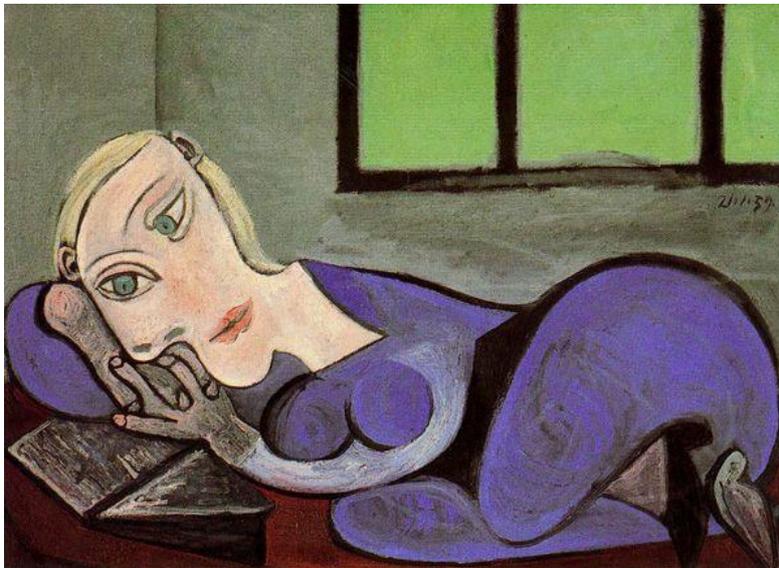


**ANAIS DO VI ENCONTRO TRICORDIANO DE
LINGUÍSTICA E LITERATURA - 2016**



Mulher inclinada lendo – Pablo Picasso

Realização

**mestrado
em letras**
linguagem, cultura e discurso

Três Corações – Minas Gerais

ISSN: 2594-6536

Organização

Renan Belmonte Mazzola

Comissão científica

Altamir Célio de Andrade (CES-JF)

Camila de Araújo Beraldo Ludovice (UNIFRAN)

Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)

Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL/UNINCOR)

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR)

Maria Alzira Leite (UNINCOR)

Maria Thereza Veloso (URI)

Moema Rodrigues Brandão Mendes (CES-JF)

Renan Belmonte Mazzola (UNINCOR)

Rosângela Fachel de Medeiros (URI)

Terezinha Richartz Santana (UNINCOR)

Thayse Figueira Guimarães (UNINCOR)

Vera Lúcia Abriata (UNIFRAN)

Normatização

Cilene Margarete Pereira

Renan Belmonte Mazzola

Capa e diagramação

Cilene Margarete Pereira

Realização

Programa de Mestrado em Letras – Universidade Vale do Rio Verde

Apoio

Universidade Vale do Rio Verde

Programa de Mestrado em Letras (UNINCOR)

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	9
ENTRE SALÕES E SALAS DE AULA: O PROJETO DE EDUCAÇÃO E A CRIAÇÃO DAS ESCOLAS INCLUSIVAS NAS TRAMAS DA CIDADE NO SEGUNDO IMPÉRIO Adelzita Valéria Pacheco de Souza (UFAC)	10
O USO DA REDE SOCIAL "FACEBOOK" NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PALAVRAS DA LÍNGUA PORTUGUESA Adriano Almeida Ramos (SEE/MG - UEMG).....	20
A LEI 10.639/03 E O DISCURSO SOBRE O NEGRO EM UM LIVRO DIDÁTICO DE UMA COMUNIDADE DE REMANESCENTES QUILOMBOLAS Alessandra Alves de Carvalho Nogare (UNINCOR).....	34
MANUEL BANDEIRA E O LIRISMO DOS HUMILDES: TERNURA E DEGRADAÇÃO NO ESPAÇO DOS TRABALHADORES Alex Alves Fogal (CEFET-MG/Campus de Nepomuceno)	49
O UNIVERSO ABSURDO E EXCÊNTRICO DE MURILO RUBIÃO, NO CONTO “O BLOQUEIO” Amanda Berchez (UNIFAL-MG).....	59
A CARTA DE CAMINHA: UMA DISCUSSÃO ENTRE MEMÓRIA E HISTORIOGRAFIA Ana Cristina de Souza Costa (CES/JF).....	72
A PROGRESSÃO DE VOZES NA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DOS SÃO-BENTENSES EM “O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO” Andréa de Rezende Arantes Furtado (UNINCOR).....	83
ANÁLISE DO VIDEOPOEMA "CULTURA": DIÁLOGOS ENTRE A POESIA E O VÍDEO Andreia da Silva Santos (FIS).....	97
A RELIGIÃO E A CIÊNCIA COMO SUSTENTÁCULOS DAS <i>CRÔNICAS DA CASA ASSASSINADA</i> Bárbara Del Rio Araújo (UFMG/ CEFET-MG).....	108
TIPIFICAÇÃO DO FEMINICÍDIO E O DISCURSO DA ISONOMIA CONSTITUCIONAL Carlos Henrique Zanateli Silva (FACECA).....	122
RASTROS DA MEMÓRIA E AUTOGNOSE: CRISE IDENTITÁRIA PORTUGUESA NO CICLO DE APRENDIZAGEM DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES	

Carmem Roquini Juliacci Santana (UFLA).....	135
EVIDÊNCIAS DIALÓGICAS NAS OBRAS O QUINZE E VIDAS SECAS	
Cláudia Cristina De Sant’Anna (CES/JF)	
Juliana Pinto de Oliveira Causin Alves (CES/JF)	
Paloma Silva Mendes (CES/JF).....	147
AS CORES REVELAM A MÁFIA NAS TELAS DE <i>O PODEROSO CHEFÃO</i>	
Daniel Santos Ribeiro (UNINCOR).....	157
RELIGIOSIDADE E ETNICIDADE NO LÉXICO DOS SAMBAS INTERPRETADOS POR CLARA NUNES	
Edimara Graciele de Andrade Melo (UNINCOR).....	170
QUANDO A CRENÇA SE TORNA LITERATURA: UM DIÁLOGO ENTRE AS CRENÇAS POPULARES E A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CUNHO FANTÁSTICO	
Eduardo Pereira dos Santos (UFLA).....	181
“TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENSIS – MANIFESTO TROPICALISTA?”	
Eduardo Basílio Ribeiro (UNINCOR).....	193
"NÃO TEM COMO SEGURAR ESSA VENTANIA": AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA EM <i>FILHAS DO VENTO</i>	
Elaine de Souza Pinto Rodrigues (UNINCOR).....	205
AS VOZES DE AUTORIDADES NO DISCURSO DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS	
Emanuel José dos Santos (UNINCOR/CAPES).....	215
AUTORIA EM FRAGMENTOS: UMA LEITURA DE CADERNO DE POESIAS, DE MARIA BETHÂNIA	
Everson Nicolau de Almeida (CNPq- UFLA).....	229
HISTÓRIA E ESTÓRIA NA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA	
Fabíola Procópio Sarrapio (UNINCOR/FAPEMIG).....	241
MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS EM QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA	
Fátima Aparecida Campos de Oliveira (CES/JF).....	256
NOS GUETOS DA MODERNIDADE: O OLHAR DAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO E LIMA BARRETO SOBRE AS MULHERES MARGINALIZADAS DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	
Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza (UFRJ).....	267
(A)TEMPORALIDADE NAS REFLEXÕES DE GILBERTO DE ALENCAR	
Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini (CES/JF).....	279

A ILUSTRE CASA DE RAMIRES, DE EÇA DE QUEIRÓS: UM ESPELHO FICCIONAL DE PORTUGAL NO FIM DO SÉCULO XIX	
Hanna Andressa do Carmo Furtado Oliveira (UFLA).....	293
A BABEL DE CRENÇAS DE JOÃO DO RIO	
Heglan Pereira Moura (UFRJ).....	303
UMA ANÁLISE DA HISTERIA DA RAINHA DE COPAS EM ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	
Ícaro de Oliveira Leite (UNIS).....	311
À MEIA LUZ DO CABARÉ, VIDAS QUE SE ENTRELAÇAM: UMA LEITURA DO ROMANCE SANTA, DE FEDERICO GAMBOA	
Isaac Silva França (UFRJ).....	322
O AMOR NO FEMININO E A POESIA DE ANA KEHL DE MORAES: INTERLOCUÇÕES ENTRE POESIA FEMININA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E PSICANÁLISE	
Isabela Duarte Sartori (CES/JF).....	337
PESQUISA QUALITATIVA: UMA ANÁLISE VISUAL ETNOGRÁFICA USANDO A FOTOGRAFIA	
José Jefferson Marques de Sousa (FIS)	
Washington de Lima Nogueira (FIS).....	349
LINGUAGEM VERBAL E LINGUAGEM NÃO VERBAL: A IMPORTÂNCIA DESSES ELEMENTOS NA CONSTRUÇÃO E ANÁLISE DO GÊNERO CHARGE	
Jeniffer Aparecida Pereira da Silva (UFLA).....	362
ALTERIDADE, INTERNET E LITERATURA: UM BREVE OLHAR SOB A PRODUÇÃO TEXTUAL DE BRUNA VIEIRA	
Jennifer da Silva Gramiani Celeste (CES/JF).....	376
“TRAGO DISCURSO DE PAZ EM LOUCOS TEMPOS DE GUERRA”: O RAP DE FLÁVIO RENEGADO	
Joseli Aparecida Fernandes (UNINCOR).....	389
LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: FORMAS DE NARRAR AS RELAÇÕES DO ESPAÇO VIRTUAL	
Juliana Gervason Defilippo (CES/JF)	
Rita Florentino Barcellos (CES/JF).....	400
ALENCAR E A CONVERSA COTIDIANA	
Karen Gomes da Silva (UFRJ).....	412

OLIMPIÁDA DE LÍNGUA PORTUGUESA: UMA NOVA PERSPECTIVA PARA O ENSINO DE POESIA NA SALA DE AULA	
Kelcilene Aparecida Bastos (UNINCOR).....	425
LETRAMENTO, CULTURA E IDENTIDADES NAS CANÇÕES DAS LAVADEIRAS DO VALE DO JEQUITINHONHA: UMA ANÁLISE DOS CAMPOS LEXICAIS	
Lazara Aparecida Andrade dos Santos (UNINCOR).....	438
A CONJUNÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E IMAGEM CINEMATOGRAFICA EM VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO	
Lucas Costa Fonseca (CEFET - MG).....	450
MÚLTIPLAS CARTOGRAFIAS URBANAS	
Luciana Nascimento (UFRJ).....	460
O PERIÓDICO O LEOPOLDINENSE E AS TRAMAS DO COTIDIANO LITERÁRIO NO FINAL DO SÉCULO XIX	
Luiza Helena Moraes Barbosa (CES/JF)	
Rodrigo Fialho Silva (CES/JF).....	476
A LITERATURA COMO ARGUMENTO PARA FILMES: A ADAPTAÇÃO DE “A COLEÇÃO INVISÍVEL”	
Marcela Ferreira Lopes (UNEB).....	489
A MINEIRIDADE EM MOVIMENTO DE PAULO MENDES CAMPOS	
Maria de Lurdes Rocha da Silva (CES/JF).....	500
REPRESENTAÇÃO DA LITERATURA E MEMÓRIA NAS CARTAS DE LAÍS CORRÊA DE ARAÚJO EMITIDAS A COSSETE DE ALENCAR	
Maria Elizabete Fernandes Affonso (CES/JF).....	512
DAS PALAVRAS AO CORPO: A MEMÓRIA EM MOVIMENTO EM DANCING AT LUGHNASA DE BRIAN FRIEL	
Maria Isabel Rios de Carvalho Vianna (CEFET/MG).....	524
DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA: EXCEDENTE DE VISÃO, COMPENETRAÇÃO E ACABAMENTO EM ELENA	
Marina Alvarenga Botelho (FADMINAS, UFLA-LEDISC/GEDISC).....	537
AS IMPLICAÇÕES DISCURSIVAS NAS INTERAÇÕES DA PRÁTICA DOCENTE NO FILME “COMO ESTRELA NA TERRA”	
Miriã Costalonga Mac-intyer Siqueira (UNINCOR).....	551
PARA VER E ESCUTAR: UM ESTUDO DOS ÁLBUNS CONSTRUÇÃO (1971) E SINAL FECHADO (1974), DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA	
Moema Sarrapio Pereira (UNINCOR/FAPEMIG).....	563

OS LETRAMENTOS DIGITAIS E AS IDENTIFICAÇÕES SOCIAIS Naomy Amorim Gomes (UNINCOR).....	574
LUZES DA RIBALTA NAS LETRAS: A RUA DO OUVIDOR NA LITERATURA DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO Norma Sueli da Silva (UFRJ).....	587
DANÇANDO A DOIS: UM ESTUDO ACERCA DA LÍRICA AMOROSA NOS SAMBAS DE GERALDO PEREIRA Paola Arcipreti dos Santos (UNINCOR).....	599
A MINHA, A SUA, A NOSSA: O LUGAR DA LITERATURA NO BAÚ DA MEMÓRIA Paulo Roberto Soares de Oliveira (CES/JF).....	611
A INFÂNCIA NA POÉTICA DE EMÍLIO MOURA Péricles Arebas Louzi (UNINCOR).....	623
O PROJETO ESTÉTICO E POLÍTICO DE EDUARDO COUTINHO: REFLEXÕES SOBRE <i>SANTO FORTE</i> Polyanna Silva (UNINCOR).....	635
<i>BABILÔNIA 2000</i>: A “POÉTICA DO INVISÍVEL” NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO Rafael de Almeida Moreira (UNINCOR).....	646
CORDEL ESTRADEIRO: PAIXÃO, POLIFONIA & TEATRO Rafael Junior de Oliveira (UFLA) – GEPL/ GEDISC / Bolsista CNPq Ana Caroline de Fátima Flavio (UFLA) – Cia CausArt.....	659
CARTAS POLÍTICAS DE JOSÉ DE ALENCAR Revelino Leonardo Pires de Mattos (CES/JF).....	671
O DISCURSO JURÍDICO ANALISADO SOB O PONTO DE VISTA DAS TRÊS QUALIDADES ÉTICAS DE ARISTOTÉLES: <i>PHRÓNESIS</i>, <i>ARETÉ</i> E <i>EUNÓIA</i> Roberta Menezes Figueiredo (UNINCOR).....	683
MARCAS DA ORALIDADE EM <i>POSTS</i> DE BLOGS DE VIAGEM Roberta Vieira Fávoro Günther (UNINCOR).....	696
PERCURSOS URBANOS EM JOÃO DO RIO Sabrina Gama dos Santos (UFRJ)	708
RENDAS E CETINS: MODA E VIDA SMART EM REVISTA Seluta Sidna Vieira Lucas (UFRJ)	720
MEMÓRIA, HISTÓRIA, FICÇÃO: NARRATIVAS DE VIDA EM <i>CITTÀ DI ROMA</i> Sheila dos Santos Silva (UNINCOR).....	732

A VOZ POÉTICA QUE (DES)TECE A MORTE: UMA LEITURA DE FAZES-ME FALTA, DE INÊS PEDROSA	
Telma Ventura (PUC/SP).....	743
O FEMININO COMO NARRATIVA: QUEM SÃO AS MULHERES QUE NARRAM O CINEMA DOCUMENTAL DE EDUARDO COUTINHO?	
Thainara Cazelato Couto (UNINCOR).....	756
TRILHAS DO RIO COLONIAL: O GARATUJA, DE JOSÉ DE ALENCAR	
Thais de Lima Leite Ribeiro (UFRJ).....	766
A MORTE, SEGUNDO A PSICANÁLISE, NO CONTO "O PIROTÉCNICO ZACARIAS", DE MURILO RUBIÃO	
Thayná Cristina da Silva de Souza (Unifal-MG/ IC Pibic-CNPq).....	780
CULTURA BRASILEIRA, IDENTIDADES E PUBLICIDADE: DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS	
Túlio Edson Souza da Silva (FIS).....	793
O PARADOXO DA CONDIÇÃO FEMININA NA OBRA: “A DANÇA DOS CABELOS”	
Vanessa Siqueira Corgosinho de Carvalho (UNINCOR).....	803

APRESENTAÇÃO

O Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura é uma reunião científica anual realizada pelo Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), *campus* de Três Corações – MG. O evento foi criado em 2011, com o objetivo de fomentar a troca de experiências com pesquisadores de outras instituições de ensino superior e de centros de pesquisa de todo o país, sendo, portanto, um evento nacional.

Em sua sexta edição, o Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura – realizado nos dias 26, 27 e 28 de outubro na cidade de Três Corações/MG – contou com minicursos, oficinas, grupos de trabalho (GTs) e apresentação de comunicações de pesquisadores e estudantes de todo o país, além de lançamento de livros.

Estes Anais são compostos por comunicações selecionadas, por meio de avaliação de pares, das apresentadas nos grupos de trabalho (GTs) e nas mesas de discussão de projetos de pós-graduação, originárias de pesquisas desenvolvidas no âmbito dos estudos linguísticos e literários em trabalhos de graduação, mestrado e doutorado, refletindo questões de interesse da área de Letras.¹

Renan Mazzola
(Organizador)

¹ As ideias expressas nas comunicações e nos textos aqui publicados são de responsabilidade de seus autores.

ENTRE SALÕES E SALAS DE AULA: O PROJETO DE EDUCAÇÃO E A CRIAÇÃO DAS ESCOLAS INCLUSIVAS NAS TRAMAS DA CIDADE NO SEGUNDO IMPÉRIO²

Adelzita Valéria Pacheco de Souza (UFAC)

Resumo: O século XIX foi um período de exaltação nacionalista, cuja matriz europeia encontra suas origens nos ideais da Revolução Francesa e no desenvolvimento das forças produtivas via Revolução Industrial inglesa e também pela união das treze colônias dos Estados Unidos da América e a partir desse movimento, a América Latina não ficou imune. No Novo Mundo, iniciam processo de formação das nações, e o Brasil incorpora processo político de formação da nação distinto dos demais países latino americanos. Após a Independência (1822), o Imperador D. Pedro II levou a cabo a missão de administrar e “criar a nação”. Para tanto, a questão da identidade no período da monarquia forneceu a base para a construção e legitimação do Estado, onde o monarca era o elemento de nacionalidade dentro desse projeto, com intervenções em variados campos da vida social e política. Com o financiamento das artes, literatura, expedições científicas ao interior do país e com a criação de instituições públicas de educação, entre elas, instituições, caracterizadas para atender a educação inclusiva (o Instituto Nacional de Educação de Surdos e o Instituto Benjamin Constant). Assim, neste trabalho, pretende-se refletir sobre um capítulo da história cultural e educacional brasileira, referente aos projetos de implantação da nação implantada no Segundo Império, problematizando em que medida as instituições criadas pelo Imperador, direcionadas à educação geral e educação especial, pensando em questões, tais como: “educação para quem?” “inclusão para quem?”. Problematizaremos também, como o projeto de educação pensado no Segundo Império, incluiu/excluiu a educação nas províncias?

Palavras-chave: Modernidade. Cidade. Educação Inclusiva. Segundo Império.

² Este trabalho constitui comunicação de um projeto de pesquisa intitulado Entre Salões e Salas de Aula: O projeto de educação e a criação das escolas inclusivas nas tramas da cidade no Segundo Império, ainda em fase de elaboração, sob a orientação da profa. Dra. Luciana Nascimento, no âmbito do PIPGLA-UFRJ. Por esse motivo, apresentamos, aqui, a nossa proposta de trabalho, não se constituindo, portanto, um texto consolidado, em razão da pesquisa ainda estar em andamento.

I. Introdução

Os discursos de construção e implantação de uma nacionalidade no Segundo Império intensificaram-se a partir de ações de melhoramento da cidade, onde as propostas de arrumação se davam nos diferentes campos no afã de limpar o centro da espúria popular, dando às pessoas um destino que contribuísse para garantir a imagem de uma nação pacífica, ordeira e que detinha uma cultura adequada, sendo a educação um desses elementos de ordenação.

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (FOUCAULT, 1999, p.49).

As chamadas minorias, mas que representam numericamente a maioria da população e constituindo, por conseguinte, as classes de baixa e baixíssima renda, apesar do discurso vigente que prega uma educação para todos, sendo que, esta ainda não abarca a todos, ficando um largo efetivo excluído, senão pelo acesso a vaga, fica excluído pelo direito a permanência. Dentre as ações educacionais, destinam-se políticas afirmativas que propõe a inclusão.

Ao pensar em inclusão há que se pensar, primeiro, na pessoa com alguma deficiência física ou intelectual. No entanto, a inclusão é abrangente, pois ela precisa abarcar uns tantos quantos se encontram, de igual modo excluídos do direito de obter uma formação através de uma educação de qualidade.

Há os que, mesmo sem reunirem todas as condições financeiras adequadas, esforçam-se por acessarem uma vaga e galgarem os diferentes níveis educacionais. Porém há os que há muito se vêem completamente excluídos sem dominarem coloquialmente a própria língua.

Embora tenha havido um olhar para pessoas com deficiência física e intelectual, criando-se instituições (INES, Instituto Benjamin Constant, Pinel) a fim de que pudesse dar conta do cuidado, tratamento e das ações educacionais, a educação básica era privilégio de poucos e a oferta de ensino superior ocupava-se estritamente dos cidadãos oriundos das famílias que tinham posses. Estes últimos eram destinados para os cursos de medicina, Direito e engenharia.

O que terá sido deixado de legado do período Imperial para o Brasil República e que permanece até os dias atuais? Há um efetivo atendimento educacional para todos? Ou persiste a ideia de educação para ricos e educação para os pobres?

Assim, o presente trabalho surge a partir de uma proposta de pesquisa em que propomo-nos a estudar o discurso do Império, no tocante a implantação do projeto de nacionalidade, a partir de ações multifacetárias, com ações de melhoria da cidade a partir de várias frentes de trabalho, sendo a educação uma das facetas da implantação de uma nova cultura, visando estabelecer uma ordem no discurso e na estrutura social. Qual o projeto de nação que se pretende construir? Como edificá-lo? Quais são os atores com os quais se pode contar? Seremos modernos um dia? É desejável sermos modernos? O que significa sermos modernos? É possível conciliarmos identidade nacional e modernidade? É desejável? Esses são alguns dos questionamentos que tentaremos responder em nossa pesquisa, ainda em curso.

Imprimir as marcas de uma nova ordem de poder e de organização nacional, se fazia urgente, principalmente para a elite, para que se consolidassem ações que destacassem a nova ordem onde:

A preocupação maior parecia voltar-se não só ao registro e perpetuação de uma memória monárquica, como, com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura “genuinamente nacional”. Era assim que se lançavam as bases para uma atuação que daria a D. Pedro a centralidade do processo e a imagem do mecenas, do sábio imperador dos trópicos (SCHWARCS, 2003, p. 11).

O cenário nacional, nos seus primórdios era bem quem da realidade evidenciada pelo desenvolvimento que emanava da Europa e dos Estados Unidos. O imperador, com a missão

de construir uma identidade nacional, idealizava parâmetros bem mais elevados do que a realidade vivenciada no Brasil Imperial.

Impulsionados pelo entusiasmo e interesse de implantar uma nova realidade na nação, apregooou a visão nacionalista a partir dos diferentes motes sociais, havendo sido a educação um deles, sendo implantadas instituições que atendessem a diferentes interesses. Escola para os ricos, escolas para ensinar ofícios mais simples à classe trabalhadora e a seus filhos e escolas para pessoas com deficiência.

II. Nacionalidade pelo discurso

O século XIX foi por excelência, um período de exaltação nacionalista, cuja matriz europeia encontra suas origens nos ideais da Revolução Francesa e no desenvolvimento das forças produtivas via Revolução Industrial inglesa e também pela união das treze colônias dos Estados Unidos da América e a partir de todo esse movimento, a América Latina não ficou imune. Assim, no Novo Mundo, se inicia um processo de formação das nações, entretanto, o Brasil incorpora um processo político de formação da nação bastante distinto dos demais países latino americanos.

Em 1822, logo após a Independência e a implantação da monarquia constitucional e sob a influência das ideias liberais há muito infiltradas no Brasil, o nosso Imperador D. Pedro II levou a cabo a missão de administrar e “criar a nação”. Para tanto, a questão da identidade no período da monarquia forneceu a base para a construção e legitimação do Estado, onde o monarca era o elemento de nacionalidade e dentro desse grande projeto, ele atuou em várias frentes, com intervenções nos mais variados campos da vida social e política da sociedade da época. Tais frentes e ações surgem a partir do financiamento das artes e da literatura, das expedições científicas ao interior do país e com a criação de instituições públicas de educação, entre elas, importantes instituições que hoje, caracterizamos como instituições de educação inclusiva, entre elas, o Instituto Nacional de Educação de Surdos e o Instituto Benjamin Constant. Portanto, a construção de uma nação moderna passava também pelo ordenamento jurídico que deveria reger a educação. Nesse sentido, foi o discurso vindo das esferas de poder o instrumento necessário para criar uma imagem de nação que se

modernizava, estabelecendo-se assim, também uma identidade nacional, a qual passa a ser forjada pelos discursos oriundos do poder.

Norman Fairclough, em *Discurso e mudança social*, assinala que a linguagem é uma prática social e não uma atividade estritamente individual. Assim, o discurso auxilia na constituição de todas as dimensões da estrutura social, devendo ser visto como um modo de ação, como uma prática que altera o mundo e os outros indivíduos inseridos nesses mesmo mundo: “o discurso contribui para construção de identidades sociais, para a construção de relações sociais entre as pessoas e para a construção de sistemas de conhecimentos e crenças.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 91).

O conceito de discurso com o qual também se pretende trabalhar é aquele postulado por Mikhail Bakhtin, em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Nesta obra, Bakhtin apresenta novos postulados para se pensar a comunicação em sociedade, sobretudo, por demonstrar que a linguagem não é algo independente das relações sociais eminentemente social que acaba por expressar tais relações. Logo, para Bakhtin, a linguagem é dialógica, marcada pelo contraditório entre enunciados que exprimem ideias e interesses sociais distintos. A linguagem, a partir de signos culturais específicos, expressa interesses de classe. Assim, um dado enunciado em sua conexão lógico-argumentativa acaba se contrapondo aqueles outros que lhes são contrários, esse desenvolvimento discursivo nada mais é do que o encaminhamento dos mais variados interesses dos grupos sociais em busca da legitimidade social no plano ideológico. Bakhtin afirma que “a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda a criação ideológica, seja ela qual for” (BAKHTIN, 1979, p 23), visto que um discurso é constituído por um conjunto de palavras, segundo o mesmo Bakhtin, o discurso é formado por signos ideológicos por excelência; isto é, objetiva divulgar interesses sociais dos grupos inseridos nas relações de poder. Desta forma, percebemos que o Imperador D. Pedro II apresenta as suas proposições políticas e educacionais com respaldo em suas críticas à falta de uma política e de uma educação no Brasil-Colônia; logo, o discurso imperial afirma-se, ideologicamente, a partir da antítese, da negação acerca da falta de instituições no Brasil colonial, dentre elas, a educação.

Nesse sentido, neste projeto de pesquisa, pretende-se fazer uma reflexão acerca de um capítulo da história cultural e educacional brasileira, no que se refere aos projetos de implantação da nação levados a cabo no Segundo Império, buscando problematizar em que

medida as instituições criadas pelo Imperador, voltadas para a educação para educação geral e para a especial, pensando em questões, tais como: “educação para quem?” “inclusão para quem?”. Sabemos que o Brasil se encontrava no período do Segundo Império ainda como um país fragmentado, em cujo território, se tentava criar uma imagem de nação e, por esse motivo, faz-se necessário problematizarmos também, como o projeto de educação pensado no Segundo Império, incluiu/excluiu a educação nas províncias? Segundo Foucault (2000, p.47) “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista”. A institucionalização do corpo a partir de um ideário de do cuidar, segregando os diferentes a partir do que lhes seria comum. Assim, “a medicina é uma estratégia bio-política” (FOUCAULT, 1979, p.47).

Neste sentido, criar instituições específicas para o “cuidado” de pessoas que acentua uma diferença social, vem sendo uma prática desde então.

O problema principal de nossa pesquisa reside no seguinte questionamento: Como ver a inclusão nessas ações do Imperador, (a fundação do INES, do Instituto Benjamin Constant hospital dos alienados), se a ideologia da época postulava a patologização das diferenças e isso se fez presente até mesmo no planejamento e na gestão das cidades, o que de certa forma, vem ao encontro do que assinala Foucault, na *Microfísica do poder*, pois, segundo o autor, o ato de “medicalizar alguém era mandá-lo para fora”.

As iniciativas educacionais do Império, embora tenham tido sucesso, com a distribuição de bolsas e pensões às famílias dos meninos cegos e surdos dos estratos populares, o que possivelmente, serviu para afastar o olhar público dessas diferenças:

No Brasil, o primeiro marco da educação especial ocorreu no período imperial. Em 1854, Dom Pedro II, influenciado pelo ministro do Império Couto Ferraz, admirado com o trabalho do jovem cego José Álvares de Azevedo que educou com sucesso a filha do médico da família imperial, Dr. Sigaud, criou o Imperial Instituto dos Meninos Cegos. Em 1891 a escola passou a se chamar Instituto Benjamin Constant - IBC. Em 1857, D. Pedro II também criou o Instituto Imperial dos Surdos-Mudos. A criação desta escola deve-se a Ernesto Hüet que veio da França para o Brasil com os

planos de fundar uma escola para surdos-mudos. Em 1957 a escola passou a se chamar Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES. Ainda no período imperial, em 1874, iniciou-se o tratamento de deficientes mentais no hospital psiquiátrico da Bahia (hoje hospital Juliano Moreira). (ROMERO et. al. , 2008, p. 3095.).

Além das iniciativas na Educação e nas escolas de educação especial, o projeto de estado do governo imperial também agiu em outras frentes, como o foi caso do financiamento de expedições científicas realizadas por viajantes estrangeiros, que objetivavam mapear e coletar informações acerca do nosso território. Além disso, D. Pedro II investiu nas artes, na literatura e no financiamento de bolsas de estudos para as Escolas de Medicina, Engenharia e Direito.

Nesse período, a literatura captou muito bem as transformações da vida social e política e Machado de Assis deu conta dessa feição da cidade em suas crônicas ou o dramaturgo Martins Pena assim se expressa por meio de um de seus personagens, da peça O Caixeiro da Taverna: “Não se vê por essa cidade senão alfaiates franceses, dentistas americanos, maquinistas ingleses, médicos alemães, relojoeiros suíços, cabeleireiros franceses, estrangeiros de todas as seis partes do mundo...”. Ou seja, o que se vê é o furor e fascinação por tudo o que era importado, fato que se materializava na mítica Rua do Ouvidor, centro de convergência do comércio, do jornalismo, das livrarias e dos cafés, símbolos esse que metaforizavam o “ingresso do Brasil no concerto das nações mais modernas”.

III. Considerações finais

Pensar em inclusão educacional significa contribuir para identificar mecanismos para que as pessoas com deficiência física ou intelectual e que tenha as suas diferentes necessidades educacionais especiais, sejam vistas e atendidas; tendo garantido os mesmos direitos que as demais pessoas. Desde as condições sociais para acessar seus direitos, até às condições dos ambientes, tanto no aspecto físico, quanto no aspecto intelectual.

Nesse intento, a educação como um dos direitos sociais fundamental é um importante caminho para contribuir para uma educação inclusiva, favorecendo acessibilidade para que os direitos destes possam ser garantidos.

Perceber que as políticas educacionais propostas nos dias atuais tem todo um contexto histórico que vem avançando com o decorrer dos tempos, mas que, no entanto, não é dá condição de acesso educacional a todos e a isso está atribuído a diferentes fatores sociais. E que nem sempre o que está no texto legal, que afirma a educação como direito de TODOS (BRASIL, 1988) é o que efetivamente é cumprido ainda nos dias atuais.

Além disso, durante o processo há diferentes atravessamentos intencionais e não intencionais, visto ser a educação um ato político, as políticas educacionais ficam a mercê da vontade de quem assume o poder, não se tendo uma política educacional de estado, e sim uma política educacional de governo, dependendo da vontade dos governantes.

Para entender o lugar do fazer educacional, hoje, no que tange à educação inclusiva, torna-se necessário buscar as raízes nas primeiras iniciativas do Segundo Império, empreendidas por D. Pedro II e olhar para o cenário atual com as suas demandas a fim de que se favoreça uma educação inclusiva de forma efetiva e de qualidade.

Referências

ANDERSON, Benedict; MIRA, Catarina. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo**. 2005.

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV, 1929) **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Lahud, M.; Vieira, Y. F. São Paulo: Ed. Hucitec, 1979.

DOTA e ALVES, Fernanda Piovesan e Denise Maria. **Educação Especial no Brasil: Uma análise Histórica**. São Paulo: FASU/ACEG, Revista Científica Eletrônica de Psicologia. Ano V. 2007. Disponível em www.revista.inf.br.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: UnB, 2001.

FAORO, Raymundo. Machado de Assis: **A Pirâmide e o Trapézio**. 4.ed. São Paulo: Globo, 2001.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2008.

_____, Michel. **A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no College de France**. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2000. Disponível em: [http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica _do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf](http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/A_Microfisica_do_Poder_-_Michel_Foucault.pdf). Acesso em 11/01/2016.

Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. O ensino secundário no Império brasileiro. São Paulo: Grijalbo/ Edusp, 1972.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.

HOBSBAWM, Eric J. **Tempos interessantes: uma vida no século XX**. Editora Companhia das Letras, 2002.

LIBÂNEO, J. C.; OLIVEIRA, J. F.; TOSCHI, M. S. **Educação Escolar: políticas, estrutura e organização**. São Paulo: Cortez, 2003 (Coleção Docência em Formação).

MACHADO e NUNES, Charliton e Maria Lucia. **Educação, Identidade e Formação da Nacionalidade: A Atualidade crítica de Manoel Bonfim**. Campinas: Revista HISTEDBR ON-LINE, 2007.

MAZZOTTA, Marcos José da Silveira. **Educação Especial no Brasil: histórias e políticas públicas**. São Paulo: Cortez, 1996.

MOACYR, Primitivo. **A instrução e o Império: subsídios para a história da educação no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1936-1938, v. 3.

MORAES, Rubens Borba. **O bibliófilo aprendiz: prosa de um velho colecionador para ser lida por quem gosta de livros, mas pode também servir de pequeno guia aos que desejam formar uma coleção de obras raras antigas ou modernas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

ROMERO, Rosana Aparecida Silva; SOUZA, Sirleine Brandão de. Educação inclusiva: Alguns marcos históricos que produziram a educação atual. In: **Anais do VIII Congresso Nacional de Educação- EDUCERE-Formação de professores**. PUC-PR. Curitiba: Ed.Champagnat, 2008.

SAVIANI, D. **A nova lei da educação: LDB trajetória, limites e perspectivas**. Campinas: Autores Associados, 1997 (Coleção Educação Contemporânea).

SCHWARCS, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, LILIA K. MORITZ. **A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado**. Revista USP, n. 58, p. 6-29, 2003.

SHIROMA, Eneida; MORAES, Maria Célia de; EVANGELISTA, Olinda. **Política educacional**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Identidade Nacional e Modernidade Brasileira: O diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

O USO DA REDE SOCIAL "FACEBOOK" NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE PALAVRAS DA LÍNGUA PORTUGUESA

Adriano Almeida Ramos (SEE/MG - UEMG)

Resumo: O presente estudo objetiva fomentar o uso de analogias no processo de formação de palavras compostas e derivadas, utilizando como apoio o livro didático “Singular & Plural” e a rede social “Facebook”. Nosso intuito é auxiliar educadores na elaboração de artifícios capazes de promover uma aprendizagem significativa em língua portuguesa. Acreditamos nesse processo ligado a uma rede de semelhanças e integrado a uma teia de informações, ou seja, o conhecimento está conectado a pensamentos que nem sempre estão relacionados à norma culta apresentada na escola, mas à vivência social. Logo, a analogia precisa refletir o contexto sociocultural do sujeito e ser verossímil para fazer algum sentido a ele. Nossos estudos assinalam de modo recorrente, o uso do processo análogo para evitar alguma dificuldade de expressão, obter mais clareza, pôr em destaque uma oposição ou semelhança e compreender uma regra antiga ou nova. Isso significa que para o entendimento eficiente, o indivíduo emprega associações e comparações que nem sempre intencionava dizer, entretanto, pelo uso de analogias, consegue comunicar-se de modo eficiente. Assim, observamos que existem possibilidades de melhorias na aprendizagem em sala de aula e propomos analogias entre a rede social “Facebook” e o processo de formação de palavras da língua portuguesa.

Palavras-Chaves: Aprendizagem; Língua-Portuguesa; Processo de Formação de Palavras e Facebook.

A aprendizagem eficaz é uma tendência na educação, de modo geral, e o assunto está em voga entre os estudiosos da área. Muitos pesquisadores têm se debruçado em iniciativas com o propósito de apontar ferramentas capazes de favorecer a construção do conhecimento de forma mais dinâmica e eficiente. Segundo (MORTIMER, 1996, p. 34.), “A tentativa de descrever a evolução das ideias dos estudantes como uma mudança de perfil conceitual é, portanto, uma maneira de descrever um conjunto específico de ideias num espaço social bem determinado [...]”.

A presente pesquisa busca refletir a contribuição do uso de analogias como meio beneficente e capaz de promover o aprendizado a que nos referimos anteriormente, usando como argumento os processos relacionados à formação de palavras compostas e por neologismos no facebook.

Essas reflexões são aliadas, têm características em comum e colaboram com nossas expectativas, pois vários autores desenvolveram métodos de aprendizagem, levando em consideração que a aquisição do conhecimento parte daquilo que o aprendiz já sabe, para aquilo que ele ainda não sabe, ou seja, a aprendizagem é externa ao sujeito e para que ocorra de modo eficiente, será necessária uma mediação. De acordo com (OLIVEIRA, 1997, p. 27), “A relação do indivíduo com o mundo é mediada pelos instrumentos e símbolos desenvolvidos no interior da vida social”.

Essa mediação pode ocorrer por modos distintos, seja pelo uso de analogias, como defendemos até aqui, pela relação entre professor e aluno ou pela existência de três fatores relevantes para a aprendizagem significativa, o conhecimento inerente ao sujeito, a disposição para aprender e a motivação para assimilar algo em seu benefício, como afirmou (AUSUBEL, 1968, p. 6).

Nossa pesquisa objetiva identificar como as analogias podem ser usadas para facilitar a aprendizagem significativa. Também intencionamos elaborar uma metodologia de ensino com analogias (MECA) com o propósito de auxiliar professores no âmbito escolar.

Ao longo do tempo, estudiosos afirmam que muitos educadores encontram dificuldades no ensino de língua portuguesa. Estudos apontam adversidades na aquisição do conhecimento, no que diz respeito aos processos de formação de palavras, por exemplo. Nesse sentido, alguns professores adotam metodologias julgadas como mais ou menos adequadas a cada tipo de situação. Por vezes, sentem-se frustrados quando não alcançam os resultados esperados. O espaço da sala de aula é diverso, nele se encontram variados tipos de alunos, com necessidades diferentes e existem docentes com dificuldades em atender a essas diferenças.

Na opinião de (FONSECA e NAGEM, 2010, p. 4), vários pesquisadores, ao estudarem a criatividade, afirmam que o uso de analogias são importantes ferramentas nas descobertas científicas. Logo, consideramos necessária uma pesquisa que possa promover a análise sobre o modo como tais métodos interferem na aprendizagem dos sujeitos com o propósito de

elaborarmos um modelo análogo, coerente com o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e o Currículo Básico Comum (CBC).

De acordo com (PNLD, 2014, p. 24),

(...) a metodologia é transmissiva quando a proposta de ensino acredita que a aprendizagem de um determinado conteúdo deve dar-se como assimilação, pelo aluno, de informações, noções e conceitos, organizados logicamente pelo professor e/ou pelos materiais didáticos adotados. (...) Bons resultados nesse tipo de abordagem exigem uma organização rigorosamente lógica da matéria e, sobretudo, uma adequada transposição didática de informações, noções e conceitos que leve em conta o patamar de conhecimentos e as possibilidades dos alunos.

Esse raciocínio reforça a ideia de que o conhecimento internalizado pelo aluno precisa ser considerado no processo de aprendizagem e no intuito de tornar o tema escolhido mais próximo dos nossos objetivos, recorreremos a estudos relativos à psicologia, ciências, analogias, entre outros, em favor da construção do processo de ensino-aprendizagem e consideramos necessário apresentar algumas exposições indicadas por estudiosos das áreas citadas.

Segundo (SENAC e NAGEM, 2003, p. 18) o uso de analogias “envolve intensas e frequentes construções representacionais imagísticas, resultando em substancial economia do processamento cognitivo.” O autor descreveu as analogias como comparação de estruturas ou relações entre dois campos. Nesse sentido, julgamos necessário recorrer ao conceito de analogia para expandir nossas reflexões a respeito do tema proposto. De acordo com (NAGEM E FONSECA, 2010, p. 4),

(...). Significam respectivamente: “Ana = de acordo com, segundo”. Logos= razão. Portanto, segundo uma razão. No sentido original (empregado pelos gregos): proporcional. Meta = mudar. Pherein =

carregar, portar. A junção dos dois étimos era compreendida pelos gregos como significando transferir ou transportar.

Analogias tornaram-se motivo de interesse, de modo geral e em particular, na área da educação, pois podem ser consideradas como metodologias aliadas às boas práticas de ensino-aprendizagem em sala de aula. Tais processos precisam considerar dois elementos fundamentais dessa relação, o professor e o aluno. Esse raciocínio é considerado por (CACHAPUZ, 1989, p. 123), ao afirmar,

(...) analogias e metáforas podem bem ser uma necessidade epistemológica já que, em conjunto com a imagética que lhes está associada, podem constituir poderosos instrumentos de ajuda cognitiva e, nesse sentido, importantes mediadores da aprendizagem dos alunos.

Essas ideias estão alinhadas às propostas de (VYGOTSKY, 1989, p. 27) ao apontar que o desenvolvimento humano necessita de outras interações externas ao aprendiz, a que ele chamou de mediação, processo pelo qual a construção do conhecimento ocorre através de uma interação mediada por outras relações.

Isso significa que a analogia proposta precisa refletir o domínio do professor sobre determinado conteúdo e a correspondência que o aluno deve ter entre o que se ensina e a sua realidade, ou seja, o professor deve definir seus objetivos, compreender as necessidades dos aprendizes e escolher metodologias adequadas a cada tipo de situação. Nesse sentido, a analogia pode ser compreendida de maneira diferente para cada pessoa, levando em consideração o meio cultural em que está inserida.

Essa linha de pensamento merece reflexão, pois se a analogia não for entendida pelos alunos, poderá ocasionar problemas, como afirmam: (FARIA e RAMOS, 2013, p. 1803), “se o estudante não aceita a analogia, o professor esforça-se para encontrar uma ponte analógica (ou várias pontes analógicas) conceitualmente intermediárias entre a ideia-alvo e a âncora.” Ou seja, o docente não pode se engessar em um modelo, acreditando que este funcionará de modo eficiente para todos os perfis de alunos, como afirmam os autores.

Segundo o (PNLD, 2014, p.24) “(...) o tratamento didático dado a um conteúdo curricular é vivencial quando investe na ideia de que o aluno o aprende vivenciando situações escolares em que esse conteúdo está envolvido.” Isso significa que o conhecimento é conquistado a partir do que o aluno já sabe e o professor servirá como ponte entre o conhecido e o novo.

As teorias analisadas também levam em consideração que os modelos análogos não podem ser considerados como a solução de todos os problemas em sala de aula. (NAGEM, 2002, p. 02), por exemplo, recorre à história para afirmar que as analogias nem sempre foram observadas de modo benevolente. O autor é assertivo ao afirmar que,

O uso de analogias e de metáforas, como mediadores no processo de ensino e de aprendizagem, foi muito criticado nas últimas décadas. Alguns educadores as consideram frívolas, desnecessárias e apenas servem como muletas para mentes preguiçosas. Entretanto, essa visão radical está sendo revista e considerada equivocada por pesquisas e teorizações realizadas nos últimos 20 anos.

A metodologia de ensino com analogias – MECA

Os estudos de (CARVALHAES, DIAS e NAGEM, 2001, p. 197-213), apontaram que o Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) criou uma equipe com o nome GEMATEC, cujo objetivo é a contribuição com o desenvolvimento de atividades relacionadas ao ensino por meio de analogias e metáforas. Os estudos realizados pelo GEMATEC proporcionaram o que mais tarde foi chamado de MECA, um tipo de modelo de ensino e para que ela possa ser aplicada, são necessários alguns passos a saber:

QUADRO 1

1	Área do Conhecimento
2	Assunto
3	Público
4	Veículo
5	Alvo
6	Descrição da Analogia
7	Semelhanças e Diferenças
8	Reflexões
9	Avaliação

Fonte: NAGEM, R. L., CARVALHAES, D.O.

Revista Portuguesa de Educação, 14 (1), 197-213. 2001.

O quadro acima foi desenvolvido pelos estudos do GEMATEC e a área do conhecimento deve ser definida, pois uma analogia de determinada área pode ser veículo de outra. Os autores afirmam que o assunto está relacionado ao tema e que a definição do público é necessária, visto que ao elaborar uma analogia, o conhecimento prévio é considerado. Além disso, os autores estabelecem que o veículo é o que torna a analogia correspondente para o público alvo. Realizadas essas escolhas, a MECA apresentada por eles, descreve a analogia em detalhes, além da forma como será utilizada e apresenta; quais são as semelhanças e diferenças entre elas. A partir daí, refletem e discutem sobre a analogia em questão para enfim, avaliarem a compreensão do conceito e nesse caso, os autores apontam que podem ser feitas novas analogias, pelos próprios alunos com a finalidade de fortalecer algum entendimento.

Para a aplicação da metodologia mencionada, analisamos um capítulo de um livro didático de 9º ano do ensino fundamental. A escolha foi feita segundo os critérios estabelecidos pelo PNLD (2014) e optamos pelo livro Singular & Plural – Leitura, produção e

estudos de linguagens. O livro é utilizado na rede pública e particular de Minas Gerais. É da autoria de Laura de Figueiredo, Marisa Balthasar e Shirley Goulart.

Normalmente, os livros didáticos não abordam diretamente o uso de analogias, porém é possível perceber que alguns deles apresentam analogias que não são explicadas ou introduzidas de forma a provocar o aprendizado significativo. Nesse sentido, a unidade que escolhemos para análise condiz com essa afirmativa, pois na página 182, a primeira da unidade, encontramos a palavra “abensonhadas” que pode ser considerada como uma analogia, pois o aluno poderá interpretá-la como “abençoada” ou “sonhada”. Veja a imagem,

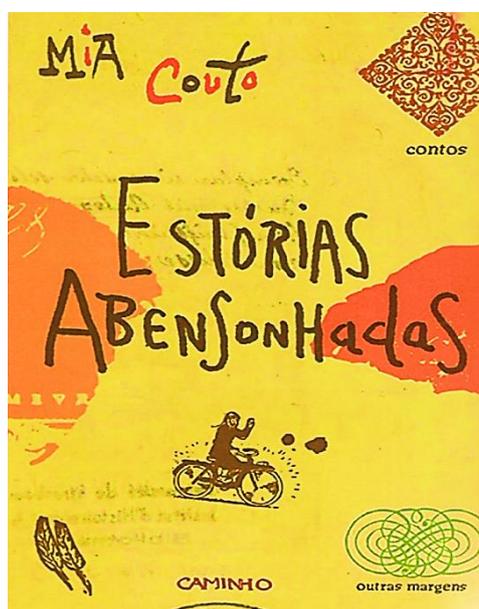


FIGURA 1 - Capa do livro Abensonhadas.
Fonte: BALTHASAR, FIGUEIREDO
E GOULART, 2012, p.182.

Entretanto, notamos que as autoras propõem aos alunos que decifrem quais palavras foram utilizadas nesse processo de formação. Essa analogia tem potencial para gerar confusão no entendimento, uma vez que o aprendiz pode encontrar tantas palavras possíveis que não foram pensadas pelas autoras da obra e não condizem com os resultados desejados. Espera-se que o aluno encontre as palavras: “abençoadas” e “sonhadas”. Entretanto, por meio da

analogia e de seu conhecimento, ele poderá encontrar outras palavras, como “bem, sonho” e “bem sonhadas”, por exemplo, e isso pode dificultar seu entendimento. (BACHELARD, 1996, p. 97; p. 101; p. 93) considera, “O perigo das metáforas imediatas para a formação do espírito científico é que nem sempre são imagens passageiras.” Segundo o autor, esse processo é perigoso uma vez que a imagem construída pelo aluno pode desfavorecer os propósitos do professor ao introduzir o assunto.

A metodologia de ensino com analogias e o Facebook

A partir dos estudos do GEMATEC foi elaborada uma metodologia que é utilizada por várias demandas de ensino, entre elas, a física, a matemática, a ciência, a biologia e até mesmo a LP. Entretanto, nossos estudos apontaram, anteriormente, a necessidade da elaboração de novas MECA na área do ensino de língua portuguesa. Seguindo o modelo desenvolvido por (NAGEM, DIAS e CARVALHAES, 2001, p. 197-213) indicamos uma analogia entre o processo de formação de palavras derivadas e compostas e a rede social “Facebook”, conforme mostrado a seguir,

Área do conhecimento: Língua Portuguesa; Assunto: Conhecer os processos de formação das palavras derivadas e compostas; Público: Estudantes do 9º do ensino fundamental; Veículo: “Facebook”; Alvo: Processo de composição das palavras: por justaposição e por aglutinação; Processo de derivação prefixal, sufixal; prefixal e sufixal, parassintética, imprópria e por redução, além dos neologismos presentes na LP.

Descrição da analogia: (O professor conta o caso de um aluno que decidiu participar da rede social “Facebook”. Na história apresentada, ele realizará uma comparação entre os processos de formação de palavras e o “Facebook”). João decidiu acessar o Facebook e criou um perfil usando seu e-mail. Convidou vários amigos, que o “adicionaram” imediatamente. Ao participar do “face”, João fez “posts” sobre os seus cantores favoritos, “curtiu e descurtiu” as publicações de seus amigos. Mudou o “status” para “disponível” e participou de várias conversas no bate-papo. Inclusive, usou abreviaturas quando falava com os amigos, pois acredita que a conversa é mais ágil ao usar termos como: “vc”, “tb”, “pq”, “sqn”, por exemplo. João adora usar o “face” para criar palavras. Ele faz isso o tempo todo. Ontem, por exemplo, ele inventou a palavra “nuss”, que significa, “puxa, que coisa!”.

Mas, alguns de seus amigos não “curtem” seus “posts” e fazem comentários que o desagradam. Quando isso acontece, ele “bloqueia” essas pessoas para que elas não consigam escrever nada em seu “face”. Porém, João sabe que algumas de suas publicações são um pouco estranhas e por isso, ele as “oculta” em sua página, para que seus amigos não possam vê-las. Apesar de ocultas, elas ainda estão lá.

No processo de formação de palavras ocorre algo semelhante à página que João criou no “Facebook”, pois na derivação prefixal, por exemplo, é adicionado um prefixo antes de uma palavra existente, como acontece em “**infeliz**”. Isso é semelhante ao fato de João escrever como está se sentindo naquele dia, antes de postar para os amigos.

Na derivação sufixal, inserimos um sufixo depois de uma palavra primitiva e isso ocorre de modo semelhante no “face”, uma vez que só colocamos uma legenda em uma foto, por exemplo, depois de anexá-la à nossa página. Veja os exemplos, **felizmente**, **brevemente**, **organizado**, **postado**, **sugerido**, **seguido**.

As novas palavras que João conheceu servem para ajudá-lo a entender como funciona a derivação prefixal e sufixal, pois esse processo acrescenta um prefixo antes e um sufixo depois da palavra primitiva, sem perda para ambos, como ocorre em “**infelizmente**”. Esse tipo de derivação é similar às publicações no “face”, pois é possível colocar uma foto e inserir um título antes dela e comentários depois, sem que haja perda de sentido, como mostrado na imagem a seguir,

Finalmente chegou o último semestre da graduação.



Descurtir - Comentar - Compartilhar

FIGURA 2 - Apresentação de banner.
Fonte: arquivo pessoal

Além disso, a figura apresentada também usa outro processo de formação, por redução, como ocorre em “vcs”, ao referir a “vocês”. João utiliza frequentemente palavras siglonimizadas em seu “face”, especialmente no “bate-papo”. Listamos as mais comuns, VC – você; TB – também; SQN – só que não; BJOS – beijos; Q – que; OQ – O quê?; RS – risos; Ñ – não; HS – horas.

Já no processo de derivação parassintética, é acrescentado um prefixo e um sufixo de modo que se for retirado um deles, a palavra deixa de existir, como ocorre em “**empobrecer**”, ou seja, não existe a palavra “empobre” e tampouco “pobrecer”.

Algo parecido acontece no “face”, quando desfazemos uma amizade, pois ao fazer isso, a amizade desfeita deixa de fazer sentido no nosso perfil. Também consideramos a derivação regressiva, processo em que parte da palavra primitiva é reduzida, dando origem a outra palavra.

Anteriormente, dialogamos sobre os processos de derivação de palavras e agora, falaremos sobre a composição de palavras. Primeiramente, vamos discorrer sobre a justaposição, pois nesse caso, duas palavras primitivas ficam próximas de modo que nenhuma delas perca sentido, assim como no “facebook”, quando compartilhamos um pensamento com nossos amigos. Ressaltamos que a linguagem utilizada na rede social também se apropria de palavras formadas por justaposição, como acontece e: “bate-papo”, por exemplo.

Por outro lado, no processo de composição por aglutinação, juntamos duas palavras e uma delas sofre alteração fonética, ou seja, há uma perda para uma delas e isso ocorre de forma similar, no “face”, quando “ocultamos uma postagem”, pois sabemos que ela existe, mas não está explícita, assim como acontece nos exemplos a seguir, aguardente – omissão do “a” de água + ardente; planalto – omissão do “o” de plano + alto; hidrelétrico – omissão do “o” de hidro + elétrico.

Por fim, falaremos a respeito dos neologismos e gírias, uma vez que se trata de novas palavras ou novos significados para palavras já existentes. Palavras como, “status e feed” têm origem na língua inglesa e significam “estado e alimentação”, respectivamente e na rede social ganharam novos significados, pois para “status” foi atribuído o sentido de: “no que

você está pensando”; e para “feed” foi atribuído o sentido de “lista”, como em: “feed de notícias”, “feed de jogos” e “feed de páginas”.

Para que as ideias discutidas anteriormente possam se tornar mais compreensíveis, elaboramos o quadro a seguir, comparando as semelhanças e as diferenças entre o Facebook e os neologismos,

QUADRO 2

SEMELHANÇAS		DIFERENÇAS	
Veículo: Facebook	Alvo: Neologismos	Veículo: Facebook	Alvo: Neologismos
Atribui novos sentidos às palavras existentes. Exemplos: descurtir, adicionar, post e face.	Criação de uma nova palavra a partir de outra já existente. Exemplo: Vou dar uma reguada na sua mão.	As pessoas se reúnem em comunidades e não se misturam nelas. Exemplo: Comunidades sobre poesias.	As palavras se misturam (agregam) formando outra palavra nova. Exemplo: pé na jaca, e dor de cotovelo.
É uma rede social.	Neologismos são utilizados em uma sociedade.	É uma página na internet	Estão contidos em gramáticas, livros e poesias.
Novas palavras são assimiladas.	Lida com novas palavras.	As novas palavras são dicionarizadas.	Novas palavras são postadas e podem mudar a todo o momento.
Faz o uso de	Pode reduzir	Reduz para facilitar	Reduz para ampliar o

redução nas palavras. Exemplo: vc; pq; aff e smp.	palavras. Exemplos: “prof” que significa professor.	a comunicação.	vocabulário.
Utiliza siglas na comunicação. Exemplos: OMG; ROX; SQN; LOL e FDS que significa “fim de semana”.	Utiliza siglas para formar novas expressões. Exemplo: CQD que significa “conforme queríamos demonstrar.	As siglas podem conter sentidos variados. Exemplos: VQC que significa “Vai que cola” ou “você que comer?”	As siglas contêm sentidos limitados. Exemplo: VASP que significa “Vagabundos Anônimos Sustentados pelos Pais”.

Considerações Finais

Nossas reflexões mostraram a relevância que o professor tem na escolha de material e na abordagem dos conteúdos em sala de aula, pois, isso pode determinar o modo como os alunos entenderão certos conceitos. Isto mostra que ao escolher metodologias deverá considerar as experiências vivenciadas pelos aprendizes.

Dessa forma, tornou-se viável a construção de um modelo de analogias, baseado nos teóricos escolhidos em nossa pesquisa e que contribuísse com nossas propostas. Nesse sentido, escolhemos a rede social facebook pelo fato de ela fazer parte da vivência dos alunos e contribuir com a interação entre o que eles conhecem e o alvo, formação de palavras, como apontou Ausubel (1968) ao propor a aprendizagem significativa.

Sendo assim, os objetivos de nossa pesquisa foram alcançados, visto que por meio de nossas reflexões enxergamos a necessidade de buscar outros mecanismos de ensino, além da possibilidade de propor novos modelos facilitadores da aprendizagem, pois se observa que o assunto não se esgotou e isso possibilita novos modelos a partir da pesquisa realizada

Referências

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
 Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
 Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

AUSUBEL, D. P. **Educational psychology: a cognitive view**. (1ª ed) Nova York, Holt, Rinehartand Winston, 685 p. 1968.

BACHELARD, G. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Trad. Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa** / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CACHAPUZ, A. Linguagem Metafórica e o Ensino das Ciências. **Revista Portuguesa de Educação**, Universidade do Minho, Braga - Portugal, v.2, n.3, 117-129, 1989.

FARIA, Giane Cristina C.P.; RAMOS, Adriano Almeida. FONSECA, Eliane G. S. O uso das analogias no ensino de língua portuguesa à luz da teoria de Vygotsky e Bakhtin. 2013 **Anais UFSJ**. ISSN: 2318-4108. p.1802-1808.

FIGUEIREDO, Laura de; BALTHASAR, Marisa; GOULART, Shirley. **Singular & Plural - Língua Portuguesa - Leitura, Produção e Estudos de Linguagem**, 9º Ano – 1. Ed.- São Paulo: Moderna, 2012.

FONSECA, Eliane G. da Silva; NAGEM, Ronaldo Luiz. Uma estratégia de ensino baseada no uso de modelos, analogias e metáforas na construção de saberes significativos. In: **III Congresso Nacional de Letras, Artes e Cultura**. UFSJ: São João Del-Rei, 2010.

MORTIMER, Eduardo Fleury. Construtivismo, mudança conceitual e ensino de ciências: para onde vamos? **Investigações em Ensino de Ciências** – V1(1), pp.20-39, 1996. Disponível em http://www.if.ufrgs.br/public/ienci/artigos/Artigo_ID8/v1_n1_a2.pdf Acesso em 09 Out. 2016.

NAGEM, R. L. *et al.* **Analogias e metáforas no cotidiano do professor**. CEFET, Belo Horizonte, 2002.

NAGEM, R.; CARVALHAES, D.; DIAS, J. Uma Proposta de Metodologia de Ensino com Analogias. **Revista Portuguesa de Educação**, Braga - Portugal, v. 14, nº 1, 197- 213, 2001.

OLIVEIRA. M. K. de. **Vygotsky: Aprendizado e Desenvolvimento, um Processo Sócio Histórico**. São Paulo: Scipione, 1997.

PNLD 2014: **língua portuguesa: ensino fundamental: anos finais**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, 2013.

SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO DE MINAS GERAIS. **Conteúdo Básico Comum – Português** (2005). Educação Básica - Ensino Fundamental (5a a 8a séries).

SENAC, A. M.; NAGEM, R. L. e MELO DE CARVALHO, E.: **Metodologia de ensino com analogias: um estudo sobre Classificação dos animais**. Artigo apresentado no IV ENPEC – Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências – Nov./2003 Revista Iberoamericana de Educación (ISSN: 1681-5653) Disponível em: http://www.rieoei.org/did_mat26.htm. Acesso em: 12 out. 2016.

VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

A LEI 10.639/03 E O DISCURSO SOBRE O NEGRO EM UM LIVRO DIDÁTICO DE UMA COMUNIDADE DE REMANESCENTES QUILOMBOLAS

Alessandra Alves de Carvalho Nogare (UNINCOR)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar se o discurso sobre o negro em um livro didático de História utilizado em uma comunidade de remanescentes quilombolas do sul de Minas Gerais³ para o 5º ano do Ensino Fundamental contempla o que preconiza a lei 10.639/03, que trata da valorização da Cultura Afro-Brasileira em escolas públicas e privadas de todo o território nacional. O aporte teórico de sustentabilidade para o desenvolvimento da pesquisa da qual nos propomos, situa-se numa perspectiva de abordagem linguístico-discursiva, balizadas pelas teorias da Análise do Discurso Francesa, com base em seu fundador, Michael Pêcheux. Neste estudo, partimos do pressuposto de que a legislação supracitada precisa ser cumprida, e há indícios de que esse livro didático não segue o que recomenda a lei citada anteriormente. As análises discutidas revelam que a lei 10.639/03 não é contemplada no livro didático em questão, já que a História do negro no Brasil é contada da mesma forma que se fazia anos atrás e a Cultura Afro-Brasileira em nenhum momento é lembrada na disciplina analisada.

Palavras – chave: Lei 10.639/03. Livro didático. Análise do Discurso. Comunidade quilombola

Considerações iniciais

A escravidão não ocorreu apenas com os povos africanos, pois antes deles outras raças já haviam sido escravizadas. Segundo Queiroz, “A escravidão é instituição tão antiga quanto o gênero humano e de amplitude universal, pois, legitimada pelo direito do mais forte, ocorreu em todos os tempos e em todas as sociedades” (QUEIROZ, 1993, p. 05). Isso significa dizer, que quando a escravidão chegou ao Brasil, ela já havia ocorrido em outros tempos, com outros povos, como é o caso dos egípcios que escravizaram os judeus, entre outros. Ao escravizarem

³ O nome do livro e da comunidade de remanescentes quilombolas foi omitido por motivos éticos, já que não pretendemos criticar a obra como um todo, mas sim, alertarmos os professores para os discursos dedicados aos negros.

os negros africanos, os portugueses, ingleses e espanhóis precisavam de justificativas para que esse ato parecesse natural. Necessitaram, portanto, buscar essas justificativas na história e na religião para legitimar-se.

Inicialmente, ao chegarem ao Brasil, os portugueses tentaram escravizar os índios, mas estes, ao entrarem em contato com o homem branco, adquiriram doenças jamais vistas por eles, o que resultou na morte de muitos. Os que sobreviveram, resistiram ao cativo, fugindo pelas matas. De acordo com Munanga,

A resistência dos povos indígenas ao processo de escravização teve duas consequências notáveis: a sua massiva extermínio e a busca dos africanos que aqui foram deportados para cumprir o que os índios não ‘puderam’ fazer. Abrindo deste modo, caminho para o tráfico negreiro, que foi responsável pelo tráfico de milhões de africanos para o Brasil, que aqui foram escravizados para fornecer a força de trabalho necessária ao desenvolvimento da colônia. (MUNANGA, 2004, p. 16, grifo do autor)

A escravização indígena não gerava lucros à Coroa portuguesa e aos senhores das fazendas. Foi então, que os portugueses que estavam em nosso país, sentiram a necessidade de fazer o que a Inglaterra e a Espanha já estavam fazendo há algum tempo: comprar escravos vindos da África, aumentando o lucro da Coroa, dos senhores fazendeiros e dos traficantes. Nessa linha, Ferreira e Silva afirmam que

além da resistência indígena, das doenças, de alguma proteção da Igreja Católica aos indígenas, um dos elementos fundamentais para a compreensão da escravização negra é o fato de que o tráfico negreiro foi, por longo tempo, um dos negócios mais lucrativos do período colonial (FERREIRA e SILVA, 2012, p. 127).

Ou seja, o fato de fortalecer os lucros da coroa portuguesa, dos senhores donos de fazendas e dos traficantes de escravos, tornou a escravização importante comércio da época

colonial. É o que Kok reafirma: “A própria Coroa portuguesa, em comum acordo com os traficantes, estimulava a importação de negros, pois buscava obter lucros, seja através da prática direta do tráfico, seja por meio da cobrança de impostos sobre os africanos importados” (KOK, 2010, p. 9). Esse lucro exorbitante que a escravização trazia à Coroa fez com que o Brasil fosse o último país a alforriar os escravos.

Após mais de cem anos do término da escravidão em nosso país, o governo Lula, em 2003, sanciona a lei 10.639, que preconiza a valorização da Cultura Afro-Brasileira em escolas públicas e privadas do Brasil. Tal lei tenta, de alguma forma, desconstruir o discurso negativo sobre o negro nas escolas e nos livros didáticos, que por anos vigoraram nos estabelecimentos de ensino no Brasil. Isso significa rever o discurso dedicado ao negro em todas as etapas escolares, porém percebemos que ainda encontramos livros didáticos que não atenderam à imposição da lei 10.639, como é o caso do livro de História em análise, mesmo após treze anos. Essa mudança se faz necessária, já que a cor da pele e a cultura não devem ser consideradas fatores de discriminação racial e/ou social.

O livro didático e a lei 10.639/03

Os livros didáticos (doravante LD) são atualmente distribuídos gratuitamente pelo governo federal a cada três anos e passam por uma rigorosa avaliação de diversos especialistas em educação para atestar a qualidade das informações fornecidas aos alunos; todavia, nem sempre foi assim. Segundo Carmagnani, os “LDs [...] eram publicados muitas vezes sem nenhuma revisão/atualização (o caso mais famoso é o das cartilhas),” (CARMAGNANI, 1999, p. 47) que eram usadas para alfabetizar crianças. A partir dessa constatação, houve necessidade de se criar um programa para avaliar a qualidade dos livros editados no Brasil e distribuídos nas escolas públicas. Segundo o Portal do MEC,

A Secretaria de Educação Básica do MEC convida universidades públicas de notório saber na análise de livros didáticos, em cada área do conhecimento. Cabe a elas organizar equipes de pareceristas, formadas por docentes da educação básica, com qualificação mínima de mestrado, e pesquisadores e professores universitários, com

comprovada experiência acadêmica, didática e pedagógica. Cada obra é avaliada por pelo menos dois pareceristas; caso não haja consenso, ela é submetida a um terceiro. Dependendo dos temas tratados e das especialidades envolvidas, o mesmo livro é submetido a outros pareceristas especialistas em outras áreas do conhecimento. (PORTAL DO MEC, 2015, s. p.)

O LD, atualmente, tem grande importância na escola, principalmente a pública, e essa relevância pode ser verificada a partir de vários pontos que facilitam o trabalho do professor: a sequência didática faz com que o docente não deixe de ministrar nenhum dos conteúdos; esses, por sua vez, são previamente selecionados por uma equipe qualificada, para que as informações repassadas aos discentes sejam atuais e verdadeiras; há economia de material, como *xerox*, por exemplo, já que no LD é possível realizar a leitura de textos mais extensos, responder as questões propostas e realizar tarefas para casa. Coracini comenta sobre o LD:

Duas são as posturas geralmente adotadas: o seu uso constante e fiel, já que constituem, para os alunos, nas palavras de alguns professores [...], um apoio necessário, senão exclusivo, e um lembrete para eles, professores, no sentido de não esquecerem de “dar nenhum ponto” do programa. (CORACINI, 1999, p. 23, grifo da autora)

O ideal seria que ao preparar sua aula, o professor diversificasse as formas de ensino e não ficasse somente no LD, porém é sabido que nem todas as escolas possuem recursos didáticos como *data show*, material de papelaria e etc. suficientes para atender a demanda e o professor, por falta de tempo de planejamento, acaba reduzindo suas aulas ao uso do LD (já que muitas vezes trabalha em dois ou três turnos). De acordo com Souza,

O caráter de autoridade do livro didático encontra sua legitimidade na crença de que ele é depositário de um saber a ser decifrado, pois supõe-se que o livro didático contenha uma verdade sacramentada a ser transmitida e compartilhada. Verdade já dada que o professor,

legitimado e institucionalmente autorizado a manejar o livro didático, deve apenas reproduzir, cabendo ao aluno assimilá-la (SOUZA, 1999, p. 27)

Isso legitima o uso do LD em sala, fazendo com que haja um controle da difusão de conteúdos, da disciplina, do ensino- aprendizagem, facilitando o trabalho do professor que tem autoridade para ensinar os conteúdos presentes nele, mas também tirando sua autoridade de escolher o que seria importante lecionar para seus alunos, já que cada comunidade tem uma realidade diferente da outra. Talvez isso tenha uma razão ideológica: homogeneizar o conhecimento dos alunos de norte a sul do país, já que os autores do LD têm certa autoridade para selecionar os textos que serão lidos pelos educandos, os assuntos que serão discutidos, as perguntas a serem respondidas, entre outros.

A lei 10.639, promulgada em 2003, tem como objetivo fazer com que as escolas reconheçam e valorizem a cultura afro-brasileira. Desse modo, espera-se que tanto os materiais voltados para a educação (livros didáticos, por exemplo) quanto os professores estejam preparados para atender o que estabelece tal lei. Atualmente, algumas comunidades de remanescentes quilombolas possuem escolas para atender a demanda, como é o caso da comunidade utilizada como base para nossa pesquisa, localizada no sul de Minas Gerais, que possui uma escola de Ensino Fundamental I. O primeiro Censo Escolar do Ministério da Educação (MEC) a reconhecer essas instituições foi o de 2004, quando havia apenas 364 delas por todo o país; em 2009, já contavam 1696.

Para garantir que essas crianças tenham o direito de frequentar uma escola que atenda às suas necessidades culturais, o governo faz algumas alterações na Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e sanciona a lei 10.639/03 que obriga todos os estabelecimentos de ensino a incluírem em seu currículo a temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, além de incluir no calendário escolar o Dia Nacional da Consciência Negra, como se pode conferir abaixo:

LEI Nº 10.639 – DE 9 DE JANEIRO DE 2003 –DOU DE 10/1/2003

Mensagem de veto

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º (VETADO)”

“Art. 79-A. (VETADO)”

“Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como ‘Dia Nacional da Consciência Negra’.”

A sanção dessa lei objetiva a solução para a problemática do ensino de História Afro-Brasileira nas escolas. A exclusão desse importante papel histórico na construção do Brasil, os negros, parece ter sido solucionada quando a obrigatoriedade dessa lei impõe às escolas e aos livros didáticos que essa temática seja aplicada em sala de aula. A instituição de um dia nacional para se lembrar da luta do negro por seus direitos também tenta fazer com que os negros se sintam mais reconhecidos e valorizados, todavia é preciso analisar se isso realmente tem tido efeito, ou seja, se essa lei é cumprida nas escolas e nos livros didático adotados por elas.

Dessa maneira, faz-se necessário observar como o discurso dessa lei é interpretado pelos educadores, pela escola e pelo livro didático adotado por ela, já que o discurso orientado por essa lei tenta promover o fim do preconceito racial na escola. É preciso, portanto observar se esse discurso propagado pela escola condiz com o discurso da lei 10. 639/03.

O discurso e suas implicações

Michael Pêcheux, um dos grandes filósofos fundadores da Análise do Discurso (AD) francesa, colabora com a teoria de Saussure que distinguia língua e fala. Para esse último autor estruturalista, a língua seria social e a fala individual, ou seja, a língua pertence a todos e o sistema rege a língua. Pêcheux, portanto, propõe um nível intermediário entre língua e fala, criando a noção de discurso. Para ele,

Parece indispensável colocar em questão a identidade estabelecida por Saussure entre o *universal* e o *extra individual*, mostrando a possibilidade de definir um nível intermediário entre a singularidade individual e a universalidade, a saber, o nível da *particularidade* que define “contratos” linguísticos específicos de tal ou tal região do sistema, isto é, feixes de normas mais ou menos localmente definidos, e desigualmente aptos a disseminar-se uns sobre os outros. (PÊCHEUX, 2010, p. 72, grifo do autor)

Ao propor uma abertura nas teorias de Saussure, Pêcheux sugere uma leitura que considere a ideologia e a história do sujeito, itens que não eram considerados antes das teorias de Pêcheux. Considerar o indivíduo como sujeito passou a ser relevante a partir de então para se analisar um discurso.

O discurso, para esse mesmo autor, não se trata de troca de informação apenas entre locutor e interlocutor; é, antes de tudo, um processo de constituição de sujeito e produção de sentidos afetados pela língua e pela história no funcionamento da linguagem (ORLANDI, 2013), ou ainda, se definiria na ideologia do sujeito, na classe social a que ele ocupa. Segundo Pêcheux, o discurso seria

uma parte de um mecanismo em funcionamento, isto é, como pertencente a um sistema de normas nem puramente individuais nem globalmente universais, mas que derivam da estrutura de uma ideologia política, correspondendo, pois, a um certo lugar no interior de uma formação social dada (PÊCHEUX, 2010, p. 75).

Como podemos observar, Pêcheux tenta construir um entremeio, uma posição intermediária entre língua e fala, sem desconsiderar ou privilegiar uma em detrimento da outra; ambas são importantes e ele adiciona a essa ideia a história, que é inerente ao homem, para criar a sua teoria.

O discurso é determinado pelo local que o locutor ocupa, pela posição do interlocutor, pelo momento e pelas condições de produção do mesmo. Pêcheux define as condições de produção como sendo “[...] o conjunto da descrição das propriedades relativas ao destinador, ao destinatário e ao referente, sob condição de dar imediatamente certo número de precisões” (PÊCHEUX, 2012, p. 214). Isto é, o discurso está além de frases apenas e para interpretá-lo é preciso se ater às condições de produção, observando o interdiscurso no intradiscurso.

O interdiscurso é a memória, o dizível, aquilo que já foi dito, a repetição, a verticalização, também conhecido por paráfrase. De acordo com Brandão, a paráfrase é “uma FD [formação discursiva] constituída por paráfrases, isto é, um espaço em que enunciados são retomados e reformulados num esforço constante de fechamento de suas fronteiras em busca da preservação de sua identidade” (BRANDÃO, 2004, p. 48). As formações discursivas (FD) são

componentes das formações ideológicas (FI), já que a ideologia se manifesta concretamente no discurso, ou seja, as formações discursivas materializam a ideologia das formações sociais e segundo Pêcheux,

uma FD não é um espaço estrutural fechado, pois é constitutivamente ‘invadida’ por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhes suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob a forma de ‘pré-construídos’ e de discursos transversos. (PÊCHEUX, 2010, p. 310, grifo do autor)

Para que um indivíduo se identifique como sujeito, é preciso que se filie a uma ou mais formações discursivas que embasem seu discurso, “configurando as relações com o interdiscurso” (ORLANDI, 2012, p, 116). Portanto, um discurso nunca pode ser considerado completo, já que não podemos esgotar os sentidos; porém é necessário que escolhamos um ao qual embasaremos nosso discurso e por isso dizemos “que um mesmo texto é atravessado por várias formações discursivas” (ORLANDI, 2012, p. 88). Desse modo, ao analisar um texto, é preciso tomar uma posição diante dele, ou seja, escolher uma das formações possíveis para interpretá-lo.

As escolhas lexicais - delineando imagens estereotipadas

Nesta seção, enfatizaremos de que forma as escolhas lexicais existentes no LD adotado pela escola da comunidade de remanescentes quilombolas para o 5º ano em um município do sul de Minas Gerais, podem criar uma imagem negativa do negro, remetendo a um interdiscurso já existente de que ele é perigoso e subversivo, enriquecendo a formação discursiva de que o branco tem a permissão para escravizar o negro por pertencer a uma raça “superior.”

Primeiramente, iniciaremos as análises pelos textos presentes no material da obra em análise referente à disciplina de História, no capítulo que aborda a história de negros escravizados no Brasil pelos portugueses (Capítulo 1).

Esse mesmo capítulo discorre, também, sobre a resistência de indígenas à escravidão, assunto que será tratado logo mais, para fazermos uma comparação entre o discurso sobre o negro e o discurso sobre o indígena. O título do capítulo é “A resistência de indígenas e de negros escravizados”. Vejamos a seguir o trecho e sua análise:

De várias maneiras, os negros escravizados lutaram e resistiram contra o cativo. Eles queimavam a lavoura, promoviam fugas isoladas, cometiam suicídio ou caíam em profunda depressão, que os impedia de trabalhar e, muitas vezes, levava-os à morte. Também manifestavam por meio de revoltas e de assassinatos de senhores ou de capatazes. Fugiam ainda em grupos e formavam povoados organizados, conhecidos como quilombos. O maior e mais conhecido foi o quilombo dos Palmares, que foi construído no século XVII, na Serra da Barriga, atual estado do Alagoas. Palmares existiu por cerca de 90 anos até ser destruído em 1694 pela expedição do bandeirante Domingos Jorge Velho.

Iniciaremos nossas análises, salientando as escolhas lexicais presentes no fragmento acima, pois acreditamos que as mesmas orientam os leitores a determinados sentidos ligados a um interdiscurso: o de que o negro é subversivo e perigoso. Como exemplo, observemos que a palavra resistência, que poderia aparecer aqui como algo positivo, estabelecendo o sentido de que o negro não aceitou a escravidão, emerge com traços negativos, orientando a imagem de que o negro foi escravizado por ser inferior.

O negro resistir ao cativo sempre foi visto como algo ruim pelos brancos e nunca foi dada tanta atenção à palavra “resistência” como agora, depois que o Movimento Negro surgiu no Brasil. Antes parecia que os negros não resistiam à escravidão, que aceitavam pacificamente a sua não liberdade, que eram covardes e preguiçosos, já que esse é o interdiscurso, é a memória que se carrega em nossa sociedade.

Após o surgimento do Movimento Negro, esse discurso muda, e a palavra resistência ganha força, mas não da maneira como deveria, pelo menos não no texto do livro didático em questão. Percebe-se que o Movimento Negro tenta apagar a memória discursiva negativa sobre

o negro, que de alguma forma o coloca como passivo, submisso e até subversivo, mas seus esforços são inválidos a partir do momento que um LD de História, como o analisado, escreve a história da resistência do negro no Brasil fazendo uso de escolhas lexicais, tais como: “queimavam a lavoura”, “promoviam fugas isoladas,” “assassinatos de senhores e capatazes.” A principal questão é como o grupo Movimento Negro está inserido nesse livro didático, já que em nenhuma das páginas do LD de História, esse grupo é citado.

No excerto que estamos analisando, as formas de resistência são colocadas de uma maneira em que o não-dito fala mais que o dito, pois transparece a ideia de que os negros eram baderneiros e perigosos, o que resulta em uma formação discursiva negativa sobre eles, pois “queimavam a lavoura, promoviam fugas isoladas, cometiam suicídio [...]. Também se manifestavam por meio de revoltas e de assassinatos de senhores ou de capatazes.” Na verdade, eles tinham esse tipo de atitude em resposta a tantos maus-tratos e humilhações pelos quais passavam, e isso não é dito no texto analisado, apenas a palavra escravidão justifica suas atitudes, mas na verdade os negros eram obrigados a fazer certas coisas até para se defenderem de seus donos e capatazes, que os castigavam por pequenas coisas do dia a dia, e na tentativa de se verem livres de tanto sofrimento, fugiam de seus donos, formando quilombos, a fim de resgatarem sua liberdade. Esse discurso é omitido pelo LD em questão.

Aqui está outro problema na formulação do discurso desse livro didático: “Fugiam ainda em grupos e formavam povoados organizados, conhecidos como quilombos.” Fugir, nesse contexto, surge também como algo negativo: o fato de os negros formarem quilombos parece algo contrário ao que parecia ser correto na época. Em momento algum, o texto afirma que eles fugiam para resgatar a liberdade que perderam, já que nasceram livres e foram escravizados por indivíduos de outra nacionalidade, os portugueses. Também não diz que eram vendidos como objetos, abusados de todas as maneiras e que a eles era negado qualquer tipo de manifestação cultural e direito, possuindo apenas deveres. A conotação negativa de liberdade nesse trecho é clara: quando o negro tenta resgatar a sua liberdade, ele se torna um fugitivo, logo fica à margem da sociedade e para isso precisa formar quilombos.

A força ilocucional⁴ da expressão “assassinatos de senhores ou capatazes” pode nos orientar a uma palavra bastante forte nesse contexto: assassinar alguém, tirar a vida de outrem é

⁴ Segundo Costa (2010), força ilocucional é o grau de intensidade ou comprometimento com o ponto ilocucionário apresentado.

algo que remete a sangue frio, cálculo; muitas das mortes de capatazes por negros aconteciam em legítima defesa, já que os capatazes submetiam os negros às mais terríveis formas de tortura e isso também não é dito no livro que estamos analisando. A forma superficial com que o texto trata o assunto - superficial porque é contada apenas por um dos lados, e no caso, do branco - deixa a entender que a formação discursiva (FD) de que o negro sempre deve estar em uma posição de submissão continua a perpetuar em nossa sociedade. Essa FD se dava com o aval da igreja (principal aparelho ideológico da época) que pregava que o negro não tinha alma e, portanto, podia ser escravizado. Discurso autorizado pela igreja, já que esta também era possuidora de escravos. Essa mesma formação discursiva estava inserida nos costumes daquela época (período colonial), porém seus vestígios ainda podem ser encontrados na sociedade atual. Isso se dava devido à teoria de Marx, que diz que a ideologia é fundada na luta entre classes: o fato de o homem branco pertencer à burguesia dava a ele subsídios para escravizar e maltratar os negros, que por sua vez, pertenciam à camada desfavorecida da sociedade e logo, deviam aceitar os maus-tratos dispensados a eles. Contudo, essa “aceitação” não era pacífica, em muitos casos, e por isso precisavam fugir e formar quilombos.

Para que esse discurso colonial se realizasse, e quando dizemos discurso colonial, estamos falando de escravidão, era preciso criar estereótipos negativos contra o negro e reiterá-los para que a sociedade acreditasse que a escravização se fazia necessária e considerasse normal, a crueldade cometida por senhores e feitores contra os escravos. Dessa maneira, alterar os estereótipos criados contra o negro não é uma tarefa fácil e rápida de se resolver, mas é na escola que precisa acontecer o intradiscurso: a quebra do pensamento único e perverso contra o negro.

O que é mais importante perceber aqui, nessa discussão, é que esse livro didático é dirigido a alunos de escolas rurais e a escola que escolhemos para nossa pesquisa é municipal de zona rural, porém com um caráter específico: trata-se de uma escola rural para remanescentes quilombolas, ou seja, para descendentes diretos ou não de ex-escravos, portanto, crianças negras do 5º ano do Ensino Fundamental I.

Acreditamos que, ao ler o trecho citado, o aluno perceba o discurso que é construído contra o negro e se envergonhe da situação colocada pelo livro didático; tal discurso pode afetar sua identidade, seu orgulho, fazendo-o pensar que ser negro é algo ruim, já que esse é o

interdiscurso que ainda circula em nossa sociedade e que parece não ter sido alterado por um intradiscurso, ou seja, um discurso diferente e sem preconceito.

Na realidade, o que percebemos é que esse discurso está presente ao longo dos anos nos LD, em que um autor parafraseia o outro, não alterando o interdiscurso. Vale lembrar que a história do negro e sua escravidão no Brasil é narrada por brancos, e isso pode influenciar as formações discursivas presentes em textos didáticos.

Para compararmos como o discurso da resistência do negro à escravidão é repetitivo, mostraremos um trecho de um livro didático de 1991, livro destinado a alunos do antigo 1º grau, hoje conhecido como Ensino Fundamental I.

Os negros não aceitaram a sua escravização, rebelando-se de variadas formas. Existiam formas passivas de não aceitar a escravidão. Algo muito comum era o banzo, isto é, uma profunda melancolia que se apoderava dos negros de forma permanente e que podia levá-los à morte. Eram também muito frequentes os suicídios. Mas existiam outras formas de reagir à escravidão. Uma delas era fazer o trabalho mal feito e com a lentidão que o chicote do feitor permitisse. Muitas vezes ocorreram rebeliões, com assassinatos de feitores e senhores e com a destruição de fazendas. Uma forma frequente de rebelião foi a fuga e a procura de refúgio no meio da floresta. Os negros também se organizaram em quilombos, dos quais o mais importante foi o de Palmares, no atual estado de Alagoas. (CAMPOS, 1991, p. 50)

Como podemos notar, o discurso parece ser o mesmo com outras palavras; percebe-se que naquela época (1991), o vocábulo resistência não aparecia nos LD de História, mas a palavra assassinato se fazia presente. Esse tipo de discurso contribui para o não reconhecimento da importância cultural que o negro exerce no Brasil e de sua efetiva participação na construção do país. Talvez isso possa afetar diretamente a identidade do remanescente quilombola que pertence à escola em questão, fazendo com que, ao deixá-la e ir para uma escola da zona urbana completar o Ensino Fundamental II, o aluno deixe de manifestar sua ancestralidade

africana, acarretando no não (re)conhecimento, por parte dos habitantes da cidade do sul de Minas Gerais, da existência de uma comunidade de remanescentes quilombolas no município.

Considerações finais

Apesar da lei 10.639 ter sido publicada em 2003, percebemos ainda hoje que alguns livros didáticos, como o utilizado para nossa pesquisa, não alteraram o discurso contra o negro, a fim de cumprir o que versa tal lei. Isso nos mostra que há certo descaso no cumprimento desta, inclusive por órgãos avaliadores dos livros didáticos, como o MEC (Ministério da Educação e da Cultura), que permitiu que tal discurso fosse veiculado no livro didático em questão, já que ele participou da avaliação do MEC em 2012 e foi aprovado. Dessa maneira, é importante ressaltar que o livro didático analisado foi utilizado em uma escola de remanescentes quilombolas em uma cidade do Sul de Minas Gerais, o que nos leva a crer que tal discurso prejudica a valorização da cultura afro-brasileira e pode afetar a identidade de tais remanescentes quilombolas. Por isso, não só as escolas que acolhem os remanescentes de quilombo, mas todas as outras precisam estar atentas a esse tipo de discurso negativo contra o negro, presente em livros didáticos como esse.

Referências

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à Análise do discurso**. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2004.

CAMPOS, Raymundo. **História do Brasil** – 1º grau. São Paulo: Atual, 1991.

CARMAGNANI, Ana Maria. Ensino apostilado e venda de novas ilusões. In: CARNOY, Martin. **Estado e teoria política**. 2ª ed. Trad. PUCCAMP. Campinas-S.P.: Papyrus, 1999.

CORACINI, Maria José (Org.). O livro didático nos discursos da lingüística aplicada e da sala de aula. In: **Interpretação, autoria e legitimação do livro didático: língua materna e língua estrangeira**. 1ª ed. Campinas, SP: Pontes, 1999.

COSTA, Gláucia Rejane da. **A força ilocucionária nos atos de fala do Gestar II**. Revista Gestar Ano 5, v. 10, n. especial 2010 – ISSN 1980-8879 | p. 263-27.

FERREIRA, Jorgetânia da Silva; SILVA, Kelly Cristina Caetano. Perspectiva das mulheres negras no mercado de trabalho. In: BERNARDES, Vânia Aparecida Martin; NASCIMENTO, João Gabriel do; RODRIGUES FILHO, Guimes. **Educação para as relações étnico- raciais: outras perspectivas para o Brasil**. 1ª ed. Uberlândia – M.G.: Editora Gráfica Lops, 2012.

KOK, Glória Porto. **A escravidão no Brasil colonial**. 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 2010..

MUNANGA, Kabengele. **Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos**. São Paulo: Global, 2004, p. 16.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 11ª ed. Campinas- S. P.: Pontes Editores, 2013.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação de sentidos**. 4ª ed. Campinas- S.P.: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, Michel. A análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 4ª ed. Campinas: editora da Unicamp, 2010.

PÊCHEUX, Michel (1973). A aplicação dos conceitos da linguística para a melhoria das técnicas de análise de conteúdo. In: **Análise de Discurso: Michel Pêcheux**. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. 3ª ed. Campinas – S.P.: Pontes Editores, 2012.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. **Escravidão negra no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

SOUZA, Deusa Maria de. Autoridade, autoria e livro didático. In: CORACINI, Maria José (Org.). **Interpretação, autoria e legitimação do livro didático: língua materna e língua estrangeira**. 1ª ed. Campinas, SP: Pontes, 1999.

MANUEL BANDEIRA E O LIRISMO DOS HUMILDES: TERNURA E DEGRADAÇÃO NO ESPAÇO DOS TRABALHADORES

Alex Alves Fogal (CEFET-MG/Campus de Nepomuceno)

Resumo: O objetivo do trabalho é estabelecer uma leitura imanente de alguns poemas de Manuel Bandeira visando demonstrar os contornos específicos de seu lirismo. Segundo espera-se deixar claro, elementos centrais de sua poética como a simplicidade, a humildade e a pequenez só funcionam bem porque não são abstratos, visto que estão ligados à temática do trabalho e da pobreza. Isso permite ao artista forjar uma poesia lírica cujos pressupostos históricos e sociais conduzem para a estrutura profunda da obra e não para o exterior dela.

Palavras-Chave: Poesia; Lirismo; Trabalhadores; Manuel Bandeira.

1. INTRODUÇÃO

A poesia de Manuel Bandeira tem como principais pontos de força a dicção aparentemente simples de seus versos e a representação de figuras e cenários prosaicos. Esse modo de ler sua obra se tornou ainda mais recorrente após o estudo de Davi Arrigucci Jr. , *Humildade, Paixão e Morte*. Entretanto, esse espírito humilde de sua lírica , na maioria das vezes, é abordado de modo abstrato, sempre relacionado ao conceito generalizante do “humano”. A meta desse trabalho é dar contornos mais concretos à questão e demonstrar que esse potencial lírico da simplicidade encontra-se intimamente relacionado aos sentimentos e à vivência das classes trabalhadoras. Nos poemas de Bandeira, os seres de vida simples não se apresentam de maneira simplista e muito menos são meros decalques rasos. Há ali uma perspectiva terna sobre a pobreza, cuja grandeza está em sensibilizar sem ser piegas e sem que se anule seu aspecto degradado e contundente. Por meio de uma leitura que se pretende imanente, almeja-se demonstrar de que maneira está arranjada uma eficiente mescla de estilos. Para isso, toda a atenção do estudo estará voltada para o texto poético de Bandeira.

2. FEIRAS, SUBÚRBIOS E CAMELÔS

É extremamente difícil investigar o tema da simplicidade ou da humildade em Manuel Bandeira sem se prender ao incontornável estudo de Davi Arrigucci Jr. Apesar de sua inegável importância, pode-se dizer que o tema ainda apresenta algumas nuances que não foram observadas e uma delas reside na ligação entre seu estilo deliberadamente simples, pleno de ternura, e a vida das classes baixas da sociedade. Comumente, a explicação sobre a humildade estilística do poeta é compreendida como um amor pelos homens, generalizante e quase que transcendental. O que se deseja demonstrar aqui é que não se trata exatamente disso, pois os momentos em que sua lírica assume mais força é quando o eu-poético estende seu olhar afetuosamente para os tipos sociais suburbanos e a realidade precária que os envolve. Assim, se aposta aqui no argumento de que o ápice de suas realizações estéticas não se dá quando aborda a singeleza dos sentimentos ingênuos, como em “Porquinho da Índia”, ou ao tematizar a beleza da morte como em “A Dama Branca”, pois, seu lirismo parece ser potencializado é quando enfoca os humildes e desventurados. Quando isso ocorre parece se dar uma homologia entre a essência suave de seu estilo e os objetos de seus poemas. A delicadeza de seu estilo já foi definida por Mário de Andrade como leitura para “olhos mudos”, devido ao fato de Bandeira quase que prescindir do “som organizado em movimento” e abrir mão do “enfeite gostoso” (ANDRADE, 1985, p. 200). Isso faz com que a humildade de seu estilo, o ponto alto de sua técnica, fique ainda mais pujante quando trata da realidade deteriorada das classes trabalhadoras, ocasionando-se uma intrincada interação entre forma e conteúdo.

Essa combinação entre o método estético e o objeto faz com que o lirismo do poeta adquira contornos objetivos e extrapole a noção de lírica enquanto pura representação do mundo interior. Para além dessa concepção estanque, quando Bandeira consegue formalizar as contingências da vida dos viventes comuns, coloca-se perto de uma noção mais dialética de poesia lírica, próxima a de Theodor Adorno em seu famoso ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, principalmente quando o pensador alemão afirma que:

o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda subsumido (...) (ADORNO, 2006, P. 66).

Logo, a dinâmica social e histórica do lirismo – gênero que muitos consideram incontaminável por essas instâncias – não leva para fora da esfera estética, mas sim faz com que nos aprofundemos ainda mais nela. Quando uma obra alcança esse patamar, a subjetividade deixa de estar aprisionada à visão de mundo de um único sujeito e passa a nos servir de filtro para a revelação de uma totalidade que está latente nos detalhes particulares. Dessa perspectiva, o fundo sentimental do poema não está – e nem poderia estar – desvinculado daquilo que fundamenta a realidade: as relações de classe, a lógica de produção e de trabalho, o dinheiro, etc... Inversamente a isso, esses elementos tornam-se primordiais para o efeito artístico alcançado, embora não seja fácil identificar isso à primeira vista, pois não se trata de uma mera relação entre texto e contexto, mas de formas que revelam formas.

Para que tais reflexões possam ser tecidas a partir do próprio texto de Bandeira, vejamos um conhecido poema seu, chamado “Meninos carvoeiros”:

Os meninos carvoeiros
Passam a caminho da cidade.
– Eh, carvoero!
E vão tocando os animais com um relho enorme.

Os burros são magrinhos e velhos.
Cada um leva seis sacos de carvão e de lenha.
A aniagem é toda remendada.
Os carvões caem.
(Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se
[com um gemido.]

–Eh, carvoero!
Só mesmo estas crianças raquíticas
Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
A madrugada ingênua parece feita pra eles...
Pequenina, ingênua miséria!
Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!
–Eh, carvoero!

Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,
Encarapitados nas alimárias,
Apostando corrida,
Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desam-
[parados!

(BANDEIRA, 1985, p. 192).

Percebe-se que a singeleza do quadro não está no fato de serem crianças aleatórias que desfilam pela rua brincando, mas sim no fato de trabalharem, ou melhor, de já trabalharem e, ainda por cima, como carvoeiros. A cena ganha em tipicidade e o sentimento objetivado pelos versos se adensa, pois os garotos ali representados possuem contornos históricos e reais, não são apenas rabiscos imaginários. A construção desse contexto já se inicia no refrão repetido ao longo de “Meninos Carvoeiros”, no qual se lê: “ – Eh, carvoero!”. O poeta opta por utilizar “carvoero” em detrimento de “carvoeiro”, demonstrando, por meio da oralidade, o apelo popular que deseja atribuir aos versos, marcando o lugar onde a cena ocorre e também de onde se deve olhá-la. De acordo com Georg Lukács, um dos únicos pensadores que estudou a importância do conceito de “típico”

na arte, a realização estética autêntica é aquela que alcança a “elevación de la individualidad a lo típico”. Isso se dá porque na obra de arte “la totalidad extensiva de su objeto último” nunca pode aparecer diretamente, mas deve se apresentar em sua “totalidad intensiva”, por meio de “mediaciones”, alcançadas por meio do típico. (LUKÁCS, 1966, p. 249). Uma representação generalizante fracassaria por tentar apresentar a cena de maneira geral e, portanto, abstrata por demais, irreal. Nesse sentido, o poema perderia em singularidade e os meninos poderiam ser meninos indeterminados em qualquer momento ou situação. Bandeira opta por equilibrar aquilo que é imediato e universal, expresso pela singeleza inerente a toda criança, com o que é mediado e específico, contido na singeleza triste de miseráveis garotos carvoeiros que passam pelas ruas.

Esse balanceamento operacionaliza um arranjo em que o teor sentimental do quadro descrito não enfraquece o senso crítico do poema. Em alguns momentos pode parecer que os versos transmitem uma noção ingênua sobre a situação das crianças, como se vê em : “Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!”. Entretanto, o arremate do poema nos indica uma direção bem mais contundente, ao ser ilustrado o comportamento dos garotos em suas montarias mal tratadas: “Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!”. A imagem se destaca por proporcionar um estado de tensão. O movimento vibrante dos meninos, expresso pelos verbos “dançando”, “bamboleando”, contrasta com a condição de espantalhos, estáticos e “desamparados”. São ágeis e agitados como qualquer criança, porém, isso não indica vivacidade. São uma coisa e outra ao mesmo tempo. A comparação dos meninos a espantalhos é reveladora, pois remete à reificação que tomou conta dos carvoeiros, comprometendo sua capacidade de agirem como seres humanos. Como o espantalho, eles apenas servem à mais-valia de algum proprietário por oferecerem um serviço prolongado e de baixíssimo custo. Consequentemente, acabam reduzidos ao estado de coisa, pois, assim como no caso do boneco, sua semelhança com a figura humana se reduz à mera aparência. Caso as olhemos superficialmente são crianças, pois brincam e agem como elas, mas do ponto de vista social e histórico são somente espantalhos.

Outro poema ilustrativo dessa singularidade do procedimento de Bandeira é “Balõezinhos”:

Na feira livre do arrabaldezinho
Um homem loquaz apregoa balõezinhos de cor:
– “O melhor divertimento para as crianças!”
Em redor dele há um ajuntamento de meninos pobres,
Fitando com olhos muitos redondos os grandes balõezinhos muito
[redondos.

No entanto a feira burburinha.
Vão chegando as burguesinhas pobres,
E as criadas das burguesinhas ricas,
E mulheres do povo, e as lavadeiras da redondeza.
Nas bancas de peixe,
Nas barraquinhas de cereais,
Junto às cestas de hortaliças
O tostão é regateado com acrimônia.

Os meninos pobres não vêem as ervilhas tenras
Os tomatinhos vermelhos,
Nem as frutas,
Nem nada.

Sentem-se bem para eles ali na feira os balõezinhos de cor são a
[única mercadoria útil e verdadeiramente
[indispensável.

O vendedor infatigável apregoa:
– “O melhor divertimento para as crianças!”
E em torno do homem loquaz os menininhos pobres fazem um
[círculo inamovível de desejo e espanto.
(BANDEIRA, 1985, p. 197).

Desde o início do poema se vê que o uso de diminutivos é uma constante: o título do poema é “balõezinhos” – palavra repetida diversas vezes – ; no primeiro verso, o lugar no

qual a cena se passa é chamado de “arrabaldezinho”; na segunda estrofe as mulheres que frequentam a cena são classificadas como “burguesinhas”. São vários os exemplos. À maneira do que ocorre em “Meninos carvoeiros”, a escolha lexical do poeta visa à criação de uma atmosfera singela, todavia, aqui, é possível dizer também que esse recurso busca transmitir a vulgaridade da feira, na qual se vende apenas o trivial – não vemos ali queijos franceses ou carnes nobres – e os frequentadores são gente da raia miúda da sociedade, como meninos pobres, burguesinhas de classe baixa, vendedores incansáveis e lavadeiras. É interessante notar que a aura singela transmitida pelos diminutivos, juntamente à beleza terna e infantil dos “balõezinhos”, se choca com a realidade dura das feiras populares, na qual o “tostão é regateado com acrimônia”⁵. Ou seja, o burburinho e a movimentação da feira não fazem dela um passeio descompromissado ou lhe atribui traços festivos. O dinheiro falta a todos e a pechincha está longe de ser amistosa, é acre e aviltante.

Outra analogia com “Meninos Carvoeiros” se encontra no uso do refrão, constituído pela fala do vendedor de balões: “o melhor divertimento para as crianças”. Contudo, o dispositivo atua de modo diverso aqui, pois sua função é intensificar a pobreza dos garotos e a falta que os balõezinhos fazem a eles. O fato de serem anunciados como “o melhor divertimento” aumenta a importância de tê-los para aqueles que não podem pagar por eles. Junto a isso, delineia-se a lógica do trabalho do vendedor, cujo sustento é garantido à medida que consegue instilar nos garotos o desejo irrefreável de obter os balões. Ele precisa ser “loquaz” e “infatigável” para “apregoar” que está a vender o “melhor divertimento para as crianças”, cujo valor excede o das “ervilhas tenras”, dos “tomatinhos vermelhos” e das “frutas”, mesmo para aqueles que não possuem comida em casa. Ele precisa fazê-los crer que está ali a “única e mercadoria útil e verdadeiramente indispensável” de toda a feira para

⁵ Tal procedimento é recorrente na obra de Bandeira e foi identificado por Davi Arrigucci Jr. em seu grande estudo. O crítico entende que “essa tendência se mostra como um pendur para a reorganização arbitrária do espaço poético, imitando o espaço pictórico, de modo que seres e coisas, atos e sentimentos, retirados de seu contexto habitual, passam a figurar num contexto diverso, ao mesmo tempo depurados de toda ganga bruta e imantados por nova e forte carga expressiva. (...) Esta coadunação de elementos extraídos de um contexto anterior em outro se assemelha muitíssimo à técnica do pintor de natureza-morta que, diferentemente do pintor de paisagens ou de quadros históricos, tem em suas mãos o arbítrio para dispor dos objetos(...) (ARRIGUCCI, 1990, p.29). A asserção é inteligentíssima e o objetivo não é desqualificá-la em seu todo, contudo, alguns de seus pressupostos podem ser repensados. Por exemplo, não nos parece que ao utilizar esse recurso estético, Bandeira depure “toda a ganga bruta” dos seres, coisas e sentimentos que transfere a outro contexto. Na verdade, é pertinente afirmar que a carga expressiva surge justamente do choque ocasionados pela imagem dos balõezinhos em uma feira suburbana, ou se quisermos, de uma feira suburbana na qual são vendidos belos balõezinhos.

garantir seu ganho. Em outros termos, ele, que não pertence a uma classe tão diferente em relação a dos meninos, precisa que o valor de uso seja suplantado pelo valor de troca para que seu trabalho atinja seus fins, o que acaba por colocá-lo, momentaneamente, como antagonista deles no plano social. A construção de Manuel Bandeira capta a complexidade que se esconde por trás daquilo que é aparentemente simples e vulgar. Onde tudo parecia ser puro lirismo sentimental e vivência cotidiana— o que já garantiria a qualidade e a importância do texto —, mostra-se uma visão dinâmica e apurada sobre a sociedade e sua estrutura de classes.

Essa ligação entre trabalho, infância e pobreza também se mostra no poema a seguir, intitulado “Camelôs”.

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõeszinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam boxe

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

Alegria das calçadas.

Uns falam pelos cotovelos:

– “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar um

[pedaço de banana para eu acender o charuto.

[Naturalmente o menino pensará: Papai está

[malu...”

Outros, coitados , têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis como o tino ingênuo de

[demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição
[de infância.

(BANDEIRA, 1985, p.205).

Aqui o camelô, vendedor ambulante comum nas grandes cidades, um mero representante da precarização do trabalho, é representado como o reduto das memórias infantis dos homens, reverberada por meio dos brinquedos que fizeram parte da diversão da maioria das crianças. Os “mitos heroicos da meninice” não são referenciados pela leitura de Robinson Crusoe, como em Drummond, ou pelas borboletas azuis, de Casimiro de Abreu. Quem os transmite no “tumulto das ruas” é o trabalhador sem licença para vender, que precisa estar atento para que os fiscais ou a polícia não apreendam suas mercadorias.

Nota-se que atua ali o mesmo efeito de tipificação mencionado aqui anteriormente, uma vez que o eu-poético não se contenta em abarcar o tema de modo generalizado. Após pedir a benção para os camelôs que vendem brinquedos baratos na esquina, os versos são dedicados a mencionar, um a um, os principais apetrechos vendidos e as funções que desempenham. Fala-se do “macaquinho que trepa no coqueiro”, da “perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado” e das “canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma”. Não é difícil ver que o eu-poético almejou passar aos leitores a noção de que conhece intimamente cada um daqueles objetos para explorar melhor a alegria simples que já lhe proporcionaram. Não se fala ali de carros de controle remoto ou de aviões que simulam voo e brilham no escuro. São divertimentos modestos, cujo valor principal está no fato de estarem ao alcance da maioria das crianças. O espírito popular evocado fica ainda mais claro no caso das “canetinhas-tinteiro” e da “perereca verde”. As primeiras eram artigos indispensáveis em estabelecimentos comerciais, escritórios e consultórios, entretanto, os comerciantes, doutores e bacharéis geralmente não fazem suas compras em camelôs. Logo, quando se afirma que “jamais escreverão coisa alguma”, é porque seus reais consumidores, cidadãos das classes mais baixas, as utilizavam apenas como enfeites em suas casas, pois além de não serem donos de nenhum negócio, muitos nem sabem escrever. Para o trabalhador comum, ter uma “caneta-tinteiro” gera uma aparência de distinção social, por mais que esta não lhe apresente nenhuma utilidade prática. Já no caso da “perereca verde”, o modo como o verso está arranjado é que nos chama a atenção. Há ali algo coloquial, tanto

que o poeta prescinde da pontuação, atribuindo maior mobilidade e naturalidade ao verso, como se aquilo que é dito fluísse espontaneamente da boca de quem olha o objeto em questão. Somado a isso, a expressão “que engraçado” adjetiva o salto da perereca e nos passa a impressão de simultaneidade, como se o eu-poético estivesse ali, naquele exato momento, observando o brinquedo. Sua perspectiva mostra-se carregada da admiração infantil pelos camelôs, permitindo a ele expressar o sentimento de maneira mais concreta e tornando o seu lirismo mais autêntico. Quem olha os brinquedos não é um homem que passa ali às vezes ou só lidou com os vendedores de maneira distanciada. Ele conhece bem aquele universo e sabe observar seu significado. Em algum momento de sua vida ele já se encantou com o “tino ingênuo” daquele “demiurgo de inutilidades” que se encontra nas esquinas, nas grandes avenidas e nas praças das cidades grandes. A noção de lirismo aqui é diferente da usual, para a qual o modelo central da lírica moderna está em poetas como Mallarmé e Valéry e consiste basicamente na poesia pura e na ausência dos fins comunicativos da linguagem⁶. Seu lirismo é realista, não no sentido de reproduzir mecanicamente uma realidade exterior, ou de se fundamentar em aspectos feios e grosseiros do mundo, o que conduziria a uma concepção equivocada de realismo. É realista porque as emoções que formaliza possuem fundo histórico, pertencendo a homens específicos em situações específicas. Os sentimentos evocados pelos meninos carvoeiros, pelas crianças que desejam balões e pelos camelôs se tornam ainda mais tocantes, antes de tudo, porque nos apresenta o lirismo em situações nas quais pareceria impossível, afinal de contas, são indivíduos em situação de desumanização e degradação. É o lirismo autêntico da periferia do capitalismo.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2006.

⁶ Alfonso Berardinelli, em seu ensaio “As muitas vozes da poesia moderna” mostra como essa visão, tornada um padrão após o renomado estudo de Hugo Friedrich, é contestável. Para ele, a ideia de uma lírica que se basta a si mesma, alheia a história e à comunicação cotidiana, é esquemática por demais e exclui aspectos centrais do lirismo moderno. (BERARDINELLI, 2007, P. 20,21).

ANDRADE, Mário de. *Libertinagem*. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

ARRIGUCCI, Jr. Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUKÁCS, Georg. **Estética. Tomo IV: Cuestiones liminares del estetico**. Traducción: Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

O UNIVERSO ABSURDO E EXCÊNTRICO DE MURILO RUBIÃO, NO CONTO “O BLOQUEIO”

Amanda Berchez (UNIFAL-MG)⁷

Resumo: O presente trabalho visa a estabelecer as relações do conto muriliano “O bloqueio”, que narra história do único inquilino de um prédio novo, Gérion, e suas subsequentes destruições – tanto da personagem quanto do edifício –, com suas raízes mitológicas. Torna-se proveitoso o estudo da mitologia em cada circunstância narrada, de modo a se observar como ela foi trabalhada em cada ocasião e a relação que estabelece com o contexto em que se insere, considerando que a mitologia atua de modo simbólico às obras desse autor e altera o significado constituído às primeiras leituras. Assim, o principal objetivo que se pretende aqui é refletir sobre as relações entre o texto literário de Murilo Rubião e as heranças oriundas da mitologia grega, sobretudo, observando o elo que se estabeleceu entre as duas épocas. Almeja-se mostrar que, com o auxílio da mitologia, as obras de Rubião têm o intuito de conferir sentido à vida, à existência, pretensão a qual é conduzida pelo viés da problemática existencial, pela contraposição entre real e irreal, que, aliás, é típica da oposição entre razão e

⁷Aluna do Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Alfenas (PIVIC/UNIFAL-MG) e graduanda do Curso de Letras da mesma instituição. Orientação de Aparecida Maria Nunes

sua ausência. Daí é que aparecem a obscuridade, a subversão da ordem, o fantástico de suas criações, fazendo com que contos como “O bloqueio” pareçam, à primeira vista, indecifráveis e inteligíveis. Nesse momento, entra em cena a mitologia, a qual auxilia para a gênese das narrativas, atribuindo significado, desde aos grandes símbolos, como o protagonista Gérion, e até mesmo às coisas sutis, como a simbologia numérica vista por todo o conto.

Palavras-chaves: Mitologia, Murilo Rubião, bloqueio, mito, simbologia.

1. A narrativa fantástica e Murilo Rubião

A narrativa fantástica moderna, contestando a razão, denota a dura opressão sofrida pelo ser humano em diversas escalas, sejam elas em relação à cultura, ao comportamento social ou até mesmo ao mundo, exemplos os quais o conduzem às portas do absurdo. O homem, então, a partir de tal opressão, passa a se nortear por um comportamento singular, “estranho”.

Como afirma Todorov (1975), a intitulada “literatura fantástica” tange a uma variedade da literatura ou a um gênero literário. Em relação ao Brasil, tal gênero caminhou em passos lentos no que toca à sua produção: seu primeiro contato se dera no século XX. Foi a partir do Modernismo que a concepção do fantástico contemporâneo penetrou a literatura brasileira, evidenciando nomes como Péricles Prade, J.J. Veiga e Murilo Rubião, referências legítimas em se tratando da variante no Brasil.

Natural de Carmo de Minas, Murilo Rubião nascia em 1º de junho de 1916. Filho de uma família de escritores, aventurou-se na escrita de trinta e três contos de caráter fantástico, os quais foram publicados gradativamente e (re)feitos por toda sua vida, dado que as “metamorfoses”, tanto de si, quanto das obras, são a marca de sua individualidade. O autor mineiro caracteriza-se pela extrema preocupação com sua escrita, bem como pela insatisfação perante os resultados obtidos com ela: a esses, dera-se o nome de “angústia criativa”.

Murilo confessava crer no que estava além da rotina: é daí que o sobrenatural e o mágico ganham espaço na atmosfera onírica de seus contos. Das infundáveis leituras de contos de fadas, da Bíblia Sagrada, de *Dom Quixote* e das histórias das *Mil e Uma Noites*, surgira o encanto pelo fantástico, que fora herança da infância.

Em meados de 1949, o autor já era apresentado como o precursor do realismo fantástico, havendo semelhança com escritores hispano-americanos, tal como Jorge Luís Borges. Murilo não se deleitou com a primeira leitura que fez do escritor argentino, já que Borges pareceu-lhe “muito preso às ciências ocultas, à numerologia, à cabalística”. O mesmo não ocorrera com Kafka, o qual arrematava seu “quadro fantástico” pela semelhança temática, isto é, o *absurdo*, ainda que Rubião afirmasse não ter recebido influências do escritor tcheco.

O fantástico de Murilo Rubião talvez seja mais intelectual. Os seus fantasmas são mais concebidos pelo espírito... Ao passo que os de Veiga são fornecidos pelo real, pelo folclore nacional, pelas crenças populares, já que as suas personagens são construídas de gente simples e humilde de nosso *hinterland*. Nesse sentido, os seus contos chegam a ser até regionalistas. (LINHARES, 1973, p. 95)

A obra de Murilo Rubião encontra-se em consonância com as asserções de Bessière (1974) no que diz respeito ao discurso fantástico, considerando que este se designa pela antinomia entre real e irreal, traço típico da oposição entre razão e sua ausência. Com efeito, essa antinomia manifesta-se como o fio condutor das composições murilianas, que se caracterizam pela essência fantástica expressa pela alegoria. A constituição de seus espaços dar-se-á no cenário urbano moderno, ensejando a relação do caos surtido do progresso desumano das grandes cidades com o próprio homem. Além disso, Murilo, a fim de refletir acerca da condição da existência, faz uso das imagens como símbolos, dando forma a um universo absurdo e excêntrico.

Ao longo da construção de seus trinta e três contos, Murilo recorreu ao corpo mítico inerente à Grécia Antiga, o qual compreende um complexo de credos que constituíram as relações deste povo. Desperta em torno de si, toda a parte irracional no raciocínio humano – e, então, o interesse de Murilo, fazendo-se conexo à arte em todos seus produtos. Por impulsionar o imaginário, logo, sustenta-se o argumento de que a ilustre e famigerada “mitologia grega” serviu-lhe de inspirações.

Nela, Rubião encontra e familiariza-se com o que serviria de temática para seus contos: a metamorfose, a qual, em Murilo, é conduzida pelo viés da problemática existencial,

do sentido da vida. Nessa ala, entra o fantástico, que, ao tornar relativo o real, está presente na busca de um sentido para a existência. As dúvidas, mistério, absurdo e o vazio sufocante, assim, tomam forma na literatura de Murilo Rubião, que mais tarde se tornaria a maior expressão do gênero fantástico moderno.

Propagados noutros tempos através da oralidade, os mitos difundiram-se pela literatura, esculturas, pinturas, entre outros, manifestando-se como um método que procurava, às vezes harmonicamente, fundamentar e justificar o mundo e o homem, sem dispor de outro fim que não o seu próprio. Tomados como verdades atemporais e perenes, os mesmos perduraram por muito tempo e perpetuam-se na atualidade por intermédio de cineastas, escultores e escritores como Murilo Rubião. Como já dizia Fernando Pessoa (1988), o “mito é o nada que é tudo”, persistindo ao esforço reducionista de adaptá-lo em termos não propriamente seus, e, assim, mantendo-se inatingível com o impacto de sua potência narrativa.

As obras de caráter mitológico aguçam o fascínio de uma ampla porção de pessoas, que se deleitam com, por exemplo, o mito cosmogônico de Hesíodo, personagens ilustres como o herói irascível Aquiles e o astuto Odisseu, ambos reproduzidos em Homero, os epinícios pindáricos e as demais figuras, como o singular Minotauro. Walter Benjamin outrora proferira, prudente e convenientemente, que “é para trás que conduz o estudo, que converte a existência em escrita”.

Para Benjamin, a história universal não conta com um método empírico, mas sim aditivo, posto que se vale da massa dos acontecimentos, para com eles ocupar o tempo “homogêneo e vazio”. À vista disso, entram em cena literatos como Murilo Rubião, que, de uma tradição clássica, um passado longínquo, uma história multifacetada, foram – e são – capazes de colaborar para a formação da história universal a partir de suas obras.

Com tais afirmações em vista, este trabalho visa a contribuir com uma reflexão pontual acerca de como Murilo Rubião, recorrendo ao emprego de simbologias, se ocupou dos fenômenos da transmissibilidade e da citação, fazendo com que a mitologia estivesse presente ao advento das obras modernas. Há, além disso, a intenção de examinar o viés mitológico como um subsídio alterador da compreensão da contística muriliana e, também, de se meditar sobre novas leituras que surgiram das composições de Murilo Rubião e as possíveis significações delas obtidas por intermédio da mitologia, realocada em novos

contextos. Buscamos, ao longo de todo o trabalho, nos debruçar sobre as obras literárias de Murilo Rubião – mais especificadamente, no conto “O bloqueio” –, a fim de delinear o que de mitologia há nelas, verificando como o autor respondeu à mesma, imprimiu perspectivas (mitológicas) nos contos, bem como as particularidades de sua composição.

2. Sobre Gérion e o edifício

No conto “O bloqueio”, o protagonista Gérion está alojado em edifício recém-construído. Sendo dele o seu único morador, esse edifício, após três dias da instalação de Gérion, começa a apresentar barulhos intermitentes, em virtude das reformas que parecem se suceder a altas horas. Desse modo, o aposento é tomado por sons, isto é, ruídos resultantes de obras e de maquinário de construção. Exemplos disso são o matraquear de várias brocas ou o rompimento de cabos de aço.

Na maior parte do conto, os ruídos sonoros se manifestavam intensamente, penetrando portas e janelas do apartamento que a personagem protagonista acreditou se tratar de uma destruição: “Do temor à curiosidade, hesitou entre verificar o que estava acontecendo ou juntar os objetos de maior valor e dar o fora antes do desabamento final.” (RUBIÃO, 2010, p. 139) e “Estariam construindo ou destruindo?” (RUBIÃO, 2010, p. 139).

Entretanto, houve a garantia por parte do síndico, o qual Gérion comunicara, que tais incômodos não durariam mais que três dias. Para além das inconveniências sonoras, geraram-se similarmente resíduos materiais. Um exemplo foi o pó que se encontrava aos cantos do prédio, que provocou em Gérion sentimentos angustiantes, culminando em pesadelos, como o descrito a seguir:

Pegara novamente no sono e sonhou que estava sendo serrado na altura do tórax. Acordou em pânico: uma poderosa serra exercitava os seus dentes nos andares de cima, cortando material de grande resistência, que se estilhaçava ao desintegrar-se. (RUBIÃO, 2010, p. 139)

O tom que se verifica por todo o conto é onírico. A sua tônica principal parece girar em torno da invencibilidade da máquina, considerando que, a ela, a personagem de Gérion se configura em um estado de inabilidade, ensejando a devastação do local em que habita e deixando-o sem saídas. É o que se verifica a seguir:

A par do desejo de enfrentá-la, descobrir os segredos que a tornavam tão poderosa, tinha medo do encontro. Enredava-se, entretanto, em seu fascínio, apurando o ouvido para captar os sons que àquela hora se agrupavam em escala cromática no corredor, enquanto na sala penetravam os primeiros focos de luz. (RUBIÃO, 2010, p. 143-144)

As epígrafes murilianas, como se sabe, são passagens bíblicas que norteiam a compreensão dos contos, pelas quais Murilo Rubião faz consideráveis remissões a diversos símbolos. No conto em questão, com sua respectiva epígrafe, extraída de *Isaias* (XIII, 22: 139), “O seu tempo está próximo a vir, e os seus dias não se alongarão, pode-se afirmar que Gérion não conseguiu escapar ou se esquivar do edifício em que morava, confirmando novamente a essência inextinguível, permanente e incógnita do maquinário. Tal constatação também pode ser ressaltada a partir do diálogo com o síndico, determinando-se um intervalo duracional para que os reparos acontecessem e, em consequência, o intervalo restante a Gérion. Assim, a conversa entre as personagens acaba por ganhar atributos proféticos, como se fossem prenúncios.

Havendo constantemente referências a pó, poeiras e cinzas – “Tudo reduzido a fino pó amontoado nos cantos.” (RUBIÃO, 2010, p. 140) e “Nos cantos da parede começava a acumular-se um pó cinzento e fino.” (RUBIÃO, 2010, p. 144) –, foi factível localizar evidências simbólicas acerca de tais elementos. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (1984), essas substâncias têm sentido negativo, associado a um estado de destruição, isto é, à morte. Novamente, existe, aqui, um indício a mais de que Gérion padecera (pelo menos no plano terrestre). Ao pó e às cinzas, ocorre outra referência bíblica, porém, em *Gênesis*: “Lembra-te, ó homem, que és pó e em pó te hás de tornar” (*Gênesis*, III, 19), a qual se encaixa às circunstâncias do conto.

As remissões ao âmbito mitológico são feitas basicamente por meio de Gérion, personagem a qual, pela mitologia grega – ainda que sejam verificadas variadas informações nas mais obras clássicas e seus literatos –, representava um gigante, com partes múltiplas em sua constituição física. No geral, Gérion (ou Gerião, Gerione, entre outros) possuía membros constantemente associadas ao número “três”, entre eles cabeça, braços, pernas e corpo. No *Dicionário de Símbolos* de Cirlot (1984), o gigante está relacionado à existência de um ser colossal e primário, já que os seus sacrifícios engendraram a criação. O gigante não é, em si, nem bom ou mau, pois tais particularidades variam de acordo com as obras. Em suma, é a representação de força e poder em símbolos, conferida também pelo fato de o gigante ultrapassar a estatura aceita comumente. Com relação a isso, existe o seguinte fragmento no conto: “Gérion descia a escadaria indeciso quanto à necessidade do sacrifício.” (RUBIÃO, 2010, p. 142).

O número “três”, símbolo alusivo aos membros que formam Gérion, sintetiza, de acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1991), a “tríunidade” do ser vivo e uma ordem intelectual e espiritual (a Deus/cosmo ou ao homem), com outros tantos significados. Depreende-se que há uma união entre Céu e Terra (representando, respectivamente, os números “um” e “dois”, razão que sustenta tal conclusão). Ao mesmo número, são feitas sutis insinuações, como em tais fragmentos: “Acendeu a luz e consultou o relógio: três horas.” (RUBIÃO, 2010, p. 139); “– Dentro de três dias estará tudo acabado – disse, desligando o aparelho.” (RUBIÃO, 2010, p. 140), no que diz respeito à extensão das obras ocorridas pelo prédio; “Embalou-se numa valsa dançada há vários anos.” (RUBIÃO, 2010, p. 143), gênero musical cuja composição é feita majoritariamente sobre um compasso ternário, isto é, em três tempos.

Abundantes são as alusões, as quais vão das mais explícitas às mais tênues. Ainda ao número três, existe, ao começo do conto, uma passagem, já mencionada aqui, em que Gérion, em sonho, julgou estar sendo serrado na altura do tórax. Vale ressaltar que o tórax apresenta uma anatomia radiológica com divisão tripartite, constituída pela caixa torácica, sistema respiratório e mediastino. Há de se considerar, também, que a Gérion restava apenas um terço do dormitório onde se davam as relações conjugais: “Tornaria a partilhar do mesmo leito com a esposa, espremido, o corpo dela a ocupar dois terços da cama.” (RUBIÃO, 2010, p. 142). Portanto, essas sugestões oriundas de preceitos próprios à mitologia (como ao que alude à

estrutura corporal do mitológico Gérion) incrementam e alteram a compreensão do conto, propagando-se por toda a sua extensão.

No *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega*, a figura de Gérion, cujo nome advém de um verbo grego o qual significa “gritar” (portanto, “aquele que grita”), aparece com três cabeças e corpo triplo até às pernas, sendo que, em termos de descrição física, também são admitidos a ele seis braços e seis pés. Como já foi explicitado anteriormente, Gérion compreendia a figura de um gigante, mas era, também, aquele que detinha o rebanho vermelho roubado por Hércules a fim de que este cumprisse o seu décimo trabalho. Ao derrotar Gérion (do mesmo modo que derrotou Euríon [ou Euritião], o pastor dos bois vermelhos, e Ortro [ou Ortros], o cão monstruoso de guarda) para cumprir com seu objetivo, Hércules ganhou o domínio de uma considerável parcela do território ibérico na qual o gigante costumava governar. Sucede-se um fragmento do prólogo da tragédia *Hércules no Eta senequiana*, em que Hércules se exalta pela vitória sobre Gérion:

Venci aquele que tem o poder sobre a morte, e não apenas voltei, como também o dia apavorado viu o negro Cérbero e, estre contemplou o sol; nenhum Anteu da Líbia recuperou sua energia, Busíris caiu diante dos seus altares, Gerião foi dominado apenas com minha mão, bem como o terrível touro. (HELENO, 2006, p. 222, v. 22-27)

Em Hesíodo, não somente há a alusão à constituição de Gérion como também à sua filiação. A personagem (agora, como “Gerioneu”) surge, novamente, como uma criatura com três cabeças, como o maior dos mortais, detentor de um reino localizado além do oceano, como se pode constatar pelo excerto a seguir:

Aurigládio gerou Gerioneu de três cabeças / unindo-se a Belaflui virgem do ínclito Oceano. / E a Gerioneu matou-o a força de Hércules / perto dos bois sinuosos na circunfluída Eritéia / no dia em que tangeria os bois de ampla testa / para Tirinto sagrada após atravessar o Oceano / após matar Ortro e o vaqueiro Euríon / no nevoento estábulo além do ínclito Oceano. (HESÍODO, v. 55-62)

Já no autor clássico Ésquilo, concebeu-se Gérion como um gigante mitológico que ostentava, para além das três cabeças (como conferido na obra de Hesíodo), um corpo triplo:

(...) Tivesse ele / morrido tantas vezes quantas me disseram, / então, sem exagero, ele teria tido / três corpos como Gerión e poderia / vangloriar-se de seu corpo recoberto / por manto tríplice de terra, muita terra / — morte distinta para cada um dos corpos. (ÉSQUILO, v. 982-988)

Gérion ainda é fruto da relação entre Calírroe (ou Belaflui), que é uma das oceânides, e Crisaor (ou Aurigládio), gigante que trajava um escudo ouro. Não somente Gérion foi gerado por eles, mas, também, uma linhagem de monstruosidades presentes nos mitos de diversos heróis, como o já mencionado Hércules. É válido acrescentar que Gérion também é o neto de Poseidon e Medusa. Sobre essa procedência divina, tais filhos:

(...) podem representar a atualização simbólica de um eixo vertical, emergente dos inferos e atingindo o cume do Olimpo. Essa realidade poderia traduzir a possibilidade de trânsito entre estruturas ligadas ao espírito e abstração versus o material e o terreno, o corpo e as emoções. (ALVARENGA, 2007, p. 90)

A “verticalidade” consiste, por sua vez, em consonância com o *Dicionário de Símbolos* de Cirlot (1984), em forte símbolo de progressão e ascensão. É eixo indispensável aos valores morais (observa-se a analogia moral e espacial contida em seu significado), e se manifesta no conto “O bloqueio” por intermédio do edifício, em que acontecem reformas e existe apenas um morador: Gérion.

Outra herança, com a qual a obra muriliana conta, é a tradição gótica, a qual emprestou temáticas e tônicas, por exemplo, ao gênero sucessor, isto é, o fantástico. Na arquitetura, o gênero gótico se configura em ambiente lúgubre, dotado de mistério e terror, contando com passagens secretas e entes sobrenaturais. Assim é que um cenário correlato é percebido no conto muriliano, o qual, com a presença do edifício, é envolto por dubiedade e

surrealidade (é o que indica o incidente do término abrupto das escadarias, apontando para uma eventual levitação da construção). Além disso, o aposento habitado por Gérion é carente de luz, mas excedente em nebulosidade: “A escuridão do aposento contribuía para fortalecer essa frágil certeza.” (RUBIÃO, 2010, p. 139). Ainda, o maquinário de “O bloqueio” é contemplado como elemento incógnito, dotado de mistério, chegando a ser sobrenatural, o que sustenta, mais uma vez, o teor gótico do referido conto: “Imobilizou-se na cama, em agônica espera: emitiria a máquina vozes humanas?” (RUBIÃO, 2010, p. 143).

No estilo gótico, por meio de técnicas inovadoras, a arquitetura enseja a ampliação na extensão das construções e, por conseguinte, maior entrada de luz. Como um artifício para a comunicação/comunhão com o plano divino, a iluminação possibilita que o homem se inteira sobre sua inferioridade e mortalidade perante o sagrado. De acordo com os estudos de Santos (2015, pp. 46-47), a verticalidade e a longitudinalidade se apresentam como fatores indispensáveis para as construções góticas; assim, suas paredes não são meramente estruturais, mas, sim, admitidas como “peles de luz”. O mesmo autor também sustenta que os vãos, nessas construções, apresentam diafaneidade, propiciando a passagem de luz e atuando de modo a transformá-la. Como consequência, a iluminação que se cria não é espontânea, sendo colorida e simbólica, mas com a penumbra ainda manifesta.

Essas particularidades da arquitetura gótica podem ser identificadas no conto em questão, especialmente no desfecho do conto, pois Gérion avista, pelas frestas do apartamento, luzes coloridas que faziam e desfaziam um arco-íris pelo ar, símbolo que, em conformidade com o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1991), representa um vínculo entre o outro mundo e o este, como uma aliança entre Deus e os homens. Além disso, Gérion também vislumbrava o pó cinzento e fino que se acumulava às paredes, o que sugeria a proximidade de seu fim.

O evento que se deu ao edifício de Gérion ao final do conto muriliano se assemelha ao processo de desmaterialização arquitetônica medieval. A constatação ganha forças singularmente se se considerar episódios como a desaparecimento dos materiais para a reforma de alguns andares do edifício:

Encontrou-se a céu aberto. Quatro pavimentos haviam desaparecido, como se cortados meticulosamente, limadas as pontas dos vergalhões,

serradas as vigas, trituradas as lajes. Tudo reduzido a fino pó amontoado nos cantos. (RUBIÃO, 2010, p. 140)

Com base nas asserções expostas no decurso deste estudo sobre “O bloqueio”, pode ser defendida uma tradução simbólica que sustentaria a hipótese de ascensão do protagonista Gérion, isto é, a viabilidade de que Gérion sofrera uma transcendência/sublimidade, abandonando o plano material em que estava em destino a um plano celestial, espiritual, em que a personagem desfrutaria, por exemplo, da plenitude das cores.

3. Conclusão

As referências simbólicas apresentadas neste estudo comprovam a existência, no conto “O bloqueio”, da metáfora de ascensão, incorporada por personagens e suas simbologias, tais como o número “três”, o “gigante” e os planos (com seus respectivos símbolos: verticalidade, longitudinalidade, edifício etc.). Tal experiência de interpretação simbólica só ganhou fundamento com o alicerce do viés mitológico, pois, sem ele, tudo o que foi alimentado pelo trabalho não lograria êxito algum.

Em conclusão, é perfeitamente cabível a afirmação de que Murilo Rubião, ao refletir acerca das condições da existência humana, ao tentar fundamentar, justificar o mundo e o homem, conferir sentido à vida, à existência, desfrutou de vários símbolos, como o de Gérion, delineando um universo absurdo e excêntrico, como em “O bloqueio”. A mitologia, então, assessora a diegese das narrativas ao atribuir significação para grandes e pequenos símbolos. Assim, a temática mitológica se comportou, pela referida obra muriliana, enquanto um componente fomentador e responsável por grandes impactos no conteúdo das composições e pela sua subsequente alteração, pois é exequível a construção de um parecer mais elaborado do que aquele que se deu às primeiras visões/leituras, as quais, à primeira vista, poderiam parecer indecifráveis e inteligíveis.

Com base nos resultados aqui apresentados, podemos depreender diversos tópicos no que concerniu à relação de Murilo Rubião com a mitologia, expressa por meio de suas composições. É por meio dela que o referido autor faz a expressão de denúncias da realidade e

sociedade, o emprego do fantástico, ao apresentar, entre outras particularidades, o mistério, o inexplicável, a irrupção do inadmissível e a ruptura da ordem estabelecida. Assim, Murilo Rubião delatou dilemas existenciais do ser humano, com aplicação do fator crítico e remissão aos conflitos que têm, na realidade, sua origem. O fantástico e o sobrenatural se expõem mediante elementos reais, como os próprios homens, os quais, nas produções desse autor, desvendam o seu lado menos convencional, mais medíocre, saturado de vícios, preconceitos e desventuras.

Uma das forças impulsionadoras às obras de Murilo, a mitologia não se limitou somente ao que diz respeito à Grécia ou à Roma, por exemplo, considerando que está presente, também, pelo Antigo Testamento, sendo avaliado, pelo próprio Murilo, justamente como o mais mitológico, mais forte, mais violento, com religiosidade exacerbada e um Deus mais autêntico e impetuoso. É com o auxílio dessas mitologias que Murilo haveria de carregar sua contística de símbolos, sempre dispostos de modo intencional, às vezes imperceptíveis aos olhos dos leitores de primeira viagem, mas nunca gratuitos.

Sendo assim, desvendar tais símbolos foi o principal objetivo do referido trabalho, pois, à vista disso, se logra uma leitura muito mais profunda no que diz respeito à contística muriliana, alterando a compreensão previamente construída por leitores já iniciados aos contos de Murilo Rubião e apresentando uma nova àqueles que estivessem em um primeiro contato com o mesmo autor.

Referências

ALVARENGA, Maria Zélia. **Mitologia Simbólica: Estruturas da Psique & Regências Míticas**. Brasil, São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Quinta edição. Brasil, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Brasil, São Paulo: Editora Moraes, 1984.

ÉSQUILO. **Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasil, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FRÓIS, Wílson Barreto. **Murilo Rubião e o redimensionamento do real**. Belo Horizonte: 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política (Obras Escolhidas, volume 1)**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 7-19.

HELENO, José Geraldo. **Hércules no Eta: Uma tragédia estóica de Sêneca**. Brasil, São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, 2006.

HESÍODO. **Teogonia (A origem dos Deuses)**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Brasil, São Paulo: Iluminuras, 1995.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1973.

SANTOS, Pedro Alberto Palma dos. **Métrica, proporção e luz: Arquitetura sagrada moderna no Brasil**. Brasil, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://goo.gl/kyhdHh>.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: Literatura Comentada**. São Paulo: Editora Abril, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TREVIZAM, Matheus; VIRGÍNIA, Tereza; BARBOSA, Manuela Ribeiro; LOPES, Antônio Orlando Dourado. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega**. Disponível em: <http://goo.gl/SwmF2c>.

A CARTA DE CAMINHA: UMA DISCUSSÃO ENTRE MEMÓRIA E HISTORIOGRAFIA

Ana Cristina de Souza Costa (CES/JF)

Resumo: Ao se pensar em estudar a carta de Pero Vaz de Caminha esbarra-se na premissa do senso comum de que o texto trata-se do relato sobre o achamento de uma nova terra. Entretanto, a Carta de Caminha ultrapassou o limite de ser apenas o testemunho de uma viagem e é concebida tanto por seu valor documental, como a “certidão de nascimento do Brasil” (SÁ, 1985, p. 5), quanto pela sua legitimidade literária, e desta ideia defende-se que a carta é parte fundamental do patrimônio cultural da língua portuguesa. Em uma abordagem sócio-histórico-literária, a Carta de Caminha foi capaz de sugerir a genética do povo brasileiro, portanto, o texto do escrivão é um testemunho de um momento que já deixaria pistas para reconhecer que posteriormente uma nação surgiria constituída pelos dois povos que acabavam de ser encontrados: o índio e o português. Conforme concebe o teórico Terry Eagleton, um texto pode ser formulado com diversas intenções “Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico.” (EAGLETON, 1983, p. 9). Mas a condição histórica e literária que a carta pôde alcançar, só o tempo e o estudo puderam determinar. Este trabalho visa contemplar a Carta com um documento de valor histórico e literário que sugere aspectos constituintes de uma identidade literária.

Palavras-chave: Historiografia. Valor literário. Identidade.

Introdução

Ao se pensar em estudar a carta de Pero Vaz de Caminha esbarra-se na premissa do senso comum de que o texto trata-se de uma narração que tinha como objetivo contar ao rei de Portugal sobre o achamento de uma nova terra, assim como define seu próprio autor:

Mesmo que o Capitão-mor desta vossa frota e também os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a notícia do achamento desta vossa Terra Nova que, agora, nesta navegação se achou, não deixarei, também, de dar disso minha conta a Vossa Alteza, tal como eu melhor puder, ainda que para bem contar e falar o saiba fazer pior que todos. Mas tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade; e creia, como certo, que não hei de pôr aqui mais que aquilo que vi e me pareceu, nem para aformosear nem para afear (CAMINHA, 1963, p. 1).

Entretanto, a carta de Caminha ultrapassou o limite de ser apenas o relato de uma viagem e há tempos é concebida por seu valor documental, como a “certidão de nascimento do Brasil” (SÁ, 1985, p. 5), e também pela sua legitimidade literária, e desta ideia defende-se que a carta é parte fundamental do patrimônio cultural da língua portuguesa, como tratam os pesquisadores Manuel Guerreiro Viegas e Eduardo Nunes que publicaram a obra **Pêro Vaz de Caminha a carta a el rei d. Manuel** na coleção Clássicos do Mundo Português pela Imprensa Nacional da Casa da Moeda (INCM) em 1974. Portanto, a carta do escrivão português consegue prestar contas do convívio estabelecido entre o histórico e o literário.

Silvio Castro na obra **A carta de Pero Vaz de Caminha o descobrimento do Brasil** (2015), destaca que a carta possui igual importância histórica e literária para Portugal e Brasil, sendo que para o último, o documento é um privilégio por ser um marco que determina o nascimento de uma História que se derivou de relatos de uma crônica de viagem. E dessa forma, Castro expõe sobre o texto de Caminha:

A integração desses fatores transforma a Carta em crônica, permitindo a preservação do tempo real observado pelo remetente e a estabilização coerente do tempo histórico brasileiro. Estes fatos fazem do Brasil, possivelmente, a única realidade geo-humana moderna possuidora da escritura do próprio ato de nascimento. E, caso raro, desta maneira aquela brasileira é uma cultura nacional que nasce diretamente ligada ao signo escrito (CASTRO, 2015, p. 36).

Para o historiador brasileiro, a carta teria outro valor a ser ressaltado. Seria esta também um documento capaz de sugerir a genética do povo brasileiro, portanto, o texto de Caminha é um testemunho de um momento que já deixaria pistas para reconhecer que posteriormente uma nação surgiria constituída pelos dois povos que acabavam de ser encontrar: o índio e o português. O teórico assim determina:

A Carta de Caminha tem para o Brasil um duplo valor: o primeiro é aquele imediato de ser a memória estável dos primeiros atos de seu nascimento – ela permite, por isso mesmo, aos brasileiros, a consciência de uma história claramente colocada no tempo conhecido e no espaço cultural correspondente; o segundo, pelo fato de ser o duplo testemunho, que soube dar contemporaneamente, sobre os dois elementos que podem ser considerados a base do futuro indivíduo brasileiro, o português e o índio (CASTRO, 2015, p. 35).

Seja pela observação dos fatores históricos ou literários é certo que a leitura e o estudo da Carta de Caminha consistem em atividades prazerosas que levam o leitor a refletir sobre tais aspectos e geram também questionamentos sobre o contexto de elaboração deste valioso texto, e, portanto, para se realizar uma análise consistente desta obra e compreender melhor seu valor, faz-se necessário caminhar pela história de seu autor e também do momento de produção que consistia à época das Grandes Navegações.

Em uma tripulação de aproximadamente mil e quinhentos homens, aqueles que sabiam escrever puderam registrar suas impressões sobre a viagem, o que não foi diferente com Caminha, pois apesar de ter embarcado com responsabilidades referentes às contabilidades da expedição, Pero Vaz de Caminha tinha bom domínio da escrita e se aproveitou deste dom relevante para escrever uma carta ao rei D. Manuel sobre o achamento da nova terra. O então escrivão enxergou nesta missiva a oportunidade para pedir ao Rei de Portugal que perdoasse seu genro Jorge Osouro que era um degredado em São Tomé na África.

Tem-se conhecimento, no entanto, que a carta de Pero Vaz de Caminha junto com mais dois outros relatos, um do físico e cirurgião Mestre João e outro uma relação não assinada, que se conhece como **Relação do Piloto Anônimo** são as únicas fontes documentais

que sobraram da expedição de Cabral. A carta de Caminha é de certo a mais importante dos três documentos, pois é o único registro que relata o passo a passo dos dias vividos na nova terra (BUENO, 2006).

Os outros dois documentos citados objetivaram seus textos em aspectos diferentes da viagem e da descoberta cabralina. O relato curto do Mestre João sugere que sua intenção era observar a astronomia do território encontrado, sendo esta a principal diferença para o relato de Caminha. O primeiro escreveu sobre as estrelas e o céu da nova terra, ao passo que o segundo se preocupou em escrever sobre os nativos que por lá viviam. O historiador Paulo Roberto Pereira em sua obra **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil** (1999) apresenta a versão de que Caminha foi responsável por um relato etnográfico da nova terra e no que diz respeito ao texto de Mestre João tem-se um olhar sobre estudos da astrologia do novo ambiente (PEREIRA, 1999).

As pesquisas baseadas nos relatos históricos sugerem que após nove dias em terra firme, Pero Vaz de Caminha e a esquadra lusitana seguiram caminho para as Índias aonde chegaram ao final do mês de agosto de 1500. Relata-se que em dezembro do mesmo ano, em uma invasão dos Mouros a Calicute, mais de cinquenta portugueses foram mortos dentre eles, Pero Vaz de Caminha. Não se sabe ao certo qual teria sido o efeito da carta sobre o achamento da nova terra para o Rei de Portugal, mas ao ser noticiado da morte do escrivão, D. Manoel teria atendido a seu pedido e perdoado o genro do escrivão, Jorge Osouro, em janeiro de 1501 (BUENO, 2006).

Vale ressaltar que além dos textos escritos por marujos e soldados enviados a familiares, junto ao documento de Caminha, foram enviadas missivas escritas pelo próprio capitão-mor, outros capitães, demais escrivães e ainda religiosos e fidalgos, mas à exceção dos três documentos que se tem acesso atualmente, todos os outros se perderam em dois episódios que assolaram Lisboa. O primeiro, um incêndio em 1508 e o segundo, um terremoto de grandes proporções em 1755 (BUENO, 2006).

O fato é que o relato de Pero Vaz de Caminha é considerado o mais completo e detalhado texto sobre a expedição portuguesa que mesmo sem premeditar, registrou em uma espécie de diário com suas impressões pessoais o que seria o primeiro documento sobre a terra, que também sem intencionalidade, mais tarde viria a se tornar Brasil. Segundo o teórico Manuel Viegas Guerreiro o texto de Caminha não pode ser limitado apenas ao valor de

documento, deve ser reconhecido pela sua contribuição na Literatura de Viagem, e dessa forma, o pesquisador dá méritos ao escrivão português:

Não é Pero Vaz um experimentado homem do mar- nem o quis ser-, nem um político, e, por este lado, pouco tirará dele o historiador das descobertas, mas um cronista atento a tudo o que se passa no contacto com a terra e a gente, que magistralmente descreve, com o rigor do funcionário que lidava com factos e números, com a sabedoria do humanista que conhece e domina a sua língua, com a rara aptidão do apurado observador, com o fino talento do escritor, enfim, com a profunda e humana simpatia que nele despertou o novo homem dos trópicos (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 20).

Em seus estudos sobre a carta de Caminha, Sílvio Castro também orienta a importância deste documento diante das novas concepções ideológicas responsáveis pelo advento do Humanismo em Portugal, características como o racionalismo, equilíbrio e a modernidade que não podem ser desconsideradas. Assim considera o teórico:

As características estilísticas da grande ‘literatura de viagem’ portuguesa [...] como a clara valorização da realidade; a sinceridade e a simplicidade do processo narrativo; a inteligente abertura para o mundo; a capacidade constante de maravilhar-se – acompanham a Carta em toda as suas partes e lhe dão o valor de um documento perene da mais moderna cultura humanista de Portugal (CASTRO, 2015, p. 33).

Entretanto, apesar deste valor para nação portuguesa, a Carta de Pero Vaz de Caminha não foi prontamente divulgada ao povo lusitano à época do descobrimento das novas terras. O documento ficou reservado por 300 anos na Torre do Tombo em Lisboa e durante o período de 1548 a 1571 ficou sob os cuidados do guarda-mor Damião de Góis. Apenas em 1785, o historiador castelhano Juan Bautista Munoz fez uma cópia do documento, entretanto o texto

só viria a ser publicado em 1817 pelo Padre Manuel Aires Casal, na ocasião, o sacerdote e historiador teria tido acesso a uma cópia da carta que se encontrava no Arquivo Real da Marinha do Rio de Janeiro (GUERREIRO, NUNES, 1974).

Não se tem ao certo a informação de quantas edições já foram feitas da Carta de Caminha. Sabe-se que há versões acessíveis ao povo português e tantas outras ao povo brasileiro. O documento original encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo em Portugal na gaveta 8, maço 2, nº 2 (PEREIRA, 1999). Na ocasião das comemorações dos 500 anos do “descobrimento do Brasil”, o manuscrito original foi exposto nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Em 2005, a Carta de Pero Vaz de Caminha foi inscrita no Programa Memória do Mundo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Dada à sua importância, considera-se a Carta de Caminha como uma literatura de testemunho que apresenta significativo valor etnográfico, histórico, biográfico e literário. Na qual o pano de fundo se concentra na observação da terra - em seus aspectos morfológicos como clima, flora e fauna -, do homem e seus comportamentos físicos e psicológicos, das crenças e da organização em sociedade dos nativos recém-descobertos, assim consideram Manuel Guerreiro Viegas e Eduardo Nunes:

E que dizer, finalmente, do estilo do escritor? Cremos que sua principal virtude está no seu visualismo, na forma com que o autor nos põe dentro dos olhos a movimentada acção que descreve. E tudo parece resultar do fino talento do observador, que sabe eliminar o que não tem interesse e escolher o que verdadeiramente importa (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 25).

Em comunhão com seu valor de documento histórico e literário, a carta de Caminha compõe também um raro acervo dos registros das aventuras marítimas, dos anseios, dos dramas do homem em seu contato com o desconhecido. O pesquisador Silvio Castro na obra **A carta de Pero Vaz de Caminha** o descobrimento do Brasil (2015) assim define a importância dos textos produzidos sobre este importante período na história mundial:

As navegações construíram lentamente um imenso texto expressivo, partindo da mais simples relação à mais complexa forma de testemunho que se fazem obra de arte. São textos que por mais de duzentos anos, a partir de uma idade clássica até o período barroco, fixam o drama e a epopeia do homem português em contato com a aventura, com o desconhecido (CASTRO, 2015, p. 30).

É importante ressaltar que o valor dos textos de viagens e, sobretudo da carta de Caminha está no registro da vida destes homens que viveram as experiências das navegações. Foram estes mareantes que deixaram suas casas e famílias para cumprir uma tarefa que mudaria a concepção etnográfica, geográfica e religiosa do Ocidente nos séculos seguintes.

Documento histórico e literário

Muitas vezes a literatura contou o que a história não podia contar e outras tantas a narrativa histórica foi povoada de imaginação (CHIAPPINI; AGUIAR, 1993). A obra do escritor português mais uma vez transita em duas vertentes, não mais a do gênero, mas agora do ponto de vista do seu valor histórico e literário. Antes de observar a carta de Caminha como um documento, faz-se necessário compreender o que a História contempla como um documento e uma fonte histórica.

José D'Assunção Barros em seu artigo **Fontes Históricas:** revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica (2012) apresenta conceitos atuais que definem um certa preferência pela nomenclatura **fonte histórica**. Barros assim define o que seria considerado uma fonte histórica: “é tudo aquilo que, produzido pelo homem ou trazendo vestígios de sua interferência, pode nos proporcionar um acesso à compreensão do passado humano” (BARROS, 2012, p.130). Ao contrário e durante tempos, só se entendia como fonte aquelas hoje consideradas tradicionais como as crônicas, memórias, registros de cartório, cartas, demais obras literárias (BARROS, 2012).

Outro aspecto relevante exposto por Barros é o fator interdisciplinar como contribuição histórica. O historiador sugere que dados geográficos, como uma paisagem

natural, ou linguísticos, como ocorrências da fala e demais ciências também são considerados fontes para a História. A saber:

[...] a geografia passou a atuar interdisciplinarmente com a história, mesmo uma paisagem natural passou a ser encarada como uma possibilidade documental. O mesmo se pode dizer das relações entre a história e a linguística, que trouxeram os próprios fatos da língua para o campo das evidências históricas, e também das perspectivas que se produziram na confluência entre História e Antropologia, que permitem que se abordem como fontes históricas as evidências e heranças imateriais, já sem nenhum suporte físico e concreto, como as festas dramáticas populares e os ritos religiosos que se deslocam e perpetuam-se na realidade social, os sistemas integrados e reconhecíveis de práticas e representações, os gestos e modos de sociabilidade, os bens relacionáveis ao chamado ‘patrimônio imaterial’ (modos de fazer algo, receitas alimentares, provérbios e ditos populares, anedotários (BARROS, 2012, p. 130).

Diante desses pressupostos teóricos, não restam dúvidas do valor histórico da Carta de Caminha. Sendo a obra uma fonte ou documento histórico, a mesma é reconhecida com o patrimônio material, por ser tratar de uma crônica de viagem do final do século XV, mas não deixa de revelar indícios de heranças imateriais que podem ser pensados a partir da análise apontada por Barros (2012). Através do estudo da carta foi possível traçar aspectos geográficos da nova terra, ademais a carta ainda possibilitou aos pesquisadores linguistas o futuro conhecimento do tupi guarani e a inserção da língua portuguesa na população que a habitava o novo território e por fim, não pode ser desconsiderada a importante mentalidade religiosa da época. Caminha ao mencionar nas suas observações que o povo encontrado não possuía crença e deveria ser cristianizado, já contribuía, para uma das marcas da futura colonização da América Portuguesa: a catequização dos índios.

O pesquisador Fábio William Lopes Braga em seu estudo **A carta de Caminha e o conceito de literatura na historiografia literária brasileira**. (2009) exemplifica que não foi somente o texto do escrivão português que apresentou esta variação em sua valorização histórico-literária. Na própria literatura brasileira, outras obras também tiveram seu reconhecimento reformulado devido ao estudo de diversos teóricos, como foi o caso de **Os Sertões**, de Euclides da Cunha. Assim exemplifica Braga:

Como exemplo disso, pode-se apontar, na Literatura Brasileira, dois textos concebidos com intenção não-literária, mas que lograram decolar de seu estado inicial para inserirem-se no âmbito literário e artístico: a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *A Carta de Pero Vaz de Caminha* - aquela, de cunho jornalístico e historiográfico, [...] esta, que, muito embora inserida na tradição das crônicas de viagem e analisada até meados do século XX pelos grandes historiadores e críticos literários como documento de valor histórico, vem recebendo, a partir da segunda metade do século passado, tratamento literário (BRAGA, 2009, p. 9).

Estes conceitos se valem das ideias de Terry Eagleton que na obra **Teoria da literatura: uma introdução** (1983) assim expõe:

Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico (EAGLETON, 1983, p. 9).

Estas observações só vêm a confirmar a pluralidade do estudo do texto de Caminha, que pode ser concebido histórica e literariamente com o passar dos anos. Ainda para Guerreiro e Nunes, é lamentável que a Carta de Caminha tenha demorado ter seu reconhecimento no estudo da etnografia. Os teóricos defendem que os etnólogos “não tenham aproveitado convenientemente a riqueza deste e de outros documentos similares” (GUERREIRO;

NUNES, 1974, p. 23), ao passo que também desejam que esta falha possa ser reparada: “mas não é tarde ainda para neles colher os ensinamentos que contêm” (GUERREIRO; NUNES, 1974, p. 23).

Sílvio Castro ainda se propõe a analisar a carta e seu feito literário também ressaltando a competência do escrivão em expressar o que lhe salta aos olhos e com maestria no trato com as palavras, se para os teóricos portugueses alguns relatos da carta não saem da mente do leitor, para Castro, o texto também é marcado pelo envolvimento de seu autor com tudo que o cercava neste Novo Mundo: “e sentindo-se fortemente envolvido naqueles eventos, Caminha nos fala tanto de si mesmo, um tipo humanista da renascença portuguesa, quanto dos índios e de seu mundo” (CASTRO, 2015, p. 35).

Conclusão

Torna-se, por sua vez, incontestável olhar o texto do escrivão português sem os devidos méritos literários e históricos. Do ponto de vista acadêmico, a Carta possui o reconhecido valor tanto para os portugueses, quanto para os brasileiros, duas nações que foram influenciadas pelos registros e observações de Caminha.

O estudo das fontes históricas assim como **A Carta de Pero Vaz de Caminha** muito teve a contribuir para as duas áreas, o texto serve de material para pintar um retrato da época das Grandes Navegações, uma vez que por meio do texto literário, a crônica, foi possível levantar dados que constituíram o perfil do homem do século XV e dos nativos encontrados na nova terra, do mesmo modo como contribuiu para a desmistificação da ideia imagética da época sobre o paraíso terrestre no Novo Mundo. Sem esta relação, histórica e literária, haveria uma possível lacuna no conhecimento dos costumes e das crenças do homem do século XV.

Referências

BARROS, José D'Assunção. **Fontes Históricas:** revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica. *Mouseion*, nº 12, mai/ ago / p. 129 -159, 2012.

BRAGA, Fabio William Lopes. **A carta de Caminha e o conceito de literatura na historiografia literária brasileira.** 2009. 105 f. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94012>>. Acesso em: julho de 2016.

BUENO, Eduardo. **A viagem do descobrimento:** a verdadeira historia de expedição de Cabral. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta ao rei Dom Manuel.** 2. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

CASTRO, Sílvio. **A carta de Pero Vaz de Caminha o descobrimento do Brasil.** Porto Alegre: L&PM,2015.

GUERREIRO, Manuel Viegas; NUNES, Eduardo. **Pêro Vaz de Caminha:** a carta a el rei d. Manuel - Clássicos do Mundo Português. Lisboa: INCM- Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1974.

PEREIRA, Paulo Roberto. **Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

SÁ, Jorge de. **A crônica.** São Paulo: Ática, 1985.

A PROGRESSÃO DE VOZES NA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DOS SÃO-BENTENSES EM “O SETE ORELHAS: HERÓI BANDIDO”

Andréa de Rezende Arantes Furtado (UNINCOR)

Resumo: Este estudo pretende abrir uma reflexão e discussão sobre as diversas vozes que permeiam o documentário “O Sete Orelhas: Herói Bandido”. Instiga-nos, ainda, a problematizar de que maneira essas vozes compõem a identidade dos cidadãos são-bentenses. Nessa linha, pretendemos observar o processo de construção das instâncias enunciativas, imbricadas na progressão da oralidade. O interesse em desenvolver um estudo envolvendo ações discursivas se justifica por dois motivos. Primeiramente, pelo fato de querer resgatar a história do “Sete Orelhas”, já que as pessoas, em geral, não possuem ciência da repercussão, nem mesmo da dimensão dessa lenda. O segundo motivo é por julgar necessária a valorização da cultura através da retomada e manutenção da memória que enaltecem um cidadão que chegou a ser comparado a Lampião. Para esta pesquisa, contemplaremos abordagens teóricas enunciativas e discursivas, a fim de mapear as representações de Januário e sua saga, indicadoras de movimentos identitários.

Palavras-chave: Progressão da oralidade, identidade, memórias, documentário.

INTRODUÇÃO

A lenda “O Sete Orelhas” se funde com a própria cidade de São Bento Abade. Considerada como um local tranquilo, com 4.577 habitantes, situada ao sul de Minas Gerais, a 282 quilômetros da capital do estado, Belo Horizonte, e, a 28 quilômetros da Fernão Dias. É circunvizinha de Três Corações, Carmo da Cachoeira, Luminárias e São Tomé das Letras.

Segundo Miranda (2003), a história ocorreu porque o fazendeiro João Garcia Leal, irmão de Januário Garcia Leal, também fazendeiro, se envolveu em uma briga por demarcação de terras com a família Silva. A briga resultou numa morte ‘selvagem’. O patriarca Silva sentenciou aos sete filhos uma ordem fatal: “procurem João Garcia e onde o encontrarem, atem-no vivo a uma árvore, tirem-lhe a pele estando ele vivo e tragam-na,

deixando o corpo exposto às aves de rapina” (MEIRELLES, 1949 apud MIRANDA, 2003, p. 76). Miranda (2003) enfatiza que a irmandade⁸ assim o fez. Januário, por sua vez, extremamente enraivecido, devido à selvageria com que mataram seu irmão, buscou praticar a justiça por meios legais, já que o mesmo tinha um cargo que lhe favorecia tal ato; entretanto, nenhuma atitude foi tomada pelo poder público, por isso, decidiu vingar a morte de seu irmão, matando os sete irmãos que deram cabo a vida do seu, cortando-lhes uma orelha, um por um, e anexando-as a um cordão que, posteriormente, é usado como colar pelo lendário.

De acordo, ainda, com Miranda (2012), “quando o aparelho estatal falha abre-se a possibilidade de o cidadão fazer a justiça”. E, foi o que aconteceu com Januário. Esse documentário “Sete Orelhas – Herói Bandido”, exibido no dia treze de agosto de 2012, em Varginha, discorre sobre a personagem mitológica da região apelidada de “O Sete Orelhas”.

Essa história foi transformada em roteiro de filme, dirigido pelo professor de Literatura e compositor Bruno Maia, tendo como tempo de duração quarenta e dois minutos. Maia (2012), pesquisou a vida do “Sete Orelhas” por dois anos e usou mais seis meses para rodá-lo. O mesmo contou com a colaboração de amigos e estudiosos do caso, além do patrocínio recebido da Prefeitura de São Bento Abade. As filmagens foram realizadas em São Bento Abade, Tiradentes, São João del-Rei e São Thomé das Letras, sendo a lenda apresentada pelo ator Ronildo Prudente. Trata-se de uma história entremeada por depoimentos sobre Januário Garcia Leal. Um dos entrevistados é o hexaneto do Sete Orelhas, Élio Garcia, autor do livro “Desbravadores dos Sertões”. Em Belo Horizonte, foram entrevistadas duas pessoas que acrescentaram informações importantes sobre a vida de Januário e o Brasil-Colônia: o promotor do Patrimônio Histórico e Cultural de Minas, Marcos Paulo de Souza Miranda, um dos maiores estudiosos da história de Januário e autor do livro *Jurisdição dos Capitães*. E, ainda, a pesquisadora e cientista política Carla Maria Anastácia, doutora em História e Cultura Mineira. Carla Anastácia “aborda em seu trabalho a violência e criminalística nas Minas setecentista e oitocentista. O filme acrescenta a esse cenário a ineficácia da justiça da época.” (SETE⁹, 2012). Além desses, Maia incrementou seu trabalho com seus próprios depoimentos e também de Vicente Lima, um contador de história de São Bento Abade, além de alguns outros profissionais.

⁸ Os sete irmãos da família Silva não foram nomeados nas obras de Meirelles (1949); Miranda (2003).

⁹ Reportagem publicada em Notícias diárias de Varginha e Sul de Minas, 2012.

A ideia para o desenvolvimento desse projeto está associada à minha memória afetiva, ligada às vivências que se relacionam com a lenda “O Sete Orelhas”, disseminada na cidade de São Bento Abade, minha cidade natal, e, reconstruída em diferentes gêneros. Nesse viés, o intuito, aqui, permeia não somente a valorização da cultura histórica do povo desse local, mas também, a composição dos movimentos identitários.

O gosto pelo tema veio do ambiente familiar, pois desde criança convivi com as histórias e as lendas. Por isso, durante toda a minha vida, senti uma fascinação desmesurada por novelas de época e “causos” contados pelos mais velhos.

Naquela época, os relatos da minha avó, dos meus pais e tios eram contados à noite ao redor do fogão à lenha e em alguns momentos, sob a luz do lampião. Em ambientes assim, eu conheci algumas histórias lendárias, como a de Januário Garcia Leal, o justiceiro, capitão de ordenanças, da então Vila de Campanha.

Tendo em vista o fato de querer resgatar a memória, decidi, então, buscar material que pudesse servir de objeto de pesquisa. Da data até os dias atuais, são mais de cinquenta obras que tratam do tema, dentre elas temos livros de contos, reportagens, filme, poema e documentário, porém o que melhor “cuidou de guardar a grande maioria dos fatos relativos à história do Sete Orelhas” foi a tradição oral. Por isso, eu e minha orientadora Maria Alzira Leite decidimos trabalhar com o documentário.

Nessa linha, almejamos verificar como (re) configuram os discursos em torno de Januário Garcia Leal e seu bando no documentário, ou seja, qual é a materialidade discursiva empregada nas vozes de historiadores, autores, professores de História e Literatura, cientista política, genealogista e contador de histórias.

Numa análise preliminar, observamos que as escolhas lexicais dos entrevistados orientam os interlocutores a determinados sentidos ligados a um interdiscurso: o de que o Sete Orelhas é um herói bandido, uma vez que o mesmo fez justiça com suas próprias mãos, pois revidou a morte se seu irmão que teve a pele do corpo todo retirada ainda vivo. O ato de requinte crueldade se deu em uma famosa figueira de um lugar, que passou a ser conhecido como Tira-Couro, situado a seis quilômetros de São Bento Abade, às margens da rodovia que faz ligação com a cidade de Três Corações. Destacamos que cada entrevistado se utiliza de um discurso específico, com escolhas lexicais próprias, que sua profissão requer, para persuadir os telespectadores de seu ponto de vista. No caso, o promotor-autor remete algumas

escolhas lexicais que orientam e podem legitimar o domínio discursivo e jurídico. Enquanto o cantor, usa de fenômenos linguageiros para se aproximar mais do discurso mineiro interiorano, de indivíduo sem estudo, e dar mais veracidade às cenas.

Cabe destacar que a ideia de que Januário Garcia Leal “desvirtuou sua conduta pessoal deixando de lado a vida pacata e regrada para seguir o caminho cego da vingança” (MIRANDA, 2003, p.53), para muitos ainda é motivo de tê-lo como um “herói”, porque Januário era homem branco, livre, proprietário da expressiva Fazenda Ventania, casado com Teresa de Jesus, mulher também branca, livre; pais de três filhos. Ele, descendente de uma família respeitada, possuidor do título de Capitão de Ordenanças, parente de vários padres mineiros e paulistas. Naquela época, para se ordenar padre “era necessário comprovar através de documentos e testemunhas que era limpo de sangue, filho de cristãos velhos de quatro costados, sem mistura de mouro, mourisco ou outra infecta nação...” (MIRANDA, 2003, p.54-55). Sendo assim, na conjuntura em que se encontrava, pertencia, portanto, à classe dominante e por isso a ideologia dele era o que vogava e por que não dizer, que voga até os dias atuais.

Ao adentrar nos locais públicos exibindo seu colar de orelhas, Januário se valia de um discurso ideológico que de alguma forma, servia para legitimar o poder da classe social a que pertencia que era a dominante.

DO BANDO AO HERÓI? IMAGENS DISCURSIVAS

Para Chauí (1980) apud Brandão (2004, p. 21), de acordo com a concepção Marxista, a ideologia “é um instrumento de dominação de classe porque a classe dominante faz com que suas ideias passem a ser ideias de todos”. Ou seja, todos passaram a apoiar a “justiça” de Januário. Os crimes praticados por ele são considerados atos de justiça e não de vingança.

Retomamos, nessa linha, a concepção de Pêcheux, para observarmos como o discurso ideológico dos enunciadores ocorre de fato nos dizeres do documentário já citado, pois se entende que questões ideológicas podem abarcar construção da identidade de uma sociedade. Daí a necessidade de se estudar e compreender como os discursos que tangem a história do Januário Garcia estão alinhados à identidade da população de São Bento Abade. Para isso, faz-se necessário entender o conceito de discurso que segundo Pêcheux é

um dos aspectos da materialidade ideológica, por isso, ele só tem sentido para um sujeito quando este o reconhece como pertencente a determinada formação discursiva. Os valores ideológicos de uma formação social estão representados no discurso por uma série de formações imaginárias, que designam o lugar que o destinador e o destinatário se atribuem mutuamente (PÊCHEUX, 1990, p.18).

Para Pêcheux (2010), a formação discursiva apóia-se no materialismo histórico, ou seja, nas teorias das formações sociais e transformações; na linguística, por meio de mecanismos sintáticos e dos processos de enunciações; e na teoria do discurso, pela determinação histórica dos processos semânticos. Esses elementos apresentam relações contraditórias, levantam questões sobre seus próprios “objetos” e sobre a relação da própria linguística e do domínio científico das formações sociais.

Pêcheux (2010) aponta duas noções fundamentais, sendo um sistema linguístico que é regido por leis internas e o outro um processo discursivo-ideológico que se desenvolve a partir dessas leis. Reconhece no discurso a condição de produção possível no momento histórico e como fonte de produção dos efeitos de sentidos que se materializa na língua. Nessa acepção, a formação discursiva é o local de produção de sentido a partir da condição, produção e da formação ideológica, por meio dos discursos articulados pelos sujeitos. O sujeito é composto e repreendido pela ideologia, que o coloca numa posição e define sua identidade enunciativa, ou seja, um lugar de produção do discurso bem definido. Posto isso, todo sujeito se pronuncia a partir de uma formação discursiva, frisando sua posição, o “assujeitamento” (PÊCHEUX, 2010, p. 159-169). Isso pode ser observado nos dizeres dos enunciadores do documentário, já que a construção da personagem de Januário Garcia perpassa pelo discurso ideológico de cada um dos falantes, ou seja, os enunciadores utilizam um dizer pertencente a uma formação discursiva e ideológica do grupo a qual pertence. Essa posição não é cristalizada, pois a formação discursiva do sujeito não é estável, uma vez que, pode se formar por outros discursos, isto é, o interdiscurso. Por isso, um discurso interfere no outro.

Dessa forma, o interdiscurso tem íntima ligação com a memória. Para Orlandi (2005), a memória também faz parte do discurso, portanto, a maneira como ela se origina predispõe às condições de produção do discurso, e assim a memória é considerada “interdiscurso”.

O interdiscurso é algo que fala antes, que surge de um lugar independente, é o que a autora chama de “memória discursiva”, é algo já foi dito e que causa efeito no que se está sendo dito.

[...] O fato é que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua reação com os sujeitos e com a ideologia. A observação do interdiscurso nos permite, remeter o dizer da faixa a toda uma filiação de dizeres, a uma memória, e a identificá-lo em sua historicidade, em sua significância, mostrando seus compromissos políticos e ideológicos. (ORLANDI, 2005, p. 32).

Sendo assim, o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva, não é individual, já que se constrói por meio de, pelo menos, dois interlocutores que, por sua vez, são seres sociais; e se constrói como um “diálogo entre discursos”, isto é, mantém relações com outros discursos que o precederam (BARROS, 1996, p. 33). Esse diálogo ente discursos é chamado de dialogismo, entendido como “a condição do sentido do discurso”. (BARROS, 2003, p. 2).

Posto isso, pretendemos, ainda, expor brevemente o quadro conceitual básico da Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), abordagem que fundamenta a proposta de análise interdiscursiva, que se materializa como práxis intradiscursiva e ideológica, uma vez que “a verdadeira substância da língua é constituída justamente nas relações sociais, via interação verbal, realizada por meio da enunciação ou das enunciações.” (BAKHTIN, 1986, p. 123).

O nosso interesse se fixará nos dizeres que compõem um documentário, dirigido por Bruno Maia. Segundo Maia, o seu intuito era “reunir os documentos mais importantes da fortuna crítica e explorar o universo da oralidade a respeito da saga de Januário”. Ainda

segundo o diretor, o filme discute a construção histórica da imagem dessa Lenda, “O Sete Orelhas” que é muito peculiar, digno inclusive de uma estátua na cidade.¹⁰

Para analisar essas vozes, é necessário antes conceituar e distinguir dialogismo e polifonia, os quais, na obra de Bakhtin, muitas vezes, são utilizados como sinônimos. O dialogismo define as relações languageiras, as práticas discursivas e, mais do que isso, a visão de mundo de Bakhtin. Já a polifonia se refere “à multiplicidade de vozes em um texto, seja ele literário ou não”. A polifonia pressupõe “uma multiplicidade de mundos, ou seja, vários sistemas de referência, vozes plenas e pontos de vista ideológicos acerca do mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 38-39). Dessa maneira, de fato, esses dois conceitos são distintos na obra de Bakhtin. Dialogismo se refere ao “princípio constitutivo da linguagem”, enquanto a polifonia é uma “estratégia discursiva”, conforme destaca Barros (2003). O dialogismo é resultante de um enfrentamento de vozes, enquanto a polifonia é a menção a essas vozes em um texto. Portanto, todo texto é, por essência, dialógico, mas nem todo texto é polifônico.

Para Bakhtin (2011), “o ato de enunciação é composto por diversas vozes, ou seja, vários discursos que são adequados à situação comunicativa. Esse diálogo polifônico é construído historicamente e socialmente”. Percebe-se no documentário essa polifonia, pois se trata de uma enunciação com alternância nos atos de fala numa relação dialógica, já que o contador de histórias inicia e o escritor Elio Garcia continua a história que vai sendo narrada por diferentes vozes, numa sequência.

Como essa lenda, há mais de dois séculos, ainda se mantém viva em nossas memórias, faz-se necessário buscar conhecimento sobre esse tema, para compreendermos melhor essa história. Por isso, apresentamos a definição de memória de Pêcheux:

A memória seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 2010, p.52).

¹⁰ Entrevista concedida pelo diretor Bruno Maia ao site G1 Sul de Minas. Disponível em: <www.g1.globo.com/entrevista> Acesso em: 07 out. 2016.

Dessa forma, a memória é uma retomada de discursos anteriores, porém não se deve limitá-la a apenas isso; já que a memória é, também, um componente indicador de uma adversidade entre forças ideológicas que objetivam restabelecer os implícitos (os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos) e forças contraditórias que lutam para desestabilizar e desregular os “já-ditos”, por meio do que Pêcheux chamou de efeitos de paráfrase.

É o que acontece com a história de Januário. Os autores se divergem quanto a pessoa de Januário, já que naquela época, quando uma criança nascia, era muito comum usar o mesmo nome de avós, pais e até mesmo tios. Três dos filhos de João Garcia herdaram o nome dos tios. Um deles se chamava Januário Garcia, homônimo do Sete Orelhas, (MIRANDA, 2003, p. 43), por isso, há divergência em relação a datas e lugares nas histórias narradas dos diversos livros. As divergências não param por aí, pois os autores discordam também sobre o estado civil do personagem. Miranda (2003), para se aproximar mais dos fatos cita, trechos de documentos em sua obra. Entretanto, nas partes que tratam sobre os atos praticados pelo Januário, faz transcrição da obra de Meirelles.

De acordo com Pêcheux (2010), a memória discursiva diz respeito “à recorrência de dizeres que emergem a partir de uma contingência histórica específica, sendo atualizada ou esquecida de acordo com o processo discursivo”, é algo que fala sempre, antes, em outro lugar. Sendo assim, percebemos que a história do Sete Orelhas chegou até os dias atuais graças à recorrência desses dizeres que foram atualizados por meio da oralidade através dos contadores de causos e da escrita de livros e reportagens.

As “lembranças pessoais” são distintas da memória discursiva, pois a segunda é engendradora numa esfera coletiva e social, responsável por produzir as condições necessárias de um funcionamento discursivo e, conseqüentemente, para a interpretabilidade de textos. Nesse aspecto, Pêcheux argumenta que “memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PÊCHEUX, 2010, p.50). É o que se observa nessa lenda, já que a mesma chegou até os dias atuais por meio da memória discursiva; pois a mesma foi recontada, reescrita e, no caso do documentário, gravada. Uma obra se utilizou de outra, ou de outras obras, para que a

mesma fosse construída. O mesmo se deu no reconto. O contador de histórias do documentário, em seu discurso, apodera-se de discursos alheios a respeito de Januário, dos quais tomou conhecimento através da memória discursiva.

As “redes de memória” possibilitam a retomada de discursos “já-ditos”, atualizando-os à historicidade do acontecimento discursivo. Portanto, materialidade de uma memória social determinada historicamente é constituída pela estruturação da discursividade.

Quanto à composição da identidade coletiva do povo são-bentense, observamos que antes Januário era “guardião da tradição”, dos bons costumes, a ponto de ser escolhido pela Câmara de Campanha indicação para ser Capitão de Ordenanças para o Distrito de São José e Nossa Senhora das Dores, atual cidade de Alfenas. “Em decorrência da indicação, Januário recebeu em 21 de janeiro de 1802, carta patente assinada pelo Governador Bernardo José de Lorena, provendo-o no referido posto de Capitão.” (MIRANDA, 2003, p.59) “Patente passada pelo Governador da Capitania, sujeita a ratificação pelo Governador de Portugal” (MIRANDA, 2003, p.58). Entretanto, depois de executar sua vingança, passou a ser “protegido pela população e procurado pelo poder público”. Isso evidencia que o que somos e o que pensamos sobre Januário Garcia Leal está carregado do dizer alheio; dizer que nos antecede ou que antecede nossa consciência e que herdamos, sem saber como nem porquê, de nossos antepassados ou daqueles que parecem não deixar rastros. Falar de Januário é mantê-lo vivo, na memória do outro e, portanto, na nossa própria memória, pois o que somos e o que vemos está carregado do que ficou silenciosamente abafado na memória discursiva, como um saber anônimo, esquecido. Notamos que no documentário, os enunciadores discorrem sobre Januário não apenas baseando-se naquilo que pensam, mas também naquilo que foi construído pelo dizer de outros, os discursos de cada um deles perpassam pelos discursos de seus antecessores.

A psicanálise nos lembra de que é preciso esquecer, matar o pai que simboliza a lei, a regra, a moral, a tradição, ultrapassá-los, se possível, para que, internalizados, sobrevivam para sempre. É na medida em que se internaliza um traço que ele se faz corpo no corpo do sujeito, que ele se faz presente, imperceptível, mas real, no real do inconsciente, permitindo identificações. Dessa forma, é provável que haja, portanto, traços de Januário no cidadão são-bentense e com esse trabalho pretendemos identificar esses traços identitários.

Como lembra SILVA (2000), a identidade, quer nacional, individual ou subjetiva, é produzida ou construída socialmente por aquele(s) a quem se atribui maior poder, e, portanto, a quem se concede autoridade para, legitimamente, dizer verdades ou a verdade sobre os fatos, o povo, o indivíduo.

Não há outro modo de se dizer que não seja através do olhar e da voz do outro. Basta lembrar o estádio do espelho de Lacan (1998), segundo o qual a criança, que ainda não formou uma autoimagem, se vê ou se imagina a si própria refletida no espelho, literal e figurativamente, no “espelho do olhar do outro”, que nomeia a imagem do espelho e, assim, lhe confere uma identidade, a partir dessa identificação.

Sendo assim, é possível que a identidade dos são-bentenses tenha sido (re)construída socialmente por Januário Garcia Leal, uma vez que o povo confere-lhe autoridade para legitimar seus atos de vingança ou justiça ao descrever suas características e narrar seus atos.

Sentimos, portanto, que uma história de mais de duzentos anos, contada de forma oral e escrita por diferentes autores, de datas e circunstâncias de vida das mais diversas, e, que ainda, faz parte da história de um povo, não poderia, de maneira nenhuma, cair no desmemoramento.

Por isso, ao analisar o documentário, decidimos observar o movimento das vozes dos diversos enunciadore e como foram organizadas numa progressão contínua, num aparente alinhamento sequencial. E até mesmo, como diferentes profissionais, com particularidades no uso de expressões languageiras compuseram toda a história do Sete Orelhas, resultando assim, numa construção de uma memória coletiva de uma cidade inteira.

A partir daí, o objetivo geral dessa pesquisa se solidifica em: observar o processo de construção das instâncias enunciativas imbricadas na progressão da oralidade do documentário “O Sete Orelhas: Herói Bandido”. Os Objetivos específicos são: analisar ações discursivas que delineiam formas de representações dos enunciadore em relação ao herói bandido; discutir e problematizar situações que passam determinadas formações discursivas envolvendo reafirmações estereotipadas da imagem de Januário Garcia Leal; mapear as estratégias linguísticas discursivas dos diferentes enunciadore indicadoras do movimento identitário.

Com este estudo, pretendemos principiar uma reflexão e discussão sobre os dizeres dos diversos enunciadore que permeiam o documentário “O Sete Orelhas: Herói Bandido”.

Incita-nos, ainda, a problematizar de que maneira essas vozes compõem a identidade dos cidadãos são-bentenses. Nessa linha, almejamos observar o processo de construção das instâncias enunciativas, imbricadas na progressão da oralidade.

PROCESSOS DE REFERENCIAÇÃO

Nos trechos transcritos, abaixo, percebemos o uso da progressão referencial. O enunciador utiliza o referente “irmãos Silva” para apresentar ao leitor a sua personagem, construída “no interior do próprio discurso”, de acordo com a percepção de mundo, as crenças, atitudes e propósitos comunicativos” do enunciador senhor Vicente Lima (KOCH, 2006, p. 123).

Vicente Lima (preparando o fumo para fazer cigarro de palha): Os irmão Silva parecia aniMAIS... não tinha cultura... não tinha nada não... era gente perigosa... maldosa... e naquela época... no Campo Formoso... na Fazenda Campo do Formoso... (mãos cruzadas sobrepostas sobre a perna direita, cruzada sobre a esquerda) morava Januário Garcia e João Garcia... era irmão... e veio na época morá os sete irmão Silva... então chegaro lá e compraro a fazenda e fazia divisa com Januário... com João Garcia... com a Fazenda Campo Formoso...

Élio Garcia (sentado num banco de uma praça com o braço esquerdo apoiado sobre o encosto do banco): e... eles... andaro tendo várias encrencas de divisa...

Vicente Lima (picando fumo para fazer o cigarro de palha): e es num concordavam com a ... com a divisa... e João Garcia trabalhando foi indo até que um dia dos irmãos Silva veio no serviço de João Garcia lá na divisa e disse pro João Garcia “olha... cê toma cuidado que nós vamo te mata... viu... por causa dessa divisa”? E João Garcia ficou assim: “Ah... não vai matar nada... isso é conversa fiada... né? Não acredito... ()”... e os irmãos Silva tomaro a decisão de matar João Garcia... até que um dia... João Garcia teve de vim aqui no arraiar... naquele tempo era arraiar... eles correrro... pegaro corda... faca... né... os apreparo certo... e lá embaixo tinha uma figueira muito grande... e debaixo daquela figueira os irmãos escondero com aquelas ferramentas... quando João Garcia foi passando eles saíram da moita... do mato... do esconderijo... né...”

Tanando: “penduraram ele numa figueira e tiraram a pele dele inteira vivo.”

Fonte: Trecho transcrito do documentário “O Sete Orelhas: herói bandido”

Entretanto, ocorre também no contexto sociocognitivo uma desfocalização, pois uma nova personagem é inserida “Januário Garcia Leal”. Tão logo, o referente “Os irmãos Silva” é retomado por meio de uma repetição. Haja vista que, na oralidade a repetição é usada como elemento de coesão. Essa retomada dá “origem às cadeias referenciais ou coesivas, responsáveis pela progressão referencial do texto” (KOCH, 2006, p. 131). Posteriormente, Lima faz uso do pronome “eles” para uma nova retomada e manutenção do foco, a chamada ativação ancorada, já que se refere a ao elemento “irmãos Silva” já presente no co-texto (KOCH, 2006, p. 127).

As escolhas lexicais utilizadas por ele para caracterizar os irmãos Silva, tais como: “animais, não tinha cultura,... gente perigosa, maldosa,... os irmãos Silva tomaram a decisão de matar João Garcia” podem nos orientar para uma ideologia de que tratam-se de homens capazes de executar atos de crueldade. Enquanto os Garcia, segundo o senhor Vicente Lima, eram homens trabalhadores (João Garcia trabalhando), homens de paz, até mesmo ingênuos (“Ah, não vai matar nada, isso é conversa fiada, né? Não acredito nisso não”). O fato de Januário vir a se vingar dos irmãos Silva causa uma certa surpresa, uma estranheza nas pessoas, posto que, o mesmo não havia demonstrado até aquele momento, no discurso do contador de histórias, a possibilidade de agir de maneira violenta e vingativa, entretanto se justifica. A progressão da oralidade contribui também para a construção da personagem, visto que, no discurso reproduzido de Vicente Lima temos um anti-herói perigoso, mas não assassino.

Já no discurso do Tanando, advogado e escritor da obra “Travessia: A verdadeira estória do Sete Orelhas, extraído do documentário fica explícito a frieza e a selvageria do crime cometido pelos irmãos Silva no uso das palavras “penduraram, ... tiraram a pele dele inteira vivo”.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto (Orgs.) **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1996. p. 21-42.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2. ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 1-9.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução Michel Lahude Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lucia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 1 -51

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à Análise do discurso**. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. 21. ed. São Paulo – S.P.: Editora Brasiliense, 1986.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: Lacan, J. **Escritos**. Trad. por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MEIRELLES, José Teixeira de. **Vida de Januário Garcia , o “Sete Orelhas”**. Três Corações: Casa Veritas, 1949.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **Jurisdição dos Capitães**. Belo Horizonte: Del Rey, 2003.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 2005.

O SETE Orelhas: Herói Bandido. Direção: Bruno Maia. Produção: Bruno Maia, São Bento Abade, Braia Produções, 42 min, 2012.

PÊCHEUX, Michel. A análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 4. ed. Campinas: editora da Unicamp, 2010.

PÊCHEUX, M. O papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **O papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 3. ed. Campinas: Pontes, 2010.

SETE Orelhas herói bandido vira documentário e é exibido na região. **G1**, 2012. Disponível em: < <http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2012/08/sete-orelhas-heroi-bandido-vira-documentario-e-e-exibido-na-regiao.html> >. Acesso em 23 set. 2016.

“SETE Orelhas – Herói Bandido” será exibido nesta quarta em Varginha. **Notícias diárias de Varginha e Sul de Minas**, 2012. Disponível em: < <http://www.blogdomadeira.com.br/2012/08/sete-orelhas-heroi-bandido-sera-exibido-em-varginha/>>. Acesso em 02 out. 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ANÁLISE DO VIDEOPOEMA "CULTURA": DIÁLOGOS ENTRE A POESIA E O VÍDEO

Andreia da Silva Santos (FIS)

Resumo: O trabalho tem como objetivo analisar as aproximações entre a poesia e o vídeo. Levando em consideração as contaminações e as diferenças existentes entre eles, respeitando as especificidades de ambos. Observando sob-os o patamar artístico-cultural. Para tanto, será analisado o videopoema "Cultura" (ANTUNES, 2006). Ao ser produzida por meio de sons, letras e imagens, a videopoesia não pode ser analisada apenas por meio da teoria literária/poética, mas sob diversas teorias de distintas disciplinas, dando vazão para a interdisciplinaridade e interculturalidade e a infinidade de possibilidades que a poética de Arnaldo Antunes proporciona.

Palavras-chave: Nome, videopoesia, Cultura

INTRODUÇÃO

Videoclipe, videoepoema, “poema musicado”, poesia no vídeo. Em qualquer uma dessas categorias e de muitas outras que se objetivar classificar e/ou rotular a poética de Arnaldo Antunes em *Nome* (2006) corre-se o risco de cometer um equívoco, de haver um esvaziamento, de uma restrição, de uma diminuição da sua poética, dada a imensidão e “irregularidade” e multiplicidade de sensações, signos, símbolos e ícones existentes na obra deste cantor-poeta. A arte de Antunes, e não somente *Nome*, “foge” a estas classificações que a restringe a um só objeto, a uma categoria que pode acabar por “fechá-la”. No entanto, para efeitos de análises acadêmicas optou-se por “chamar” esta produção de Antunes de videopoema. Neste sentido, a citação de Eco (1988, p. 67) é pertinente a esta análise:

Das estruturas que *se movem* àquelas em que nós nos movemos, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que

apelam à mobilidade das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Mas vimos também que nenhuma obra de arte é realmente “fechada”, pois cada uma delas congloba, em sua definitude exterior, uma infinidade de “leituras possíveis.

Para a produção deste artigo optou-se por examinar o videopoema “Cultura”, presente na obra *Nome*, este trabalho de Antunes é composto por livro, CD e vídeo. Lançado em 1993 e relançado em 2006. Decidiu-se analisar “apenas” a poesia no vídeo. A exemplo de todo trabalho realizado por Antunes e não somente em *Nome* (2006) o que pode-se perceber uma ironia, um tom *nonsense*, uma infantilidade (sem ser inocente), pois a poesia mostra-se ao mesmo tempo “estranha” e de fácil entendimento, rudimentar e sofisticada. Minimalista e barroca, Culta e inculta. “*E só*”¹¹

Recorre-se a alguns autores na tentativa de “classificar” a videopoesia, ou a poesia produzida nos meios digitais. Machado (2000) esclarece que a discussão sobre poesia produzida em um suporte digital originou-se com os poetas futuristas e construtivistas, a partir do surgimento do rádio, do cinema e dos luminosos noturnos, ou seja, com o advento dos meios de comunicação de massa. O autor afirma que as sucessivas gerações de poetas e teóricos estão se convencendo que o conceito de escritura está se redefinindo, pode-se afirmar que está redesenhado, redescoberto e ressignificado. Para Machado quando a poesia é colocada na TV¹², ela adquire inúmeras possibilidades, ganha movimentos, evolui no tempo, transforma-se em outra coisa, beneficia-se do dinamismo das cores. Dessa forma, as relações de sentido se transformam e o próprio ato de leitura se redefine. Isto pode ser visto de forma “concreta” na obra *Nome* (ANTUNES, 2006), mais do que a imagem, Antunes faz da letra a sua personagem principal, ela recebe nuances e novos significados.

Videopoesia trata-se de um objeto híbrido, em que a metamorfose é uma de suas marcas (MACHADO, 2000) e diante desta possibilidade a interculturalidade é um modo interessante de se analisar este objeto múltiplo e ao mesmo tempo uno. “[...] Ao falarmos de interculturalidade como processo, falamos não só de algo onde se cruzam vários participantes,

¹¹ *E só* (3min17s) é o sétimo videopoema da obra *Nome* (2005).

¹² Aqui o autor fala em TV, ressaltando que a obra é de 2000, no entanto, a poesia pode estar inserida em qualquer meio, seja TV, computador, celular. A tela é o “mais” importante nesta discussão.

mas também que estes transportam consigo, como marca profunda e indelével, uma enorme desigualdade” (CABECINHAS; CUNHA, 2008, p.07).

Araújo (1999) concebe a videopoesia como um fenômeno decorrente da junção de um diálogo entre a *evolução de formas* e a *evolução tecnológica*, ou seja, uma forma transitória da poesia visual.

Segundo Santaella e Nöth (2001), no Brasil o polêmico movimento da poesia concreta foi o primeiro a por em pauta a discussão da visualidade da poesia, juntamente com a criação de poemas que trouxeram, para a superfície do espaço em branco, diagramas de som e de sentido multiplamente direcionados, formas que desenhavam significados. Antecipando a explosão das variadas manifestações da poesia visual (poema processo, poesia experimental, alternativa, arte postal, gestual, poesia visiva, grafismo, letrismo), a poesia concreta, especialmente nos desdobramentos por que viria passar na obra de Augusto de Campos, antecipou também o pulsar¹³ dos movimentos em luz ou som de uma poética eletrônica na era da automação.

Em *Culturas e artes do pós-humano* (2003), Santaella, afirma que alguns poetas ligados à poesia concreta e à tradição intersemiótica por ela instaurada nas suas relações com a música eletrônica e eletroacústica, com a vanguarda das artes plásticas e com os meios de impressão e reprodução mais avançados, fizeram experimentos com a poesia digital, antecipando a arte poética contemporânea, dos meios digitais.

Plaza (1993) explica que os artistas que “trocam” o lápis e o papel pelos tubos de raios catódicos (TV)¹⁴ podem visualizar de forma instantânea as imagens de sua poética e explorar essas novas possibilidades, modificando-as interativamente. Segundo este autor as Novas Tecnologias da Comunicação (NTC), instituem uma contradição não antagônica com as imagens da história de tradição humanista, pois as criações sintéticas não são mais concebidas por um sujeito que prepara sua arte “de forma romântica”: O sujeito é um ser interativo que convive com inúmeras linguagens, com vários meios. O que hoje chamamos de “arte”, contamina-se e mimetiza os processos de hibridação da infraestrutura eletrônica com tendência à bricolagem.

¹³ O pulsar é uma poesia de Augusto de Campos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>. Acesso em 11 de outubro de 2016.

¹⁴ Novamente aqui vale ressaltar a data do livro 1993, que pode ser ampliada para os bites dos computadores.

Nome está balizando no conceito de que o signo verbal, visual e sonoro, sempre pode ser modificado, explorado, misturado, ou pode estar sozinho. “Organizado como uma espécie de tratado poético sobre a imotivação – em conjunto semiótico composto de livro (poemas e imagens), CD (canções) e vídeo” (TATIT¹⁵, 2008, p. 47). Dessa forma é consenso para quem analisa a obra de Antunes que seus poemas são de trato semiótico/intersemiótico.

Nome (2006) é analisado por Machado (2007, p.46):

Em se tratando de imagens digitais, deve-se lembrar ainda das experiências com videopoesia, ou seja, os poemas concebidos para serem “lidos” na tela do vídeo, com a incorporação do movimento e sincronização sonora. Utilizando recursos de computação gráfica e vídeo, Arnaldo Antunes lança, em 1993, uma seleção de 30 impressionantes videopoemas (na antologia chamada *Nome*), um dos raros trabalhos que conseguiram ser distribuídos comercialmente, que combina letras animadas com cores mutantes, imagens tomadas por câmeras de vídeo, oralização e música.

Como percebido nesta citação de Machado, os vídeos de Antunes não possuem “apenas” imagens, como alguns demonizam os poemas feitos em suportes para além do livro. As letras se misturam a canções, a imagens, a sons de forma harmoniosa. Ribeiro¹⁶ ressalta que “*Nome* é um projeto triádico, envolvendo livro, vídeo e cd. Tudo em linguagem inovadora & contemporânea, no estilo biscoito fino oswaldiano, ou cáustico nas palavras & sons & imagens”. “*Nome* apresenta videopoemas de tendência concretista e não concretista. Neste experimento, técnicas de edição caminham, em alguns dos experimentos, para a dissonância” (FERREIRA, 2004, p. 40)¹⁷.

Beiguelman (2007, p.89) por sua vez, classifica a obra *Nome*:

¹⁵ Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/viewFile/4180/3180>

¹⁶ Disponível em: <http://www.lettras.ufirj.br/ciencialit/encontro.htm>

¹⁷ Disponível em:

https://www.academia.edu/14394184/VIDEOPOESIA_UMA_PO%C3%89TICA_DA_INTERSEMIOSE

Poética urbana por excelência, *Nome* trazia à tona a transmutação dos materiais e falava do desgaste/regeneração das coisas [...] os poemas de *Nome* apontavam, para a necessidade de pensar não só as mudanças que a troca de artefatos materiais implica no modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras nesse sistema de ecologia midiática em que, tanto pela transitoriedade dos dispositivos como por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (museu, em casa, ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza.

[...]

Os poemas de *Nome* apontam, assim, para a necessidade de pensar não só as mudanças que a troca de artefatos materiais implica no modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras, mas também como modificam os sentidos das palavras nesse sistema de ecologia midiática em que tanto pela transitoriedade dos dispositivos como por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (no museu, em casa ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza.

Assim, diante da visão dos autores acima, verifica-se que Antunes a todo tempo remete ao/à ajuntamento/rizoma/crioulização, provocando o leitor a sair do “mais do mesmo” e adentrar no “tudo novo”. Neste caso salienta-se que não deve-se confundir esse “novo” da poesia/videopoesia de Antunes com o inédito, pois antes deste autor, vários artistas se propuseram a inserir versos em suportes eletrônicos, ou mesmo, “abusaram” das possibilidades gráficas para a apresentação dos poemas

2. O BARROCO ARNALDIANO

A fonte não é a essência, e o devir é importante. Mas qualquer coisa obscura esclarece-se através de seus arcaísmos. Do substantivo

arché que significa, ao mesmo tempo, razão de ser e começo. Quem recua no tempo, avança no conhecimento. (DEBRAY, 1993, p.21)

O vídeo *Nome* contém trinta videopoemas, “Cultura” é o sétimo, com dois minutos e quarenta e seis segundos de duração apresenta ao leitor-telespectador, som, imagens e palavras que se misturam para dar textura ao vídeo. Assim, os elementos visuais “dançam/flutuam” na tela ao som de uma música pueril, cantada por Arnaldo Antunes e Marisa Monte. Espermas/girinos em primeiro plano fazem um percurso por sob letras gregas/egípcias/árabes/japonesas/russas, pinturas rupestres, ideogramas, onças, onomatopeias, homens e mulheres. Aos quinze segundos do poema Antunes entoa:

O girino é o peixinho do sapo
O silêncio é o começo do papo
O bigode é a antena do gato
O cavalo é pasto do carrapato

O cabrito é o cordeiro da cabra
O pescoço é a barriga da cobra
O leitão é um porquinho mais novo
A galinha é um pouquinho do ovo

O desejo é o começo do corpo
Engordar é a tarefa do porco
A cegonha é a girafa do ganso
O cachorro é um lobo mais manso

O escuro é a metade da zebra
As raízes são as veias da seiva
O camelo é um cavalo sem sede
Tartaruga por dentro é parede

O potrinho é o bezerro da égua
 A batalha é o começo da trégua
 Papagaio é um dragão miniatura
 Bactérias num meio é cultura

Ao mesmo tempo que Antunes “canta-recita-fala” o trecho acima mencionado aparecem na tela imagens, como podem ser vistas por meio dos frames (Figura 1):

Figura 1- Frames do videopoema *Cultura* (2005):





Fonte: ANTUNES, Arnaldo. **Nome** (2006, 2min54s)

Neste videopoema, a exemplo de muitos outros da obra *Nome*, Antunes extravasa na barroquice, ou seja, no exagero comunicativo, nas cores “gritantes”, na mistura de imagens. Na tensão entre o olhar, ouvir e ler. São três movimentos contidos no videopoema. Fazendo uso da expressão “verbivocovisual” termo proposto por Joyce, assim, o vídeo *Cultura* contém três planos distintos o verbal, o visual e o sonoro.

Este vídeo se aproxima da lógica do videoclipe, pois a canção que o acompanha está intrinsecamente relacionada às imagens, vale ressaltar que são as imagens que aparecem em primeiro plano, ou seja o delineamento de animais e seres humanos. As imagens que aparecem em segundo plano, destoam da época que Antunes apresenta neste vídeo. Antunes aborda o início, a raiz, a estrutura, o que ainda está por nascer ou crescer: “O girino é o peixinho do sapo/O silêncio é o começo do papo”. Em uma tentativa de compreender/apresentar os códigos comunicacionais.

Há mais de cem anos os limites da história abrangidos pela historiografia humana alcançavam modestos períodos de poucos milhares de anos. Hoje o homem tenta lançar pontes (ainda que hipotéticas) não apenas sobre a origem do universo, sobre o chamado *big bang*, mas também sobre as raízes remotas dos códigos da comunicação humana. Constata que a capacidade comunicativa não é privilégio dos seres humanos; está presente e é bastante complexa em muitos outros momentos da vida animal, nas aves, nos peixes, nos mamíferos, nos insetos e muitos outros. O homem procura compreender a complexidade de sua comunicação a partir de uma

reconstrução hipotética da evolução filogenética de seus códigos.
(BAITELLO JUNIOR, 2014, p.93)

As imagens impregnadas de significados e o olhar sempre em ambiguidade do autor. Neste vídeo Antunes apresenta ao leitor a cultura, que ao mesmo tempo refere-se ao termo da biologia e também a cultura como hábito social. Ao longo da obra *Nome* e, mais especificamente, no vídeo *Cultura*, o que se percebe é uma profusão da palavra escrita, mostrada a exaustão, de cada país, de cada cultura, em suas diferenças.

Sobre a história da escrita Fischer (2009) afirma que:

A escrita não surgiu do nada. Muitos povos preferem atribuí-la à “divina providência”. De fato, essa ficção sobreviveu na Europa até os anos 1800, e é ainda aceita por certas comunidades dos Estados Unidos e nos países islâmicos. Outros afirmam que a escrita completa¹⁸- ou seja- a que preenche os três requisitos- foi “inventada” por volta da metade do quarto milênio a.C., quando os sumérios em Uruk buscaram um método melhor de lidar com contabilidade complexa. Outros ainda atribuem a escrita completa a um esforço grupal ou descoberta acidental. Existem outros para quem a escrita completa tem origens múltiplas, por várias razões. E finalmente há quem afirme que a escrita plena é produto de uma longa evolução da escrita antiga numa ampla região do comércio.

O passado que vem à tona para apresentar a cultura comunicacional em Antunes pode ser definida em uma palavra: exagerada. E leva-se também a reflexões sobre o início da comunicação e as marcas da memória na mídia. “ [...] Evidentemente falar do entroncamento entre o biológico e o cultural ou vice e versa, observando o funcionamento da memória agindo no corpo mídia e nos corpos da mídia [...]” (NUNES, 2001, p.22).

Muito se tem a observar na obra *Nome* Antunes, muito há de ser ainda explorado no vídeo *Cultura*, assim, a Literatura/Poesia e as múltiplas expressões artísticas: sempre devem

¹⁸ Segundo Fischer a escrita completa é a que preenche três requisitos: deve ter como objetivo a comunicação; consistir em marcações gráficas artificiais feitas numa superfície durável ou eletrônica e usar marcas que se relacionem convencionalmente para articular a fala (FISCHER, 2009, p.140)

ter novas Perspectivas, bem como múltiplos olhares. Elas não se esgotam, apontam para um outro, que nos leva a outros. E os Signos sempre estarão em Rotação¹⁹.

Referências

ANTUNES, Arnaldo. **NOME**. DVD realizado por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. Contém 30 videopoemas (49min59s). Produzido e distribuído no pólo Industrial de Manaus por Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda. Sob licença da Sony BMG Music Entertainment (Brasil), 2006.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

BEIGUELMAN, Giselle. Livrídeos: vídeo e literatura nos anos 80 e 90. IN: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiros. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2007b.

CABECINHAS, Rosa; CUNHA, Luís (eds). **Comunicação intercultural**: perspectivas, dilemas e desafios. Campos das Letras Editores, Porto, Portugal: 2008.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FISCHER, Steve Roger. **História da escrita**. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

¹⁹ Referência direta à: PAZ, Otaviano. **Signos em rotação**. 4.ed. Tradução de Sebastião de Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 5 ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. (org). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiros**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

NUNES, Mônica Rebecca Ferrari Nunes. **A memória na mídia: a evolução dos memes de afeto**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

PLAZA, Júlio. **As imagens da terceira geração, tecno-poéticas**. In: Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. PARENTE, André (org). Rio de Janeiro, editora 34, 1993.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura das mídias**. 3.ed. São Paulo: Experimento, 2003.

_____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídia à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

A RELIGIÃO E A CIÊNCIA COMO SUSTENTÁCULOS DAS *CRÔNICAS DA CASA ASSASSINADA*.

Bárbara Del Rio Araújo (UFMG/ CEFET-MG)

Resumo: Esta comunicação tem o objetivo de discutir como a religião e a ciência se articulam para fundamentar a condição nacional, configurando uma relação ao mesmo tempo arcaica e progressista da nossa formação. Para isso, será analisada a obra *Crônicas da Casa Assassinada* a fim de entender como o trabalho do Padre Justino e do Farmacêutico não só estruturam e organizam toda a narrativa como auxiliam na consumação do poderio, ainda que decadente, da família Menezes. Assim, esses personagens, designados pela profissão que ocupam, não são meras figuras, mas representam sustentáculos frementes a conduzir o encadeamento das ações, deixando evidentes as relações de cordialidade e favor na modernização nacional. A crítica literária, de maneira geral, muito se ocupou em compreender a questão do espaço na fatura desse romance, mas igualmente importante é a construção dos personagens, já que tanto Padre Justino quanto o Farmacêutico expõe a história dos Menezes contribuindo ao mesmo tempo para a sua revelação e mistificação. Trata-se de seres fundamentais, ocupados em articular os outros narradores, que relatam suas impressões por meio de depoimentos, cartas, confissões, criando o ambiente de mistério e de arrebatamento; no entanto, esses mesmos figurantes evidenciam, na desagregação daquele mundo, um mal trágico que permanecerá e que diz respeito à ordem social brasileira, a qual vige invariavelmente conservadora. Deste modo, entenderemos como que os trabalhos religioso e científico contribuem para a manutenção de uma oligarquia rural, que mesmo em situação de abatimento e declínio, se mantem formando a tradição patriarcalista no Brasil.

Palavras-chave: Trabalho; Personagens; *Crônicas da Casa Assassinada*.

Crônicas da casa assassinada apresenta um enredo nebuloso, em que o ponto de vista de diferentes personagens narra sobre os acontecimentos, envolvendo a família Menezes. É possível perceber, nos testemunhos, a imbricação entre o presente e o passado desse clã, de modo a evidenciar o seu falimento, isto é, o passado de opulência é contrastado com o

presente desagregador. Essa decadência pode ser constatada nos objetos e espaço da casa, como a fortuna crítica constantemente aponta, mas, para além disso, pode ser vista na falência do próprio sujeito e na forma da narrativa.

Bosi (1996), assim como Otavio de Faria (1996), reconhece no romance uma postura fantasmagórica na abordagem de temas ontológicos. Nesse sentido, ambos dizem sobre a tragicidade que impera na fatura. Bosi, especificamente, percebe na composição da narrativa uma combinação de enigma e realidade de modo a incorporar as vanguardas ao discurso local. Assim, há uma ânsia progressista saturada de valorações morais e imagens religiosas derivadas da tradição. O crítico reconhece ainda um caráter de tensão que pode ser associado ao trágico, elemento de coesão dos fragmentos dispersivos e dissonantes da trama. Otavio de Faria evidencia o caráter de alternância dos diversos gêneros que compõem o livro em questão, dentre eles o trágico. Nesse aspecto, ressalta que no romance há um encadeamento “eminente trágico e desesperado”, em que seus personagens marcham implacavelmente para o abismo. O estudioso estabelece ainda uma relação entre Lucio Cardoso com Ésquilo, Sófocles, Dostoiévsky e Kierkegaard, explicitando que é inútil tentar compreender a dimensão trágica do destino humano na obra sem notar que essa condição espiritual está dentro da materialística, cooptada pelo progresso que está sempre fadado à destruição.

Em relação aos espaços, existe a deflagração de que a grande fazenda Vila Velha cedera espaço para uma Chácara, que embora viva e imponente, já denunciava a corrosão do tempo na medida em que seus moveis já não perfaziam os louros e brilhos antigos. Entretanto, um cachorro deitado, não é um cachorro morto e, mesmo com pouco prestígio, a chácara e seus moradores perfaziam a história do povoado e de sua população:

Ninguém mais se referira aos Menezes senão com um sorriso esquisito, um erguer de ombros, um abanar de cabeça- e dentre em pouco essa áurea de suspeita e de drama começou a tingir, de modo definitivo, a velha residência que há vários lustros era orgulho do Município (...). Mesmo assim é licito afirmar que sua importância local era imensa e não havia festa, ato de caridade ou solenidade pública para que não fossem convidados. Poder-se-ia dizer, resumindo tudo,

que não eram simpáticos, se bem que imprescindíveis à vida na cidade (CARDOSO, 2008, p.88)

Através do diário de André, já percebemos a situação de perda, marcada logo de início, pela morte de Nina, que o suposto filho denuncia com pavor, já que o seu falecimento implica no desespero e na constatação da permanência de uma ordem. O diário de Betty é interessante, pois, através da perspectiva da criada, percebemos o engendramento ainda grandioso da família, já mal falada entre os empregados e vizinhos. A confissão de Ana é necessária para entendermos o mistério de uma senhora calada que se integrou aos Menezes como se deles nascesse, representando tão bem, junto ao marido Demétrio, a formação tradicional de uma aristocracia rural. Valdo também confessa, assim como Nina, o apreço e distanciamento por aquele seguimento patriarcal e tradicionalista:

Não vê? Pois olha você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada absolutamente nada para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperar desaparecer quietamente sob esse teto a menos que uma alma generosa – e ele fitou a patroa- venha em nosso auxílio. (CARDOSO, 2008, p.63)

Obviamente, Nina e Valdo se contrastavam com a tradição esboçada por Demétrio. Aliás, este vê na personagem carioca fascínio, mas, sobretudo repulsa, temendo a destruição da sua ordem:

Ante a iminência da perda resultante da derrocada econômica, radicaliza-se, para Demétrio, o valor cosmogônico da chácara e as ameaças que rondam a sua manutenção representam o risco do desaparecimento total da família. Tanto é assim que ele, na sua desvairada e contraditória paixão pela cunhada Nina, transforma-a

numa espécie de encarnação do mal e na grande ameaça à casa dos Meneses. (FORTES, 2010, p. 97).

Interessante é notar que todos esses depoimentos são organizados e manipulados por duas figuras ímpares, cujas funções designam subserviência à família. Padre Justino e o Farmacêutico conduzem os relatos a um destinatário oculto, deixando suas impressões retificando os argumentos. Nesse sentido, eles encadeiam as ações e depoimentos fazendo intervenções de modo a constatar a decadência do clã, e não só, muitas vezes inocentam e se mostram presos aquele poder da tradição. Abaixo, estão os trechos de como eles se configuram como arquétipos a conduzirem a fatura:

Devo relatar-lhe aqui, Padre, para que um dia o senhor possa reconstituir a verdade, um fato que ocorreu exatamente na noite da tentativa frustrada de Valdo (CARDOSO, 2008, p.164)

No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere. Neste ponto, suas indagações são uteis, pois obrigam-me a situar as lembranças que flutuam desamparadas na memória (CARDOSO, 2008, p.243)

É possível perceber que, assim como as figuras que narram, esses personagens interferem e colocam à margem da escrita informações a conduzir a linha interpretativa. Digo mais, muitas vezes eles condenam e absolvem as ações dos personagens. Interessante é como eles incriminam e removem a culpa de acordo com o interesse das relações que o cercam.

Uma cena importante é a cooptação desses trabalhadores, como por exemplo, do Farmacêutico que cede a arma a Demétrio, mesmo sem acreditar que esta serviria para espantar os lobos da chácara. Em troca de uma boa reforma nas paredes da farmácia, ele endossa os crimes que virão a ocorrer:

Havia uma parede na farmácia que se achava em péssimo estado, devido a uma pequena explosão provocada por um práticos sem

experiência. Mostrei-lhe a cal arruinada, os tijolos à mostra, acrescentando com um sorriso: — Tempos duros os que vivemos, Sr. Demétrio! Veja esta parede que carece tanto de reparos! Há dois meses espero conseguir o dinheiro necessário, e até agora não fiz nem sequer encomendar um tijolo! Diante de mim, imóvel, ele seguia com extrema atenção aquela fingida volubilidade. Provavelmente estaria procurando adivinhar em minhas palavras um sentido oculto, uma insinuação qualquer — e eu confesso que nada mais queria dizer além do sentido nu que exprimiam, nada, senão que o muro necessitava de conserto, e que eu não possuía o dinheiro necessário para fazê-lo. No entanto, uma inspiração pareceu tocá-lo de repente, vi uma pequena luz se acender em seus olhos, enquanto mais uma vez estendia a mão e tocava-me o braço:

— Talvez possa ajudá-lo, quem sabe? Um tijolo a mais ou a menos, sempre estamos aqui para ajudar os amigos.
(...)

Qualquer coisa como um sorriso — um diminuto, um insignificante sorriso de vitória — esboçou-se em sua face pálida. Como eu aguardasse, ele aquiesceu com um movimento de cabeça. Havíamos atingido um terreno de onde não me seria possível recuar, e foi portanto com a mais serena das vozes que voltei ao assunto inicial: — Um lobo numa chácara é sempre perigoso. Contudo. . . Repetiu sufocado, como se lhe custasse um esforço imenso aquela palavra:

— Contudo. . .

Dei alguns passos pela loja, procurando mostrar-me o mais natural possível:

— Contudo existem meios práticos de liquidá-los, sem que seja necessário recorrer ao veneno.

— Por exemplo... — sugeriu ele.

Abandonei-o um instante sem resposta, dirigindo-me ao interior da casa. Devo esclarecer que ocupava um modesto aposento dos fundos, mal iluminado e de assoalho periclitante, cuja única vantagem era me oferecer guarida durante a noite, próximo à loja, podendo assim atender algum freguês que surgisse em horas avançadas. Corria no entanto a notícia de que alguns ladrões andavam operando em nossa pequena cidade, e este, sem dúvida, foi o motivo que me levou a guardar na gaveta da cômoda, entre peças de roupa passada, um pequeno revólver. "Não me apanharão desprevenido" — dizia comigo mesmo. Assim, abri a gaveta e tateei entre a roupa, não tardando muito a encontrar o que procurava. Silencioso como me afastara, voltei à farmácia e depus a arma sobre o balcão. — Que é isto? — indagou o Sr. Demétrio sem ousar tocar no objeto. — Oh — exclamei — apenas uma brincadeira. É de manejo fácil, mas liquida qualquer lobo.

(...)

A partir desse ponto, podia se dizer que ele estava definitivamente conquistado. Vendo-o, eu indagava de mim mesmo se aquele Meneses não teria vindo à minha casa precisamente para obter a arma — eles, que eram tão ricos em recursos e estratégias acaso poderiam deixar de ter em casa um revólver idêntico àquele? Em que circunstâncias o utilizariam, sob que pretexto comprometeriam um outro na ação que provavelmente estariam prestes a executar? E se se tratasse na verdade de um lobo — a idéia era quase ingênua... — por que não liquidá-lo de um modo mais simples, com uma armadilha, por exemplo? De qualquer modo, ergui os ombros — o negócio me convinha. (CARDOSO, 2008, p.45)

A relação de trocas cordiais não para por aí. Esse mesmo farmacêutico contará a verdade sobre a origem da arma a Valdo, após outras promessas de ascensão econômica: “ O senhor dê o que quiser, Senhor Valdo. Pobre não enjeita nada. - Já disse – afirmou com

veemência - o senhor não terá do que se arrepender.” (CARDOSO, 2008, p.448). É importante, nesse sentido, ressaltar que o farmacêutico reconta que Demétrio disse que a arma lhe serviria para acabar com os lobos. Dotado de ambiguidade, o profissional termina o testemunho afirmando que a ocasião fazia o ladrão e metaforicamente afirmou que o rato cairia na ratoeira. De modo indireto, ele fomenta a briga entre os irmãos, mas entende a sua dependência daquela configuração, utilizando do que sabe para conseguir benefícios.

Não é muito diferente o que ocorre com o Padre Justino. Como um amigo da família, ele ouve os depoimentos e direciona normalmente em defesa da tradição familiar. A cena abaixo, ele é chantageado por Ana, que o intimida a salvar Alberto. Evocando proteção divina, a mulher de Demétrio blasfema e diz que ele precisa provar a ela a sua utilidade: Se o senhor fizer um milagre em minha presença acreditarei em deus (CARDOSO, 2008, p.181). Ao final da confissão de Ana, Padre Justino a inocenta, revelando o seu apreço pela ordem familiar e ainda diz que no fundo todos somos vítimas dessa tradição:

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo desta premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito, é a eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito pagou neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas (CARDOSO, 2008, p.520)

É possível entender que tanto o padre quanto o farmacêutico arregimentam a narrativa de modo a incentivar as relações de trocas cordiais e no caso a manter as o conservadorismo

patriarcalista. É importante perceber que mesmo num contexto de decadência, em que essas famílias já não tem mais posse, mantem-se o poderio e os desmandos na sociedade. Padre Justino e o Farmacêutico são figuras, cujas profissões fazem a manutenção do poder local. Trata-se de como a ciência e a religião são redes que mantem estratificadas o poder conservador, as posições dos membros, mesmo diante de uma época em que o patriarcalismo estaria em franco declínio em função da ascendência do processo, mesmo que incipiente, de industrialização, processo que suplantará o poder econômico dos grandes latifundiários:

[...] a Chácara dos Meneses, apesar de não estar explicitamente enunciado, insere-se num tempo histórico bem definido: as primeiras décadas do século XX, quando se inicia um intenso processo de industrialização no Brasil e Minas sente novamente o problema da decadência. Todo o movimento econômico-social transfere-se do campo para a cidade. Inicia-se um grande êxodo que esvazia as regiões rurais, levando-as quase à extinção (BARROS, 1999, p. 80).

Antônio Candido, no artigo “The Brazilian Family” (1951), também aborda esse modelo familiar explicitando como ele tem lastros na modernização brasileira. Essa situação kafkiana demonstra um importante traço da oligarquia nacional, em que assume o poder decisório e age livremente sem controle, nem os apelos das regras formais constituem instrumento de limitação do uso do poder. Para Nunes (1997, p 26), a oligarquia seria o resultado de uma sobrevivência tradicionalista solapada pelo processo de modernização: “Pensem na industrialização. Ela cria novas oportunidades para coalizões políticas assim como novos tipos de conflitos, oferece novas bases para a competição política, mina o poder das elites fundiárias e torna impossível para elas governar de forma oligárquica”.

É objetivo dessa comunicação compreender como a ciência e a religião se somam a modernização repercutindo o tradicionalismo, o arcaísmo no contexto brasileiro. Para isso, entendemos inicialmente como os personagens nas suas tarefas de farmacêutico e religioso arregimentam a fatura do texto e preservam a ordem pelas relações de favor. No segundo momento, discutiremos, sob o aspecto sociológico, mas condicionado ao estético sobre a expansão do poderio local para os âmbitos estatutários, fazendo com que direcionassem os

rumos do mesmo impedindo intervenções de fato democráticas dos grupos que são dominados. Aprofundaremos a discussão através do estudo de Raymundo Faoro e Florestan Fernandes para entender como o estado brasileiro, mediante uma série de práticas que permite a reprodução de relações arcaicas, impede transformações de cunho mais profundas na sociedade de forma geral e, em particular, em sua própria base.

A ciência e a religião, assim como observado na narrativa, constituem duas facetas da modernização conservadora nacional na medida em que percebemos que essas instâncias reafirmam o arcaísmo, constituindo pilares da grande família patriarcal que age em âmbito individual, micro, e também, macro, como aspecto nacional e cultural. Ao estetizar as figuras de Padre Justino e do Farmacêutico, Lucio Cardoso tentou evocar ícones do modelo social, buscando criticá-los, mostrando como a família Menezes se mantém estratificada na posição de seus membros, mesmo numa conjuntura em que a o patriarcalismo já estava em declínio em função do processo de industrialização incipiente.

Nesse aspecto, é interessante entender como que primeiramente a velha ordem se alicerça a nascente burguesia, conferindo uma relação sustentada e fortalecida. Depois, é preciso entender como a ordem médica/científica alicerça essa relação assim como a ordem religiosa. Quanto ao poder local se consolidar como estatal, e fortalecer como metonímia da nação, é preciso entender os rumos e as intervenções que os grupos se fortaleceram e incorporaram mais poder em suas bases. Raymundo Faoro analisa a formação brasileira e afirma que ela reproduz práticas arcaicas que sempre impediram a transformação social de modo profundo. Nossos três séculos de escravidão e presença da igreja definiram nossas estruturas formando ideologicamente nossa construção conservadora:

O Brasil, herdeiro do patrimonialismo português, recebeu, com a independência, o impacto do mundo inglês, já moderno, adotando a máscara capitalista e liberal, sem negar, ou como se diria com mais propriedades, sem superar o patrimonialismo (FAORO, 1998, p.17)

Essa marca patrimonialista, segundo Faoro, é o modo da comunidade política organizar e comandar os negócios privados, seus na origem, como negócios públicos. Ele afirma que nem mesmo com a ideologia liberal essa dinâmica não cessa. Ao contrário, essa é definidora de todas as mudanças nacionais, que sempre se dão pelo alto, via prussiana, o que faz com que o poder público e os recursos econômicos sejam negociados como concessões, fazendo com que o mando familiar local, individual se instaure. Em consonância com esse raciocínio, Prado Júnior (2000, p. 357) afirma que a constituição de um Estado brasileiro reproduziu quase que totalmente as relações de poder anteriores, isso porque não surgiu “do íntimo da sociedade brasileira”.

A construção do estado passa pela modernização e ascensão capitalista, mas se instaura com a continuidade da dependência arcaica: a aristocracia local se vincula à burguesia em nascente e à burguesia externa; trata-se da exacerbada relação das classes internamente, caracterizada pela “sobre exploração” e pela “sobre expropriação” capitalista do trabalho (FERNANDES, 1973, p. 54).

Diante disso, o despotismo permanece pelo clientelismo e a troca de favores; a transformação é superficial, pois o privilégio e prestígio dessas famílias detentoras, como a Menezes, é mantido - concentração de renda, poderio local, ainda que a modernização seja mesmo controlada de fora. O patrimonialismo se coloca como um mal trágico, insolucionável, que gera a sobrevivência da ordem patriarcal e arcaica penetrante na modernização, realizando um progresso conservador:

Que e que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal?
(Essas palavras tão vulgares- o poder do mal- e sobre que eu escorregava em diferente manuseio e a pobreza que me patenteavam)
É uma construção assim firme nos seus alicerces, segura de suas tradições consciente da responsabilidade de seu nome. Não e a tradição que se arraiga nela mas a tradição transformada em único escudo de verdade (CARDOSO, 2008, p.291)

Isso é interessante, pois entendemos que as mudanças nacionais não geram transformações significativas. A aristocracia rural e a burguesia nascente ainda que opostas

tem interesses fundidos funcionando estrutural e dinamicamente de forma interdependente e articulada: os ex donos de escravos ajudaram na realização da abolição, os latifundiários rurais se associam com grandes comerciantes e industriais, a moderna elite nacional. Engana-se quem pensa que o conservadorismo é imóvel, pois ele se transforma atrás de estratégias para se manter no poder. O que percebemos é que a tradição não se opõe ao moderno, mas nutre-se dele: “oligarquias políticas no Brasil colocaram a seu serviço as instituições da moderna dominação política, submetendo a seu controle todo o aparelho de Estado” (MARTINS, 1994, p. 20).

Retomando a obra, é possível perceber que a família Menezes possui um poderio simbólico, ainda que decadente. Ela tem estratégias de domínio, que não necessariamente é só político ou econômico, mas ela instaura uma lógica de como ver e classificar a realidade, se colocando como a medida das coisas. De modo semelhante atua o fascínio em relação ao Barão. A sua chegada é aguardada como a do messias, a casa dos Menezes vivem a espera desse dia. Interessante é entender que mesmo essa figura estava espoliada e decadente:

Majestosamente tanto quanto lhe era possível: pequeno, como já disse, gordo, o embornal atrapalhava-lhe os movimentos, e ele defendia o objeto como se contivesse algo de muito precioso. Inclinando a cabeça ora aqui, ora ali, num cumprimento seco e circunstancial, foi sentar-se afinal no fundo da sala, bem distante do corpo exposto, e numa banquetta de veludo ali disposta especialmente para a ocasião. Seus pés, calçados com botinas de cano alto, ficaram suspensos no ar, balançando. Como se olhasse inquisidoramente em torno – um olhar de português rude e disposto a chalaça brutal – os presentes sentiram que deveriam se ocupar de outra coisa, e voltaram se dispersar pela sala, alguns compondo uma fila contemplativa diante do cadáver. Aí o Barão, que possivelmente só esperava por esta oportunidade, retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima. (por esta época já se achava ele dominado pelo demônio da gulodice, que mais tarde o arrebataria depois de uma tão cruel agonia; não podia separar-se daquele saco de

alimento e, onde quer que estivesse, em visita ou em casa, estava sempre mastigando. Flácido, seus olhos haviam adotado um brilho inquieto, sonso, de alguém que se sente espiado a cometer uma falta grave e que, por isto mesmo, está sempre a reclamar misericórdia. E todo ele já começava a dessorar essa coisa açucarada que lhe banhava o rosto, e que lhe emprestava um aspecto tão repugnante, de presunto untado, como se por todos os poros filtrasse a essência dos alimentos que ingeria laboriosa e constantemente.) De longe, mal ousando furtivos olhares (diziam-no senhor da mais ricas terras de Portugal...), as pessoas comentavam: “É o Senhor Barão que está comendo”, e não havia nisto nenhum escândalo, como se fosse muito próprio da raça dos barões carregarem para os velórios um embornal de gulodices. (...) todos já se limitavam tranqüilamente a olhar o Barão de longe, esfarinhando uma empada entre os dedos (...) (CARDOSO, 2002, p.472-473)

Pode-se notar que existe uma dependência interna articulada, um network que sustentam essa estrutura e o prestígio dessas criaturas, mesmo quando tudo vai de mal a pior. É nesse imbróglcio que entram em cena outras classes que são figurantes, mas atuam como protagonista no sustento dessa oligarquia, fomentando as relações ideológicas de poder conservador. Destaca-se, assim que nesse espetáculo político de empreendimento do estado moderno, articulam-se outras frentes de poder como aquelas dos grupos sociais de interesses, micro-poderes, que mantêm o poder conservador. A relação que eles travam tem como base o clientelismo, a dominação patrimonial e o oligarquismo. Assim, é que notamos o atraso como um instrumento do poder.

Nessa seara, merece destaque o papel da ciência e da medicina, que diante do progresso e da busca pela uniformização social, a sociedade médica acabou por travar relações políticas e econômicas, se mostrando aparentemente como um instrumento neutro, ao se colocar como descobridora da natureza humana. Entretanto, nesse contexto, a racionalidade medicinal prossegue estabelecendo objetivos e parâmetros à saúde pública dentro de um projeto burguês maior de consolidação do capital. A relação entre saúde e sociedade

aprimorou os mecanismos de dominação e favoreceu a consolidação de um sistema excludente na medida em que o discurso médico atrelou a vida privada do indivíduo ao destino de uma determinada classe social, em que os sujeitos foram levados a compactuar com a ordem dominante. A mudança da medicina colonial para a medicina moderna proporcionou uma administração urbana da saúde, situada nas câmaras administrativas rurais, que além de organizarem as recém-chegadas máquinas e escolas agrícolas, os poços e chafarizes nas vilas pouco a pouco urbanizadas, se ocupavam de uma política higienista a qual consistia no controle da disseminação das pessoas, sobretudo dos loucos e embriagados, injúrias e obscenidades contra a moral pública (MACHADO, 1978, p. 183).

A predominância da racionalidade na sociedade moderna está intimamente relacionada à afirmação capitalista e a difusão dos padrões normalidade/loucura não é autônoma, caminha junto com a história, que, por sua vez, não se realiza somente no discurso. Deste modo, a discussão da loucura no Brasil se torna alvo das políticas higienistas dos séculos XIX e XX, que, conforme Costa, busca no apoio da família a substituição dos hábitos colônias pelos novos costumes burgueses, transformando hábitos ao interesse do capital. (COSTA, 2004, p.21). Um bom exemplo dessa sistemática é o livro *A razão Cética*, de Katia Muricy, que mostra como, a partir da segunda metade do século XIX no Brasil, a racionalidade médica age pelo seu caráter político e ideológico, servindo a administração da modernização do capitalismo e buscando no tratamento psíquico contornar e suprimir os hábitos do passado. (MURICY, 1988, p.33)

A ordem médica na obra *Crônicas da casa assassinada* assim como a religião embasa a permanência do sistema conservador e patriarcal mesmo num contexto modernizante. Deste modo, cria-se uma interdependência entre o passado e o presente retirando qualquer possibilidade de transformação profunda. O que se nota é a configuração de um sistema desigual e combinado, em que as posições já estão em definidas, restando a tragicidade:

No tabuleiro vazio, o destino havia colocado afinal seu irrefutável tento preto. A solução já não dependia da nossa vontade, nem das ações que cometêssemos, fossem elas boas ou más – a paz que por tanto havíamos ansiado, seria de agora em diante uma estação de renúncia e de luto. (CARDOSO, 2008, p.26)

Referências

BARROS, Marta Cavalcante. Crônica da casa assassinada: uma sobrevivência de coisas idas. **Revista Múltipla** – vol. 4 – nº 6, Julho de 1999: Brasília.

BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARELLI, Mario. A recepção crítica. In: CARDOSO, Lucio. **Crônicas da Casa Assassinada**. (edição crítica). São Paulo: ALLCA XX, 1997, p. 628-640.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CANDIDO, Antônio. “Brazil: portrait of a half continent”. In: SMITH, Lyn; MARCHANT, Alexander (Org.). **The Dray Press**. New York: 1951, p. 292-312.

CARDOSO, Lúcio. **Crônicas da Casa Assassinada**. 7ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo, v. 1 e 2, 1958/1975.

FAORO, Raymundo. A aventura liberal numa ordem patrimonialista. **Revista USP**. São Paulo, n.17, 1998, pp. 14-29.

FARIA, Octavio de. “Lúcio Cardoso”. In CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mario Carelli (coord.). 2.ed. São Paulo: ALLCA XX, 1996, p. 659-680.

FERNANDES, Florestan. **Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

FORTES, Rita Das Graças Felix. **Tempo, Espaço e Decadência: uma leitura de O som e a Fúria, Angústia, Fogo Morto e Crônica da casa assassinada**. Cascavel: Edunioeste, 2010.

MACHADO, Roberto. (org) et al. **Danação da norma:** a medicina social e a constituição da psiquiatria no Brasil. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MARTINS, José. **O poder do atraso:** ensaios de sociologia da história lenta. São Paulo: HUCITEC, 1994.

MURICY, Katia. **A razão cética:** Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Edson. **A gramática política do Brasil:** clientelismo e insulamento burocrático. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo.** São Paulo: Globo, 2000.

TIPIFICAÇÃO DO FEMINICÍDIO E O DISCURSO DA ISONOMIA CONSTITUCIONAL

Carlos Henrique Zanateli Silva (FACECA)

Resumo: As mulheres tem conquistado cada vez mais espaço na sociedade ao longo dos anos, não mais se limitando à vida doméstica e passando a ter importância no desenvolvimento cultural, científico e econômico do Brasil. Ainda assim, as marcas deixadas pelo patriarcado são de difícil recuperação e dificulta o acesso total à isonomia, garantida pela Constituição Federal. Prova disso é a necessidade de intervenção do Estado para dirimir esta lacuna social, através de campanhas político-sociais e leis. Os objetivos deste artigo são demonstrar que as mulheres ainda se enquadram como minoria social e reconhecer a necessidade de legislações especiais em prol da proteção à mulher, em especial a tipificação do crime de feminicídio, no intuito de sanar os danos provocados pelo discurso patriarcal que perdura até hoje, impedindo efetivamente a emancipação feminina. Nesse sentido, pergunta-se: A proteção do bem jurídico pretendido pelo tipo penal de feminicídio fere o discurso da isonomia Constitucional? O princípio da isonomia constitucional não deveria ser interpretado de forma literal, ou seja, tratar todos de forma igual, independente de sua condição. Em um contexto moderno, é preciso admitir que existem várias diferenças entre os indivíduos, tais como étnicas, racial, religiosa, gênero, profissional, física ou mental e que essas singularidades devem ser acolhidas e protegidas, e se por ventura tais diferenças causarem prejuízos fáticos, deve o Estado intervir e garantir o pleno gozo da isonomia constitucional, resguardando as características pessoais de cada pessoa, vedando qualquer tratamento negativo diferenciador, afim de que toda pessoa seja igual, respeitando sua desigualdade.

Palavras-chave: Feminicídio. Mulher. Princípio da Isonomia. Violência de gênero.

1. INTRODUÇÃO

O presente texto tem o objetivo de discutir as violências sofridas pela mulher na sociedade atual, e que tais atos são fruto de uma cultura construída pelo pátrio poder, que já

não mais é admitida pelo Estado Democrático de Direito.

O tema envolve assuntos pertinentes às garantias fundamentais, em específico o direito à igualdade constitucional; no qual o Estado acolheu o status de minoria da mulher, tendo como base os índices de violência. Para coibir a violência direta contra essa parcela da população, tipificou-se uma agravante ao crime de homicídio quando o ato violento é motivado pelo simples fato da vítima ser mulher, fazendo do feminicídio um crime de gênero.

De acordo com Glaucia Fontes de Oliveira, “o conceito de gênero não explicita, necessariamente, desigualdades entre homens e mulheres. Verifica-se que a hierarquia é apenas presumida, e decorre da primazia masculina no passado remoto, transmitido culturalmente com os resquícios de patriarcalismo.” (OLIVEIRA, 2010, p. 2) Portanto, em decorrência de tal aparente primazia, passada culturalmente entre as gerações, a mulher é vítima da própria sociedade, que compreende que a mesma deve ser submissa ao poder patriarcal. Glaucia Fontes de Oliveira continua com seu diálogo explicando que “o fenômeno da violência, na modalidade ora estudada, pode ser explicada como uma questão cultural que se situa no incentivo da sociedade para que os homens exerçam sua força de dominação e potência contra as mulheres, sendo essas dotadas de uma virilidade sensível.” (OLIVEIRA, 2010, p. 2)

A lei penal, em sua amplitude, tem o condão de coibir infratores em potencial a praticar determinado delito, visando à diminuição das incidências daquela conduta. Possui também o condão punitivo e educativo: aquele que descumpra com o previsto no tipo penal terá que sofrer a sanção prevista, sendo o infrator remetido ao cárcere para só retornar a sociedade quando se transformar em cidadão reintegrado aos padrões sociais esperados e mostrar à coletividade que tal tipo penal está vigente e deve ser respeitado.

Portanto, quando o Estado percebeu a necessidade de criar a qualificadora de feminicídio no tipo penal de homicídio, afirmou que a mulher está sofrendo desrespeito a sua igualdade plena, pois cada vez mais é vítima de violência pelo simples fato de ser mulher; logo, penalizando tal conduta ao ponto de se tornar crime hediondo, coibirá sua prática e consequentemente garantirá a mulher maior aproximação ao princípio estipulado pela Constituição Federal de 1988. Nesse sentido, a IV conferência mundial da proteção à mulher da ONU, realizada em Pequim, 1995 diz:

A violência contra a mulher constitui obstáculo a que se alcance os objetivos de igualdade, desenvolvimento e paz. A violência contra a mulher viola, prejudica ou anula o desfrute por ela dos seus direitos humanos e liberdades fundamentais. A inveterada incapacidade de proteger e promover esses direitos humanos e liberdades nos casos de violência contra a mulher é um problema que preocupa todos os Estados e exige solução. Desde a Conferência de Nairóbi que se tem ampliado consideravelmente o conhecimento das causas, das consequências e do alcance dessa violência, assim como das medidas indicadas para combatê-la. Em todas as sociedades, com maior ou menor incidência, as mulheres e as meninas estão sujeitas a maus tratos de natureza física, sexual e psicológica, sem distinção quanto ao seu nível de renda, classe ou cultura. A baixa condição social e econômica da mulher pode ser tanto causa como consequência da violência de que é vítima. (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 2014, p. 43).

Cabe destacar ainda que o tema debatido é alvo de grandes críticas jurídicas, pois, o tipo penal de homicídio já possui qualificadoras que podem ser utilizadas para enquadrar os infratores nas mortes resultantes de violência contra a mulher, sendo eles o motivo fútil e o motivo torpe; porém, cabe ressaltar que o objetivo do Estado ao criar o tipo penal do feminicídio não é tão somente penalizar o infrator, mais sim gerar repercussão social na criação desta qualificadora no intuito de coibir sua prática, pois, as qualificadoras já existentes são amplas a qualquer outro caso de homicídio, restando tão somente seu caráter punitivo.

2. O PRINCÍPIO DA ISONOMIA CONSTITUCIONAL EM PROL DA PROTEÇÃO A MULHER

A igualdade plena prevista no artigo 5º da Constituição Federal de 1988 é um objetivo e finalidade do Estado Brasileiro, tanto que determina que “todos são iguais perante a lei, sem

distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, [...]”, seguindo este raciocínio, em seu inciso I esclarece que “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição”. (BRASIL, 2016, p. 66),

Mas não pode entender os termos “iguais perante a lei” e “iguais em direitos e obrigações” tão somente na visão jurídica. A Constituição Federal, com todos seus princípios e observância à Dignidade da Pessoa Humana, leciona que a igualdade prevista no artigo 5º é para todos os atos da vida das pessoas, pois a igualdade é elemento fundamental a sua dignidade; logo, visando à proteção da dignidade humana, a isonomia constitucional é também recepcionar as diversidades pessoais dos indivíduos, a fim de trata-los de forma a respeitar suas características individuais, preservando-as das demais pessoas da sociedade. Com esse entendimento, Alexandre de Moraes trata sobre este assunto:

A Constituição Federal de 1988 adotou o princípio da igualdade de direitos, prevendo a igualdade de aptidão, uma igualdade de possibilidades virtuais, ou seja, todos os cidadãos têm o direito de tratamento idêntico pela lei, em consonância com os critérios albergados pelo ordenamento jurídico. Dessa forma, o que se veda são as diferenciações arbitrárias, as discriminações absurdas, pois, o tratamento desigual dos casos desiguais, na medida em que se desigualam, é exigência tradicional do próprio conceito de Justiça, pois o que realmente protege são certas finalidades, somente se tendo por lesado o princípio constitucional quando o elemento discriminador não se encontra a serviço de uma finalidade acolhida pelo direito, sem que esqueça, porém, como ressaltado por Fábio Konder Comparato, que as chamadas liberdades materiais têm por objetivo a igualdade de condições sociais, meta a ser alcançada, não só por meio de leis, mas também pela aplicação de políticas ou programas de ação estatal. (MORAES, 2013, p. 34-35)

O Estado deve, então, garantir a aplicabilidade dos preceitos determinados pela Constituição Federal e garantir a todas as pessoas o direito à igualdade, em toda sua amplitude, criando métodos eficazes que preservem as diferenças pessoais dos indivíduos e efetive seu gozo, ou então, criar métodos que coíbam a sociedade de discriminar, violentar, negar e radicalizar os desiguais. Tendo como enfoque a mulher, objeto de estudo deste intento, o Estado, observando os fatores culturais discriminatórios da mulher, bem como os índices de violência contra elas, em especial a violência doméstica, promulgou em 2006 a lei 11.340/06 – Lei Maria da Penha, visando a proteção da mulher no leito do lar, que em regra ocorre quando esta se encontra sozinha com o agressor, ou com métodos que dificultem sua reação.

Após a promulgação da mencionada lei, os índices de violência contra a mulher no próprio lar não diminuíram, porém surgiu efeito positivo na sociedade: as mulheres passaram a denunciar seus agressores, deixando claro que o Estado deve intervir de forma mais coercitiva. Em 2015, promulgou a lei 13.104/15, criando a qualificadora de Femicídio no artigo 121 do Código Penal e acrescentando-a no rol de crimes hediondos da lei 8.072/90, com pena mínima de 12 anos e máxima de 30 anos de reclusão, sem mencionar os prejuízos causados pela hediondez do mesmo.

A promulgação da lei 13.104/15 é, portanto, um reflexo do princípio da isonomia constitucional, em que o Estado de forma legítima passa a proteger o grupo minoritário vítima da própria sociedade, no intuito de coibir potenciais infratores de agredir/matar a parcela protegida pela nova qualificadora.

3. A TIPIFICAÇÃO DO FEMINICÍDIO, OBJETIVOS LEGISLATIVOS E SEU RESGUARDO CONSTITUCIONAL QUANTO AO PRINCÍPIO DA ISONOMIA

Em 9 de março de 2015 foi publicada a lei 13.104/2015, que alterou o art. 121 do Código Penal para tratar o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, incluindo ainda o Femicídio no rol de crimes hediondos. O artigo 121 do mencionado Código passou a prever a incidência de pena mais severa para o homicídio em razão do gênero.

Mas nem todo assassinato de mulher se enquadra na qualificadora de Femicídio, devendo o Ministério Público, autor da ação penal, deixar evidente na denúncia os pressupostos necessários para o enquadramento, para que o futuro tribunal do júri não tenha dúvidas. Nesse sentido, a socióloga Wânia Passinato explica:

[...] outra característica que define femicídio é não ser um fato isolado na vida das mulheres vitimizadas, mas apresentar-se como o ponto final em um continuum de terror, que inclui abusos verbais e físicos e uma extensa gama de manifestações de violência e privações a que as mulheres são submetidas ao longo de suas vidas. Sempre que esses abusos resultam na morte da mulher, eles devem ser reconhecidos como femicídio. (PASSINATO, 2011, p. 224 apud OLIVEIRA; COSTA; SOUSA, 2016, p. 14).

Diante disso, deve ser observada a letra da lei acrescida ao artigo 121 do Código Penal Brasileiro, qual seja:

Art. 121. Matar alguém:

[...]

VI – contra a mulher por razões da condição de sexo feminino;

[...]

§ 2º-A. Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolver:

I – violência doméstica e familiar;

II – menosprezo ou discriminação à condição de mulher. (BRASIL, 2016, p. 589)

O legislador se preocupou em deixar evidente quais são as hipóteses de enquadramento nesta qualificadora, para que não haja abusos e dúvidas: a violência doméstica e familiar que resultar em morte se enquadra como femicídio, pois um dos principais objetivos desta qualificadora é proteger a vida da mulher no seio do lar, local onde ocorre o maior índice de agressões, conforme já debatido; portanto, afim de diminuir os índices de

ocorrência dessa violência, implantou-se o inciso I no parágrafo 2º. Além da violência doméstica e familiar, o legislador determinou ainda que o assassinato que decorrer do menosprezo ou discriminação à condição de mulher também se enquadra como Femicídio, ao afirmar que existe o agravante quando “em virtude da relação de poder e submissão do agente sobre a vítima, que acaba sendo oprimida e aviltada em decorrência de seu gênero” (OLIVEIRA; COSTA; SOUSA, 2016, p. 15).

Outro indício de desprezo ou menosprezo da condição feminina seria a exibição do corpo em lugar público e de forma moralmente humilhante para a vítima, como deixar preservativos perto do corpo, insinuando relação sexual eventual, ou deixá-la nua (GOMES, 2015, apud OLIVEIRA; COSTA; SOUSA, 2016, p. 15)

Ainda, em consonância com o pensamento de Gomes (2015), a caracterização desse menosprezo dar-se-á quando o crime suceder na frente de filhos e filhas da vítima [...] (apud OLIVEIRA; COSTA; SOUSA, 2016, p. 15).

Diante de todos os argumentos expostos, o Estado, analisando os altos índices de homicídio contra mulheres, e com respaldo nos mesmos fundamentos protetivos que originou a lei 11.340/06, apelidada “Lei Maria da Penha”, editou uma nova lei qualificando o crime de homicídio, com pena prevista ao máximo legal, qual seja, 30 anos; taxando esta qualificadora no rol de crimes hediondos, dando maior rigidez ao cumprimento da pena; no intuito de coibir os agressores em potencial; respeitando o princípio constitucional da isonomia. Nesse sentido, Alexandre de Moraes contribui dizendo:

[...] a utilização do *discrimen* sexo, sempre que o mesmo seja eleito com o propósito de desnivelar materialmente o homem da mulher; aceitando-o, porém, quando a finalidade pretendida for atenuar os desníveis. Consequentemente, além de tratamentos diferenciados entre homens e mulheres previstos pela própria constituição (arts. 7º, XVIII e XIX; 40, §1º, 143, §§1º e 2º, 201, §7º), poderá a legislação infraconstitucional pretender atenuar os desníveis de tratamento em

razão do sexo. (MORAES, 2013, p. 37-38).

Portanto, é possível o entendimento de que o feminicídio possui resguardo constitucional, respeitando a amplitude do princípio da isonomia, onde o Estado preocupou em criar meios legais para nivelar a condição social da mulher em face da cultura patriarcal que perdura até os dias atuais, tornando a mulher vítima da própria sociedade; não havendo favorecimento da mulher em prol do homem, mais sim reparo social fundamentado nos princípios da dignidade da pessoa humana e aos direitos individuais e coletivos fundamentais. Contribuindo com este raciocínio, Alexandre de Moraes trás o seguinte posicionamento:

A desigualdade na lei se produz quando a norma distingue de forma não razoável ou arbitrária um tratamento específico a pessoas diversas. Para que as diferenciações normativas possam ser consideradas não discriminatórias, torna-se indispensável que exista uma justificativa objetiva e razoável, de acordo com critérios e juízos valorativos genericamente aceitos, cuja exigência deve aplicar-se em relação à finalidade e efeitos da medida considerada, devendo estar presente por isso uma razoável relação de proporcionalidade entre os meios empregados e a finalidade perseguida, sempre em conformidade com os direitos e garantias constitucionais protegidos. Assim, os tratamentos normativos diferenciados são compatíveis com a Constituição Federal quando verificada a existência de uma finalidade razoavelmente proporcional ao fim visado. (MORAES, 2013, p. 35).

4. VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA SOCIEDADE ATUAL

A violência contra as mulheres é caracterizada em diversas formas, podendo ser psicológica, física e até mesmo emocional, quando a mulher perde sua sensação de segurança, uma das maiores afrontas à dignidade da pessoa humana e o qual tem pouco reconhecimento mundial. (CUNHA. 2007. p. 37)

Com enfoque nesse tipo de violência, realizou-se entrevista com o juiz da 2ª vara criminal da comarca de Varginha, que abrange as cidades de Varginha, Carmo da Cachoeira e Monsenhor Paulo no Estado de Minas Gerais. Na ocasião, questionou-se quais os possíveis motivos que levam os agressores a cometer atos de violência contra a mulher. Foi obtido como resposta que é principalmente questão cultural, o homem cresce vendo a mãe sendo espancada pelo pai e toma aquilo como algo normal. O indivíduo “coisifica” a mulher, tomando-a como sua posse e, por esse motivo, acredita ter o poder de fazer o que quiser com a vítima. Outra questão que agrava a ocorrência de tais violências é o envolvimento do agressor com álcool e drogas, fazendo com que percam o controle e venham a agredir, o que é bem comum em indivíduos pertencentes a classes sociais mais vulneráveis. O entrevistado ainda salientou que durante o exercício de sua profissão jurisdicional, deparou com alguns casos que a mulher, se aproveitando do status de “minoridade fragilizada”, cria situações e se “vítimiza”, pois, nesses casos em específico, a mulher possui perfil histórico-cultural de uso de álcool, drogas, prostituição e dependência financeira do homem. Na comarca em questão, as incidências dos casos de violência contra a mulher estão diminuindo, pois a comarca vem agindo de maneira severa ao aplicar as medidas protetivas previstas na Lei Maria da Penha, causando receio geral à comunidade.

Portando, a ocorrência da violência contra a mulher é, *a priori*, um fato social e não um fato puramente jurídico, onde uma cadeia de fatos subsequentes gera a violência, sendo principalmente questões psíquicas e culturais.

Foram ainda entrevistados a psicóloga judicial do fórum da mesma Comarca, em conjunto com seu estagiário do curso de psicologia, que atuam diretamente com as vítimas e agressores nos casos de violência contra a mulher. Realizadas algumas perguntas sobre o perfil das vítimas e dos agressores que acabam tendo que passar pela psicologia forense²⁰, e com fundamento na experiência profissional, responderam no sentido de que, em regra, as vítimas e agressores são de baixa renda e déficit educacional, pois, culturalmente, foi imposta a estas pessoas tal condição, criando assim um círculo vicioso de violência familiar; outro ponto detectado, pelos entrevistados, em suas sessões rotineiras é que, em regra, tanto as vítimas quanto os agressores tiveram pouco, ou nenhum, contato afetivo com seu genitor,

²⁰ [...] a psicologia forense se refere à aplicação da psicologia ao sistema legal. Contudo, muitos se referem a esse campo mais amplo como psicologia e a lei ou estudos psicolegais, enquanto especificam que a psicologia forense está focada na aplicação da psicologia clínica ao sistema legal. [...] (HUSS, 2009, p. 23)

onde há um desajuste familiar, sendo que, em várias vezes presenciaram as agressões contra a própria mãe enquanto crianças; causando assim transtornos psicológicos, tais como baixa auto-estima, dependência afetiva do agressor, necessidade de ser oprimida, dentre outros. Outro aspecto debatido na entrevista com o psicólogo, onde fora alvo de discussão também com a entrevista realizada com o juiz da 2ª vara criminal, que em alguns casos, a mulher, não conseguindo pedir o divórcio por questões pessoais e psicológicas, usa da medida protetiva para desencadear o pretendido, usando a lei como instrumento de encorajamento pessoal; onde ele aponta que há dois tipos de vítimas, são aquelas que realmente usam da medida como forma de se proteger do poderio patriarcal violento que recaiu sobre ela e aquelas que usam de forma indevida, fraudando situações para apenas se beneficiar de tal proteção legal.

Logo, a violência de gênero, na referida Comarca está intimamente ligada a questões sociais-culturais, onde o homem e a vítima, em regra, estão adaptados aquele tipo de situação violenta, causando assim a normalização quanto ser agredida e agredir. Mas, como bem ressalta ambos entrevistados, há situações em que tanto a mulher quanto o agressor não se enquadram nesse nicho social, e ainda sim ocorrem às violências; portanto, é uma matéria de estudo de caso a caso, para detectar a real origem das agressões.

Em pesquisa realizada no ano de 2015 pela equipe governamental do portal virtual Compromisso e Atitude constataram que 72% dos casos do disque denúncia 180, os agressores são homens no âmbito familiar, e 74% dos casos denunciados, as violências são diárias ou semanais. Divulgou-se ainda que 50,16% dos casos denunciados são de violência física, ou seja, a incidência de violência direta contra a mulher é praticamente metade de todas as denúncias registradas no disque denúncia da polícia civil. Na mesma pesquisa, foi publicado que em 2013 houve cerca de 4.762 casos de homicídios confirmados contra mulheres, enquadrando-se no caráter de crime de gênero, sendo que, destes homicídios, 50,3% foram cometidos por familiares da vítima e 33,2% foram cometidos por parceiros ou ex-parceiros das mesmas; logo, é evidente de que a violência de gênero ocorre, em sua maior parte, no seio do lar.

5. MATERIAL E MÉTODO

A instituição alvo da entrevista realizada no tópico anterior foi o Fórum da Comarca de Varginha/MG, que abrange os municípios de Varginha/MG, Monsenhor Paulo/MG e Carmo da Cachoeira/MG, onde o juiz da segunda vara criminal, psicólogo judicial e o estagiário do setor de psicologia entrevistados atuam diretamente nos casos de violência contra a mulher e a aplicação das medidas protetivas previstas na lei 11.340/06; que por sua vez, narrou suas experiências rotineiras nos casos em tela, não entrando em nenhum caso em específico, por razão de vários tramitarem em segredo de justiça. Os demais fundamentos se deram por meio de revisão bibliográfica e pesquisa em artigos jurídicos-científicos publicados em revistas eletrônicas.

6. RESULTADOS E DISCUSSÃO

É possível avaliar que a maior parte das vítimas de violência contra a mulher, em sua amplitude, é também alvo de outros desníveis sociais, tais como cultural, educacional, econômico, emocional, histórico de violência, etc.; esclarecendo que se trata de fenômeno social, e não puramente jurídico, portanto o Estado intervém no intuito de dirimir tais desníveis, e não somente com o mero *animus* de punir os agressores.

Neste aspecto, o Estado tem o dever constitucional de garantir e efetivar a igualdade entre os gêneros, devendo repudiar crimes desta natureza através do sistema normativo nacional, onde resultou a qualificadora de feminicídio, que tem o condão de nivelar a sociedade, através da aplicação de penas severas e da alta publicidade/repercussão social causado por este novo tipo penal, bem como o condão punitivo, pois se trata de uma nova qualificadora para o crime de homicídio.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas apontam que o crime de gênero está intimamente vinculado aos crimes cometidos contra a mulher, pelo simples fato de ser mulher (aspectos subjetivos que devem ser analisados caso a caso); enquadrando, especialmente, a violência doméstica nesse nicho.

Retomando as indagações iniciais, o problema de pesquisa questiona se a qualificadora de feminicídio fere o princípio da isonomia constitucional. Deve ter em mente que o princípio

da isonomia está em conjunto com vários outros princípios constitucionalmente recepcionados, tais como o da dignidade da pessoa humana, e estes devem ser interpretados num sistema principiológico único, que protege as características pessoais e repudia tratamentos desiguais discriminatórios e sem respaldo jurídico.

Nas pesquisas realizadas, ficou claro que a qualificadora de feminicídio tem como objetivo principal o nivelamento social, pois devido fatores sociais-culturais, a mulher não conseguiu se emancipar de forma plena, sofrendo até hoje a existência de uma sociedade patriarca. O legislador, com a elaboração desta nova qualificadora, planeja diminuir os índices de violência contra a mulher, desmotivando os agressores com penas severas e tornando público que o Estado está intolerante a tais crimes.

Como resultado das análises, as prováveis causas de ocorrência dos crimes de gênero se fazem em razão de histórico de violência familiar, onde o indivíduo assistiu atos de violência enquanto criança e internalizou como atos normais de homem e mulher; ausência do caráter paterno durante o desenvolvimento; baixa escolaridade; baixa renda; meio cultural promiscuo à violência, dentre outros; logo, são vários os possíveis motivos, mas todos ligam num viés comum, que é a sensação de vulnerabilidade da mulher em face do suposto poder do homem, caracterizando então o crime de gênero.

Referências

BRASIL. **Constituição (1988)**. Vade Mecum: legislação selecionada para OAB e CONCURSOS. 8 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2016. p. 66.

BRASIL. **Código Penal Brasileiro**. Lei 13.104/2015 que instituiu a qualificadora do feminicídio. Vade Mecum: legislação selecionada para OAB e concursos. 8 ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2016. p. 589.

COMPROMISSO E ATITUDE. **Dados nacionais sobre violência contra as mulheres**. São Paulo: [s.n], 2015. Disponibilidade:<<http://www.compromissoeatitude.org.br/dados-nacionais-sobre-violencia-contra-a-mulher/>>. Acesso: 29 set. 2016.

CUNHA, Tânia Rocha Andrade. **O preço do silêncio**: mulheres ricas também sofrem violência. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007.

HUSS, Matthew T. **Psicologia forense: pesquisa, prática clínica e aplicações**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2009.

MORAES, Alexandre de. **Direito constitucional**. 29. ed. São Paulo: Atlas, 2013. p. 34-35; 37-38

OLIVEIRA, Ana Carolina Gondim de A; COSTA, Mônica Josy Sousa; SOUSA, Eduardo Sérgio Soares. Feminicídio e violência de gênero: aspectos sociojurídicos. **Tema-Revista Eletrônica de Ciências**, v.16, n. 24; 25, 2016. Disponibilidade: <<http://revistatema.facisa.edu.br/index.php/revistatema/article/download/236/175>>. Acesso: 30 set. 2016.

OLIVEIRA, Gláucia Fontes de. Violência de gênero e a Lei Maria da Penha. **Conteúdo Jurídico**. Brasília-DF: 06 out. 2010. Disponibilidade: <<http://www.conteudojuridico.com.br/?artigos&ver=2.29209>>. Acesso: 28 set. 2016.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração e plataforma de ação da IV Conferência Mundial sobre a Mulher**. Pequim: [s.n], 1995. Disponibilidade: <http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2014/02/declaracao_pequim.pdf>. Acesso: 28 set. 2016.

RASTROS DA MEMÓRIA E AUTOGNOSE: CRISE IDENTITÁRIA PORTUGUESA NO CICLO DE APRENDIZAGEM DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

Carmem Roquini Juliacci Santana (UFLA)

Resumo: Após o fim da guerra colonial portuguesa, que durou os anos de 1961 a 1974 e desencadeou no processo de perda dos territórios africanos, a nação portuguesa acordou de uma longa história de mitos e imagens de seu passado glorioso. A perda das colônias representou a derrocada do império português e de suas conquistas marítimas. Essa identidade nacional, entretanto, não se limita apenas Portugal como país. Ela está inscrita na identidade de cada português que se reconhece ao longo dessa história de conquistas e se vê, ao final da guerra e do regime totalitário, a perda dessa identidade, antes representada através do além-mar, das colônias africanas. Neste sentido, a crise identitária portuguesa após a revolução apresenta processos distintos, de um lado o saudosismo português representado por parte da população tradicionalista, na tentativa reconhecer ainda a sua identidade marítima. No outro, o silenciamento dos acontecimentos pós revolução e o vazio na identidade portuguesa. Neste turbilhão, as obras literárias passam por um processo de resistência e quebra deste silêncio, em uma tentativa de autoconhecimento e reflexão da memória identitária. Desta forma, este trabalho pretende analisar as obras literárias do ciclo de aprendizagem do escritor António Lobo Antunes (SEIXO, 2011), e a importância da memória e da busca da identidade portuguesa no âmbito literário.

Palavras-chave: Memória, Revolução dos Cravos, Autognose, Lobo Antunes

A esse título, é claro que nada é mais decisivo em matéria de autognose pátria que o aparecimento de obra ou obras maiores através das quais a nossa imagem recebe ou anuncia uma perturbação qualitativa de tal natureza que é afinal e apenas no seu espelho que só damos conta do outro que somos, da pátria diferente que devimos.

Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*.

1 - Considerações Iniciais

As três obras que integram o ciclo de aprendizagem (SEIXO, 2011) de António Lobo Antunes são lançadas quatro anos após o fim da guerra e a redemocratização do país, *Memória de Elefante* [1979], *Os Cus de Judas* [1979] e *Conhecimento do Inferno* [1980]. No momento de lançamento destas obras, Portugal encara distintos problemas pós guerra, como uma nova realidade política, após quarenta anos de um regime totalitário que isolou Portugal de outros países europeus, o retorno de grande parte da população dos territórios africanos, que compunham as tropas portuguesas ou foram viver nas colônias, sob o incentivo do governo Salazarista, defendendo uma ocupação em seus territórios além mar. Com estes inúmeros problemas, o silenciamento surge como uma forma de não encarar a nova realidade portuguesa, sendo este resultado do trauma português.

O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. (GAGNEBIN, 2006, p. 110)

Este trauma deve-se a construção da identidade portuguesa, sendo esta formada a partir de suas conquistas marítimas. Apesar das perdas que construíam essa identidade gloriosa, parte da população portuguesa continuava acreditando que todas essas conquistas ainda existiam, com a forte influência do saudosismo que imperava os anos Salazarista. O processo ilusório ocasionado por este saudosismo é definido pelo filósofo português, Eduardo Lourenço (2000) como a *imagem portuguesa*.

Da mesma forma que esta *imagem* foi construída ao longo de sua história, representada por diversos autores que contribuíram para sua formação, como Camões e sua poesia épica da colonização portuguesa, a Garret e Herculano, autores românticos que prezaram pelo sentimento nacionalista em suas obras, houve também outro lado, de pesadas críticas a este nacionalismo a qualquer preço, sendo definido por Lourenço (2000) como a *contra-imagem*. De Gil Vicente a Eça de Queirós, em contraste a Camões e autores românticos como Garret e Herculano, tentaram chamar a atenção da nação portuguesa desse

processo místico, ilusório de distorção de visão e conhecimento sobre si mesmo, *autognose*. Entre Gil Vicente e Eça, Alcácer Quibir e o acontecimento trágico na história de Portugal. Se em Gil Vicente, vimos o alerta a loucura da expansão desenfreada através da ambição, Eça, por sua vez, tenta desmascarar a ilusão romântica, nacionalista e sebastianista. Remetendo a mesma loucura que levou a perda do rei “destemido” e a entrega do império a mãos estrangeiras. Este processo realista, contra-imagem, teve seu ápice com a revolução dos cravos, comprovando que o império português já não existia. O que parecia, entretanto, o despertar de consciência nacional, não teve um aprofundamento coletivo, como apontado por Eduardo Lourenço (2000, p. 60), “ainda não possui um grau de assentimento colectivo e um perfil que permitiam considerá-los como “estáveis”. O país consegue acabar com o regime totalitário através de uma revolução, protagonizada pelos soldados que foram enviados à África para a manutenção das colônias, mas sem a conscientização profunda da nação sobre a revolução e suas consequências, como apontado por Eduardo Lourenço, acabará derrocando em um extremo tão negativo quanto a antiga ilusão.

As consequências para a nova imagem de um Portugal que começa então a ter consciência retrospectiva de um traumatismo que em 1974-1975 o não afectara, antes pelo contrario, e fora digerido como um acto positivo de *exemplaridade*, revelar-se-ão, pouco a pouco, particularmente perigosas. Serão suficientes para minar dentro a possibilidade mesma de uma compreensão realista da nossa aventura histórica, tão insolitamente concluída enquanto “potência” colonizadora, ou até para impedir esse reajustamento não menos realista ao que, após esse fim, somos e teremos ser? (LOURENÇO, 2000, p. 64)

Neste dualismo em que a literatura pós-revolução se insere. A guerra colonial, o último grande impacto à identidade nacional, a literatura embarca no processo de *autognose*, os dramas da guerra e suas consequências, como bem definido por Reis (2004, p.24) “Como se, por fim, coubesse à ficção escrever uma História ainda (e talvez sempre) por conhecer nos seus pormenores e motivações mais recônditos, humanos e às vezes sórdidos.”. Se ao fim do

estado novo, Portugal se encontra em um vazio, a literatura cumpre o papel de fornecer materiais históricos até antes não contados, para a reconstrução do país e entendimento de sua identidade.

2 – Reflexos do Colonizador: *imagem*

Os Cus de Judas, obra lançada em 1979 é considerada a obra dentro do ciclo de aprendizagem que mais enfoca a guerra colonial em Angola, local onde o autor Lobo Antunes atuou como médico nos anos de 1971 a 1974. Sua narrativa se ancora nas dualidades entre passado e presente, Portugal pré e pós-revolução dos Cravos, além dos países Angola e Portugal. Seu narrador, médico que acaba de retornar da guerra em Angola, onde foi integrar as tropas portuguesas, narra em *flashes* os acontecimentos da guerra, sua família, os problemas pessoais e o vazio que o pós-guerra o trouxe. A família do narrador, vindo de um núcleo abastado da sociedade portuguesa, retrata de forma verossímil o processo ilusório de permanência da identidade gloriosa portuguesa, presente nos anos de Estado Novo.

Nasci e cresci num acanhado universo de crochê, crochê de tia-avó e crochê manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me a pequenez de bibelot, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir. Policiaram-me o espírito, em suma, reduziram-me a geografia aos problemas dos fusos, a cálculos horários de amanuense cuja caravela de aportar às Índias se metamorfoseou numa mesa de fórmica com esponja em cima para molhar os selos e a língua. (ANTUNES, 2003, p.37)

A citação acima demonstra que a identidade portuguesa é construída através do tradicionalismo familiar, ancorado em tradições religiosas, que repudiam qualquer fala ou atitude que vá contra os preceitos da fé cristã, outra característica portuguesa, herança essa dos períodos inquisitórios em que restaram a moralidade.

Costuma dizer-se que Portugal é um país tradicionalista. Nada mais falso. A continuidade opera-se ou salvaguarda-se pela inércia ou instinto de conservação social, entre nós como em toda a parte, mas a tradição não é essa continuidade, é a assumpção inovadora do adquirido, o diálogo ou combate no interior dos seus muros, sobretudo uma filiação interior criadora, fenômeno entre todos raro e insólito na cultura portuguesa. (LOURENÇO, 2000, 76)

Esse tradicionalismo português, descrito por Lobo Antunes em seus livros e apontado por Eduardo Lourenço como instinto de sobrevivência se tornou o combustível para as inúmeras tentativas de perpetuação do império. Entretanto, esse império ilusório permaneceu até a Revolução dos Cravos, apenas dentro do pequeno país Europeu, como apontado por Margarida Calafate Ribeiro (2004, p. 02), “Portugal como uma semiperiferia que imagina o centro.”

O *Memória de Elefante*, lançado também em 1979, narra de forma melancólica e pessimista Portugal pós revolução. O protagonista, também médico enviado à África nos tempos da guerra, enfoca seu relato no trabalho como psiquiatra nos manicômios lisboetas e seus problemas pessoais, trazendo um aspecto filosófico e existencial na narrativa. A expressão repetida inúmeras vezes pelo narrador, “Quando é que eu me fodi?” parece ganhar um sentido nacional quando o médico reproduz falas de portugueses, que mantendo-se a referência da *imagem* portuguesa, revolta-se com manifestações comunistas, tratando de forma pejorativa:

- Meu caro, questionou uma voz na costa dele, que me diz à conspiração dos comunistas? [...] Avançam, garanto-lhe eu, bália o colega a rodopiar de inquietação. E esta choldra, a tropa, o zé-povinho, a igreja, ninguém se mexe, borram-se de medo, colaboram, consentem. [...] Você já leu os cartazes que puseram no corredor com o retrato do Marx, o Caititinha da economia, a despejar as suíças em cima da gente? (ANTUNES, 2012, p.33)

A continuação do diálogo, o narrador-médico revela um posicionamento contrário a do colega sobre as manifestação partidárias comunistas. O colega o responde com ofensas:

- [...] Homem, você é um arnaquista, um marginal, você pactua com o Leste, você aprova a entrega do Ultramar aos pretos.

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados. (ANTUNES, 2012, p. 35)

Apesar da narrativa centrar-se em questões pessoais do psiquiátrica, que pluraliza-se em sua descrição, é relembrado novamente as angústias da guerra e a perda das colônias, que pela *imagem portuguesa*, insiste em não aceitar e perpetua o discurso tradicionalista:

Que sabe este palerma de África, interrogou-se o psiquiatra, para além dos cínicos e imbecis argumentos obstinados da Nação Popular e dos discursos de seminários das botas mentais do Salazar. (ANTUNES, 2012, p.36)

O Conhecimento do Inferno [1980], lançado um ano após aos outros dois romances mencionados, nos traz também um narrador-médico, psquiátra, que percorre as cidades do Sul de Portugal. A narrativa também centra-se em um momento pós-guerra, mas as lembranças de Angola, da guerra colonial estão presentes no último livro da trilogia. Entretanto, o que nos surpreende, é que apesar das atrocidades relatadas no período da guerra, o médico afirma que o retorno à Portugal foi pior que os momentos vividos em Angola:

Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventres esquartejados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebês assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno. (ANTUNES, 2003, p. 22)

A afirmação do médico em tratar o pós-guerra como o conhecimento do inferno, corrobora com a afirmação de Reis (2004), em relatar a ampliação da temática de Lobo Antunes para além da Revolução de 1974 e as sequelas sociais:

Desenvolvendo-se em estreito contato com um presente que trata de modelizar, a ficção de Lobo Antunes supera a fixação na guerra colonial e avança para a representação das sequelas sociais, mentais e culturais da Revolução de 25 de abril de 1974. Nesse contexto, encontram-se com frequência figuras, episódios e sentidos que se reportam à descolonização, ao Portugal supostamente “modernizado”, ao rendimensionamento europeu da nação, às neuroses, às mistificações e aos pequenos dramas humanos que esse Portugal pós-colonial acolhe. (REIS, 2000, p.35)

Aos pequenos dramas pessoais colocados por Carlos Reis, o narrador-personagem, em sua viagem solitária, reflete inúmeras vezes sobre a solidão:

A solidão é o azedume da dignidade, pensei. A solidão das mulheres é a forma mais melancólica da nobreza, pensei nos últimos anos de vida das minhas avós, sentadas na sala entre retratos de militares defuntos, à espera da morte como esquimós no gelo. [...] (ANTUNES, 2003, p. 72)

O relato sobre a solidão do médico, porém, nos remete novamente ao saudosismo português, associando à espera das senhoras pelos militares mortos como a espera do país ao retorno de sua grandiosa imagem colonizadora.

3 – Refração: *contra-imagem*

O posicionamento dos narradores dos três primeiros livros do escritor António Lobo Antunes são radicalmente contrários ao saudosismo presente na ilusória *imagem* portuguesa,

como apontado por FRANCO (2012), consequência da brutalidade dos acontecimentos entre a guerra e o Estado Novo:

O pessimismo diante do presente e do futuro é fruto dos anos de opressão do Estado Novo e, principalmente, dos treze anos de guerra em África, e ganha destaque nos romances não apenas pelos fatos narrados, mas também pelo trabalho com a linguagem crua utilizada pelo autor, que move o leitor através do choque, além de “deslinearizar” categorias como tempo, espaço e vozes narrativas. (FRANCO, 2012, p.7)

A este pessimismo, a narrativa como uma forma de reflexão, de busca de uma imagem real de Portugal pós-revolução, através da trajetória passada, lembrada pelas memórias da guerra e o Salazarismo, e Portugal presente, entre a solidão, a loucura e a viagem dentro de si:

Na verdade, o que nos interessa neste esforço para nos aproximar da *verdade* da nossa imagem – verdade que só a história do nosso comportamento colectivo permite desenhar – não é tanto a solução que acabou por ser aquela que conhecemos, mas a maneira como ela foi traduzida para português, quer dizer, integrada no nosso percurso histórico. (LOURENÇO, 2000, p.47)

Entretanto, a este percurso histórico, os três narradores ao lembrarem dos acontecimentos do passado e a realidade pós-guerra, que revela-se tão ancorada no misticismo como uma forma de sobrevivência, traz a *contra-imagem* apática, da imobilidade frente a necessidade de reconstrução do país.

Eu? Fico ainda mais um bocado por aqui. Vou despejar os cinzeiros, lavar os copos, dar um arranjo à sala, olhar o rio. Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençóis para cima e feche os olhos.[...]
(ANTUNES, 2003, p.241)

A apatia revelada no trecho acima de *Os Cus de Judas* é resultado dos traumas da guerra. Já em *Memória de Elefante*, a melancolia é narrada através das perdas pessoais, como a separação, a rotina estressante e desgastada dentro dos hospitais psiquiátricos, no estágio máximo da depressão:

- Você encontra-se (observa-me bem) por felicidade sua e infelicidade minha defronte do maior espeleólogo da depressão: oito mil metros de profundidade oceânica da tristeza, negrimes de águas gelatinosas sem vida, salvo um ou outro repugnante monstro sublunar de antenas, e tudo isto sem batiscafo, sem escafandro, sem oxigênio, o que significa, obviamente, que agonizo. (ANTUNES, 2012, p. 25)

O Conhecimento do Inferno ancora na solidão a sua contra-imagem. O narrador a retoma diversas vezes, através da lembrança e da viagem solitária em seu carro:

Mas a solidão, disse ele alto, para si mesmo no carro vazio, a caminho da serra, é uma pistola de criança no saco plástico na mão de uma mulher apavorada, de pé à minha frente, na outra ponta da mesa, escoltada por um bombeiro exausto. (ANTUNES, 2003, p. 65)

A imagem construída da solidão pelo narrador, como uma sequência de fatos absurdos, remete à loucura da existência pessoal e coletiva. Esta loucura é relativizada ao longo das três narrativas, como consequência de todos os acontecimentos narrados, aderindo assim o status de normalidade.

Entretanto, ao que parece ser apenas o relato lamentoso de acontecimentos desastrosos, o desfecho de duas narrativas reavivam a contra-imagem como um recomeço. Em *Memória de Elefante*, através de uma ironia ácida, o narrador promete uma retomada a uma rotina de trabalho e o prosseguimento da vida pessoal e profissional:

Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que minha mãe deseja e a minha família aguarda, chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, pentarei o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de obscenidades pontiagudas. Talvez mesmo, meu amor, que compre uma tapeçaria de tigres como a do Senhor Ferreira: podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir. (ANTUNES, 2012, p. 158)

A necessidade por algo que objetive o recomeço é que se encontra o vazio português. Entre o sufocamento pelas imagens do passado que enterra a possibilidade do recomeço, tanto pelas lembranças de glória quanto pelas lembranças da guerra. A partir desse sufoco, *Conhecimento do Inferno* em suas páginas finais, propõe um conforto e alívio:

Continuava a trotar, em voltas sucessivas, ao redor do cimento, e sentia-me pouco a pouco liberto do cansaço, do coração oprimido, dos pulmões aflitos, do sujo casulo da roupa, como se as solas dos sapatos deixassem de pisar no chão e eu flutuasse, sem peso, na atmosfera livre abstracta dos sonhos.[...] (ANTUNES, 2003, p.245)

Em meio às três narrativas pessimistas, que tem o recomeço como um sonho ou uma possibilidade remota, se faz importante pelo retrato da barbárie, como aponta BOSI (2002):

Tudo isso fez uma história densa que só a incultura da barbárie poderá ignorar ou esquecer. Em termos de produção narrativa, o importante é ressaltar a coexistência do absurdo e construção de sentido, de desespero individual e esperança coletiva; em suma, de escolha social arrancada do mais fundo sentimento de impotência individual. (BOSI, 2002, p.128)

Por fim, a impotência individual, através dos relatos da guerra e dos acontecimentos que puseram Portugal em processo de dilaceração, compromete-se como uma forma de reconstrução do conhecimento histórico do país, percebendo que a sua imagem foi construída

a partir da ilusão das navegações marítimas e, que os desastres que ocorreram na história do país, ancora a verdadeira identidade portuguesa.

4 – Considerações Finais

O Ciclo de aprendizagem de António Lobo Antunes torna-se importante, através do aniquilamento de qualquer manutenção da imagem gloriosa portuguesa, pelo relato cru da guerra, das atrocidades cometidas pelo Estado Novo e o pessimismo do futuro. O conhecimento de todas as informações, mesmo que em tom fatalista, propõe o processo de autognose, em que a população portuguesa possa, em uma visão dos dois lados, imagem/contra-imagem, construir um recomeço.

Referências

ANTUNES, António Lobo Antunes. **Conhecimento do Inferno**. Rio de Janeiro. Editora Objetiva. 2003.

ANTUNES, António Lobo. **Memória de Elefante**. São Paulo. Editora Objetiva. 2012.

ANTUNES, António Lobo. **Os Cus de Judas**. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 2003.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-136.

FRANCO, Roberta Guimarães. Depois do Fim: A Ficcionalização do Pós-Império. In: **A Expansão: quando o mundo foi português**. ASSIS, Angelo; LEVI, Joseph; MANSO, Maria de Deus. Braga, PT: NICPRI, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Escrituras do Corpo”. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 119-143.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”. In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 107-119.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: **O Labirinto da saudade**. Editora Gradiva, 2009, Lisboa.

LOURENÇO, Eduardo. Repensar Portugal. In: **O Labirinto da saudade**. Editora Gradiva, 2009, Lisboa.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15. P. 15-45. 2º sem. 2004.

RIBEIRO, Maria Calafate. **Uma história deregressos**: império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **Para uma leitura crítica da ficção em Portugal, no século XX – anos quarenta a noventa**. In: Outros Erros: ensaios de Literatura. Asa edições: Portugal, 2001. p. 21- 45.

SEIXO, Maria Alzira. **Notícia de Mobilização**. In: A Mão de Judas: Representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes. Texto edições: Lisboa, 2011. P.19-32.

EVIDÊNCIAS DIALÓGICAS NAS OBRAS O QUINZE E VIDAS SECAS

Cláudia Cristina De Sant'Anna (CES/JF)

Juliana Pinto de Oliveira Causin Alves (CES/JF)

Paloma Silva Mendes (CES/JF)

Resumo: O presente trabalho tem como objeto de estudo estabelecer o diálogo textual entre as obras **O quinze** de Rachel de Queiroz e **Vidas secas** de Graciliano Ramos. Para tanto, serão tomadas como aporte teórico as contribuições de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva. Efetivam-se, a partir de então, estudos sobre dados que aproximam o leitor da voz autoral na análise das referidas obras. Como ponto temático de aproximação entre os dois romances e respectivos autores, a seca nordestina constitui-se como geradora da miséria humana, fotografada com palavras na fidelidade de uma câmara a recolher fatos reais que se fazem ficção.

Palavras-chave: Dialogismo. Vidas Secas. O Quinze

INTRODUÇÃO

O fio condutor do presente trabalho é fazer uma abordagem intertextual entre os romances **Vidas secas**, de Graciliano Ramos, e **O quinze**, de Rachel de Queiroz. O pioneiro a empregar o conceito de intertextualidade, foi o pensador russo Mikhail Bakhtin²¹ que no lugar do termo intertextualidade utilizava a palavra dialogismo, que segundo o mesmo, se caracteriza pela ideia de uma natureza relacional ou dialógica do discurso.

Desse caráter dialógico, Freitas (2011, p.29) nos afirma que, “nas palavras do filósofo, todo discurso constitui-se perante o outro e não sobre si mesmo. Na voz de qualquer falante, sempre encontramos a voz do outro, pois é “o outro” que nos define, que nos completa”, sendo assim, o conhecimento não faz sentido fora de uma relação como o outro.

Prosseguindo em tal raciocínio, o autor acrescenta que:

²¹ Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), pesquisador, pensador, filósofo e teórico foi uma das figuras mais importantes para a história e evolução da linguagem humana, e suas pesquisas norteiam até hoje estudos e teorias pelo mundo.

[...] Bakhtin enfatiza que, ao mencionar o termo “diálogo”, não está se referindo somente a uma “forma composicional do discurso”, mas sim aos diversos tipos de enunciados aos quais estabelecem relações semânticas numa comunicação discursiva. Por isso, dois, enunciados podem estabelecer relações dialógicas se forem confrontados num mesmo sentido (FREITAS, 2011, p. 29).

Nessa mesma vertente de entendimento do dialogismo como forma de interação, Barros e Fiorin (apud OLIVEIRA, 2010, p. 1) em consonância com os dizeres de Freitas (2011) afirma que:

[...] o princípio dialógico permeia a concepção de Bakhtin de linguagem e, quem sabe, de mundo, de vida. O autor acredita que o monologismo rege a cultura ideológica dos tempos modernos e a ele opõe o dialogismo, característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. O dialogismo é a condição do sentido do discurso.

Posteriormente a semioticista Julia Kristeva ²²substituiu a denominação de dialogismo dada por Bakhtin por intertextualidade. Segundo a pesquisadora:

[...] para que ocorra a intertextualidade, é necessário que o leitor possa reconhecer a presença de outro texto ou de fragmentos produzidos anteriormente, que estabeleçam relação com o texto lido. Em outros termos, é preciso que haja presença de um “intertexto” (FREITAS, 2011, p.31).

Todavia Koch *et al.* (2008) sugerem uma divisão no conceito de intertextualidade, estabelecendo uma distinção entre os termos em *stricto sensu* e *latu sensu*. Assim sendo, no

²² Julia Kristeva (1941) é uma filósofa e psicanalista franco-búlgara. As suas obras abordam questões em torno do feminismo, abjeção, semiótica, maternidade e intertextualidade.

aspecto *stricto sensu*, existem ainda outras delimitações como intertextualidade: temática, tipológica, estilística, implícita, explícita, intratextualidade e intergenérica.

Nesse mesmo sentido e acerca da intertextualidade entre os romances, Oliveira (2010) ressalta que:

[...] assim, os dois romances assumem intertextualidade e dessas maneiras de dialogarem com formas narrativas equivalentes a ideogramas do passado histórico que assimila, assumindo o novo realismo dentro de uma dimensão metaficcional que põe uma divisão entre ideologia e reflexão estético filosófica (OLIVEIRA, 2010 , p. 1).

Conforme descrito inicialmente, tal estudo terá por finalidade analisar as duas obras tomadas por *corpus* adotando a intertextualidade temática proposta por Koch *et al.* (2008). **Vidas secas** e **O quinze** trazem como temática comum a denúncia às camadas populares brasileiras nordestinas, possibilitando o estabelecimento de diálogo entre as respectivas obras de Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz.

DESENVOLVIMENTO

Rachel de Queiroz, autora de **O quinze**, nasceu em 17 de novembro de 1910 em Fortaleza no Ceará e faleceu em 4 de novembro de 2003, no Rio de Janeiro.

Foi tradutora, romancista, escritora, jornalista, cronista, importante dramaturga e como autora de destaque na ficção social nordestina, foi a primeira mulher a ingressar na Academia Brasileira de Letras.

Com a publicação de **O quinze**, projetou-se na vida literária do país. Essa obra de fundo social realista na sua dramática exposição da luta secular de um povo contra a miséria e a seca.

A obra tem esse título porque relata a grande seca vivida pela autora em sua infância, no ano de 1915. O enredo é abordado em dois planos. No primeiro, é destacado o amor impossível entre Conceição e Vicente. E no segundo, o sofrimento doloroso da família de Chico Bento. Os personagens se veem forçados pela seca devastadora a migrar para a capital

Fortaleza em busca de sobrevivência e, acima de tudo, de condições dignas para sobreviverem numa região castigada, de tempos em tempos, por longas e duradouras secas (CARNEIRO, et al. 2015 p. 2).

Graciliano Ramos, autor de **Vidas secas**, nasceu em 27 de outubro de 1892 no sertão de Alagoas e faleceu em 20 de março de 1953. Escritor brasileiro, foi considerado o melhor ficcionista do modernismo e o prosador mais importante da segunda fase do mesmo período literário.

Suas obras tratam de problemas sociais do nordeste brasileiro e apresentam uma visão crítica das relações humanas, o que as leva a compor o quadro ficcional de interesse mais abrangente.

O romance **Vidas secas** foi sua obra de maior destaque. Cabe ressaltar que o autor por volta de 1930, antes de publicar a obra, leu o romance **O quinze** e relatou ter pensado que se tratava de uma obra escrita por um homem (CASSIANO 2011).

O ponto de partida de Graciliano foi o conto Baleia publicado no jornal argentino La Prensa, que mais tarde faria parte da edição de **Vidas secas** publicado em 1938. O capítulo que descreve a morte da cadela que era considerada parte da família e era tratada como gente, é uma das partes mais emocionantes da narrativa.

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pêlo caía-lhe em vários pontos, [...] as chagas da boca e inchação dos beijos dificultavam-lhe a comida e a bebida. Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com um princípio de hidrofobia e amarrara-lhe no pescoço um rosário de sabugos de milho queimados. Mas baleia sempre de mal a pior, roçava-se nas estacas do curral ou metia-se no mato, impaciente, enxotava os mosquitos sacudindo as orelhas murchas, agitando a cauda pelada e curta, grossa na base, cheias de roscas, semelhante a uma calda de cascavel. Então Fabiano resolveu matá-la. [...] ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam (RAMOS, 2015, p. 85)

No romance, os personagens fogem da seca nordestina em busca de uma terra menos inóspita. Depois de uma longa caminhada, sob sol escaldante, encontram uma fazenda para trabalhar e, a partir disto, a obra passa a focar sucessivamente cada personagem dedicando-lhes alternadamente um capítulo de formas fragmentadas, independente de um enredo.

Os dois romances estão inseridos no gênero “regionalista”. A principal característica do regionalismo consiste na oposição entre o meio urbano e o meio rural. Cassiano (2011, p. 14) aponta que “a tendência denominada “regionalista” em literatura, está vinculada a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar seu momento, lugar, bem como suas particularidades linguísticas”.

A autora ainda acrescenta que este tipo de romance teve um longo percurso, desde o Romantismo perpassando pelo Realismo e chegando ao Modernismo com Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Guimarães Rosa, Érico Veríssimo, entre outros.

Assim sendo, o “regionalismo pode ser entendido como a literatura que foca uma determinada região, com o objetivo de retratá-la, podendo ser de maneira mais superficial ou profunda” (CASSIANO, 2011, p.15). Em **Vidas secas** e **O quinze**, são descritas cenas características da região, com a temática da seca, fome, preocupação com o social, dentre outros aspectos. Uma vez que o romance regionalista é “determinado pela combinação de diversos fatores como a retratação das riquezas culturais de uma região em obras centradas na verossimilhança” (MALARD, 1981, p. 15).

Corroborando com os dizeres de Cassiano (2011), Malard (1981), acrescenta:

Consiste em apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição (MALARD, 1981, p. 124)

Nota-se que em ambas obras, tanto Rachel de Queiroz, quanto Graciliano Ramos expressam um significativo conhecimento sobre a temática explorada por eles, assim apresentam aos leitores a interpenetração de ficção e realidade.

Passa-se, no entanto, para os principais pontos no que tange a intertextualidade entre as obras. São eles: paisagem nordestina juntamente com a seca, fome, posição social dos personagens Fabiano e Chico Bento, linguagem e foco narrativo.

Carneiro *et al.* (2015) relata que ambas as obras descrevem com veracidade o espaço hostil habitado pelos nordestinos, procurando demonstrar a vida real do sertanejo inserido nesse cenário.

Em relação à paisagem nordestina, Rachel de Queiroz, que viveu a realidade do cenário de seca, retrata fielmente sua paisagem, fome e miséria vivida por ela como no presente trecho: “Algumas reses, sem ir mais longe, avante a babujar a poeira do panasca que ainda palhetava o chão nas clareiras da caatinga” (QUEIROZ, 2004, p.24).

Assim sendo e de acordo com os dizeres de Carneiro *et. al.* (2015, p. 4) “ [...] Rachel de Queiroz, [...] deixa os leitores ainda mais maravilhados e, ao mesmo tempo, perplexos com o caráter não fictício do contexto social da obra. ”

Já em **Vidas secas** apesar de não haver preponderância do ambiente, alguns fragmentos também retratam bem a seca nordestina, pois a paisagem não é o elemento central da obra. Ressalta-se que:

Graciliano Ramos mostra seu lado regionalista e crítico social ao lembrar a imagem da seca em todos os instantes no seu romance: tudo gira em torno dela. Os retirantes saem de sua terra natal quando a estiagem chega. Ao encontrar uma estadia, lutam contra as dificuldades que ela traz: a falta de água para beber, cozinhar, para cuidar da plantação e do gado, que são o único meio de obtenção de dinheiro para esta família. Quando a seca vai embora e chega o inverno, eles já temem a próxima estiagem e, conseqüentemente, a viagem seguinte [...] (CARNEIRO et al. 2015, p .5)

De acordo com Ramos (2015, p.10): “A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas [...] Tinham deixado os caminhos, cheios de espinhos

e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés”.

No que tange a questão da fome, os dois autores também relatam o drama vivido pelos personagens, apontando as desigualdades sociais do sertão nordestino, o que pode ser verificado a seguir:

“Ó sorte, meu Deus! Comer cinza até cair morto de fome” (QUEIROZ, 2004, p.25).

“Chegou desolada da primeira fome [...] Mãe, tô com fome de novo...vai dormir dianho! Parece que está espiritado! Soca um quarto de rapadura no bucho e ainda fala em fome! Vai dormir” (QUEIROZ, 2004, p.51-52).

A autora reforça sua denúncia social com a seguinte passagem: “Faz dois dias que a gente não bota um de – comer de panela na boca” (QUEIROZ, 2004, p.44).

Em vidas secas observa-se o seguinte trecho no que se refere à fome:

Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto (RAMOS, 2015, p.11).

[...] cinco sombras caminhavam naquele leito seco. Percorriam um calvário como Jesus, açoitado pela fome, pela miséria. Coisa séria. Cansados arriaram-se, nada para comer. Nada não. O papagaio que fazia parte da comitiva teve seu fim [...] no espeto o papagaio fincado e no fogo tostado. Foi tudo que comeram. A seca assola o sertão. A fome aperta. Para combatê-la come-se o seu próprio. Vão até os ossos [...] (RAMOS, 2015, p. 27)

Quanto à posição social, nota-se que tanto Fabiano, personagem de **Vidas secas**, quanto Chico Bento, personagem de **O quinze**, sofreram humilhações no decorrer das obras em consequência do meio social em que viviam. O que pode ser observado nas citações abaixo:

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculo altos em redor dos bichos moribundos [...] Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido (RAMOS, 2015, p. 10-12).

Chico Bento parou. Alongou os olhos pelo horizonte cinzento. O pasto, as várzeas, a caatinga, o marmeleiral esquelético, era tudo um cinzento de borralho. O próprio leite das lagoas vidrara-se em torrões de lama ressequida, cortada aqui e além por alguma pacavira profunda que retorcia as folhas empapeladas (QUEIROZ, 2004, p.20).

Por fim, passa-se para os tópicos da linguagem e foco narrativo das duas obras. Ambas são dotadas de uma linguagem simples e de fácil compreensão, o que torna eficaz a abordagem de denúncia dos socialmente excluídos.

Carneiro *et al.* (2015), entretanto, afirma que a linguagem de **Vidas secas** é mais sucinta, vez que, os personagens são mais rudes e possuem um menor grau de escolaridade. Os personagens não conseguem se comunicar, vivem juntos, porém não desenvolvem diálogo. Já em **O quinze**, o diálogo entre o núcleo é mais extenso, pois, o grau de entendimento é maior. As narrativas descritas posteriormente comprovam a constatação apresentada pelo autor:

-Você já sabe, sinhá Aninha, que nós vamos por S.Paulo? [...]

-Meu Deus! E quando?

-Quando, Chico? [...]

-Depois de amanhã [...] (QUEIROZ, 2004, p. 108)

-Ladroeira. [...]

-Hum! Hum [...]

-Um bruto, está percebendo? (RAMOS, 2015, p. 95)

Quanto à narrativa, esta é em terceira pessoa nos dois romances, conferindo às obras um caráter neutro, pois, o narrador não faz interferências nos dramas vividos pelos personagens, bem como na descrição dos cenários (CARNEIRO *et al.* 2015).

Em **O quinze**, como afirma Leite (1985) na narração da respectiva obra o narrador descreve todo o enredo e ao mesmo tempo caracteriza e descreve os personagens, sendo denominada pela autora como onisciente neutra, o que a torna distinta de **Vidas secas**, onde não há um enredo.

Na obra de Graciliano Ramos, ao contrário de **O quinze**, de acordo com Leite (1985) não há propriamente um narrador. A história vem diretamente da mente dos personagens. Esse tipo de narração é denominada onisciência seletiva múltipla ou multisseletiva. A voz narrativa cede lugar aos personagens reais. Assim sendo, pode-se perceber a realidade do sertão com maior facilidade e de uma maneira mais realista.

Carneiro *et al.* (2015) ratifica a afirmação de Leite (1985) ao apontar que: “ No que diz respeito ao estudo da linguagem do livro **Vidas secas**, pode-se destacar: o discurso indireto livre; o foco narrativo na terceira pessoa; as sínteses nos diálogos; e as figuras de linguagem como metáfora e prosopopeia” (CARNEIRO *et al.* 2015, p. 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se observar que nas duas obras analisadas existe um confronto com o realismo social e o regionalismo. Assim, pode afirmar que existe de fato intertextualidade entre elas em uma mesma temática, evidenciando as desigualdades sociais inerentes à época.

Épocas estas distintas, mas que, no entanto, os autores das obras, retrataram com muita sensibilidade os problemas sociais enfrentados no nordeste brasileiro em decorrência das consequências da seca, narrando os acontecimentos com uma linguagem popular e regionalista. A relação social do povo diante das questões da terra é tratada de forma crítica pelos autores Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos que denunciam assim, as condições

degradantes da população que se vê obrigada a migrar para a cidade, fugindo da fome e da miséria humana.

Referências

CARNEIRO, Felipe de. et. al. **A relação entre a temática de Vidas Secas e o Quinze**. 2015. Disponível em:< www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2725-1.pdf> Acesso em: 02 julho. 2016.

CASSIANO, Luzia de Queiroz. **O Regionalismo nas obras o Quinze e Vidas Secas**. 2011. Disponível em:< <http://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/33211>> Acesso em: 02 julho. 2016.

FREITAS, Antônio Carlos Rodrigues de. O desenvolvimento do conceito de intertextualidade. **Revista dos alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, UFF**, v.06, n.06, p.27-42, 2011.

KOCH, Ingedore G. et. al. **Intertextualidade diálogos possíveis**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios. (p.25-70)

MALARD, Letícia. **Escritos de literatura brasileira**. Belo Horizonte: Comunicação, 1881.

OLIVEIRA, Irineu Correia. **Análise Comparativa entre Vidas Secas de Graciliano Ramos e o Quinze de Raquel de Queiroz**. 2010. Disponível em: < <http://www.webartigos.com/artigos/analise-comparativa-entre-vidas-secas-de-graciliano-ramos-e-o-quinze-de-raquel-de-queiroz/85676/>> Acesso em: 02. julho. 2016.

QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 77.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 128 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

AS CORES REVELAM A MÁFIA NAS TELAS DE *O PODEROSO CHEFÃO*

Daniel Santos Ribeiro (UNINCOR)

Resumo: Buscamos, com esta comunicação, refletir sobre o modo pelo qual o cinema, consideradas as especificidades da linguagem fílmica, retrata as características da máfia em *O Poderoso Chefão*. Para tanto, discutiremos passagens do filme que revelam parte destes traços, como o círculo fechado de amigos e parentes (*famiglia*), a formalidade, a elegância, o respeito, os atos sigilosos e a hierarquia, elegendo em especial a personagem de Key Adams, que ilustrará nossas ideias. Pretendemos demonstrar como esta representação da máfia foi retratada nas telas do cinema, dando destaque para as cores e para as técnicas de filmagem utilizadas na composição das sequências abordadas. Recorreremos às teorias e aos conceitos do cinema, com destaque para as reflexões de André Bazin, Antonio Costa, Laurent Jullier e Michel Marie. Com isso, o presente trabalho propõe-se a problematizar algumas discussões teóricas, expondo caminhos próprios de análise do texto imagético, ao expor e discutir as cenas propostas.

Palavras-chave: O Poderoso Chefão. Cinema. Texto imagético. Personagem.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 2014, p. 31).

Estabelecer uma reflexão descritiva e crítica sobre a representação, modo e função da imagem na linguagem cinematográfica não é tarefa das mais fáceis. O cinema é som, é imagem, é montagem. É criação. Se, em nossa epígrafe, André Bazin usa da fotografia para

dizer que, “pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem”, nesta comunicação buscamos demonstrar que, ao menos no cinema, a própria intervenção humana em seu modo de ler, construir ou interpretar o mundo a sua volta é capaz de nos revelar conceitos, informações e características não tão objetivos, enfim, uma linguagem não tão pura quanto a preconizada por Bazin.

Através de descrição da composição de algumas cenas de *O Poderoso Chefão* (1972), usando como suporte teórico de leitura e análise fílmica os textos de Laurent Jullier e Michel Marie (2012) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012), apresentaremos, de forma pontual, como alguns traços da história e das características da máfia são revelados através das cores e da composição das imagens, enfim, da fotografia cinematográfica.

1 O Poderoso Chefão

Em 1969, foi publicado nos Estados Unidos o romance *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), de autoria de Mario Puzo, obra que alcançou relativo sucesso de público, tendo sido lançada no Brasil em 1970, pela editora Expressão e Cultura, com o título *O Chefão*.²³ O livro retrata a história da máfia²⁴ ítalo-americana e seus negócios nos Estados Unidos a partir de 1940, quando há cinco grandes organizações mafiosas instaladas na cidade de Nova Iorque, sendo uma delas a família Corleone, protagonista do livro, a qual se estrutura ao redor de um patriarca, o “Don”, chefe respeitado que atua como o grande controlador dos negócios, por vezes escusos, que sustentam essa “*famiglia*”²⁵. Por trás de uma fachada composta pela importação de azeite da Itália, a *famiglia* Corleone atua também na importação ilegal de bebidas, em jogos e em apostas, necessitando para isso corromper juízes e políticos, e, em alguns momentos, promover a “justiça” entre os seus através de “métodos” próprios. Os

²³ Com o sucesso da adaptação cinematográfica de 1972, as edições posteriores do livro passaram a ser publicadas com o título *O Poderoso Chefão*, acompanhando a tradução do título da versão fílmica. Hoje, os direitos de publicação do romance no Brasil pertencem ao Grupo Editorial Record.

²⁴ Segundo André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, “Máfia é uma derivação de mafiusu, palavra do dialeto siciliano, que significa ‘arrogante, tirano, bravo, corajoso’. Os sicilianos também usam máfia para se referir aos grupos criminosos da própria Sicília” (SILVA; SILVA, 2010, p. 63).

²⁵ Aqui, a ideia de família é desconstruída e ampliada, uma vez que Puzo a utiliza a partir do contexto da máfia siciliana, na qual a estrutura/composição da *famiglia* extrapola os limites tradicionais da consanguinidade ou da afinidade.

Corleone se regem, assim, por uma troca constante de benefícios, na qual viver ou morrer são consequências previstas dos serviços e favores prestados.

O Poderoso Chefão (1972), de Francis Ford Coppola, narra a história da família Corleone em Nova Iorque, a partir do casamento da única filha mulher de Don Vito Corleone, Connie, mostrando um festejo tipicamente siciliano. Quase todos os personagens são apresentados rapidamente na dinâmica da festa, em diversos planos, e o estilo máfia-italiana-na-américa é evidenciado através das roupas, carros e atitudes dos personagens. Don Vito atende seus afilhados com cortesia e respeito, revelando-se um mafioso influente, possuidor de grandes contatos políticos e jurídicos, o que desperta o interesse de outros mafiosos para que ele entre para um novo negócio: os entorpecentes. Don Corleone recusa essa oferta, o que resulta em um atentado fracassado contra sua vida. Apesar de sobreviver, durante o seu período de convalescência Don Vito é afastado do controle da família, possibilitando que seus filhos ganhem poderes e tomem decisões que antes cabiam somente ao pai. É nesse contexto que Michael Corleone, o filho caçula de Don Vito, resolve vingar o atentado contra o pai, passando a ocupar um lugar de destaque na família mesmo antes da morte de Don Vito, a qual acontece por causas naturais alguns anos depois.

2 A máfia ítalo-americana e algumas de suas características

É no próprio conceito de máfia, apresentado no primeiro tópico, que encontramos alguns dos principais elementos aos quais recorre a ficção de Coppola para compor seu cenário: a “arrogância”, a “tirania”, a “braveza”, a “coragem” e o “respeito”, que dão o tom das ações desenvolvidas no filme objeto de análise deste texto. Ao lado desses pontos, a ideia de virilidade (*uomo* ou *mafiusu* como sinônimo de “beleza” e “excelência”) é também mais um elemento marcante da máfia na linguagem de *O Poderoso Chefão*.

Nessa perspectiva, os espectadores de *O Poderoso Chefão* podem enxergar, através do filme, como a máfia ítalo-americana era reconhecida (ou vista), em termos comportamentais, ao longo das décadas de 1940-50. A ficção não os levará a conhecer mafiosos ou episódios específicos em que estes se envolveram no período retratado, mas certamente possibilita pontos de contato entre a trama representada no texto e o contexto histórico. Talvez, inclusive, se envolvam bem mais com a família Corleone do que se envolveriam com

personagens “reais”, “históricos”. Entendemos que a narrativa fílmica é capaz de envolver, conquistar, provocar ou mesmo fazer com que nos sintamos incomodados. O que se faz é apresentar ao espectador as grandes possibilidades que existem ao se organizar as palavras, as imagens, enfim, os textos.

Fato é que estamos diante de uma obra ficcional que apresenta uma série de elementos ligados ao “real”, sobretudo no que diz respeito ao contexto histórico relativo à presença e atuação da máfia italiana nos Estados Unidos da América. Entendemos que *O Poderoso Chefão* busca elementos para a constituição da verossimilhança, garantindo certo “efeito de real” sobre o seu público, para usar a expressão de Roland Barthes explicitada em seu texto “O efeito de real”, de 1972.

3 Leitura fílmica

Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história” (2012, p. 21). Nesta história, enfatizamos que a forma, como componente da arte, é um elemento essencial na composição fílmica. Assim, refletir sobre os formatos nos possibilita tomar muitos elementos do cinema como pontos de partida para a análise fílmica: o ponto de vista, a distância focal, a profundidade do campo, os movimentos de câmera, as luzes, as cores, as combinações audiovisuais, os pontos de montagem, a cenografia, o roteiro, enfim, variados pontos e perspectivas de análise.

Outro texto que nos chama a atenção (texto este que nos levou a pensar as cores em *O Poderoso Chefão*) é o trabalho do crítico de cinema e diretor do portal “Cinema em Cena”, Pablo Villaça. Em um dos seus *videocast*²⁶, o analista apresenta uma leitura do figurino da personagem Key Adams. O crítico associa o figurino “ao estado de espírito da personagem”, exercendo um papel que mostra “a evolução da personagem durante o filme”. Para ele, “a família Corleone é sombria, e por isso, apropriadamente, usa tons sóbrios, como o marrom, o cinza e o preto”.

²⁶ “Videocast: Cenas em Detalhes #04: O Poderoso Chefão”, postado no canal Pablo Villaça, e que está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kmlwWqx45Yg>. Acesso em: 17 set. 2016.

Assim, para este texto, escolhemos apresentar e demonstrar como as luzes e as cores também podem revelar conteúdo na linguagem cinematográfica. Sobre esse aspecto, Laurent Jullier e Michel Marie afirmam que:

É provavelmente nos valores possíveis desses parâmetros que é maior a diferença entre a televisão e o cinema – se abstrairmos o tamanho da tela, que não solicita da mesma maneira a visão. As nuances de cor são mais numerosas, e o contraste (para resumir, a diferença de brilho entre o preto e o branco) muito mais forte no cinema (pelo menos no cinema “tradicional”, em película). Por isso, nas séries de televisão ou nos filmes feitos para televisão, a noite parece menos uma noite de verdade do que nos filmes de cinema... Às vezes, “ler” uma cópia para vídeo de um filme chega a ser analisar uma pintura tendo por base uma reprodução encontrada em um livro de arte... (JULLIER; MARIE, 2012, p. 37).

Vanoye e Goliot-Lété (2012) citam Michel Marie ao apontar algumas propostas para analisar o material fílmico. Organizadas em sete itens, as considerações de Vanoye e Goliot-Lété remetem, em especial, aos seguintes eixos de análise: o item 2 fala sobre “elementos visuais representados”; o item 5 pontua o “escurecimentos e outros efeitos”; os itens 6 e 7 falam sobre a “trilha sonora” e as “relações som/imagem” (p. 65-66), o que nos assegura a possibilidade de reflexão acerca das luzes e das cores nos filmes.

Em *O Poderoso Chefão*, tomando como referência os elementos acima descritos, Philip Kemp, em sua obra *Tudo sobre cinema* (2011), afirma que o filme parecer ter “envelhecido menos” em relação a outras películas da década de setenta, talvez, devido ao fato de ter sido ambientado no passado, *utilizado a fotografia âmbar* de Gordon Willis²⁷ e a *trilha sonora* de Nino Rota. (cf. KEMP, 2011, p. 342).

²⁷ Responsável pelo trabalho de fotografia e câmera em *O Poderoso Chefão*.

Figura 1²⁸ – Cena de abertura de *O Poderoso Chefão*



Legenda: O escuro gabinete de “negócios” de Don Corleone, recebendo Amerigo Bonasera.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Na cena ilustrada acima, as cores escuras do mobiliário, os ternos pretos, o ambiente pouco iluminado em plena luz do dia (que vemos sutilmente por algumas frestas da cortina tipo veneziana), são fundamentais para caracterizar o ambiente também escuro e sombrio dos negócios da máfia. Os assuntos que são discutidos neste gabinete não combinam com cores vivas e alegres, que, aliás, foram direcionadas para o animado casamento da filha de Don Corleone, que acontece do lado de fora.

Figura 2 – O casamento festivo



²⁸ Utilizaremos, em nosso texto, alguns fotogramas a partir de *print screens* do DVD por entendermos que estes são importantes para a composição da estética visual que analisamos em *O Poderoso Chefão*.

Legenda: As cores como o verde, o vermelho, o branco e o rosa refletem a alegria do casamento em contraste com os atendimentos no gabinete de Don Corleone, apresentado na Figura 1.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Neste contraste das cores, uma personagem em especial nos chama a atenção: Key Adams. Sua chegada à família Corleone acontece logo no início da trama, no casamento mencionado acima, local em que a personagem é apresentada à família como namorada de Michael Corleone, filho mais novo que, ao longo da narrativa, assumirá os negócios da máfia no lugar de seu pai, Vito Corleone.

Key se mostra distante (e surpresa) quando começa a conhecer a família Corleone. Em suas cenas, é possível realizamos uma interpretação de que a mesma parece “dissimular” ou disfarçar suas conclusões diante do ambiente em que está adentrando. Talvez Key entenda ou reconheça o universo mafioso, mas o coloca ou tenta enxergá-lo como distante de (ou não correspondente a) sua realidade com Michael. Este, que em um primeiro momento não se sente pertencente à família mafiosa, logo assumirá os negócios dos Corleone, mudando-se para a Sicília e retornando como um novo homem. Key, entretanto, vai entrando aos poucos neste universo, e as cores parecem sinalizar esse movimento imagético, simbólico. A máfia, aos poucos, se revelará através das imagens, como veremos a seguir.

Figura 3 – Michael e Key no casamento



Legenda: Michael e Key, aqui, ainda não estão completamente “imersos” no universo da máfia.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Na figura acima, Michael nos é apresentado como herói de guerra. Seu uniforme militar destoa dos alinhados ternos pretos, frequentemente usados pelos mafiosos. Key, por sua vez, faz uso de um vestido vermelho alaranjado com estampas em branco, e um chapéu

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

com laço de fita vermelho. No primeiro quadro, sua cara de espanto é diante das pessoas que esperam para serem atendidas por Don Vito Corleone, pois, segundo a tradição mafiosa, siciliano nenhum pode recusar um favor no dia do casamento de sua filha, o que acaba por gerar uma fila de pessoas aguardando para serem atendidas no escritório do “padrinho”.

Entretanto, o que percebemos ao realizar a nossa análise é que, ao longo da narrativa, quanto mais Key Adams vai conhecendo e adentrando o universo da máfia, mais as cores que conformam suas roupas e os ambientes em que contracenam escurecem. Quanto mais a personagem imerge na família Corleone, mais sombria torna-se a sua representação. Na figura abaixo, quando é ainda namorada de Michael e se encontra “longe” da Máfia, o vermelho continua a se fazer presente em suas roupas, ainda que em uma tonalidade mais fechada do que a verificada em sua primeira entrada em cena. Mas mesmo esse vermelho logo irá mudar, sobretudo quando Key se separa de Michael e fica sem notícias de seu amado.

Figura 4 – Michael e Key: encontros enquanto namorados



Legenda: No primeiro fotograma, Michael e Key descobrem que Don Vito Corleone foi baleado. No segundo, Key recebe Michael em seu hotel.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Michael Corleone, ao saber sobre o atentado contra a vida de seu pai, fica enfurecido. Neste momento se inicia, de fato, sua entrada para o universo mafioso. Na cena ilustrada acima, ele explica para Key Adams que terá de ficar fora por um tempo. A expressão da personagem talvez revele seu misto de preocupação e não aceitação, como se soubesse o que estava prestes a acontecer. Neste momento, Key já não faz uso de cores tão vivas e alegres. A figura abaixo, que retrata Key ao buscar notícias de Michael Corleone, fornece o mais evidente contraste de cores entre Key e os Corleone ao longo do filme.

Figura 5 – Key na casa dos Corleone



Legenda: A casa dos Corleone já não está tão “colorida” quanto na cena do casamento.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Logo em seguida à passagem do hotel retratada na figura 4, Michael irá cometer seu primeiro assassinato. Alias, é neste momento que o filho mais novo de Don Corleone usa o terno preto pela primeira vez no filme. Ao assassinar aqueles que eram contra o seu pai, Michael foge para a Sicília. Neste tempo, sua comunicação com Key Adams é interrompida. A namorada, por sua vez, busca saber informações do que aconteceu com Michael. No fotograma anterior (FIG. 5), ilustramos o momento da chegada de Key na casa dos Corleone, na tentativa (frustrada) de obter informações sobre o paradeiro de Michael.

Ao observamos a figura 5, constatamos que Key desce de um taxi amarelo e vermelho, também usando (pela última vez) a cor vermelha. Há uma contraposição entre os universos: a máfia, escura e sombria, ainda não faz parte da vida de Key. O portão da casa, que outrora já foi iluminado (FIG. 2, terceiro fotograma), agora é escuro e se fecha para o universo alegre representado por Key e que, no final da narrativa, ela deixará de vez. Seu táxi nem mesmo pode entrar na residência. Na narrativa, sua tentativa de obter informações sobre o paradeiro de Michael será em vão, já que o local em que ele está vivendo é mantido em segredo para não comprometer sua vida e a de sua família.

Com a morte de seu filho mais velho, Sonny, Don Vito Corleone resolve reunir as famílias mafiosas e dar um basta na violência. Parte do acordo prevê o retorno pacífico e seguro de Michael Corleone, que então assumirá os negócios da família. Com o retorno de Michael, agora um homem já imerso no universo mafioso, Key também mudará. Uma possível interpretação (ao somarmos as imagens, a atuação das personagens e seus diálogos) é a de que Key assimila (ou é “seduzida” para) o lado “sombrio” que agora faz parte de Michael. Os momentos de dúvida – viver ou não viver o seu amor com Michael – que perpassam o semblante da personagem e dão o “tom” em algumas de suas cenas logo após o retorno de Michael da Sicília, nos levam a pensar que Key entende (mesmo não querendo admitir) que Michael e a *famiglia* serão, em algum momento, a mesma pessoa. Michael, para conquistar a sua amante, garante que os “negócios”, em breve, serão legalizados. Mas, como sabemos pela sequência da trilogia fílmica, não é bem isso o que acontece.

Apresentaremos, na Figura 6, uma sequência de quatro fotogramas em que o vermelho e as cores vivas e alegres não fazem mais parte da vida de Key, e, muito menos, da vida de Michel. As expressões faciais de Key agora revelam dúvida ou surpresa. Assim, o que nos parece é que Key, ao aceitar a união com Don Michael Corleone, já sabia que de fato pertenceria a outro universo, a outra família, e isso nos é apresentado no filme também por elementos de sua composição imagética.

Figura 6 – As cores revelam a mudança de Key



Legenda: Os tons de cinza e marrom substituem o vermelho e o branco que antes apareciam de forma predominante no figurino da personagem.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Considerações Finais

Como sugeriu André Bazin, a imagem é “tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada” (BAZIN, 2014, p. 96). E esta “plástica” da imagem, para usar o mesmo termo do autor, inclui os cenários, as maquiagens, as interpretações, a iluminação, os enquadramentos, e as cores, é claro.

Em *O Poderoso Chefão*, percebemos como a luz e as cores foram pensadas no sentido de criar o ambiente mafioso e não mafioso. É possível enxergarmos estes dois universos não só pela ação e pelos diálogos, mas também através da própria construção fílmica. Percebemos que todos estes elementos da plástica estão interligados, além de serem de extrema importância para a composição da narrativa fílmica. Estes elementos, diante de olhares desatentos, talvez fossem considerados secundários. Entretanto, como demonstrado, acabam

contribuindo diretamente para a formação do texto fílmico, abrindo espaço para interpretações mais coesas por parte de críticos, pesquisadores ou espectadores mais exigentes.

Este é apenas um ponto de vista que se pode empreender nas análises cinematográficas. Esta imagem construída, preparada e organizada, que configura a própria arte cinematográfica, permite que novos olhares sejam lançados sobre o objeto fílmico. A técnica, o estudo, a arte, a montagem, enfim, tudo será pensado com o objetivo de nos proporcionar um texto diferenciado, que nos exige uma leitura mais atenta. Se em *O Poderoso Chefão* as cores e as imagens nos permitem algumas associações ao universo da máfia, em outras películas diretores e autores irão compor suas imagens a partir de seus contextos, temáticas, ideias, ou seja, tudo o que necessitarem para representar ou impactar seus espectadores. A imagem, assim como o texto escrito ou falado, sempre foi e continuará sendo de extrema importância para o cinema.

Referências

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Tradução Sandra Vasconcelos. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução Nelson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2012.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução Fabiano Morais *et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 342-343.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (177 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Extras. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (84 min.), color., legendado.

SILVA, André Campos; SILVA, Antonio Manoel dos Santos. As bases representacionais do gângster cinematográfico. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 59-66, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2012.

RELIGIOSIDADE E ETNICIDADE NO LÉXICO DOS SAMBAS INTERPRETADOS POR CLARA NUNES

Edimara Graciele de Andrade Melo (UNINCOR)

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo apresentar o projeto de pesquisa de mestrado desenvolvido dentro da linha de pesquisa Discurso e Produção de Sentido do Programa Mestrado em Letras da Unincor. O projeto tem por objetivo analisar os sambas interpretados por Clara Nunes cuja temática remete-se às religiões afro-brasileira e, conseqüentemente, ao afrodescendente. Para a realização deste estudo a pesquisadora analisará as escolhas lexicais presentes nas canções a fim de verificar qual é o ponto de vista construído sobre a religiosidade afro-brasileira e o negro.

Palavras-chave: Léxico, samba, religiosidade, etnicidade.

Nesta comunicação objetiva-se apresentar o projeto de pesquisa que visa analisar os sambas interpretados por Clara Nunes, mais especificamente os sambas cuja temática remete-se às religiões afro-brasileiras e, conseqüentemente, ao afrodescendente. O *corpus* a ser analisado será composto pelas letras desses sambas, nas quais pretende-se realizar um levantamento da frequência lexical e, assim, estabelecer os campos léxico-semânticos em busca de compreender a visão de mundo sobre as religiões de matriz africana e sobre o afrodescendente presentes nessas letras.

Dada sua importância para a cultura brasileira, o samba tem, há muito tempo, se constituído como objeto de investigação para várias áreas do conhecimento, tais como: sociologia, antropologia, linguística, entre outras. No campo teórico da Linguística, observou-se, a partir de um levantamento bibliográfico sobre análise lexical empreendida em letras de samba (GIL, 2002; 2004; 2016; BARBOSA, 2009; entre outros), uma tendência em analisar a escolha lexical como estrutura discursiva capaz de revelar ideologias, crenças, visões de mundo e representações sobre variados temas.

Além disso, nesses trabalhos, o estudo do léxico em letras de samba é abordado junto com outras teorias linguísticas e do discurso, a fim de demonstrar que as escolhas lexicais em

um texto ou conjunto de textos não são meras escolhas de palavras, mas são escolhas que, segundo Gil (2002), materializam representações que sintetizam a percepção de mundo de determinados grupos e o conhecimento coletivo sobre temas específicos – de modo que é por isso que, na voz da autora, as palavras de determinado texto podem ser analisadas como categorias linguístico-discursiva.

Neste projeto, analisaremos as escolhas lexicais presentes em nosso *corpus* de estudo com essa perspectiva, tendo em vista o nosso objetivo.

Ainda sobre esses trabalhos, vale salientar que os sambas que têm sido preferencialmente analisados são sambas de compositores cariocas, que procuram retratar aspectos da cidade do Rio de Janeiro, bem como as ideologias presentes nessas canções, e sambas de grupos de pagode da cidade de São Paulo, cuja temática é o amor – sendo que não foi observado análises do léxico nos sambas interpretados por Clara Nunes, dado que justifica a relevância deste projeto, que poderá vir a contribuir com estudos do léxico que tem como objeto de análise os sambas, no sentido de verificar como o negro e a religião são representados a partir das escolhas lexicais.

Biderman (1999), aponta que o léxico é a forma de registrar o conhecimento do universo, bem como um sistema aberto que engloba o patrimônio vocabular de uma comunidade linguística. Para a autora (1999, p. 81), a palavra tem a função de nomear e referir-se à realidade, podendo ser entendida como um instrumento de representação da organização do mundo sensorial do homem e tem um valor que não é absoluto, mas relativo, pois a identificação da palavra “no nível do discurso, tem que ser feita língua a língua”, visto que toda língua natural possui características próprias e singularidades que a distingue das demais línguas. Além disso, os enunciadores, ao fazerem suas escolhas dentro do sistema da língua, podem reelaborar o léxico, de acordo com suas finalidades comunicativas, conforme aponta Gil (2016), apoiada nos trabalhos de Biderman, definindo o léxico como um subsistema linguístico que reúne a experiência acumulada de uma sociedade, assim como suas práticas culturais. São os enunciadores, por meio dessas escolhas, que, ao vivenciarem as permanentes mudanças culturais e sociais, atuam no processo de reelaboração do léxico, levando unidades lexicais ao desuso, à marginalização, ao desaparecimento e, principalmente, a novas significações contextuais, caso em que agem sobre a área de significação das palavras, criando a semântica da língua (Gil, 2016, p. 203 citando BIDERMAN, 2001).

Com base nos apontamentos da autora, é possível dizer que a análise do léxico em textos específicos, como as letras de música, pode revelar a forma com a qual o léxico é reelaborado, bem como dar pistas sobre qual é a visão de mundo desses enunciadores sobre determinadas práticas culturais. No caso deste projeto, acreditamos que o estudo do léxico nas letras dos sambas interpretados por Clara Nunes pode fornecer pistas sobre qual é o ponto de vista construído nessas canções sobre a religiosidade e o afrodescendente.

No que se refere à classificação, as unidades lexicais ou palavras de uma língua ou de determinado conjunto de textos, podem ser definidas e identificadas a partir de três critérios, segundo Biderman (1978). De acordo com a autora, o primeiro critério é o fonológico, que, embora seja necessário, não é suficiente, pois necessita “de outros critérios para oferecer um mapa completo de todas as características definidoras de uma unidade lexical” ou palavra (1978, p. 109), visto que a unidade lexical ou palavra, nesse nível de análise, é caracterizada apenas como uma sequência fonológica que sempre aparece, independente do contexto, com o mesmo significado.

O segundo critério, segundo Biderman (1999), para identificar uma unidade lexical é o gramatical, no qual aplica-se as regras morfosintáticas do sistema linguístico para identificar, classificar e estabelecer a função sintática da unidade lexical dentro de uma sentença. Já o terceiro critério, é o semântico, que, para Biderman (1978, p. 118-119), “só a dimensão semântica nos fornece a chave decisiva para identificar a unidade léxica impressa no discurso”, pois esse critério congrega as informações fonológicas e gramaticais para delimitar o sentido da unidade lexical ou palavra, de modo que, nesse critério, a palavra é considerada a unidade semântica mínima do discurso para a autora.

Para Gil (2016), é no discurso que organizam-se as redes de significados lexicais e campos semânticos, ou seja, seções do vocabulário que reúnem determinadas experiências. Para a autora, as redes de significados lexicais ou os campos semânticos são responsáveis por definir os temas do discurso. Desse modo, neste projeto, acredita-se que, a partir da análise do léxico, será possível determinar quais os campos semânticos que revelam o ponto de vista sobre a religiosidade e etnicidade presente nos sambas interpretados por Clara Nunes, visto que as redes de significados lexicais, quando atualizadas por um enunciador, pode revelar quais são os temas, bem como esses temas são tratados, em um conjunto de textos.

Segundo Van Dijk (2002, p.36), os discursos enquanto estórias não ocorrem in vácuo. Eles são produzidos e recebidos por falantes e ouvintes em situações específicas, dentro de um contexto sócio- cultural mais amplo. Assim, o processamento do discurso não se constitui em mero evento cognitivo. Entretanto, parte-se primeiramente do pressuposto de que as dimensões sociais do discurso interagem com as dimensões cognitivas. Em outras palavras, o modelo cognitivo deverá dar conta do fato de que os discursos são processos funcionais dentro de um contexto social. A primeira implicação cognitiva desse pressuposto é que os usuários da língua constroem uma representação não só do texto, mas também do contexto social, e que ambas representações interagem.

Gil, apoiada nas considerações de Van Dijk, ainda aponta que em uma perspectiva sociocognitivista de análise do discurso, a determinação do significado lexical depende dos modelos mentais acionados pelos participantes da enunciação ao realizarem a seleção lexical em suas práticas de compreensão e produção discursivas (GIL, 2016, p. 203-204).

A noção de modelos mentais foi, primeiramente, desenvolvida no âmbito dos estudos da Psicologia Cognitiva e adotada por Van Dijk (2006) por ter se mostrado um conceito relevante para a produção discursiva. Nesse sentido, o autor define modelos mentais como construções subjetivas ou definições que atribuímos às situações comunicativas específicas das quais participamos, de modo que esses modelos são constantemente reformulados, atualizados e elaborados na memória episódica (parte da memória de longo prazo que dá conta das nossas estruturas mentais mais imediatas).

Sendo assim, os modelos mentais não são de natureza rígida, visto que sua atualização se dá a partir do nosso contínuo processo de atividade social e estão relacionados ao processo de produção textual, visto operarem na construção das representações dos eventos ou situações tratados no texto. Eles também caracterizam-se como estruturas complexas de conhecimentos, que representam as experiências que vivenciamos em sociedade, e que servem de base aos processos conceituais, constituindo-se como conjuntos de conhecimentos sócio-culturalmente determinados e adquiridos, de modo que essas estruturas de ordem cognitiva pode ser entendidas como as nossas representações da realidade, por isso que operam em nossas visões de mundo ou opiniões sobre eventos e temas específicos, grupos e atores sociais.

Gil (2016) aponta que os modelos mentais estabelecem relações intrínseca com o contexto, pois um desses modelos, o contextual, conduz as escolhas discursivas lexicais de acordo com a situação de comunicação. Reúne as crenças sobre as crenças dos interlocutores, que servem de pistas da intenção desses interlocutores, e o contexto situacional, que são as relações sociais entre participantes, identidade dos participantes, tempo e espaço da interlocução. Já outro tipo de modelo mental, o de acontecimentos, é um esquema dos fatos ou situações de que falam ou escrevem os interlocutores e dos quais depende a coerência do discurso. Servem como ponto de partida daquele que constrói o discurso e daquele que o compreende e que também constrói um modelo adequado para determinada interpretação (GIL, 2016, p. 204 citando VAN DIJK, 2003b, p. 160-167).

Na voz da autora, é a partir do estabelecimento inicial do tema de um conjunto de textos a ser analisado que se começa a observar a ideia geral que se constrói nesses textos, bem como qual é o ponto de vista construído e disseminado nesses textos por um enunciador ou grupo de enunciadores. Gil (2016) aponta que, submetidos a esse tema específico, estão os significados locais (das palavras ou lexicais), que são resultados das escolhas do enunciador ou grupo de enunciadores, “e que constituem na informação mais diretamente relacionada aos modelos mentais e conseqüentemente à opinião e atitude dos interlocutores” (GIL, 2016, p. 204).

Com base nos apontamento de Gil, acreditamos que esses significados, que estão submetidos a um tema específico, podem ser considerados estruturas discursivas importantes para analisar qual é o ponto de vista construído, nos sambas interpretados por Clara Nunes, sobre as religiões de matriz africana e o afrodescendente. Assim, analisaremos esses dois temas interligados com base no léxico dessas canções, visto que aos temas estão subordinados um léxico específico. Essa análise, seguindo os apontamentos de Gil (2002, 2010; 2016), pode ser feita por meio da organização de campos semânticos que revelará uma visão mais ordenada das escolhas lexicais ancoradas aos temas da religiosidade e etnicidade e dos recortes culturais dos enunciadores, no caso os compositores, e da própria interprete, enquanto adapta das religiões de matriz africana, visto que, para Gil, com o estabelecimento de campos semânticos pode-se verificar a inserção do vocabulário da língua em uma estrutura, o que faz com que os campos sejam fundamentais para um estudo sistemático do vocabulário, antes de se iniciar a análise contextualizada. [...] A análise semântica de um

conjunto lexical, realizada por meio do estabelecimento dos campos semânticos, identifica o significado do léxico do corpus, eliminando outros possíveis (GIL, 2016, p. 204).

Assim, para a autora, quando a análise semântica feita por meio da determinação de campos semânticos desloca-se do nível do sistema linguístico para o nível do discurso, nível no qual consideramos os aspectos contextuais, é possível observar como o léxico organiza “uma face da experiência humana em uma determinada situação de enunciação, dando forma ao pensamento humano, à cultura, e à ideologia” (GIL, 2016, p. 205). No nosso caso, acreditamos que seja possível, através da determinação dos campos semânticos, observar como o léxico organiza e materializa o ponto de vista sobre as religiões de matriz africana e o sobre o negro nos sambas que constituem o nosso corpus de análise.

Sendo assim, esse trabalho de pesquisa tem como objeto de pesquisa o léxico, de modo que abordaremos a escolha lexical como propriedade discursiva. Assim, a perspectiva teórica que queremos adotar aqui estabelece uma articulação entre o estudo do léxico e a teoria sociocognitiva de Van Dijk (2004, p. 81), que é constituída a partir da tríade discurso, cognição e sociedade.

A escolha desse referencial teórico justifica-se pela possibilidade de se trabalhar as escolhas lexicais como uma prática social, que resulta das complexas relações entre as estruturas sociais e as estruturas discursivas mediadas pela cognição. Escolhemos, dentre as estruturas discursivas relevantes para o trabalho, o léxico, por acreditarmos que os elementos lexicais se manifestam discursivamente nas canções que constituirão o corpus analisado, revelando visões de mundo que podem nos fazer refletir acerca das minorias sociais, nesse caso, o negro, e das religiões de matriz africana.

Além disso, julgamos este projeto relevante do ponto de vista social, pois compartilhamos das considerações de Baptista (2003), no que se refere à possibilidade das pessoas entrarem em contato com valores de uma determinada religião sem que, necessariamente, sejam adeptas ou tenham vivido alguma experiência em um universo religioso específico, no sentido de valorizá-las como parte da cultura de um povo. Isso ocorre, na voz da autora, principalmente, quando símbolos, experiências, valores e elementos do ritual ultrapassam os locais de culto (terreiros, igrejas, templos, etc.) e aparecem como temas de reportagens de jornal ou revistas, em obras de arte, nas peças teatrais, livros ou músicas.

Baptista (2005), ainda afirma que a música popular brasileira é um importante veículo divulgador, que contribui para a formação de imaginários sobre as religiões afro-brasileiras. Ao analisar as canções interpretadas por Clara Nunes, a partir das considerações teóricas dos Estudos Culturais, a autora verificou que, mesmo em uma época de regime de Ditadura Militar, época em que muitas canções não foram divulgadas por sofrerem censura, a intérprete conseguiu passar uma imagem positiva dessas religiões. Nesse sentido, vemos os sambas interpretados por Clara Nunes como um meio das pessoas entrarem em contato com as religiões de matriz africana, no sentido de valorizá-las, principalmente, no contexto escolar – contexto caracterizado por congregar uma heterogeneidade de pessoas e, por conseguinte, de crenças, valores, ideologias e visões de mundo.

Com base em nossa experiência docente, pode-se afirmar que o samba não é um artefato cultural tomado como objeto de reflexão em sala de aula com a mesma frequência que outros artefatos e gêneros do discurso, muito embora seja um ritmo valorizado fora dos muros da escola. No que se refere às religiões de matriz africana, ainda observa-se certa resistência, por parte dos docentes, em discutir esse tema em sala de aula, embora haja a determinação do Ministério da Educação (MEC) que o estudo da História da Cultura Africana e Afro-brasileira façam parte do currículo escolar desde a educação infantil, a fim de que os laços existentes entre Brasil e África sejam reforçados (BRASIL, 2014). Nesse sentido, a relevância social deste projeto está na vontade de que ele também possa contribuir com a melhor inserção dos estudos sobre a História da Cultura Africana e Afro-brasileira no âmbito da sala de aula.

A pretendida contribuição social deste projeto foi o que motivou a escolha de nosso objeto de pesquisa, visto que Clara Nunes, além de ter sido uma das intérpretes mais importantes do Brasil, revelou nos sambas que interpretou aspectos da religiosidade e da cultura afro-brasileira que podem também ser explicadas por meio de uma análise léxico-semântica. Assim, para atingir o objetivo geral deste projeto, analisar as escolhas lexicais presentes nas canções interpretadas por Clara Nunes, a fim de verificar qual é o ponto de vista construído sobre a religiosidade afro-brasileira e, conseqüentemente, sobre o afrodescendente, colocamos os seguintes objetivos específicos: (a) determinar os campos semânticos presentes nos sambas no que diz respeito à religiosidade e a etnicidade, a partir das escolhas lexicais;

(b) a partir dessas escolhas e definições dos campos semânticos, verificar como as religiões africanas e o afrodescendente são retratados nas letras dos sambas.

Tendo por base esses objetivos, pretendemos responder à seguinte pergunta de pesquisa: como as escolhas lexicais nos sambas interpretados por Clara Nunes podem contribuir para a construção do ponto de vista sobre as religiões afro-brasileiras e sobre as questões étnicas?

Conforme dito no início deste texto, observou-se, em um levantamento do estado da arte, que os trabalhos acadêmicos que tomam o léxico em letras de samba como objeto de análise têm procurado promover um adensamento entre os estudos do léxico com outras teorias linguísticas e do discurso, dentre elas podemos citar: Semântica, Dialogismo, Análise do Discurso, Estudos Culturais e Análise Crítica do Discurso.

Nos trabalhos de Gil (2002; 2007; 2016), por exemplo, a análise do léxico em sambas não é dissociada de uma análise semântica, pois, através do estabelecimento de campos semânticos específicos, a autora analisa como a escolha lexical constrói ou retrata determinados campos semânticos; ou, ainda, estabelece os campos semânticos através da análise da frequência lexical nas canções analisadas por ela. Além disso, a autora correlaciona os estudos do léxico a alguns pressupostos da análise crítica do discurso de orientação sociocognitiva, tomando como base os trabalhos de Van Dijk. Por isso, para a realização deste projeto, faremos para a análise de nosso *corpus*, correlacionar essas vertentes teóricas, pois compartilhamos das considerações de Gil (2016), no que diz respeito ao apontamento que, na relação entre práticas sociais e discurso, mediada pela cognição, a escolha lexical ocupa papel primordial.

O léxico pode ser definido, sumariamente, como o vocabulário de uma determinada língua ou de uma comunidade linguística específica, ou, ainda, como o conjunto de palavras utilizadas por um autor. Em nosso projeto, o que nos importa é que o léxico, enquanto saber vocabular de um grupo ou conjunto de vocábulos empregados por um autor, serve ao propósito de revelar os valores, as crenças, as ideologias, os costumes, os modismos, as visões de mundo dos usuários de uma língua ou de grupos específicos. Assim, a área da Linguística que se dedica ao estudo do léxico e de sua organização é a Lexicologia.

Com base nos apontamentos da autora, é possível dizer que a análise do léxico em textos específicos, como as letras de música, pode revelar a forma com a qual o léxico é

reelaborado, bem como dar pistas sobre qual é a visão de mundo desses enunciadores sobre determinadas práticas culturais. Assim, acreditamos que o estudo do léxico nas letras dos sambas interpretados por Clara Nunes pode fornecer pistas sobre qual é o ponto de vista construído nessas canções sobre a religiosidade e o afrodescendente.

Gil (2016) aponta que os modelos mentais estabelecem relações intrínseca com o contexto, pois

um desses modelos, o contextual, conduz as escolhas discursivas lexicais de acordo com a situação de comunicação. Reúne as crenças sobre as crenças dos interlocutores, que servem de pistas da intenção desses interlocutores, e o contexto situacional, que são as relações sociais entre participantes, identidade dos participantes, tempo e espaço da interlocução. Já outro tipo de modelo mental, o de acontecimentos, é um esquema dos fatos ou situações de que falam ou escrevem os interlocutores e dos quais depende a coerência do discurso. Servem como ponto de partida daquele que constrói o discurso e daquele que o compreende e que também constrói um modelo adequado para determinada interpretação (GIL, 2016, p. 204 citando VAN DIJK, 2003b, p. 160-167).

Na voz da autora, é a partir do estabelecimento inicial do tema de um conjunto de textos a ser analisado que se começa a observar a ideia geral que se constrói nesses textos, bem como qual é o ponto de vista construído e disseminado nesses textos por um enunciador ou grupo de enunciadores. Gil (2016) aponta que, submetidos a esse tema específico, estão os significados locais (das palavras ou lexicais), que são resultados das escolhas do enunciador ou grupo de enunciadores, “e que constituem na informação mais diretamente relacionada aos modelos mentais e conseqüentemente à opinião e atitude dos interlocutores” (GIL, 2016, p. 204).

Portanto, a escolha desse referencial teórico justifica-se pela possibilidade de se trabalhar as escolhas lexicais como uma prática social, que resulta das complexas relações entre as estruturas sociais e as estruturas discursivas mediadas pela cognição. Escolhemos,

dentre as estruturas discursivas relevantes para o trabalho, o léxico, por acreditarmos que os elementos lexicais se manifestam discursivamente nas canções que constituirão o *corpus* analisado, revelando visões de mundo que podem nos fazer refletir acerca das minorias sociais, nesse caso, o negro, e das religiões de matriz africana.

Quanto à metodologia de pesquisa, adotamos, neste projeto, uma abordagem qualitativa, visto que pretendemos, através da análise do léxico presente em algumas canções interpretadas por Clara Nunes, qual é o ponto de vista construído sobre a religiosidade e a etnicidade. Ou seja, acreditamos que, com a adoção desse tipo de pesquisa será possível produzir informações pertinentes para a compreensão de como as religiões de matriz africana e o negro são tratados nessas canções, visto que é uma das características da pesquisa qualitativa: compreender e explicar para aspectos das relações sociais, a partir das crenças, valores e atitudes das pessoas (MINAYO, 2001), que estão subjacentes a essas relações.

Para a realização deste projeto de pesquisa faremos um levantamento da discografia de Clara Nunes, a fim de verificar em quais discos há músicas que giram em torno da temática da religiosidade e do afrodescendente.

A análise das canções dar-se-á de forma sistemática, visto que analisaremos a frequência lexical de palavras que remetem ao campo religioso e étnico, a fim de compreendermos, através da organização dessas palavras em campos léxico-semânticos, como o ponto de vista sobre a religiosidade e a etnicidade é construído nessas canções.

Reforçamos novamente para esta comunicação a relevância social deste projeto que está na vontade de que ele possa contribuir com a melhor inserção dos estudos sobre a História da Cultura Africana e Afro-brasileira no âmbito da sala de aula, buscando assim a valorização dessas culturas.

Referências

BARBOSA, Flávio de Aguiar. Léxico e música popular: um estudo que dá samba. 2009. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 28, v. 18, p. 164-166, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga28/arqs/matraga28a07.pdf>. Acesso em: 07 de outubro de 2016.

BAPTISTA, Rachel. **Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na MPB**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. v. 27, n. 2 Ciência Social- Antropologia Social. São Paulo, 2005, p. 85-113.

BIDERMAN, M. T. C. **Conceito linguístico de palavra**. Palavra, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 81-97, 1999.

_____. **Teoria linguística: linguística quantitativa e computacional**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

_____. Fundamentos da Lexicologia. In: _____. **Teoria Lingüística: teoria lexical e computacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. **História e cultura africana e afro-brasileira na educação infantil / Ministério da Educação**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Brasília: MEC/SECADI, UFSCar, 2014.

DIJK, Teun Adrianus Van. **Cognição, discurso e interação**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 36-41.

_____. **Discourse, Context and Cognition**. In **Discourse Studies**. 2006. Disponível em: [http://www.discourse.org/OldArticles/discourse and cognition.pdf](http://www.discourse.org/OldArticles/discourse%20and%20cognition.pdf). Acessado em: 07 de outubro de 2016.

GIL, Beatriz Daruj. **Quem mandou você gostar? Um estudo léxico-semântico do amor paixão em letras de música preferenciais de alunos do ensino médio (SP)**. Tese (doutorado em Semiótica e Linguística Geral). FFLCH/USP, São Paulo, 2002.

_____. O Rio de Janeiro e a mulher no léxico das canções de bossa nova. In: **Domínios de Lingu@gem**, Uberlândia, vol. 10, n. 1, jan./mar. 2016, p. 202-218.

_____. Aspectos ideológicos nas escolhas lexicais de Bezerra da Silva. In: **Anais do VIII Encontro Nacional de Linguagem Verbal e Não-Verbal e II Simpósio Internacional de Análise Crítica do Discurso**, 2007.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

QUANDO A CRENÇA SE TORNA LITERATURA: UM DIÁLOGO ENTRE AS CRENDICES POPULARES E A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE CUNHO FANTÁSTICO

Eduardo Pereira dos Santos (UFLA)

Resumo: Uma parcela considerável dos escritores de Literatura Fantástica se inspira nas narrativas de cunho mitológico pertencentes às literaturas orais dos diversos povos. Dado que os mitos brasileiros se configuram, a princípio, como produto das influências das culturas indígenas, europeias e africanas, uma produção literária de cunho fantástico que lance mão dessa diversidade pode ser objeto de problematização, uma vez que os mitos podem estar relacionados ou não com as crenças dos povos que lhes deram origem. Desse modo, nosso projeto se pauta em uma pesquisa sobre as propriedades literárias do trabalho com figuras mitológicas na Literatura Fantástica no que concerne a relação entre as crenças populares e a produção literária. Primeiramente, nos baseamos nos trabalhos do folclorista Luís da Câmara Cascudo para coletar exemplos de mitos brasileiros que podem, posteriormente, servir para exemplificar nossa proposta. Em seguida, por meio de uma pesquisa de base bibliográfica, pretendemos estabelecer um diálogo entre os estudos folclóricos sobre as narrativas mitológicas e os estudos sobre as produções literárias fantásticas com o propósito de reconhecer o fator de pertença das figuras mitológicas às culturas dos povos como uma propriedade que pode influenciar na postura assumida frente às obras literárias. Finalmente, esperamos que, em virtude das produções literárias de cunho fantástico poderem recuperar narrativas mitológicas da cultura de povos diversos e, por meio dos recursos da linguagem literária, poderem reelaborá-las, seja viável compreender as obras literárias fantásticas como um possível destino de narrativas mitológicas que não se encontram mais em circulação.

Palavras-chaves: Literatura Fantástica, Folclore, Mito.

Introdução

As narrativas de cunho mitológico se fazem presente nos mais diversos povos que possuímos conhecimento. Na medida em que os povos estabelecem contatos uns com os

outros, essas narrativas tendem a ser compartilhadas, concomitantemente, seguem sendo passadas de geração em geração. Os diferentes processos aos quais são sujeitas essas narrativas colaboram para que as variantes comecem a se diferenciar, sensivelmente, de seus protótipos. Essas variantes podem, ocasionalmente, ser fonte de inspiração para a produção literária de cunho fantástico, uma questão que interessa ao nosso trabalho.

Os estudos folclóricos são responsáveis, em certa medida, por conduzir as pesquisas sobre as narrativas mitológicas. Por meio deles, podemos observar o histórico por trás das variantes de um mesmo mito. Desse modo, esses estudos foram escolhidos para subsidiar nossa pesquisa que objetiva de reconhecer uma possível relação entre as narrativas de cunho mitológico e a produção literária fantástica. Tomamos como referência a obra *Geografia dos Mitos Brasileiros*, de Luís da Câmara Cascudo, com o propósito de possuímos um trabalho de referência para o estudo dos Mitos Brasileiros. Nesse contexto, nos valemos dos estudos da História das Religiões e História Cultural, assim como os Estudos Literários no que tange a presença do mito na Literatura Fantástica.

Primeiramente, dedicamos uma parte desse trabalho à problemática da origem dos mitos. Em seguida, fazemos uma breve exposição da constituição da Literatura Oral, no que se refere às influências dos povos indígenas, portugueses e africanos, em função de compreendermos o que chamamos de “mitos brasileiros”. Em terceiro lugar, recuperamos a figura dos *citadores de mitos* e dos *contadores de estórias*, importantes personalidades responsáveis pela divulgação dos mitos. Por fim, buscamos estabelecer uma possível relação entre as narrativas míticas e produção literária de cunho fantástico.

1. Desenvolvimento

1.1. A origem das narrativas de cunho mitológico

Quando fazemos uso da expressão “mitos brasileiros”, não estamos, necessariamente, sugerindo um caráter nacional dos mitos. Os estudos folclóricos, de certo modo, colaboraram para que certos estudos que procuram uma nacionalidade nas mitologias, ou literárias orais em geral, fossem rechaçados. Como informa o folclorista Luís da Câmara Cascudo a respeito dos estudos folclóricos, “podemos comparar em nosso país a procedência e modificação dos elementos que julgávamos nacionais e típicos” (CASCUDO, 2006, p. 266). Sendo assim, por

meio do método comparativo, os folcloristas possuem a oportunidade de estabelecer uma relação de continuidade entre as narrativas de cunho mitológico dos diversos povos com o propósito de reconhecer seus desdobramentos.

Por outro lado, podemos identificar, no histórico dos estudos folclóricos, um estágio no qual os especialistas esperavam encontrar a origem dos mitos. Os folcloristas empreendiam comparações que objetivavam reconhecer um protótipo do qual se originaram as variantes que os especialistas encontravam em suas investigações. Nesse contexto, o historiador de religiões Mircea Eliade, baseado nos estudos do folclorista holandês Jan de Vries, observa que

A escola finlandesa julgou poder chegar, através do estudo minucioso das variantes, a “forma primordial” (*Uniform*) de um conto. Infelizmente, tratava-se de uma ilusão: na maioria dos casos, a *Uniform* era apenas uma das múltiplas “pré-formas” que nos foram transmitidas. Essa famosa “forma primordial” – que obsedou toda uma geração de pesquisadores – tinha uma existência apenas hipotética. (ELIADE, 2010, p. 168 *apud* VRIES, 1954, p. 20)

A escola finlandesa, a qual Eliade faz menção, estabeleceu um programa que orienta as pesquisas de numerosos estudiosos modernos que se debruçam nas literaturas orais. Os folcloristas que partilhavam do pensamento de que era possível encontrar uma “forma primordial” das literaturas orais puderam contar apenas com as variantes de uma narrativa mitológica ou de um motivo folclórico, mas não a invenção de um mito. As variantes produzidas no processo de passagem dos mitos de geração em geração possuem suas próprias implicações. Em vista disso, fazemos uso da obra *Geografia dos Mitos Brasileiros*, de Luís da Câmara Cascudo, com o propósito de elucidar os processos que permitem a produção de variantes de narrativas de cunho mitológico.

1.2. Uma breve exposição sobre os Mitos Brasileiros

Luís da Câmara Cascudo se prestou ao trabalho de reunir e classificar os mitos que compõem a Literatura Oral Brasileira. O folclorista divide os mitos brasileiros em dois grandes grupos: “Mitos Primitivos e Gerais” e “Mitos Secundários e Locais” – os nomes são autoexplicativos. Os mitos brasileiros podem ser compreendidos, a princípio, como o produto das influências das culturas indígenas, europeias e africanas, uma vez que, apesar de outros povos terem sua parcela de contribuição na cultura brasileira, nenhum deles pôde ser comparado aos três povos mencionados.

Em prol da compreensão da definição de mito que nos servimos para o presente trabalho, uma vez que as acepções de mito podem diferenciar de um estudo para outro, nos valem da acepção utilizada pelo autor. “O mito, presente pelo movimento, pela ação, pelo testemunho humano, pode conservar alguns caracteres somáticos que o individualizem, mas possui costumes que vão mudando, adaptados às condições do ambiente em que age” (CASCUDO, p. 53, 2006). Conhecer a concepção utilizada pelo autor permite compreender os critérios utilizados para a eleição de uma narrativa como de cunho mitológico.

Desse modo, para elucidar a acepção folclórica do termo elencamos os seguintes aspectos da narrativa míticas: a) As narrativas de uma figura mitológica são encontradas em diferentes localidades, uma vez que independem de um ponto imóvel de referência; b) As variantes dos mitos se apresentam, geralmente, sob a forma de um relato pessoal, apesar de haver algumas exceções, ou ainda que isso possa ser empregado apenas como um artifício; c) As figuras míticas conservam aspectos que lhes conferem um caráter personalizado, o que possibilita diferenciá-las, na medida do possível, de outras figuras mitológicas; d) As narrativas não são imunes às modificações, visto que, na medida em se dispersam, recebem propriedades que lhes permitem se adaptar aos contextos nos quais são expostas; e) os mitos independem de um ritual ou de uma religiosidade inata por parte de seus conhecedores, por isso, podem ser entendidos como “crendices populares”. Nesse contexto, explicar como são contempladas as narrativas nos possibilita estabelecer um ponto de referência para compreendermos quais narrativas poderiam estar a serviço de uma futura produção literária de cunho fantástico.

Muitas das narrativas que consideramos mitológicas na contemporaneidade como de origem ameríndia poderiam permear facilmente as religiões dos povos indígenas, o que se justifica pela ausência de estudos aprofundados sobre as crenças indígenas. “Não nos foi

possível separar entre a superstição e a religião do indígena. A Literatura Oral carregou ambos os elementos para a contemporaneidade.” (CASCUDO, p. 118, 2006) Com base nisso, podemos ter uma expectativa de um maior número de narrativas indígenas de cunho mitológico presentes na Literatura Oral Brasileira, uma vez que muitos exemplares que permaneciam restritos as religiões indígenas passaram a ser de um domínio mais vasto.

No que tange as influências portuguesas e, por extensão, europeias, Cascudo alega que “os principais mitos portugueses que vieram para o Brasil, tendo ambiência psicológica e vida perpétua na compreensão popular, foram relativamente poucos.” (CASCUDO, 2006, p. 193). Partindo desse pressuposto, temos em mente que poucas figuras mitológicas poderiam ser recuperáveis se comparamos com as narrativas encontradas no continente europeu.

E, finalmente, no que se refere aos mitos africanos, ficamos surpreendidos em saber que não possuímos um exemplar que podemos afirmar sem sombra de dúvidas que seja africano. De acordo com Cascudo, “Os mitos [africanos], na acepção folclórica do vocábulo, independentemente de ritual, de religiosidade inata, são raros. Ninguém os vence no domínio do cerimonial, da religião hierárquica, severa, com dogmas, roupas cores, passos através da crença.” (CASCUDO, 2002, p. 51). Podemos concluir que o que ocorreu com os mitos indígenas, ou seja, o desprendimento da religião, não ocorreu com os mitos africanos, uma vez que permaneceram no terreno da crença religiosa.

Cascudo informa que não estamos aptos a estudar a origem de uma figura mitológica, no entanto, podemos nos contentar com os estudos sobre os processos de desenvolvimento, convergência, diluição e fim de certos mitos. (*apud* CASCUDO, 2002, p. 32). O *desenvolvimento* decorre da persistência das narrativas sobre uma figura determinada, o que lhe confere propriedades singulares. A *convergência* se baseia nas narrativas mitológicas que, a princípio, não contavam com uma figura mítica até o momento em que aspectos de outras narrativas se fundem e geram uma nova figura. A *diluição* se pauta na dispersão de aspectos de uma narrativa particular que acabou servindo de material para outras narrativas. Finalmente, o processo de *fim* de uma narrativa mítica, que pode parecer autoexplicativo, no entanto, chega a ser muito próximo do processo de *diluição*.

Sendo assim, nos estudos folclóricos, podemos nos deparar com as descrições detalhistas desses processos que, por sua vez, continuam a se desenrolar. Em certa medida, podemos considerar que os mitos que conhecemos na atualidade devem aos contatos entre os

diferentes povos ao longo da história do Brasil, o que nos deixa com a sensação de poder conferir, aos mitos encontrados no país, uma possível nacionalidade brasileira.

Em virtude de estabelecer uma relação dialógica entre os mitos e a produção literária de cunho fantástico, retomaremos as personalidades que ficavam responsáveis pela divulgação das narrativas de cunho mitológico, que, conscientes ou não, participam da produção de novas variantes dos mitos. Nesse contexto, nos reportamos aos *recitadores de mitos* e aos *contadores de histórias*.

1.3. As personalidades divulgadoras dos Mitos

Nas sociedades arcaicas, a prática de recitação de mitos, geralmente, fica a cargo de alguns poucos indivíduos. O papel de recitador de mitos passa a ser, na maioria das vezes, delegado aos “especialistas do sagrado”, categoria que compreende desde os xamãs até os bardos. Como condições para o exercício da recitação de mitos, identificamos a comprovação da vocação e a instrução dada pelos recitadores mais experientes. Os recitadores de mitos são aqueles que se destacam, seja por sua “capacidade mnemônica”, seja por sua “imaginação” ou seu “talento literário”. (*apud* ELIADE, 2010, p. 128-129)

Enquanto desempenham sua função, os recitadores de mitos possuem a oportunidade de introduzir algumas de suas “visões imaginárias” ao seu público ouvinte, apesar dum comportamento como esse apresentar seus entraves. “Não há dúvida de que o ‘sucesso’ de tais visões dependia dos esquemas já existentes: uma visão que contrastasse radicalmente com as imagens e os enredos tradicionais, arriscava-se a não ser facilmente aceita” (ELIADE, 2010, p. 129). Desse modo, estabelecer uma relação de continuidade do mito a ser recitado com os mitos recitados anteriormente, pode sugerir uma recitação estereotipada, não obstante, algumas vezes as variantes podem se afastar consideravelmente de suas versões anteriores.

Desvendar uma relação de continuidade entre os mitos recitados nas sociedades arcaicas e os contos maravilhosos narrados pelos contadores de histórias pode ser uma tarefa nada fácil, no entanto, Mircea Eliade chega a esboçar uma possível solução. Nos contos maravilhosos “os Deuses não mais intervêm sob seus próprios nomes nos mitos, seus perfis ainda podem ser discernidos nas figuras dos protetores, dos adversários e companheiros do herói. Eles estão camuflados – ou, se preferir, ‘descaídos’ – mas continuam a cumprir sua

função.” (ELIADE, 2010, p. 173). Nesse sentido, consideramos que os mitos não desaparecem por completo, apenas assumem outras formas, um processo que o historiador de religiões denomina como “degradação do sagrado” e que se presta a trazer para os contos populares aspectos pertencentes aos mitos sagrados de povos ancestrais.

Embora a designação de *contadores de histórias* seja comumente utilizada, preferimos recorrer à denominação utilizada pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo, *contadores de estórias*. “Lembro a necessidade de ser empregada *estória* para as narrativas, os contos tradicionais, ficando *História* para o sentido oficial do vocábulo. Os ingleses dizem *Story* e *History*.” (CASCUDO, 2012, p. 284, grifo do autor). Assim, quando a expressão for apresentada, salvo as citações, utilizaremos a grafia sugerida pelo folclorista brasileiro.

Os contadores de estórias, em comparação com os recitadores de estórias, podem ser as figuras mais próximas que reconhecemos como divulgadoras de mitos. “Como os contadores de histórias, os narradores camponeses adaptavam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio; mas mantinham intatos os principais elementos, usando repetições, rimas e outros dispositivos mnemônicos.” (DARNTON, 2010, p. 30-31). De acordo com Robert Darnton, podemos reconhecer, nos contos populares, uma estrutura estável que permite que um conto popular possa ser comparável com suas versões anteriores. Os contos populares estudados pelo estudioso inspiraram diversos escritores de contos de fadas.

Nos interesse saber que os *recitadores de mitos* e os *contadores de estórias* foram e são personalidade as quais devemos uma parcela considerável de nosso conhecimento sobre as narrativas mitológicas. Na medida em que essas personalidades investiam em passar essas narrativas de geração em geração, elas contribuía, estando cientes ou não, na reelaboração do material tradicional das narrativas de cunho mitológico. Finalmente, nos resta tecer nossas considerações sobre o papel da Literatura Fantástica na divulgação das narrativas de cunho mitológico.

1.4. A presença dos mitos na Literatura Fantástica

Discorrer sobre a presença das narrativas de cunho mitológico na Literatura Fantástica, pode exigir escolher um posicionamento sobre uma provável decadência das narrativas míticas na cultura dos diversos povos. No entanto, nossa proposta pode evidenciar uma

possível tomada de consciência a cerca do papel da Literatura “Escrita” na reelaboração do material presente na Literatura Oral. O historiador de religiões Mircea Eliade revela uma necessidade em converter o material oral em um material escrito, como podemos observar.

As criações populares, onde ainda sobrevivem o comportamento e o universo míticos, serviram algumas vezes de fonte de inspiração para grandes artistas europeus. Mas tais criações populares jamais desempenharam um papel importante na cultura. Elas acabaram por ser consideradas “documentos” e, como tais, despertaram a curiosidade de alguns especialistas. Para interessar a um homem moderno, essa tradição *oral* deve ser apresentada sob forma de *livro*... (ELIADE, 2010, p. 140, grifo do autor)

Sendo assim, Eliade exprime em poucas palavras o que podemos facilmente constatar ao perceber as poucas oportunidades que possuímos para discorrer sobre as criações populares. O próprio modo que decidimos conduzir nossa pesquisa pode servir para exemplificação. Precisamos recorrer aos estudos folclóricos para podermos obter algum estudo aprofundado sobre as narrativas mitológicas pertencentes à Literatura Oral Brasileira. Essa observação nos permite problematizar alguns aspectos que podem subsidiar nossa proposta, com o propósito de pensarmos na inserção dos mitos na produção literária.

Podemos nos concentrar na probabilidade de um mito servir de fonte de inspiração para uma produção literária de cunho fantástico. Segundo Clive Staples Lewis “quando pensamos em mito estamos geralmente pensando nas melhores espécies e esquecendo-nos da maioria” (LEWIS, 2009, p. 41). O crítico literário assevera que se nos tomarmos conhecimento de todos os mitos de qualquer povo, podemos ficar, nas palavras do autor, “horrorizados” com o que iremos ler (LEWIS, 2009, p. 41), acrescentamos ouvir.

A maior parte deles [dos mitos], o que quer que seja que eles possam ter significado para os antigos ou selvagens, são para nós, sem sentido e chocantes; chocantes não apenas por sua crueldade e obscenidade,

mas por sua aparente estupidez – quase beirando a insanidade.
(LEWIS, 2009, p. 41)

Embora o postulado de Lewis possa ser utilizado como critério, os intelectuais que se dedicam ao estudo dos mitos podem apresentar outra postura diante das narrativas de outros povos, que merece ser exposta. Por exemplo, quando Cascudo afirma que quase sempre os mitos indígenas brasileiros foram estudados por meio da “lua europeia”, da “alma europeia” e da “mentalidade branca”, nos leva a crer que a atitude mais condizente seria nos despojar “da nossa moral e costumes, dos nossos dogmas religiosos e padrões estéticos” para podermos emitir julgamentos sobre os mitos pertencentes a outras culturas (CASCUDO, 2002, p. 67). O que nos permite pensar em outro olhar, por exemplo, para os mitos brasileiros que passaram boa parte de sua circulação sem, uma única vez, penetrar no terreno da Literatura “Escrita”. Em certa medida, quando os escritores se dão a oportunidade de enxergar os mitos pelo olhar dos povos aos quais as narrativas mitológicas pertencem, eles se permitem reconhecer outras possibilidades de expressão da relação dos diferentes povos com o mundo. Essas relações, geralmente, nunca possuíram espaço na produção literária.

Lewis assevera que, na produção literária, devemos nos ater aos mitos que se caracterizam por “melhores espécies”, o que nos permite perceber que, na verdade, existem narrativas que se distinguem por sua maior abrangência, por serem de conhecimento de uma parcela considerável de leitores e, conseqüentemente, por gozarem de um maior grau de influência. Uma constatação poderia ser evidenciada pela inserção mais provável de mitos que são compreendidos em um primeiro grupo que Luís da Câmara Cascudo estabeleceu: “Mitos Primitivos e Gerais”. Nesse contexto, possuir consciência da importância dos mitos para esses povos pode exercer certa influência na produção literária, o que nos faz questionar sobre a existência de uma cobrança no que concerne a fidelidade, na produção literária, às narrativas que lhe serviram de inspiração.

No entanto, na medida em que voltamos nosso olhar as figuras *citadores de mitos* e *contadores de estórias*, sobre os quais discorremos anteriormente, encontramos justificativa para que o escritor, por meio dos recursos da linguagem literária, possa exercer modificações em certos aspectos constituintes das narrativas míticas. Vale ressaltar que a condição que, tanto citadores de mitos quanto contadores de estória devem seguir a risca, se pauta na

afirmação de uma relação de continuidade com a estrutura estável dos mitos, do contrário, as figuras mitológicas correm o risco de não serem reconhecidas como tais.

Quando discorremos sobre a possibilidade de os mitos servirem de fonte de inspiração para os escritores de Literatura Fantástica, não nos preocupamos com o fato de as obras escritas que se sirvam do material tradicional-popular possam se submeter às investigações dos estudos folclóricos. Apesar de haver alguns casos excepcionais que permitem que um estudo dessa natureza possa ser realizado. Nesse sentido, sobre o conto popular, comumente utilizado para a produção literária, Cascudo adianta que

O conto popular-tradicional quase sempre é apresentado sob um disfarce literário. Quem o ouve, aproveita o tema para uma reelaboração intelectual, usando vestido literário novo e bonito aos olhos leitores. Essa *rework* é uma deturpação, afastando o tema do quadro real do folclore pela impossibilidade de verificar até onde foi a colaboração estética do coligidor. (CASCUDO, 2006, p. 263, grifo do autor)

Em certa medida, podemos aplicar esse postulado às narrativas de cunho mitológico. Ainda assim, quando o assunto é a produção literária fantástica que lança mão das narrativas de cunho mitológico, estamos pensando na possibilidade de os mitos permanecerem como parte de um mundo imaginário para as pessoas. Levando em consideração a abrangência da Literatura, podemos verificar que as narrativas podem chegar aos leitores que, na maioria das vezes, não poderiam entrar em contato com os mitos em seu estágio oral. Sendo assim, podemos constatar uma produção literária que vem ganhar cada vez mais.

Sabe-se que, assim como outros gêneros literários, a narrativa épica e o romance prolongam, em outro plano e com outros fins, a narrativa mitológica. Em ambos os casos, trata-se de contar uma história significativa, de relatar uma série de eventos dramáticos ocorridos num passado mais ou menos fabulosos. (ELIADE, 2010, p. 163)

Em cima disso, podemos observar que Eliade corrobora com a afirmação de Lewis que se refere à questão de considerarmos uma “característica mítica” nas produções literárias fantásticas empreendidas por escritores que, apesar de viverem em contextos totalmente diferentes dos contextos dos povos arcaicos, podem escrever obras que demonstram essas particularidades (*apud* LEWIS, 2009, p. 41). Desse modo, podemos prever que as figuras mitológicas poderão ser conservadas no estado correspondente ao das narrativas orais, ou ser reelaboradas continuamente nos processos de produção literária, de todo modo, essas figuras não desaparecem por completo.

2. Considerações Finais

Pudemos estabelecer, por meio desse estudo, uma possível relação entre as narrativas de cunho mitológico que podem ser encontradas nas Literaturas Oraís de diferentes povos e a produção literária fantástica. Buscamos conhecer alguns problemas que giram em torno de uma possível origem dos mitos, que acabamos por rejeitar logo no começo. Em seguida, trouxemos a discussão os mitos brasileiros que devido aos processos pelos quais os mitos são sujeitos se valem da formação cultural para constituir uma mitologia que represente a diversidade cultural do Brasil. Retomamos as figuras de *citadores de mitos* e *contadores de histórias* que, assim como os escritores, se munem de uma criatividade que os capacite a exercer reelaborações, mesmo que pequenas, as narrativas míticas. Finalmente, nos propomos a discorrer sobre uma possível relação entre Literaturas Oraís e Literaturas Escritas. Percebemos que a produção literária de cunho fantástico pode ser de grande valia quando lança mão de narrativas mitológicas de outros povos para empreender a escrita em diferentes gêneros, inclusive gêneros que podem evidenciar uma reminiscência da atmosfera mítica presente nas culturas dos povos tão intimamente ligados aos seus mitos. Podemos concluir que há muita expectativa de que narrativas mitológicas possam servir de inspiração para a produção literária e, por conseguinte, passar a ser objeto de discussão em outras esferas da sociedade.

Referências

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2012, p.

756.

_____. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Global, 2002. p. 400.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006, p. 488.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 366.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 82.

LEWIS, Clive Staples. **Um experimento na crítica literária**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 128.

VRIES, Jan de, 1954. **Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos**. Helsinki: Academic Scientiarum Fennica. p. 124.

“TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS – MANIFESTO TROPICALISTA?”

Eduardo Basílio Ribeiro (UNINCOR)

Resumo: A década de 1960 foi marcada por intensas transformações no cenário político, social e cultural do Brasil e do mundo. Nesse contexto, o ano de 1967, particularmente, notabilizou-se por chamar a atenção para um conjunto de novas propostas e experiências que se tornaram responsáveis por uma vasta atividade de vanguarda que, por sua vez, convergiu para projetos e tendências que se desenvolveram em diversas áreas artísticas. Essas atividades ideologicamente eram marcadas pela crítica à “realidade brasileira” e às restrições à liberdade de expressão impostas pela recém-implantada Ditadura Militar. Mas, sobretudo, estavam esteticamente fundamentadas no desejo de uma renovação de modernidade artístico-cultural, que já vinha em curso desde o início da década de 1950. Surge, então, nesse cenário, o Tropicalismo, movimento que basicamente propôs uma ruptura no campo da cultura em áreas como cinema, artes plásticas e teatro. E que teve, na música, uma importante obra como referência, o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, fruto da colaboração coletiva de um grupo que reuniu nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes, dentre outros. Analisar esta obra, considerada um marco do movimento tropicalista brasileiro e, sobretudo, investigar os elementos presentes em suas canções que a tornaram merecedora do epíteto de “álbum-manifesto” são a grande prerrogativa motivadora da pesquisa de mestrado sobre a qual discorrerá esta comunicação.

Palavras-chave: Tropicalismo; *Panis et circensis*; manifestos.

Esta comunicação tem como objetivo apresentar meu projeto de pesquisa de Mestrado a ser desenvolvido no Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde, vinculado à linha de pesquisa Literatura, história e cultura, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Moreira.

O mês era outubro. O ano, 1967. O local, a cidade de São Paulo, mais precisamente o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. Sobem ao palco dois jovens talentos promissores da MPB para, cada um em seu tempo, entoarem suas canções: Caetano Veloso

com “Alegria, Alegria” e Gilberto Gil com “Domingo no Parque”. Juntas, essas duas canções, em princípio, destoavam de tudo que se conhecia como “Moderna Música Popular Brasileira”. Pela primeira vez tornava-se necessário um esforço do público e da crítica para que se interpretassem as propostas implícitas daquelas canções permeadas por metáforas e imagens fragmentadas, numa espécie de painel caleidoscópico do contexto político e social vigente naquele momento: um país enrijecido por uma recém-implantada ditadura militar que, desde o golpe perpetrado em 1º de abril de 1964, procurava “garantir a nação contra a ameaça socialista.” (LONTRA, 2000, p. 33).

Diante deste panorama, as canções de Caetano e Gil soavam estranhas, ambíguas, desprovidas de um norteamento político mais claro e nítido que pudesse contextualizá-las. Especialmente “Alegria, Alegria”, de Caetano, que apregoava remissões à Coca-Cola e à Brigitte Bardot, em detrimento de declarações de conotação política e social. Em ritmo de marchinha pop e com o acompanhamento de arranjos inusitados do grupo argentino Beat Boys, a canção de Caetano causou reações díspares, que iam da euforia ao estranhamento, por exigir uma análise mais apurada de sua letra polissêmica e complexa. Assim como Caetano, Gilberto Gil também usou em “Domingo no Parque” uma linguagem mais próxima do cancionero carnavalesco, recorrendo a um arranjo feito por instrumentos clássicos, instrumentos elétricos, berimbau, uso de corais, tudo sincronizado para discursar sobre um parque de diversões metaforicamente usado como uma alegoria para os encontros e desencontros da vida, especialmente a tragédia amorosa que cerca os personagens da canção.

As canções de Gil e Caetano não venceram o festival. Ficaram em quarto e segundo lugar, respectivamente. Mas a polêmica em torno de suas propostas já estava estabelecida. Logo a imprensa tratou de rotular a música que apresentaram como “tropicalista”, surgindo então o termo “tropicalismo”, que por sua vez se tratou de uma referência à canção “Tropicália”, de Caetano, inspirada em uma exposição homônima feita pelo artista visual Hélio Oiticica. O termo é rico em conotações. Segundo o jornalista Christopher Dunn, em sua obra *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, o termo tanto brincava com a imagem de um “paraíso tropical” referido na carta de Pero Vaz de Caminha, em 1500, como fazia uma alusão ao “lusu-tropicalismo”, teoria desenvolvida por Gilberto Freyre na década de 1940, cujo foco central era a expansão empreendedora das atividades coloniais portuguesas nos trópicos (cf. DUNN, 2009, p.24-25).

Longe, porém, de se constituir como um movimento nacionalista e ufanista, ideologicamente interessava aos tropicalistas uma crítica com teor irônico e perspicaz tanto ao nacionalismo conservador quanto ao patriotismo ferrenho. O que se observava era, como se dizia nas palavras de Caetano Veloso, um “nacionalismo agressivo” da chamada esquerda anti-imperialista (cf.DUNN, 1996, p. 123).

Estética e artisticamente, o termo “tropicalismo” logo serviu para deflagrar um movimento que abarcava várias frentes artísticas, diversas ideias que se correlacionavam e confluíram para um momento de ruptura e inovação, bebendo principalmente nas fontes do movimento modernista brasileiro, sobretudo na noção de antropofagia de artistas até então renegados, como Oswald de Andrade, e também nos manifestos de vanguarda. Nessas frentes destacam-se o filme *Terra Em Transe*, de Glauber Rocha (1967), expoente do chamado Cinema Novo; a exposição de nome *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, exibida no Museu de Artes Modernas do Rio de Janeiro (1967); a peça teatral *O Rei da Vela*, de autoria de Oswald de Andrade, em montagem dirigida pelo dramaturgo José Celso Martinez Correia (1967); e o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), um projeto resultante de um esforço coletivo de músicos, compositores, maestros e produtores que gerou um importante, embora polêmico, álbum na história da discografia da música popular brasileira.

O ano seguinte à participação de Gil e Caetano no festival da TV Record viu nascer um registro fonográfico liderado pelos próprios Gilberto Gil e Caetano Veloso; os músicos da banda os Mutantes, integrados por Rita Lee e os irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista; o cantor e compositor Tom Zé; as intérpretes Gal Costa e Nara Leão; além dos escritores Torquato Neto, José Carlos Capinan e José Agrippino de Paula. O álbum ainda contaria com as participações especiais do arranjador e produtor Rogério Duprat e do maestro Julio Medaglia.

Esta empreitada, antes de mais nada, era resultado de uma década que ficara marcada pelas experiências coletivas que permeavam a busca por uma arte e por uma música grupal. Segundo o escritor e ensaísta Affonso Romano de Sant’anna, em seu artigo “Tropicalismo: a paródia e os meios de comunicação”, os festivais de grandes proporções, como Woodstock e Ilha de Wight, as comunidades hippies, a adesão e empolgação de milhares de adolescentes moldados pela música e pela “filosofia” de vida de grupos como os Beatles e os Rolling Stones, as experiências comunitárias de sexo e drogas, e a liberação dos instintos como prerrogativa de protesto e resposta contra uma sociedade repressora e de consumo

corroboravam para esta tendência da busca da arte produzida de forma associativa (SANT'ANNA, 2013, p. 67). Quando Gil e Caetano propuseram esta reunião do que ficou conhecido como “grupo Baiano”, estavam reforçando suas convicções de que era preciso largar o intimismo recatado e instaurado pela tradição da bossa nova e partir para uma atualização da música popular brasileira, ainda que num primeiro momento tudo tenha sido feito dentro de uma perspectiva lúdica e despojada, como declarou Gilberto Gil na *Expoesia I*(1973, PUC-RJ):

O tropicalismo foi uma proposição. Um brinquedo que a gente inventou utilizando o material que a professora dá na escola pra gente em todos os campos, social, político, econômico, poético, religioso, da existência. Foi uma visão de momento em que a gente visualizava o Brasil de uma certa maneira, com umas certas cores. Então a gente comunicou tudo isso através do tropicalismo [...]. (GIL apud SANT'ANNA, 2013, p.70)

Tropicália ou Panis et Circensis, o álbum, nasceu dessa necessidade de se fazer, no contexto do movimento tropicalista, uma crítica à cultura nacional, vindo a adquirir em pouco tempo o status de um manifesto musical. O disco, gravado em maio de 1968, já estampava visualmente a polêmica pela capa emblemática. Numa alusão direta e parodista ao clássico álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, os integrantes aparecem caracterizados numa espécie de mimetização alegórica do Brasil daquele exato instante: Caetano aparece ladeado pelos integrantes do grupo os Mutantes (Rita Lee e os irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista) empunhando guitarras, representando uma nova musicalidade, uma nova sonoridade. Com olhar desafiante, Caetano segura uma foto da cantora Nara Leão caracterizada como a típica moça brejeira. À direita deles, encontra-se Tom Zé de terno, gravata e mala de couro nas mãos, no que seria uma alegoria da migração nordestina. Sentados lado a lado estão Rogério Duprat, que segura um penico na mão como se fosse uma xícara, Gal Costa e Torquato Neto, ela com um penteado modesto e ele com uma boina, ambos representando o típico casal recatado do interior. Finalmente, à frente de todos, está

um exuberante e ostensivo Gilberto Gil, vestido de toga com cores tropicais, segurando o retrato de formatura do escritor José Carlos Capinam, durante seu curso normal.

Sonoramente, o álbum revela-se como uma ruptura com o que se conhecia musicalmente no Brasil, apresentando, numa sucessão de doze canções, uma estruturação polifônica e polissêmica, bem característica do pluralismo tropicalista. Ideologicamente, o álbum pode ser dividido em vários blocos temáticos: possui canções de cunho panfletário e urbanista, como “Miserere Nobis” (Gilberto Gil e Capinam), que abre o disco na voz de Gilberto Gil, passando pelos tons ufanistas e irônicos de “Parque Industrial” (Tom Zé), interpretada por Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso, e “Geleia Geral” (Torquato Neto e Gilberto Gil), também na interpretação de Gil. Perpassa por temas líricos e dramas existenciais imanentes àquela década marcada por revoluções ideológicas e comportamentais, como “Baby”, de Caetano, numa interpretação precisa de Gal Costa; “Mamãe Coragem” (Torquato Neto e Caetano Veloso), novamente na voz de Gal; e pela psicodélica “Tropicália ou Panis et Circenses”, composta por Gil e Caetano para a performance do grupo Os Mutantes. Caetano regrava “Coração Materno”, de Vicente Celestino, cuja letra traça um intrigante painel do Brasil rural dos anos 1950. O sincretismo cultural e religioso marca presença em “Caravelas” (Las Tres Carabelas), canção caribenha popular, adaptada por João de Barro e na qual Gil e Caetano se revezam entre o português e o espanhol; no religioso “Hino ao Senhor do Bonfim” (Petion de Vilar e João Antônio Wanderley); perpassando pela poesia concreta e igualmente sincrética de “Bat Macumba”. Caetano e Gil ainda compõem “Lindoneia” para a interpretação educada e contida de Nara Leão, trazendo aqui os resquícios da influência da bossa nova, enquanto o próprio Caetano se encarrega, através da construção metafórica de várias imagens panorâmicas, de traçar o cenário para a engajada “Enquanto Seu Lobo Não Vem”.

Segundo o pesquisador Celso Favaretto, o álbum cumpre a função de “atualizar o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista” (cf. FAVARETTO, 1995, p. 78), ou seja, é um projeto que propõe, através de uma trajetória crítica, a desconstrução da música brasileira até então centralizada na bossa nova, propondo uma volta ao seu início dentro de uma visão carnalizada.

Tropicália ou Panis et Circensis foi o resultado desta empreitada e carrega até hoje o epíteto de “álbum-manifesto”, o qual funciona como problematização motivadora do objeto

da pesquisa a ser por nós realizada: o que configura este disco como “manifesto” do movimento tropicalista? Quais são os elementos presentes tanto nas canções que o integram, quanto no seu processo de produção que nos possibilitam –ou não –considerá-lo um álbum-manifesto? Quais as características do manifesto, tomado como gênero textual de caráter estético e político, que podem ser aproximadas do álbum em questão? Quais foram as influências de cunho vanguardista que ajudaram a moldar as doze canções do álbum?

Para entender este registro fonográfico dentro destas perspectivas, cabe, num primeiro instante, uma reflexão sobre os caminhos que levaram o manifesto a ultrapassar uma temática essencialmente política para abarcar outras frentes artísticas, como a literatura e as artes plásticas, praticamente transformando-se em um instrumento de ação na relação texto, artista e público.

Em seu artigo “Manifesto como poética da modernidade”, a historiadora Vanessa Beatriz Bortulucce destaca a origem etimológica da palavra, derivada do adjetivo em latim *manifestus*, que por sua vez é composto por *manus* (mão) mais o adjetivo *festus*, ligado à raiz *fendere*, assumindo inicialmente o significado de “tomado pela mão” ou “palpável”. Obviamente, uma palavra assume diferentes funções semânticas, mas enquanto gênero textual, a historiadora define manifesto como um “gênero textual de caráter persuasivo, que se propõe a declarar publicamente princípios específicos, chamando a atenção do público, incitando a ação, alertando para a necessidade da realização de algum tipo de mudança” (BORTULUCCE, 2015, p.6). Sua funcionalidade, portanto, está diretamente condicionada à sua circulação entre as pessoas, sendo que sua estrutura é composta de uma linguagem geralmente padrão, mas que pode ser flexível de acordo com o público a que se dirige. Não se trata de um texto muito curto e nem demasiadamente longo, tendo a preponderância de verbos conjugados no tempo presente do modo indicativo ou no modo imperativo. Prevalece também o tom de convocação, com a presença de vocativos e a estruturação de um texto dissertativo.

A historiadora lembra ainda que foi na França que o manifesto “adentrou o campo das artes auxiliado pela adoção do termo ‘vanguarda’ por um contexto estético” (BORTULUCCE, 2015, p. 21), uma vez que a raiz etimológica da palavra relacionava-se a um termo militar, *avant garde* (proteção frontal), usado para definir os artistas daquele tempo como aqueles que estavam na vanguarda, ou seja, à frente da revolução, justamente por possuírem armas – neste caso, ferramentas culturais – que ajudavam a disseminar ideias e a influenciar

as pessoas de uma forma mais contundente. Com essa ideologia predominante, o manifesto atravessou a transição do século XIX para o século XX como “parte integrante da poética de diversas escolas artísticas e literárias que surgiam” (BORTULUCCE, 2015, p. 21).

A partir daí, torna-se evidente a importância das obras de vanguarda nos movimentos artísticos pelo mundo afora e, no Brasil, esta relevância se torna mais expressiva no Modernismo do começo do século XX. Hilda Lontra, no artigo “Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços”, destaca a importância dos movimentos de vanguarda na produção literária do movimento modernista de 1922. Recorrendo aos estudos do ensaísta Affonso Romano de Sant’anna, a autora enumera e destaca duas grandes tendências presentes na produção poética: a poética de centramento, relativa a uma mimese consciente, “voltada para a cópia da realidade pela paráfrase, tendo como sobredeterminante o referente externo, tanto a oralidade da tradição como a tradição dos escritos” (SANT’ANNA apud LONTRA, 2000, p. 16), e a poética do descentramento, representada pela mimese inconsciente e pela paródia: “Elas são um corte com o real, o referencial externo é domado” (SANT’ANNA apud LONTRA, 2000, p. 16). Esse tipo de poética descentralizadora, caracterizada pela anti-ideologia crítica e contestatória que, por sua vez, convergia em total sintonia com o pensamento de vanguarda, é que fornece as bases para que se destaquem grandes manifestações que vão do Concretismo ao advento do Tropicalismo.

Feita esta reflexão teórica sobre as características do manifesto e sua importância como gênero textual nos movimentos de vanguarda, torna-se fundamental, portanto, entender o contexto de produção do álbum na perspectiva da problematização proposta pela pesquisa a ser por nós desenvolvida. Quais são as propostas e elementos presentes neste registro fonográfico que o configuram como um manifesto genuíno, influenciado pelas obras de vanguarda? Em seu artigo “O manifesto de vanguarda na América Latina”, a pesquisadora Viviane Gelado traça uma importante análise sobre a relevância do manifesto no período das vanguardas. Analisando a abordagem de vários autores sobre o tema, entre eles Marc Angenot, Renato Poggioli e Peter Bürger, a autora destaca as considerações e análises do escritor e crítico de arte italiano Mario de Micheli. Analisando o movimento dadaísta que procedeu o cubismo, o futurismo e o abstracionismo, o crítico conclui que, apesar de conter todos os elementos presentes nos movimentos precedentes, os dadaístas “não ‘criam obras’: fabricam objetos”, ou seja, sua contribuição mais importante está no “significado polêmico do

procedimento” (DE MICHELI apud GELADO, 2006, p. 195, tradução nossa). Traçando um paralelo, a autora conclui que, da mesma forma, um manifesto só pode se constituir em uma obra de vanguarda por excelência “na medida em que articula uma proposta estética crítica (a antiarte) e, ao mesmo tempo, é sua práxis (gesto polêmico e contestatário)”. (GELADO, 2006, p.195).

Partindo desta reflexão, procuraremos, ao longo de nossa pesquisa, identificar e elencar os elementos do gênero manifesto que se encontram presentes ou não no álbum, uma vez que muito já foi analisado do seu contexto sociológico e da sua posição canônica na história da discografia da música popular brasileira, mas pouco se tem refletido e estudado a respeito das propostas conceituais presentes na obra, da capa às suas doze canções, que remetem à relevância de manifesto poético inserido no movimento tropicalista.

A fortuna crítica referente ao movimento tropicalista abordado em suas diversas frentes artísticas, é relativamente extensa, mas muito pouco existe produzido acerca do álbum *Tropicália ou Panis Et Circensis*. Além dos livros já citados ao longo deste texto, alguns dos quais incluindo seções voltadas especificamente para o álbum, localizamos apenas a tese de Luis André Bezerra de Araújo, intitulada *Sob a moldura da tropicália: canções e capas de discos em relações intersistêmica*. (2013), no qual o álbum tem lugar privilegiado, e a monografia Jade Oliveira e Rainho Cunha intitulada *Olhos livres no despertar tropicalista: a influência dos manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago na composição do álbum Tropicália ou Panis Et Circensis* (2010), na qual o álbum é associado aos manifestos artísticos modernistas. As demais pesquisas dedicam-se de forma isolada, a compositores que estiveram envolvidos no álbum – como *Mutantes: uma análise da antropofagia tropicalista*, monografia de Cícero Vicente Schimdt de Aguiar (2010), e *O império d’Os mutantes antropófagos*, monografia de Rodrigo de Bøer Trujillo (2010) , nas quais se apresenta a análise de duas canções do álbum (“Bat Macumba” e “Panis et circenses”): a temáticas específicas abordadas em algumas das canções – como no artigo “Nara, Gal e Rita: trajetórias, projetos, migrações das mulheres do Tropicalismo.” de Jefferson Willian Gohl (2012), que analisa as imagens de mulheres no álbum em pauta: ou mesmo a relação com as artes visuais representada pela “estética do mau gosto” de Rubens Gerchman, autor da capa do álbum – é o que se vê no artigo “Rubens Gerchman e a estética do mau gosto tropical”, de Ernest Bowes (2016). Esta ausência de trabalhos voltados especificamente a *Tropicalia ou Panis et*

Circensis é, em especial, ao epíteto que lhe é atribuído, indicam que a pesquisa proposta poderá preencher uma importante lacuna nos estudos brasileiros acerca do tropicalismo.

A pesquisa será desenvolvida por meio de um método crítico-analítico, no qual o álbum *Tropicalia ou Panis et Circensis* será analisado sob o prisma do movimento tropicalista e de suas propostas vanguardistas, contextualizadas e inseridas no momento histórico e político da década de 1960, e aproximado a elementos característicos dos “manifestos”. Para tanto, o estudo será organizado em três grandes etapas realizadas ao longo do segundo semestre do ano de 2016 e de todo o ano de 2017.

Na primeira etapa da pesquisa, em andamento, nos voltaremos para o aprofundamento do levantamento bibliográfico e para a leitura de referências bibliográficas selecionadas que abordam o movimento tropicalista, observando seu surgimento, explosão e repercussão. Dentre as obras a serem lidas nesse período, destacam-se *Tropicália: a história de uma revolução musical*, de Carlos Calado (1997); *Tropicália, alegoria alegria*, de Celso Favaretto (2007); e *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, de Christopher Dunn (2009). Recorreremos também aos livros *A Forma da Festa - Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, organizado por Sylvia Helena Cyntrão (2000), e *Tropicália*, organizado por Sérgio Cohn e Frederico Coelho (2012), nos quais são compilados artigos, colunas, reportagens, críticas e entrevistas divulgados nos anos 1960 e 1970 em diversos veículos da imprensa. Essas leituras possibilitarão a redação, ao término desta etapa, do primeiro capítulo da dissertação, intitulado “O movimento tropicalista”, em que serão abordados os principais aspectos deste movimento, como: antecedentes, surgimento e contexto do tropicalismo, suas principais características e os diálogos com outras correntes vanguardistas e outras artes, e suas repercussões nos cenários artístico e cultural brasileiros.

Em uma segunda etapa, haverá uma imersão maior na obra fonográfica em pauta, já contextualizada no movimento tropicalista. Para subsidiar a análise do álbum, recorreremos aos livros já citados, com destaque para *Tropicália, alegoria, alegria* (FAVARETTO 2007), e também à obra *Tropicália ou Panis et Circensis*, organizada por Ana de Oliveira, na qual cada canção é apresentada e analisada por um estudioso ou artista (OLIVEIRA, 2010). Esta análise constituirá o segundo capítulo desta dissertação, o qual terá título homônimo ao álbum e será estruturado a partir de alguns eixos temáticos relacionados às canções que compõem o

disco: contexto histórico e sociológico, sincretismo cultural e religioso, diálogos interartes e lirismo e dramas existenciais. Também se considerará sua capa emblemática.

Por fim, na terceira etapa da pesquisa, nossas reflexões estarão voltadas para a leitura de referências bibliográficas que se debruçam sobre os manifestos como gêneros textuais relacionados tanto ao campo estético quanto ao campo político, de modo a procurar responder à questão norteadora da pesquisa, relativa à pertinência de se atribuir ao álbum analisado o epíteto de “álbum-manifesto”. Serão fundamentais nesse instante, além da leitura dos diversos manifestos artísticos vanguardistas, em especial, os brasileiros, os textos “O manifesto de vanguarda na América Latina”, de Viviane Gelado (2006); “O manifesto como poética da modernidade”, de Vanessa Beatriz Bortulucce (2015); e “De laprática a lateoría: la escritura de manifestos y laexpresión estética”, de Silvana Flores (2016).

Esperamos, com esta pesquisa, poder contribuir para as reflexões em torno do movimento tropicalista e, em especial, para aquelas dedicadas ao álbum *Tropicália ou PanisEt Circensis*, analisando os elementos presentes que o levaram a se tornar uma referência para o movimento, assim como a pertinência ou não do seu epíteto como “álbum-manifesto” do tropicalismo.

Referências

AGUIAR, Cícero Vicente Schimdt de. **Mutantes**: uma análise da antropofagia tropicalista. 2010. 97f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) –Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28038>. Acesso em: 14 out. 2016.

ARAÚJO, Luís André Bezerra de. **Sob a moldura da Tropicália**: canções e capas de discos em relações intersistêmicas. 2013. 174f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: http://tede.biblioteca.ufpb.br/handle/tede/6255?locale=pt_BR. Acesso em 14 out. 2016.

BORTOLUCCE, Vanessa Beatriz. O manifesto como poética da modernidade. **Literatura e sociedade**. São Paulo, v. 21, p. 5-17, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/114486>. Acesso em: 07 out. 2016.

BOWES, Ernest. Rubens Gerchman e a estética do mau gosto tropical. **DarandinaRevisteletrônica**, Juiz de Fora, v. 8. n. 1, p. 1-20, fev. 2016. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2016/02/artigo-ernest-bowes.pdf>. Acesso em: 14 out. 2016.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CARMO, Paulo Sérgio do. Os 60: a Tropicália diz não ao não. In: CARMO, Paulo Sérgio do. **Cultura da rebeldia**: a juventude em questão. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010. p. 59-72.

COHN, Sérgio; COELHO, Frederico. **Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). **A forma da festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

DUNN, Chistopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contraculturabrasileira. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FLORES, Silvana. De lapráctica a la teoría: la escritura de manifiestos y la expresión estética. **Aniki**, Buenos Aires, v. 3, n. 1, p. 23-35, 2016. Disponível em: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/307>. Acesso em: 07 out. 2016.

GELADO, Viviane. O manifesto de vanguarda na América Latina. **Síntesis**, Campinas, v. 11, p. 193-214, 2006. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/184>. Acesso em: 07 out. 2016.

GOHL, Jefferson William. Nara, Gal e Rita: trajetórias, projetos, migrações das mulheres do Tropicalismo. **Cadernos do Tempo Presente**, São Cristóvão, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/tempo/article/view/2740>. Acesso em 14 out. 2016.

LONTRA, Hilda O. H. Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.) **A forma da festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p. 9-69.

OLIVEIRA, Ana de (Org.). **Tropicália ou Panis et circensis**. São Paulo: IyáOmin, 2010.

OLIVEIRA, Jade; CUNHA, Rainho. **Olhos livres no despertar tropicalista**: a influência dos manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropófago na composição do álbum Tropicália ou Panis et Circensis. 2010. 102f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32962>. Acesso em: 14 out. 2016.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Tropicalismo, a paródia e os meios de comunicação; Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós! In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013. p. 65-74, p. 164-172.

TROPICÁLIA ou Panis et Circensis. Arranjo e regência: Rogério Duprat, Rio de Janeiro: Universal Music, 1993. 1 CD.

TRUJILLO, Rodrigo de Böer. **O império d'Os mutantes antropófagos**. 2010. 69 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26397>. Acesso em: 14 out. 2016.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
p. 17-64.

"NÃO TEM COMO SEGURAR ESSA VENTANIA": AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA EM *FILHAS DO VENTO*

Elaine de Souza Pinto Rodrigues (UNINCOR)

Resumo: Ao tratar de identidade não podemos negar a complexidade e a fragmentação existentes na representação de um indivíduo ou grupo. Ao nos referirmos aos negros, no Brasil, o processo de construção da identidade nos denuncia inúmeros complexos relacionais que dialogam com dois momentos essenciais: a exploração de uma sociedade escravocrata e uma atualidade pautada em lutas sociais e políticas, que conduzem o afro-brasileiro à superação dos estereótipos e aceitação de sua negritude. O filme *Filhas do Vento* (Joel Zito Araújo, 2005) nos permite uma análise da identidade afro-brasileira a partir de um discurso de inferioridade e incapacitação, ao mesmo tempo em que revela a conformação de uma nova identidade, pautada no reconhecimento social. O pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo enfatiza o caráter dramático do enredo, construindo o seu primeiro longa-metragem ficcional com base na denúncia de atitudes discriminatórias em relação aos afro-brasileiros e, mais especificamente, às mulheres negras. Nesse sentido, é possível afirmar que a obra é pioneira em solo nacional, pautando-se na desconstrução do mito da democratização racial, o qual é tema constante na obra de Joel Zito Araújo. É, portanto, a apresentar o projeto de dissertação que pretendemos desenvolver, no qual se propõe identificar o lugar e o status do negro brasileiro conforme representado nessa narrativa fílmica, que esta comunicação se propõe.

Palavras-chave: Identidade; Negros; Democratização Racial.

Esta comunicação tem como objetivo apresentar meu projeto de pesquisa de dissertação, intitulado “‘Não tem como segurar essa ventania’: afirmação da identidade negra em *Filhas do vento*”, que pretende refletir sobre a construção da identidade negra no longa-metragem ficcional *Filhas do vento*, dirigido por Joel Zito Araújo e lançado em 2005. Pretendo identificar as maneiras pelas quais essa narrativa fílmica apresenta o lugar e o status do negro na sociedade brasileira, a partir das relações sociais e históricas que conformaram nosso país, assim como coloca esse lugar em discussão.

Joel Zito Araújo, cineasta mineiro, é também pesquisador da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e está há muitos anos envolvido na luta pela desconstrução de vozes discriminatórias e pela criação de modelos de identidade positiva do negro na sociedade, mais especificamente no cinema e na televisão. Suas produções destacam-se, portanto, por focar temas como a igualdade de direitos dos negros em relação aos brancos e a democratização racial, que ele considera um mito no Brasil devido ao fato de vivermos em um sistema de casta racial, em que o mais negro é inferiorizado diante dos outros sujeitos. Sua obra, assim, conjuga a produção artística e criativa à investigação acadêmica e, também, ao engajamento político.

Nessa perspectiva, é importante reproduzir a afirmação de André Antônio Barbosa e Angela Prysthon que, retomando o pensamento de Jacques Rancière acerca da relação entre estética e política, afirmam:

Uma imagem é política quando cria, dentro de um contexto particular, um dissenso: expõe um ritmo, uma visibilidade, uma sensorialidade das coisas diferente de uma determinada ordem corrente, de uma partilha que, pelo viés dessa nova exposição sensível, apresenta um “erro de contagem”. Quando essa imagem forja as condições de uma cena que torna visível o que antes era invisível e apresenta como som o que antes era um ruído, quando põe em xeque uma configuração de mundo ao propor outra. (BARBOSA; PRYSTHON apud COSTA, 2016, p. 1195).

Nessa perspectiva, privilegamos a primeira obra ficcional de Joel Zito Araújo, *Filhas do vento*, pois esta descaracteriza o caráter de confronto da obra documental do cineasta, a qual é bem mais ampla, sem, no entanto, deixar de lado esse posicionamento político que lhe é caro, a luta pelos direitos e reconhecimento dos negros nas diversas posições e situações sociais. Acreditamos que a pesquisa irá preencher uma lacuna importante nos estudos afro-brasileiros ao abordar um dos filmes de Joel Zito Araújo, diretor que tem sido pouco estudado nas universidades, apesar de sua ação política na pesquisa e na arte.

Para desenvolver esta pesquisa, nosso referencial teórico abordará dois eixos principais: o da identidade negra e o da análise fílmica. Em relação à construção da identidade negra, recorreremos ao campo dos Estudos Culturais, em especial ao livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (2006), no qual o pesquisador aponta o caráter instável do conceito de identidade, que “é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2006, p. 8). Ao lado das argumentações de Stuart Hall, serão importantes também estudos de Néstor García Canclini, a respeito da multiculturalidade da identidade latino-americana (CANCLINI, 1997, 2005, 2006), e do pesquisador congolês, naturalizado brasileiro, Kabengele Munanga, sobre as relações entre identidade, raça e negritude (MUNANGA, 2003, 2005/2006, 2009, 2012). Este último conceito, o de negritude, que segundo Zilé Bernd indica “a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra” (BERND, 1988, p. 20), será essencial às nossas reflexões, uma vez que dialoga diretamente com a produção acadêmica e artística do próprio Joel Zito Araújo.

Logo, para refletirmos sobre a identidade negra no contexto brasileiro, faz-se necessário identificar alguns conceitos, em sua conformação histórica no país, tais como “identidade”, “raça”, “racismo”, “negritude” e “democracia racial”.

Muitas discussões relacionam identidade e raça, analisadas no sentido de pertencimento, “o sentimento que nos liga secretamente a todos os irmãos negros do mundo, que nos leva a ajudá-los, a preservar uma identidade comum” (MUNANGA, 1988, p. 51). A identidade, nessa perspectiva, é vista como uma construção cultural, no coletivo, referente ao comportamento, à emoção, à personalidade, à história, à fragmentação e globalização do mundo atual. O caráter biológico racial criado no século XIX, na Europa e Estados Unidos, e ampliado para o mundo com a finalidade de justificar a superioridade de um povo em relação ao outro, pelas características físicas e intelectuais, perdeu terreno e incorporou o conteúdo atual, que é social e político, como afirma Stuart Hall:

A diferença genética – o último refúgio das ideologias racistas – não pode ser usada para distinguir um povo do outro. A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a

categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro. (HALL, 2006, p. 63).

Diante dessa mudança do conceito de raça, elabora-se no Brasil um conceito tão perigoso quanto o discurso científico de raça, o de democratização racial. A democratização racial revela, de forma simplista, a ideia de que a sociedade brasileira estava pautada no respeito à diversidade, livre de qualquer discriminação ou barreira referente à raça. O que, de fato, não passa de um desejo distante, visível quando se observam as desigualdades sociais e econômicas do negro no Brasil. Nesse sentido, assim Antônio Guimarães argumenta sobre a democracia racial:

A ideia de que o Brasil seria uma sociedade sem “linha de cor” – uma sociedade sem barreiras legais que impedissem a ascensão social de pessoas de cor a cargos oficiais e a posições de riqueza ou prestígio – estava já bastante difundida no mundo, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, bem antes do nascimento da sociologia. No Brasil moderno, tal ideia deu lugar à construção mítica de uma sociedade sem preconceitos e discriminações raciais. (GUIMARÃES, 2001, p. 148).

A partir desses referenciais, pretendemos com esta pesquisa demonstrar que a representação do negro na sociedade é construída a partir de vários fatores, como a autoidentidade, a identidade atribuída, a influência histórica e o coletivo imaginário. Isso nos leva ao segundo eixo de nossos referenciais teóricos, o qual diz respeito à linguagem cinematográfica e à análise fílmica: reforçando a vinculação desta pesquisa aos estudos culturais, a linguagem cinematográfica será por nós analisada como um produto ideológico,

cultural e estético, capaz de revelar inúmeras leituras pertinentes à realidade, como bem pontua Néstor García Canclini:

Se é que o especialista em estudos culturais, literários ou artísticos quer realizar um trabalho cientificamente consistente, seu objetivo final não é representar a voz dos silenciados, mas entender e nomear os lugares nos quais suas demandas ou sua vida cotidiana entram em conflito com os outros. As categorias de contradição e conflito estão, portanto, no núcleo deste modo de conceber a investigação. Não para ver o mundo de um só lugar da contradição, mas para compreender sua estrutura atual e sua dinâmica possível. Neste sentido, as utopias de mudança e de justiça podem articular-se com o projeto dos estudos culturais, não como prescrição do modo pelo qual os dados devem ser selecionados e organizados, mas como estímulo para indagar sob quais condições (reais) o real pode deixar de ser a repetição da desigualdade e da discriminação, para converter-se em cenário de reconhecimento dos outros. (CANCLINI, 2009, p. 105).

É nessa perspectiva, portanto, que o filme *Filhas do vento* será por nós analisado, tendo como principais suportes os elementos de teoria do cinema e as reflexões acerca do processo de análise fílmica apontados por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em *Ensaio sobre a análise fílmica* (2014), e de Laurent Jullier e Michel Marie em *Lendo as imagens do cinema* (2012).

Assim, analisaremos o filme no sentido de produzir um discurso crítico sobre ele, decompondo-o em seus elementos mais significativos e expressivos, ou seja, os seus principais elementos constitutivos. Lançaremos sobre ele um olhar que extrapola uma avaliação ingênua afetiva e estética, percebendo suas partes e distinguindo-as, mas conscientes dos elos entre elas existentes, que permitem o surgimento de uma “totalidade significativa”, como observam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme. Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da “criatividade analítica” são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 19).

Ao determinarmos o filme como o ponto de partida e chegada de nossa análise, estamos afirmando que não nos aventuraremos na criação de hipóteses e ideias que produzam interpretações e invenções pessoais, que ferem o discurso e a obra artística que é o próprio filme. Na análise crítica, temos que submeter o filme aos instrumentos de investigação que temos disponíveis²⁹, por meio de uma postura reflexiva que nos permita examiná-lo tecnicamente e manter o equilíbrio, o distanciamento e a consciência de que, se como pesquisadores, temos algo a dizer sobre aquele objeto, ao mesmo tempo devemos permitir que o próprio filme diga sobre si.

O foco do filme *Filhas do vento* é uma família negra, pobre, do interior de Minas Gerais, cheia de conflitos e mágoas. O epicentro da trama concentra-se no pai, Zé das Bicicletas, e em suas duas filhas, Cida e Jú. A narrativa é apresentada ao espectador em dois momentos temporais. O primeiro narra a história de Zé das Bicicletas, que, abandonado pela esposa, cuida de suas duas filhas de forma rígida e severa. Neste primeiro momento nos é explicado o título do filme, que segundo o próprio Zé das Bicicletas remete às filhas que não se fixam na família, como é o caso de sua filha Cida, que acompanhará os caminhos da mãe. Após um lapso na narrativa, o segundo momento do filme narra a história das filhas,

²⁹ Esses instrumentos, ou ferramentas de análise, nos são legados pela própria teoria do cinema e dizem respeito aos seus elementos constitutivos, ou seja, à própria linguagem cinematográfica, e às maneiras pelas quais esses elementos são articulados na narrativa fílmica. É o caso, por exemplo, dos elementos relacionados aos três níveis de análise apontados por Laurent Jullier e Michel Marie em *Lendo as imagens do cinema*: o nível do plano, o nível da sequência e o nível do filme. No primeiro nível, haveria cinco principais elementos de linguagem a serem considerados: 1) ponto de vista; 2) distância focal e profundidade de campo; 3) movimentos de câmera; 4) luzes e cores; e 5) combinações audiovisuais: o som. No segundo nível, esses elementos seriam: 1) os pontos de montagem; 2) a cenografia; 3) alguns efeitos narrativos decorrentes da montagem; e 4) as metáforas audiovisuais. Por fim, no terceiro nível de análise, seriam considerados os seguintes elementos: 1) os recursos da história; 2) a distribuição do saber; 3) os gêneros, estilos e dispositivos; e, por fim, 4) o jogo com o espectador. (cf. JULIER; MARIE, 2012, p. 21-68).

apresentando o crescimento e evolução de Cida, que realiza o sonho de ser artista de novela, e a vida de Jú, que envelhece trazendo consigo a ideia de ser uma matriarca, sedutora, que coordena todas as atividades domésticas. As duas têm filhas, e a terceira geração da família também sofre do “mal da ventania”, retratando problemas relacionados à constituição e crenças familiares, como os preconceitos enfrentados para vencer em um mundo em que o negro não tem espaço. Vidas separadas que, após o falecimento do pai, se reencontram para resolver as diferenças, compreendendo que sempre estiveram entrelaçadas pelos laços familiares e da negritude.

Em *Filhas do Vento*, o diretor enfatiza o caráter dramático do enredo, construindo um filme envolvente, no qual denuncia atitudes discriminatórias em relação aos afro-brasileiros e, mais especificamente, às mulheres negras. Nesse sentido, é possível afirmar que a obra é pioneira em solo nacional, pois não existem muitos roteiros ficcionais preocupados com questões relacionadas à desconstrução do mito da democratização racial. Outro aspecto inovador do filme é a composição do elenco: todos os atores do filme, com exceção de um papel secundário e de figurantes, são negros, confirmando o caráter político do filme de Joel Zito Araújo.

Vale ressaltar ainda que o filme, que recebeu crítica favorável do *The New York Times*, aclamando-o entre os melhores filmes de 2005, foi premiado com oito kikitos no Festival de Gramado, assim como elogiado por parte dos movimentos afro-brasileiros e outros segmentos da sociedade brasileira.

Para desenvolver a pesquisa, de caráter crítico-analítico, delineou-se uma estrutura prévia para a dissertação, a qual orientará as ações a serem realizadas. Essa estrutura prevê uma introdução na qual serão expostas, em linhas gerais, a proposta de pesquisa e uma breve reflexão sobre identidade, cultura e suas correlações. Em seguida, apresentam-se três capítulos, nos quais se propõe as discussões apontadas a seguir. No Capítulo 1, será realizada a reconstrução da história do negro no Brasil, possibilitando o reconhecimento de injustiças e da desvalorização do negro em uma sociedade enraizada na ideia da escravidão, com base em suposições raciais discriminatórias. Apresentaremos, ainda, a conceituação de democratização racial, reconhecendo tal fenômeno no Brasil como um mito, baseado na ideia simplista da convivência respeitosa e harmônica de todas as raças pelo fato de ser um país miscigenado. Por fim, apontaremos um breve histórico dos movimentos negros e de suas lutas identitárias,

indicando suas contribuições para o reconhecimento do negro na sociedade e na luta pela igualdade de direitos em relação aos brancos. O Capítulo 2 será dedicado à apresentação do pesquisador e cineasta Joel Zito Araújo, de sua arte cinematográfica em prol do reconhecimento do negro no Brasil, sem distinções ou inferiorizações de quaisquer espécies. No Capítulo 3 trataremos especificamente do filme *Filhas do vento*, destacando a presença negra em sua produção. Apresentaremos uma análise da obra enfocando a construção das personagens negras dentro da narrativa fílmica ficcional, revelando reproduções sociais discriminatórias e o processo de construção identitária consciente e valorativo. Destacaremos, também, a construção das duas personagens protagonistas, mulheres e negras, reconhecendo os processos de formação identitária de dois mundos discrepantes que dialogam entre si pelo viés do gênero e da etnia.

A partir dessa estrutura, foram planejadas quatro grandes etapas para a pesquisa, antecedidas de uma pesquisa bibliográfica inicial em relação aos eixos teóricos a serem abordados e à fortuna crítica da obra e do cineasta. Em todas as etapas será realizada a leitura e o fichamento dos textos, os quais serão discutidos em reuniões periódicas com a orientadora. Na primeira etapa, foram analisados textos focalizando o histórico do negro no Brasil e a linguagem cinematográfica.

Na segunda etapa, em andamento, damos sequência às leituras e fichamentos de obras selecionadas sobre identidade, democratização racial, movimento negro e lutas identitárias. Nesse momento faremos também leituras sobre o cinema de Joel Zito Araújo e de textos de sua autoria e daremos início à redação do texto da dissertação.

Para a terceira etapa, propomos a ampliação do referencial teórico, caso necessário, além das leituras críticas produzidas sobre as obras. Nessa etapa se iniciará também a análise do filme *Filhas do vento*, identificando os principais pontos de confronto, reprodução do preconceito e discriminação racial, ou seja, aspectos diversos relacionados à identidade negra. Isso será feito por meio da análise de cenas e sequências específicas do filme, selecionadas previamente.

Por fim, na última etapa da pesquisa será feita uma revisão das análises propostas, bem como a preparação para o Exame de Qualificação, e, a partir deste, a finalização da redação da dissertação e a preparação da defesa.

Estamos conscientes de que o projeto ainda está em fase inicial, e de que nossas perspectivas de pesquisa, a cada leitura, análise, reflexão e discussão, vão se ampliando e possibilitando reajustes e novos diálogos, construindo assim um processo enriquecedor e flexível. Além disso, na medida em que nos aprofundamos na pesquisa, percebemos cada vez mais claramente sua importância, ao pensarmos que a ideia central de nossa investigação não é reafirmar uma minoria, os negros, como minoria pelas suas características fenotípicas ou ideológicas, mas antes enfatizar a identidade como uma construção cultural, social e política, que se dá em um país miscigenado e que se recusa a enfrentar as negações e discriminações infringidas aos afro-brasileiros ao longo da história e mesmo na atualidade.

Referências

ARAÚJO, Joel Zito. A estética do racismo. In: RAMOS, Silvia (Org.). **Mídia e racismo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. p. 64-82.

ARAÚJO, Joel Zito. **A Negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. São Paulo, Editora SENAC, 2004.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, São Paulo, n. 69, p. 72-79, mar./maio 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13514/15332>. Acesso em: 26 set. 2016.

ARAÚJO, Joel Zito (Org.). **O negro na TV pública**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2010.

ARAÚJO, Joel Zito. Cineasta e pesquisador fala sobre identidade racial e a representação dos negros na televisão e no cinema nacional. **Revista E Sesc-SP**, São Paulo, 30 jun. 2016. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/10131_JOEL+ZITO+ARAUJO#/tagcloud=lista. Acesso em: 18 set. 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro de Estudos Afro-Orientais. **De olho na cultura:** ponto de vista afro-brasileiros. Salvador/ Brasília: Fundação Palmares, 2005.

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro de Estudos Afro-Orientais. **Uma História do Negro no Brasil.** Salvador/ Brasília: Fundação Palmares, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema.** Tradução Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Marcel Alves. Memórias e narrativas híbridas no cinema brasileiro contemporâneo. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS – SEPECH, 11, 2016, Londrina. **Anais...:** Blucher Proceedings, 2016. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/memrias-e-narrativas-hbridas-no-cinema-brasileiro-contemporneo-23672>. Acesso em: 29 set. 2016.

FILHAS do vento. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: Márcio Curi. Rio de Janeiro: Riofilme, 2005. 1 DVD (85 min).

GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. Democracia racial - o ideal, o pacto e o mito. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 61, p. 147-162, nov. 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade:** Tradução Tomas Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JULLIER, Lauret; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução Magda Lopes. 7. ed. São Paulo: SENAC, 2012.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

AS VOZES DE AUTORIDADES NO DISCURSO DE EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

Emanuel José dos Santos (UNINCOR/CAPES)

Resumo: A presente comunicação visa analisar o catálogo da exposição *Vermeer: mulher de azul lendo uma carta*, ocorrida no MASP entre 12 de dezembro de 2012 a 10 de fevereiro de 2013, em uma parceria com o Rijkmuseum, de Amsterdam, a partir dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso com ênfase no pensamento de Foucault. Mais especificamente, intencionamos investigar de que forma, na construção do gênero “crítica de arte” (BAKHTIN, 2000), oriundo de uma posição enunciativa institucional – o Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (MASP) –, os especialistas norteiam as interpretações possíveis de uma pintura canônica por meio de uma prática discursiva específica: a publicação de catálogos sobre pinturas.

Palavras-chaves: Vermeer; Exposição; Catálogo; Análise do discurso; Foucault.

Introdução

Entre dezembro de 2012 e fevereiro de 2013, aconteceu no Museu de Arte de São Paulo (MASP) a exposição temporária do quadro *Mulher de azul lendo uma carta*, datada de c. 1663, do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675). A pintura foi classificada pelos organizadores da exposição como uma das “obras primas”³⁰ de Vermeer, e quatro salas no primeiro andar foram reservadas para ela: a pintura foi exposta em uma sala e os processos de restauração tiveram destaque nas outras três.

Essa exposição temporária foi também o motivo da publicação de um catálogo comemorativo, intitulado *Vermeer: Mulher de azul lendo uma carta*, que tinha por objetivo dar os detalhes da obra, do pintor, e dos processos de restauro pelos quais passou a pintura e a moldura da referida obra. Coube a revisão dos textos presentes no catálogo a Teixeira Coelho (2012), então curador e coordenador da exposição no MASP, que assina o texto “O que conta a pintura”.

³⁰ http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=127. Acesso em 13 out 2016.

A partir da forma como as vozes de autoridades – nesse caso, particularmente a voz de Teixeira Coelho – descrevem e interpretam a obra, o leitor (que, em uma exposição, tende a ser também espectador) é convidado, por sua vez, a seguir os passos sugeridos por esses especialistas, repetindo determinados gestos de interpretação. Esses gestos de interpretação veiculam discursos sobre a obra e o autor, responsáveis por inscrevê-los no espaço do cânone e, conseqüentemente, promover sua manutenção e permanência nesse espaço.

A interpretação dos discursos sociais é um dos pilares das ciências humanas, em geral, e das ciências da linguagem, em particular. A todo o momento, no campo da linguística e da literatura, somos levados a interrogar a questão da interpretação. Dentre as perspectivas teóricas que nos auxiliam a pensar a construção dos discursos, selecionamos a Análise do Discurso de tradição francesa, derivada dos trabalhos de Michel Pêcheux e dos diálogos que ele traçava com Michel Foucault, para nela ancorar nossas reflexões e análises.

Esse campo de investigação teórica surgiu no contexto francês do final dos anos 60, no auge do Estruturalismo Linguístico, o qual se pautava no “corte saussuriano” (distinção operada entre língua e fala por Ferdinand de Saussure) e no imanentismo. Por isso, os estudiosos não costumavam refletir sobre a linguagem e sua articulação com o sujeito e a história, ou seja, entre a linguagem e seu exterior constitutivo. Rompendo com essa tradição de estudos linguísticos, a Análise do Discurso pretendia abrir uma fissura teórica no campo das ciências sociais e tinha por base a problematização do sujeito e da produção dos sentidos associada a uma reflexão crítica sobre os contextos epistemológicos subjacentes à linguística (GREGOLIN, 2006a).

Para a Análise do Discurso, o sujeito não é entendido numa perspectiva humanista, enquanto ser empírico, individual, que sendo intencionalmente estrategista, produz discursos com liberdade. Embora tenha a ilusão de ser fonte e origem de seu dizer, o sujeito é, na ótica discursiva, interpelado pela ideologia e afetado pelo inconsciente sob vários graus. Para poder tratar da produção dos sentidos realizada por sujeitos historicamente situados, a Análise do Discurso já nasceu como um campo interdisciplinar. Em artigo publicado com Catherine Fuchs (GADET; HAK, 1997, p. 163-164), Pêcheux define o quadro epistemológico da Análise do Discurso, situando-a entre três regiões do conhecimento:

1. o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
2. a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
3. a teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos. [...] Estas três regiões são, de certo modo, atravessadas e articuladas por uma teoria da subjetividade (de natureza psicanalítica).

Militante do Partido Comunista Francês à época da fundação da Análise do Discurso, Michel Pêcheux pensou esse campo de saber como um espaço que permitisse uma intervenção teórica e política no real da língua e da história. Gregolin (2003a) aponta quatro pilares que nortearam as propostas teóricas de Michel Pêcheux: Louis Althusser, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e Jacques Lacan. O trabalho de releitura das teses marxistas, empreendido por Althusser, influenciou decisivamente a abordagem das relações entre língua, sujeito e ideologia. As ideias de Foucault (2008) sobre o discurso (especialmente as contidas em *A arqueologia do saber*, publicada em 1969) vão servir de base para as formulações de conceitos centrais para a AD como a definição do seu objeto – as práticas discursivas – entendidas como processos enunciativos cuja materialidade exhibe a articulação da língua com a História; o conceito de formação discursiva (FD), as condições de possibilidade dos discursos, dentre outras. Lacan servirá de esteio para a problematização do sujeito e do inconsciente e, finalmente, Bakhtin, cujas propostas serão incorporadas no final da década de 70, através de Jacqueline Authier-Revuz, que retomará a discussão sobre o dialogismo na linguagem para lançar as bases de sua teoria sobre a heterogeneidade do discurso.

Gregolin (2003b, p. 11-12), assim resume os pontos em que a obra *Arqueologia do Saber* influencia os métodos da Análise do Discurso tradicional:

1. O discurso é uma prática que provém da formação dos saberes e que se articula com outras práticas não discursivas;
2. Os dizeres e fazerem inserem-se em *formações discursivas*, cujos elementos são regidos por determinadas regras de formação;

3. Como uma dessas regras, há a distinção entre enunciação (jogos enunciativos que singularizam o discurso) e enunciado (unidade linguística básica);
4. O discurso é um jogo estratégico e polêmico, por meio dos quais constituem-se os saberes de um momento histórico;
5. O discurso é o espaço em que saber e poder se articulam (quem fala, fala de algum lugar, e a partir de um direito reconhecido institucionalmente);
6. A produção do discurso gerador de poder é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam a eliminar toda e qualquer ameaça a esse poder.

Ainda que Foucault, formalmente, tenha escrito pouco sobre pintura, as questões pictóricas sempre estiveram no seu horizonte de pesquisa. Seu ensaio sobre *As Meninas*, de Velásquez, primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, de 1966 (FOUCAULT, 2007, p. 3-21); sobre a pintura Manet, de 1971 (FOUCAULT, 2011)³¹; sobre Magritte, ensaio publicado em 1968, cuja primeira edição como livro data de 1973 (FOUCAULT, 2016), apresentam reflexões mais direcionadas à análise da obra de arte. No entanto, não podemos nos esquecer de que, em diversos escritos anteriores, é possível reconhecer o uso da imagem não apenas como ilustração de seus conceitos, mas também como referência na elaboração de diversos objetos de discurso³², como a loucura, a medicina, a prisão, a sexualidade, etc. “Seus trabalhos sobre pintura ajudaram-nos a compreender como os discursos se manifestam no plano da visibilidade; constatamos que a materialidade imagética pode ser analisada a partir do método arqueológico.” (MAZZOLA, 2014, p. 17-18). Dessa forma, acreditamos que revisitar suas reflexões acerca da imagem ao longo de sua bibliografia é, também, elaborar considerações sobre a tessitura do discurso não verbal como veiculador de sentidos, “uma vez que este autor não reduz o enunciado à dimensão linguística” (MAZZOLA, 2014, p. 17).

³¹ Há uma tradução para o português do texto completo, elaborada por Rodolfo Eduardo SCACHETTI na revista **Visualidades**, Goiânia: v.9, n.1, p. 259-285, jan-jun 2011, disponível em <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/18381/10944>. Acesso em 30 set 2016.

³² Pensamos especificamente em sua leitura de Bosch para referenciar sua pesquisa sobre a loucura. Cf. FOUCAULT, Michel. *Stultifera navis*. in **História da loucura na idade clássica**. Trad José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Problema a ser examinado

Questiona-se, a partir de um dado *acontecimento discursivo* (nomeadamente, a exposição temporária de uma obra de Vermeer no Brasil, algo inédito em relação ao pintor holandês até então no país), a construção dos discursos de autoridade que descrevem, condicionam, restringem, classificam, interpretam uma determinada obra de arte. A partir de uma análise linguístico-discursiva do catálogo homônimo da exposição *Mulher de Azul lendo uma carta*, discutiremos as formas de construção, de resgate, de apropriação de um dado “saber” sobre a arte, materializado nas vozes desses especialistas, em especial na de Teixeira Coelho.

Objetivos

A seguir, serão apresentados o objetivo geral e os objetivos específicos almejados por esta pesquisa.

Prioritariamente, há vistas de se observar a construção dos discursos de autoridades sobre a obra *Mulher de azul lendo uma carta*, contrapondo o texto de Teixeira Coelho (2012) – curador da exposição temporária, autor de um dos textos presentes no catálogo de exposição e revisor técnico do catálogo como um todo – com outros textos de autoridades, encontrados em livros de história geral da arte (GOMBRICH, 1999) e em biografias particulares (SCHNEIDER, 2007). Dessa forma, acreditamos poder analisar como se constrói discursos sobre Vermeer a partir dessas vozes de autoridade.

Objetivos específicos:

1. Refletir sobre a proposta de Michel Foucault para a análise do discurso, sua recepção no Brasil e a utilização do ferramental teórico desenvolvido pelo autor para o entendimento da obra de arte;
2. Entender como se processa a autoria e a autoridade na construção do gênero “catálogo de exposição”, entendido como um possível cruzamento discursivo entre imagens e dizeres;

3. Dissertar sobre a utilização da “biografia de artista” como um gênero necessário para a construção do catálogo, sendo o fio condutor dos discursos sobre a produção artística de determinado indivíduo.

Objeto

O objeto de pesquisa é a construção de um saber sobre Johannes Vermeer, constituído por vozes de autoridade em catálogos de exposição, livros de história da arte e biografias. Debruçar-nos-emos, em primeiro lugar, sobre o catálogo publicado por ocasião da exposição temporária de Vermeer no Brasil (MASP, 2012), no qual se encontra um texto de Teixeira Coelho³³ (in MASP, 2012, p. 7-12), e outros publicados sob sua revisão. Em segundo lugar, selecionaremos excertos de livros de história geral da arte (GOMBRICH, 1999, p.430-433) e de catálogos (SEFRIOUI in LOUVRE, 2015, p. 346-349) para a análise. Em terceiro lugar, contemplaremos as biografias de Vermeer (SCHNEIDER, 2007). Essas quatro referências permitirão a composição de um *corpus* representativo para a observação da construção dos discursos sobre Vermeer.

Justificativas

Esta proposta justifica-se pela sua relevância teórica e social. Socialmente, ao abordarmos a construção dos mecanismos de interpretação da obra de arte, estaremos enfrentando o desafio de compreender um dos principais elementos da sociedade: as formas de leitura da arte visual. A voz de autoridade é aquela legitimada socialmente no sentido de deter o poder de dizer como ler ou não uma pintura. Ao tratarmos dessas questões, realizaremos uma discussão sobre a relação dos sujeitos com os objetos artísticos na contemporaneidade. Trata-se, portanto, de um tema que envolve a reflexão sobre práticas de linguagem que submetem os sujeitos aos modelos cristalizados de interpretação.

Teoricamente, a análise de um gênero específico dos discursos artísticos e literários, qual seja, o catálogo comemorativo de exposições artísticas no Brasil, oferecerá a

³³ Teixeira Coelho era curador e coordenador do Museu de Arte de São Paulo na ocasião da exposição temporária *Vermeer: mulher de azul lendo uma carta*, ocorrida no MASP entre de 12 de dezembro de 2012 e 10 de fevereiro de 2013, em uma parceria com o Rijkmuseum, de Amsterdam.

oportunidade de testar, aprofundar e repensar vários conceitos e métodos da Análise do Discurso, na medida em que o *corpus* tem natureza sincrética, isto é, combina signos linguísticos (as interpretações, a nuvem crítica, etc.) com signos não-linguísticos (o traço, as cores, as formas) na composição da pintura, e isso requer alguns deslocamentos conceituais para a análise dos discursos pictóricos.

Por essas duas razões, pretende-se problematizar os procedimentos de leitura e interpretação das pinturas de Vermeer, cuja materialidade funde o verbal e não verbal, assim como refletir sobre a produção de efeitos de sentido construídos por meio da materialidade pictórica, a partir da Análise do discurso francesa, baseada nos trabalhos de Pêcheux e Foucault.

Esboço analítico

A partir de uma análise preliminar, podemos observar algumas questões quando nos dispusemos a analisar a relação entre a obra e a biografia de Vermeer, presentes nos textos de Teixeira Coelho (2012) e de Norbert Schneider (2007), tendo como referência o fato de o primeiro inscrever-se no gênero “catálogo de exposição”, voltado portanto ao entendimento das obras disponíveis por determinado tempo para fruição na instituição, enquanto o segundo inscreve-se no gênero “biografia”, voltado para a obra como um todo, a dimensão autoral de Vermeer disposta nas obras que foram passíveis de ser registradas.

O texto de Teixeira Coelho veicula um discurso segundo o qual a pintura é uma forma de narrativa. Partindo do pressuposto que a função de um título é ser “uma síntese precisa do texto, cuja função é estratégica na sua articulação” e que, ao nomear e sugerir sentidos após a produção do texto, o título “desperta o interesse do leitor para o tema, estabelece vínculos com informações textuais e extratextuais, e contribui para a orientação da conclusão à que o leitor deverá chegar” (MENEGASSI e CHAVES, 2000, p. 28), ao nomear-se sua exposição do tema como “O que conta a pintura” (COELHO in MASP, 2012, p. 7), o autor aponta para uma certa forma de interpretar o quadro, que remete a uma história mais ampla no interior da qual a representação capta uma cena, haja vista que “o texto que segue o título deve justificá-lo” (FIGUEIREDO et al, 1999, p. 94).

Nota-se, também, um diálogo entre o título proposto por Teixeira Coelho e a nomeação do quadro, já que a pintura conta algo que não fora nomeado por Vermeer: o enunciado *Mulher de azul lendo uma carta* corresponde a uma descrição textual da imagem expressa na pintura. Foucault elabora uma profunda reflexão a esse respeito quando analisa a pintura de Magritte: ao deliberadamente escrever *Ceci n'est pas une pipe* (isto não é um cachimbo) em uma tela onde está representado um cachimbo, Magritte propõe camadas de sentido que transcendem o espaço da tela; Foucault conclui que “essa operação é um caligrama secretamente constituído por Magritte, em seguida desfeito com cuidado” (FOUCAULT, 2016, p. 23). Na pintura de Vermeer, não temos a posição do autor na leitura do quadro – o quadro é o que ora se representa como cena, e essa é a proposta de leitura que Teixeira Coelho segue.

Os elementos da pintura, elencados por Teixeira Coelho, legitimam a leitura da cena como componente de uma história mais ampla, que se iniciou antes da observação do quadro pelo leitor e possui efeitos além dela: a) o mapa, b) a mulher, c) o espaço, d) a cor. Cada um desses elementos veicula, na materialidade da pintura e também no texto de Coelho, as possibilidades de enunciação das obras de Vermeer. Quais são eles?

Primeiramente, temos o elemento do mapa que aponta para as condições históricas de navegação da Holanda no século XVII e contribui para a narrativa do distanciamento entre leitora e o autor da missiva, que se encontra possivelmente distante.

Em segundo lugar, temos os discursos sobre a mulher mobilizados pela interpretação do quadro: o lugar da mulher, no século XVII é aquele do *domus*, do lar, que espera seu amante e compreende sua ausência.

Em terceiro lugar, o espaço configura os padrões de representação da pintura holandesa, em geral, e em Vermeer em particular, de forma que ele contribui sobremaneira para a construção da cena: o cerco provocado pelos móveis e a presença da caixa aberta e do colar sugere a gravidez da personagem e dos presentes que ela recebe(u) do parceiro distante. A gravidez, a saudade e a solidão são efeitos conseguidos por meio da disposição desses elementos no quadro, interpretados como elementos narrativos (partes de uma ficção) por Coelho.

Quanto à forma de catalogação, para Teixeira Coelho, houve uma reflexão para dispor a obra na seção correspondente ao Romantismo na exposição de longa duração, sendo

necessária a devida justificativa para tal inserção se realizar. Tal escolha, entretanto, problematiza num lapso temporal entre a produção do quadro e o desenvolvimento do pensamento romântico de aproximadamente duzentos anos:

(...) num primeiro momento, pensou-se adequado incluir essa mostra de Vermeer no MASP no interior da exposição *Romantismo* ainda em cartaz em sua qualidade de mostra de longa duração. **Embora o Romantismo como tal, especificamente considerado, surgisse apenas mais tarde na história da arte e da literatura, é evidente que seus elementos, como os de outras escolas, podem ter sua linha do tempo traçada bem antes e para bem depois daquele momento consagrado pela emergência de um rótulo claro.** De fato, em Vermeer estão implícitas as citações e alusões às paixões e emoções individuais, uma tendência manifesta à idealização e o apego aos elementos da vida corrente, mesmo se encenados – ou exatamente porque encenados. (COELHO in MASP, 2012, p. 7-8, grifo nosso)

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, entendem-se como visadas do Romantismo³⁴

(...) o sujeito, suas paixões e traços de personalidade, que comandam a criação artística. A imaginação, o sonho e a evasão - no tempo (na Idade Média gótica) e no espaço (nos lugares exóticos, no Oriente, nas Américas); os mitos do herói e da nação; o acento na religiosidade; a consciência histórica; o culto ao folclore e à cor local são traços destacados da produção romântica.

Se existe o diálogo proposto quanto à temática, há um desafio argumentativo quanto às relações espaciais e temporais. Entretanto, ao considerar o Romantismo como “uma visão de mundo mais ampla que se dissemina por toda a Europa, entre meados do século XVIII até fins do século XIX”, suas divisas se diluem, permitindo uma aproximação conceitual às premissas

³⁴ Disponível em <https://goo.gl/kR0rSS>. Acesso em 14 de outubro de 2016.

da pintura de Vermeer, mas isso não ocorre sem um esforço da parte do intérprete – ainda estamos lidando com uma pintura do século XVII sendo lida à luz das prerrogativas dos séculos seguintes.

Quanto à catalogação, a *Mulher de azul* integra uma seção (SCHNEIDER, 2007) intitulada “Anseios secretos”, associada aos desejos das personagens femininas nas pinturas de Vermeer, o que de alguma maneira se aproxima e se distancia da questão do Romantismo, no primeiro momento de reflexão para decidir o melhor lugar para a exposição da obra de Vermeer em diálogo com a exposição de longa duração.

Em uma breve comparação entre os textos de Teixeira Coelho e de Norbert Schneider, percebemos que há, de imediato, dois discursos sobre a produção de Vermeer. O primeiro, segundo o qual a obra de Vermeer é biográfica, ou seja, que a personagem representada é a esposa de Johannes Vermeer, que lê sua carta enquanto ele está em outro lugar, e está grávida. Veja o trecho a seguir:

A ideia da proteção, fortemente visual, é reforçada por detalhes biográficos da família de Vermeer: um irmão de Catharina Bolnes, mulher do artista, tinha caráter violento e pouco regrado e ameaçou diversas vezes não a própria mãe, e mãe de Catharina, como a própria Catharina, e isso num momento em que **ela estava... grávida...** (MASP, p. 11, grifo nosso).

Aqui, há marcadores linguísticos utilizados para legitimar a leitura biográfica da obra de Vermeer, como “reforçada” e as reticências “...” que sugerem a revelação de um dado biográfico fundamental para a interpretação da obra.

O segundo, que afirma que a pintura não pode ser lida à luz da biografia de Vermeer. Schneider (2007, p. 49, grifo nosso) nos diz: “Ainda que Catharina Bolnes tivesse sido modelo do artista, **o quadro não deverá ser visto como um documento intencionalmente biográfico**; o que aqui é retratado e discutido é um problema social mais geral. [No caso, a gravidez da personagem].” A partir da modalização “não deverá ser visto”, a opinião de Schneider é a de que a leitura (interpretação) da obra de Vermeer a partir de sua biografia é interdita.

Assim, a partir de elementos linguístico-discursivos, é possível entrever duas naturezas de discursos sobre a obra de Vermeer que se materializam nos textos de Teixeira Coelho para a exposição temporária no MASP, voltado para a preponderância de um quadro, disponível para visitação (algo que coaduna com o gênero “catálogo de exposição”), e de Norbert Schneider para construir uma leitura da obra de Vermeer a partir de sua produção imagética (o que coaduna com o gênero “biografia”). A partir dessas breves observações, podemos avançar no sentido da compreensão da autoria e do peso das vozes de autoridades de arte na circulação sobre os discursos estéticos, tendo nosso horizonte limitado à relação obra x biografia, e como isso aparece nas vozes de especialistas de arte.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativas(s). Tradução Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. **Caderno de Estudos Linguísticos**. Campinas, (19): 25-42, jul-dez. 1990. Disponível em <https://goo.gl/NEE3tx>. Acesso em 08 de outubro de 2016.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

COELHO, Teixeira. O que conta a pintura. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIANT. **Vermeer**: mulher de azul lendo uma carta. São Paulo: Comuniquê Editorial, 2012.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Verbetes "Romantismo". Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3640/romantismo>. Acesso em 14 de outubro de 2016.

FAUSTINO, Mario. O que é poesia. in: **Poesia e experiência**. São Paulo: Ed Perspectiva, 1977. p. 59-69.

FLÔRES, Onici; KARNOPP, Lodenir; GEDRAT, Dóris. **Teorias do texto e do discurso**. Canoas: Ed. ULBRA, 2006.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: MOTTA, M. B. (Org.). **Michel Foucault - Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298. (Ditos & Escritos, v III).

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad Salma Tannus Muchail. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 3-21.

_____. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Manet and the object of painting**. Londres: Tate, 2009.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. 7 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16 ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GREGOLIN, M. R. V. (Org). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003a.

GREGOLIN, Maria do Rosario. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. in: FERNANDES, C; SANTOS, J. B. (orgs.). **Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas**. Uberlândia: UFU, 2003b.

GREGOLIN, M. R. V. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso: diálogos & duelos**. São Carlos: Claraluz, 2006a.

_____. Bakhtin, Pêcheux, Foucault. in: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006b. p. 33-52.

_____. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. in: **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo: Vol. 4 n. 11, p. 11. Nov. 2007.

_____. No diagrama da AD Brasileira: heterotopias de Michel Foucault. in: NAVARRO, Pedro (org.). **O discurso nos domínios da linguagem e da história**. São Paulo: Claraluz, 2008.

MAZZOLA, R. B. **Discurso e imagem: transformações do cânone visual nas mídias digitais**. 2014. 154f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara). Araraquara, 2014.

_____. **O cânone visual: as belas-artes em discurso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

OLIVEIRA, Leonice Madalena de; OLIVEIRA, Paulo Rogério de. **Do aspecto linguístico ao discursivo: ensino de leitura em livros didáticos de inglês**. Revista Eventos Pedagógicos. v.5, n.1 (10. ed.), número especial, p. 91 - 110, jan./maio 2014.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SCHNEIDER, Norbert. **Vermeer: A obra completa**. Tradução Carlos Sousa de Almeida. Alemanha: Taschen, 2007.

SEFRIQUI, Anne. A pintura de costumes. In: LOUVRE. **O guia do Louvre**. Tradução Filipa Parreira. Paris: Musée Du Louvre Éditions, 2015. p. 346-349.

Sites consultados

MASP. http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=127. Acesso em 20 de agosto de 2016.

Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-251>. Acesso em 20 de agosto de 2016.

Restauro revela detalhes de obra prima de Vermeer. Disponível em http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=606006. Acesso em 21 de agosto de 2016.

Anexo



Identificação	Título	Mulher de azul lendo uma carta
	Tipo de objeto	Pintura
	Número do objeto	SK-C-251
Criação	Artista	Johannes Vermeer
	Data	c. 1663.
Material e técnica	Características físicas	Óleo sobre tela
	Medidas	altura 46.5 cm × largura 39 cm × profundidade 6.5 cm altura 61.5 cm × largura 53 cm
Aquisição		30 de junho de 1885.

AUTORIA EM FRAGMENTOS: UMA LEITURA DE CADERNO DE POESIAS, DE MARIA BETHÂNIA

Everson Nicolau de Almeida (CNPq- UFLA)

Resumo: Ao analisarmos a composição do *Caderno de Poesias*, de Maria Bethânia, que se dá por meio da junção fragmentos literários e musicais, pode-se pensar na construção de uma escrita híbrida, que abarca elementos da cultura oral e escrita, na qual está inserida uma visão de Brasil por parte da autora. É através da junção de fragmentos que Bethânia mescla diversas formas de linguagem embricadas em seu livro e estabelece uma forma versátil de escrita que reorganiza os textos, a fim de que seja possível um reordenamento dos enunciados na composição de um novo texto. Tal junção não é um mero exercício de recorte do texto original e de redimensionamento em outro suporte ou meio de circulação, mas é um trabalho de tessitura autoral, elaborado de forma subjetiva. Essa composição estrutural da obra, que engloba o seu caráter material enquanto suporte, nos permite analisar os elementos que formam este eixo do livro *Caderno de Poesias*. Com isso, visamos compreender os processos de autoria que se constituem por meio de uma escrita pelo fragmento, que desempenha um papel fundamental na impressão de uma brasilidade mestiça, instaurada pela memória dos povos indígenas, africanos e europeus. O presente trabalho, orientado pelo profa. Dra. Roberta Guimarães Franco (UFLA) e parte do projeto PIBIC-CNPq, se baseia na perspectiva teórica dos Estudos Culturais, da qual destacamos autores Culler (1999), em diálogo com outros teóricos, dentre os quais estão Agamben (2007), Barthes (1984), Compagnon (1996), Eiras (2005) e Foucault (1996, 2002).

Palavras-chave: Autoria; Fragmento; Maria Bethânia.

INTRODUÇÃO

As noções de autor e autoria que perpassam as muitas discussões teóricas sobre essa temática são carregadas de encontros e desencontros, de concordâncias e discordâncias, uma vez que, enquanto conceito moderno, o autor é centro de uma problemática que se constitui

no âmago das mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais. Nesses (des) encontros somos instigados a questionar as noções históricas de autoria, visto que as mudanças nos meios de produção industrial são responsáveis pelas grandes transformações ocorridas no final do século XIX e no início do século XX, que é quando a figura do autor passa por um processo de reconhecimento mercadológico e ao mesmo tempo cai em uma embaraçosa teia conceitual, uma vez que as relações que constituem a produção autoral são polêmicas e, em alguns casos, divergentes.

Deste modo, pode-se perceber que o tema do autor e as relações de autoria sofreram diversas transformações e que, de certo modo, não estão fechadas em um único conceito, mas que são noções amplamente discutidas e discutíveis, a partir das transformações pelas quais a sociedade e os meios de produção da indústria cultural passam. Nosso objetivo aqui é tratar de maneira sucinta algumas dessas noções de autoria, dentre elas a de Barthes (1984), Bakhtin (2003), Foucault (1996, 2001), Agambem (2007), Benjamin, nos estudos de Bernal (2008) e, por fim, Bourriaud (2009), a fim de compreendermos o processo de escrita autoral de Maria Bethânia no livro *Caderno de Poesias*.

Além das noções de autor e autoria, buscamos compreender o conceito de fragmento literário, de modo a relacionarmos o processo de tessitura autoral de Bethânia à seleção e (re) ordenamento dos enunciados na composição de um novo texto. Sendo assim, é fundamental para este trabalho a contribuição de Eiras (2005), Compagnon (1998) no intuito de compreendermos as dimensões estéticas e estruturais dos fragmentos literários e musicais.

A nossa pesquisa está fundamentada na perspectiva teórica dos Estudos Culturais, que analisa a cultura dentro da sua diversidade, multiplicidade e complexidade, na busca de compreender as relações de poder e dominação que culturas homogêneas e homogeneizantes exercem sobre culturas ditas periféricas e inferiores e como o processo de resistência dessas culturas oprimidas se manifesta discursiva e artisticamente. A perspectiva teórica dos Estudos Culturais – através da leitura de Culler (1999) - nos dá suporte para pensarmos a literatura enquanto produção cultural específica dentro de uma dada sociedade inserida em um determinado tempo e espaço.

Portanto, trataremos neste texto das relações autorais que fundamentam o estilo dinâmico e de certo modo inovador de Maria Bethânia no seu processo de (re) escrita, a fim

de compreendermos a estruturação do livro *Caderno de Poesias*, por meio de uma autoria em fragmentos.

NOÇÕES DE AUTOR E AUTORIA

Antes de tratarmos das noções específicas que abordam as relações de autor e autoria, é necessário conhecermos um pouco dos antecedentes históricos que contribuíram para que a discussão sobre esses conceitos se estabelecesse no panorama das artes e das letras.

De acordo com Capaverde, o conceito de autor como hoje conhecemos surge na Modernidade com a valorização do trabalho e da produção, alavancados pela ascensão da burguesia enquanto classe social inserida em uma nova ordem política e econômica. Deste modo, a ideia de que o autor determinava o sentido da obra passa a ser alvo de questionamentos, pois com o declínio da realeza e da Igreja Católica, a noção de que o processo autoral era de inspiração divina é redimensionada à produção humana, atendendo assim os meios de produção mercadológicos. (CAPAVERDE, 2014, p. 38).

Muitos conceitos de autor começaram a ser desenvolvidos diante dessas transformações que afetaram a concepção de produção literária. Alvo de polêmicas, o autor passou a ser estudado nos campos da literatura, história e filosofia, o que proporcionou uma ampla abordagem na formulação desse conceito tão complexo e divergente.

Roland Barthes fundamenta sua tese de “morte do autor” por meio de uma crítica aos meios de produção individualistas e individualizantes, que direcionam a leitura do texto pela vida do autor, como uma espécie de biografismo textual, responsável por descaracterizar e desconfigurar a linguagem como principal voz que fala na escrita. A ideia de que é a linguagem quem fala no texto e não o autor coloca no panorama da produção literária uma figura até então isolada, o leitor. Para Barthes,

o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que procederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente ‘aqui’ e ‘agora’ . (BARTHES, 1984, p. 51)

Deste modo, na concepção de Barthes, o corpo que escreve é anulado pela escritura, subtraindo a relação biográfica direta do autor com a obra. A partir dessa ideia, Barthes compreende o texto como um espaço não original, uma vez que para ele, o leitor é visto como o lugar da reunião da multiplicidade do texto. (CAPAVERDE, 2014, p. 39) Barthes acredita que a escritura resulta de um trabalho de mistura de diferentes escritas realizadas pelo autor, de modo a instaurar intertextualidades infinitas e que a linguagem permite a realização plena da existência do autor, que não parte mais da genialidade ou da originalidade na composição de um novo enunciado, mas que costura diversos enunciados e citações em um único texto dotado de pluralidade significativa. É aí que o leitor tem destaque na concepção de Barthes, emergindo como sujeito que promove a significação e articula as múltiplas formas de ler um texto, diluindo as fronteiras entre leitura e escrita. Portanto, em Barthes, leitor e autor são produtores, pois estão relacionados nesse processo de escritura textual na medida em que se instaura a morte do autor e se estabeleça o nascimento do leitor.

Bakhtin realiza a distinção entre autor-pessoa e autor-criador. Para ele, o autor-pessoa se constitui na figura do artista, do escritor e o autor-criador é estabelecido pela função estético-formal engendradora da obra. Dito em outras palavras, o autor-criador é “mais precisamente, aquele constituinte que da forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado”. (FARACO, 2005, p. 37)

Deste modo, o autor-criador pode ser entendido como uma posição verbo-axiológica, que por meio da linguagem dá unidade ao objeto artístico. Por posição verbo-axiológica podemos entender o posicionamento valorativo do qual o autor-criador é investido e que o habilita a construir o todo, materializando no objeto estético as escolhas nos campos da linguagem, da estética e da forma. Assim, ao assumir o ato cultural por meio de múltiplas inter-relações sociais, o autor-criador, no ato artístico, transpõe a realidade vivida à um outro plano axiológico, mais especificamente ao plano da obra, operando assim novos sistemas de valores. (FARACO, 2005, p. 38)

Para que a transposição dos objetos da realidade seja realizada no plano da obra, uma breve explanação sobre o princípio da exterioridade é essencial para compreendermos a concepção de autor-criador em Bakhtin. De maneira geral, o princípio da exterioridade se baseia na concepção de que é necessário um afastamento da linguagem usual do autor-pessoa,

para que seja possível uma (re) elaboração estética da linguagem no plano da obra, uma vez que os acontecimentos na obra não contam com a participação do artista, que ocupa um lugar de assistente, acompanhando o processo de criação artística sem estar inserido nela.

O processo que legitima o autor-criador em Bakhtin não se instaura como uma reprodução pragmática e objetiva do mundo, mas por meio da sua (re) interpretação pela experiência, que se estabelece nas formas de uso da linguagem estética e no (re) ordenamento dos objetos do mundo ao campo artístico, literário. Por isso, segundo Faraco, o autor-criador é

uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida. (FARACO, 2005, p. 39)

Em suma, a voz criativa do autor-criador é uma voz que se estabelece em segundo plano, pois ela (a voz) é a apropriação refratada de uma voz social que reordena o todo estético, por meio do trabalho com a linguagem enquanto permanece fora dela. É a refração das ideias artísticas do autor-criador que estão inseridas e (re) ordenadas no objeto estético, estabelecendo assim a alteridade na linguagem, pela qual o autor-criador é o outro no uso sua própria linguagem. É nesse trabalho de singularização do modo de representar os elementos da realidade, por meio da transposição artística e da linguagem estética, que o autor-criador se constitui como constituinte do objeto artístico, pois para Bakhtin “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”. (BAKHTIN, 2003, XXXIV)

Em sua conferência intitulada “*O que é um autor?*”, de 1969, Michel Foucault discorre sobre a função-autor, apontando para seu caráter institucional e jurídico ao considerar a multiplicidade das formas de autoria que se diferenciam quanto ao tipo de produção dentro da ciência e da literatura. Deste modo, Foucault parte da relação estabelecida entre texto e autor e critica a ideia de obra, afirmando que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2002, p. 9)

Para Foucault, a função-autor não deve ser invocada apenas para realizar a classificação de obras, mas serve também para classificar textos e disciplinas. Deste modo, o autor não é entendido como um gênio, mas como o instaurador de discursividades, que pode se fragmentar em vários no decorrer de sua vida e de suas mudanças intelectuais. (AZEVEDO NETO, 2014, p. 160)

A complexidade da autoria se manifesta na função-autor como unificador de um dado discurso, “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Portanto, a função-autor é aquela que o sujeito ocupa no discurso, caracterizando “o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 2002, p. 50)

O filósofo italiano Giorgio Agamben estabelece a noção de autor como gesto, que se estabelece no interior do texto. Para Agamben, o que marca o estilo dos autores consagrados é o domínio de um gesto que demarca o afastamento do caráter do escritor de sua escrita. Assim, os gestos podem ser entendidos como “ações espontâneas e enigmáticas que conseguem ultrapassar os limites da linguagem”. (AZEVEDO NETO, 2014, p. 161)

A despeito do gesto, podemos compreendê-lo no interior da sua relação de intimidade com a linguagem, que, por meio da palavra manifesta sua força operante no embate contra os dispositivos de controle social e político por meio da profanação dos objetos sacralizados. Dito de outra maneira,

a subjetividade do autor não deve ser aprisionada pelo dispositivo que o mesmo almejou transgredir. Assim, o autor deve ser usado para a compreensão dos gestos pelos quais os indivíduos se valem da linguagem, enquanto dispositivo, para burlar a própria lógica dessa linguagem. Ao retirar o autor da condição sacralizada de cânone e convocá-lo para violar a lógica que destina sua escrita “ao consumo ou à exibição espetacular”, Agamben (2007, p. 71) concretiza seu valioso elogio da profanação. (AZEVEDO NETO, 2014, p. 163)

Neste sentido, é o autor, que por meio do gesto rompe com a ordem canônica dos objetos e se insere na obra como um não realizado e um não dito, como uma presença incongruente e estranha. Por isso, é o autor o responsável por estabelecer os limites da interpretação de sua obra, uma vez que há ilegitimidade na expressão biográfica de um dado autor em seu texto, como se os traços da vida do escritor fossem a sua chave de leitura, pois autor e leitor devem se manter inexpressos no texto, visto que a “subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. Todo resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida”. (AGAMBEN, 2007, p.63).

Walter Benjamin desenvolve a ideia de autor enquanto produtor. Para Benjamin, existe uma contradição dialética que se instaura nesse conceito, pois o autor produtor só existe na convivência com a classe burguesa, contra a qual luta. É nesse conflito contra a burguesia que Benjamin insere a figura do autor produtor como um sujeito progressista que busca diluir as fronteiras sociais e critica os autores que tratam da luta contra a pobreza um objeto de consumo, sem comprometimento com a transformação política e social. De acordo com Bernal,

A missão do autor progressista- e sua marca de autenticidade revolucionária- consistirão na efetiva *transformação* dessas relações, dessa estrutura opressivamente racional, dessa *hierática* arquitetura de ordem, de poder vertical, de onímoda sujeição, que deriva sua força do controle rígido, por uma cresa minoria, dos meios de produção. (BERNAL, 2008, p. 39)

É por meio da transformação das relações sociais que o autor progressista coloca-se em uma postura de solidariedade com os excluídos, fazendo assim, do seu ofício, um meio pelo qual poderá ocorrer a adaptação do modelo econômico burguês nos ditames da produção intelectual com finalidade de servir a revolução da classe proletária. Deste modo, a refuncionalização dos aparelhos de produção burgueses serve como forma, instrumento para uma nova produção, baseada em uma inteligência progressista, na qual a autoria se estabelece

pela relação entre teoria e intelecto. É pela fusão dos compartimentos conceituais mantidos pela burguesia, por meio palavra, entendida como nexos entre as funções, que as formas literárias serão diluídas como possibilidade de superação dialética, pois é ela que suprime as disjunções existentes.

Assim, para Benjamin, a fusão refuncionalizadora ultrapassa as distinções convencionais entre os diversos gêneros literários, que passa a questionar as diferenças entre autor e leitor, uma vez que a junção desses dois conceitos proporciona um agigantamento das relações estabelecidas, e que por sua vez compreende que todos somos autores e leitores sem credenciais prévias, pois antes de mais nada, somos produtores. O autor produtor ou autor progressista é aquele que possui qualidade técnica no processo de reordenação dos papéis sociais, ou seja, é aquele que reorganiza as funções dos trabalhadores, tirando a classe operária do papel de objeto, de expectadores e consumidores e colocando-os como protagonistas pela via da palavra. É a literalização da vida que repõe o ser humano no centro de suas experiências, resolvendo as incongruências sociais, por meio de uma perspectiva em que a justiça social promova a igualdade ao acesso e à produção intelectual. (BERNAL, 2008, p. 39-42)

Assim, para Benjamin, um autor produtor/progressista é aquele cujas

propostas transformam a realidade, abolem limites, resgatam a dimensão política das pessoas comuns, promovem aprendizagem libertadora. E faz tudo isso construindo espaços vitais, horizontais, plenos de interação, igualitários, desalienadores, geradores de uma nova consciência. Mas o protagonista desses novos espaços criados com seu concurso não é mais você. São todos. Porque, agora, todos os produtores são já atores. É preciso, pois, que caia a última distinção: a que separa o autor como produtor dos produtores atores. É preciso que você, autor produtor, baixe também à plateia, onde sua inteligência “há de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado”. (BENJAMIN apud. BERNAL, 2008, p.43)

Sendo assim, a promoção da igualdade, para Benjamin, está na criação de uma nova consciência, por meio da qual o protagonismo sairá das mãos de uma determinada classe social e será de uso comum, uma vez que autor e ator estão no mesmo patamar, pois pertencem à lógica de produção. A palavra possui um potencial libertador por meio das novas funções técnicas refuncionalizadas e acentua a luta entre o capitalismo e o proletariado, ao mesmo passo que busca diluir as fronteiras da produção intelectual.

Por fim, trataremos do conceito de autor em Bourriaud, para quem as inovações formais inserem a função autor em um plano reconfigurado, colocando-o em uma posição de pós-produtor, uma vez que ele se afasta do interesse de atingir a originalidade e passa a trabalhar com a matéria pronta, dotada de forma artística já produzida, ou seja a matéria terciária. Para Bourriaud, a busca pela autonomia já não é a preocupação do autor, mas sim a capacidade de inserir a obra em uma teia de signos e significações atemporal, que alcance a todos os seres humanos. Assim, a apropriação do patrimônio cultural é estabelecida pela forma de uso e pela manipulação da matéria, por meio de um reordenamento que produz um novo objeto artístico, colocando em convivência as formas consagradas e pre-existentes. Bourriaud considera a arte como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou de outra forma suas relações com o tempo e com o espaço”. (BOURRIAUD, 2009, p. 110) O autor enquanto pós-produtor tem o seu valor pela capacidade de articular obras, nomes e referências e (re) ordená-las em outro objeto, pois o sentido da obra está associado às ligações e às associações que o leitor consegue realizar. (CAPAVERDE, 2014, p. 41)

Apresentadas algumas noções de autor e autoria, passemos agora para as questões relacionadas ao fragmento.

FRAGMENTO

Para compreendermos de maneira mais precisa a noção de autoria que constitui o *Caderno de Poesias*, é necessário adentrarmos no conceito de fragmento. Segundo Eiras,

Totalidade e fragmento subjazem dialeticamente um ao outro: os fragmentos, instaurando (e instaurados por) a diferença, pressupõem

também a continuidade entre elementos diferentes, tal como na totalidade se reconhece uma organização de partes e fraturas, já que ela é uma reunião organizada do heterogêneo. Mas o próprio fragmento (de qualquer dimensão física que seja) pode sempre ser entendido como totalidade em si, unidade que, para efeitos de compreensão, não deve ser dividida, do mesmo modo que a qualquer totalidade pode integrar-se enquanto fragmento num sistema mais vasto. (EIRAS, 2005, p. 30)

O fragmento, compreendido desta maneira, não é a secção do todo de um conjunto, mas sim um meio de particularizar o elemento absoluto e, por isso, não é tido como uma parte, mas como um todo. Desta maneira, a totalidade subjaz no fragmento, visto que a sua (re) inserção em um outro espaço o diferencia da citação. Sobre essa distinção, Compagnon afirma,

Apreendido ao vivo o fragmento, o membro do discurso utilizado, a excitação tem o poder de renovar *ad libitum* seu aparecimento, quando o desejar, e o fragmento retorna intacto, apesar das manipulações. (...) Mas a citação já se processava na solicitação e na excitação: ela está no princípio de toda leitura, pelo menos daquela que, impotente, pretende-se exclusivamente à significação. (COMPAGNON, 1996, p. 29)

O fragmento proporciona o acesso à totalidade da qual ele é parte ao mesmo tempo que, dialeticamente, passa constituir em si uma unidade coesa e redimensionada no espaço da criação artística e cultural. É nesse embricamento da linguagem que reside a autoria de Maria Bethânia no *Caderno de Poesias*, pois ao utilizar da investidura artística que a permite trabalhar a matéria terciária, da qual nos fala Bourriaud, por meio da (re) leitura e do (re) ordenamento dos fragmentos literários e musicais, nota-se que a “sua escrita é composta de fragmentos, as palavras transitam entre prosa e poesia do livro e a canção, e o Brasil é seu objeto, horizonte ou destino”. (STARLING, 2015, p. 22)

Tal exercício de escrita, que opta pelo fragmento, não é unicamente um processo de composição estrutural, pois, como tratamos anteriormente, a autoria está intimamente associada à leitura, que é impressa na produção autoral. Temos assim, no *Caderno de Poesias*, uma potencialização recíproca de duas formas poéticas (escrita e cantada), nas quais as palavras contidas nos enunciados (re) ordenados constituem o flagrante do movimento de intercâmbio entre a literariedade do livro e da canção que, inter cruzadas pela tessitura autoral de Bethânia, não necessitam de explicações sistemáticas, pois o fragmento já não é mais a parte e sim, o todo, a coisa em si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendida como prática específica dentro de uma dada sociedade, a literatura enquanto produção cultural traz em si elementos distintos e diversos que são ordenados nas produções, cujas marcas intertextuais se encontram nesse fenômeno artístico e textual complexo. (CULLER, 1999, p. 48-49)

Deste modo, a complexidade textual não está unicamente associada ao processo de escrita, cuja autoria é automaticamente atribuída ao indivíduo que escreve e/ou assina a obra. Vimos que, por se tratar de um fenômeno amplamente discutido, as noções de autor e autoria são tratadas dentro do contexto de produção do texto ou da obra. Assim, as iminências sociais que afetam as relações políticas e econômicas estão estritamente ligadas aos fatores que possibilitam a existência do autor enquanto sujeito discursivo que desempenha seu papel no trabalho com a linguagem. Das diversas noções de autor e autoria que vimos, a que mais se aproxima do trabalho de Maria Bethânia é a de autor pós-produtor, uma vez que, ao reordenar a matéria já criada, a inovação de Bethânia reside no seu modo de dizer e de (re) criar.

É deste modo que o fragmento está presente no livro de Bethânia, enquanto partes totalizadoras que constituem um todo coeso, que imprime uma leitura do Brasil feita pela cantora e que encontra seu registro artístico nessa forma versátil de escrita. Portanto, o

Caderno de Poesias é uma obra composta pela multiplicidade das vozes autorais que ecoam pela escrita de Bethânia, cuja autoria se dá pelo fragmento.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

AZEVEDO NETO, Joachin. **A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben**. Floema, v. 10, 2014. p. 153-164.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da língua**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

BERNAL, César C. **O conceito de autoria em Walter Benjamin**. Cadernos Walter Benjamin, Fortaleza, v. I, 30 dez. 2008.p. 35-46.

BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAPAVERDE, Tatiana da. Autoria não Original: Borges e seus textos na escrita contemporânea. In: **V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Letras da UFF**, 2014, Niterói. Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Letras da U, 2014. v. 1. p. 38-47.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG,1996.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

EIRAS, Pedro. **Esquecer Fausto**: A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando

Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-60.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. **Ditos e escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso** - Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo. Ed. Loyola: 1996.

HISTÓRIA E ESTÓRIA NA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA

Fabiola Procópio Sarrapio (UNINCOR/FAPEMIG)

Resumo: A discussão entre as semelhanças, diferenças e inter-relações entre história e literatura, realidade e ficção, permeia as obras de muitos especialistas de ambas as áreas há muito tempo. Vocábulos como estória e história foram – e ainda são, em alguns contextos – usados, no Brasil, com diferentes significados: estória referir-se-ia a ficções, algumas vezes mirabolantes e inverossímeis, e história trataria do real. Na obra rosiana a História e a Estória coexistem em perfeita harmonia. As fronteiras entre o histórico e o mito são tênues, quase imperceptíveis. Em suas narrativas, a realidade brasileira, a religiosidade, as tradições populares – as histórias – estão inseridas nas “estórias” de forma suave e inseparável. Nesta comunicação pretendemos refletir sobre as possíveis relações, empreendidas por Guimarães Rosa, entre a história e a estória nos contos “Nas margens da alegria” e “Os cimos” de *Primeiras estórias*, livro publicado em 1962.

Palavras-chaves: Estória, história, Guimarães Rosa.

Primeiras Estórias, o título do livro de Guimaraes Rosa em que se encontram os contos que constituem o corpus dessa pesquisa, nos leva à reflexão sobre o termo estória e sua relação com história.

Os vocábulos estória e história foram – e ainda são, em alguns contextos – usados, no Brasil, com diferentes significados: estória referir-se-ia a ficções, algumas vezes mirabolantes e inverossímeis, e história trataria do real. No entanto, segundo Antonio Carlos Secchin (2007, p. 209),

A palavra estória está registrada no *Dicionário ortográfico da língua portuguesa* da Academia Brasileira de Letras e já constava no Dicionário de Moraes (1813) como sinônimo de história. Luiz da Câmara Cascudo diz que a acepção de conto popular foi proposta por João Ribeiro e Gustavo Barroso em artigo do *Correio da Manhã* (22-XI-1942) para distingui-la de História, a exemplo dos ingleses que

dizem *history* e *story* (*Dicionário do folclore brasileiro I*. Rio de Janeiro: INL, 1962, 298-299).

Em 1919, João Ribeiro, gramático da Academia Brasileira de Letras, propõe o emprego de *estória* para diferenciar os contos infantis ou irreais em contraposição a *história*, utilizado para designar fatos considerados reais. Porém, em 1943, com a reforma ortográfica, foi eliminada tal distinção gráfica, recomendando-se o uso de “*história*” em qualquer situação: realidade ou ficção. (Cf. MORENO, 2009, s/p)

A palavra *estória*, portanto, é pouco utilizada na atualidade, uma vez que “*história*” pode servir para descrever tanto narrativas reais quanto narrativas ficcionais. Dessa forma, para distinguir os dois termos é necessária a análise por meio do contexto de sua utilização. A discussão entre *história* e literatura, realidade e ficção, permeia as obras de muitos autores. O filósofo grego Aristóteles, considerado o criador do pensamento lógico, estabeleceu que cabe ao historiador tratar daquilo que realmente aconteceu, enquanto ao escritor daquilo que poderia ter acontecido, ou seja, o primeiro trata da verdade e o segundo, da verossimilhança. (PESAVENTO, 2000, p.33-34)

Somente no século XIX a separação entre esses discursos parece ter ocorrido de fato, porém, segundo Antônio Esteves, em seu livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo*, tal “divórcio” nem sempre foi muito claro ou de longa duração (Cf. ESTEVES, 2010, p.18), pois

A partir da segunda metade do século XX, é quase consenso generalizado que a *história* e a literatura têm algo em comum: ambas são constituídas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos. (ESTEVES, 2010, p. 17)

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento procura resgatar, em seu artigo “Fronteiras da Ficção: diálogos da *história* com a literatura”, como “textos históricos comportam recursos ficcionais e textos literários cercam-se de estratégias documentais de veracidade” (PESAVENTO, 2000, p.56). Ela defende que o texto histórico comporta a ficção e que,

apesar de ser uma ideia pouco aceita entre eles, historiadores são narradores, visto que as perguntas investigativas feitas por eles já remetem à ficção, são perguntas atuais que partiram dele próprio, o historiador/narrador. Além disso, os historiadores também preenchem as lacunas da história investigada com narratividade, o que subentende uma construção,

Ou seja, são as perguntas que o historiador faz aos registros do passado que lhe chegam às mãos que irá dotá-los – ou não – de significância para seu trabalho. Logo, a própria categorização de algo como fonte é, já, uma construção. (PESAVENTO, 2000, p.39)

Assim, compreende-se que essa divisão acontece principalmente no campo teórico, pois o real, muitas vezes, pode estar refletido na ficção; sendo assim, pode-se considerar a possibilidade de, através da ficção, analisar aspectos da realidade. E, em se tratando das questões “o que é história” e “o que é ficção”, o próprio Esteves sugere a leitura de Mario Vargas Llosa, o qual toma como um peixe “dentro d’água” nessas questões. Vargas Llosa, no capítulo “A verdade das mentiras”, em livro homônimo, diz que

[...] os romances mentem – não podem fazer outra coisa –, porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 12)

Ou seja, a expressão da verdade como mentira é a melhor ou a única forma de expressá-la. Isso não quer dizer que os romances apenas mentem. Eles contam verdades por meio de mentiras. Para o autor, todo bom romance diz a verdade e todo mau, mente. A grande arte é despertar no leitor a sensação de que aquilo que ele lê é verdade, porque “dizer a verdade”, para um romance, significa fazer o leitor viver uma ilusão, e “mentir”, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. (Cf. VARGAS LLOSA, 2004, p.16). Para Llosa, os homens não estão contentes com seu destino e quase todos gostariam de ter uma vida diferente da que vivem. Para aplacar esse desejo, surge a ficção, na qual os homens podem ter

a vida que se resignam em não ter: “No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito.” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 12).

Já que a discussão rodeia o fio tênue entre a ficção e o texto histórico, Vargas Llosa questiona a diferença existente entre uma ficção e uma reportagem de jornal, ou um livro de história, se todos são compostos por palavras. Ele explica que

Trata-se de sistemas opostos de aproximação ao real [...] a noção de verdade ou mentira funciona de maneira distinta em cada caso. Para o jornalismo ou para a história a verdade depende da comparação entre o escrito e a realidade que o inspira. Quanto mais proximidade, mais verdade, e quanto mais distância mais mentira. (VARGAS LLOSA, 2004, p. 16)

Se a ficção e a vida são retratadas por palavras, cada vez que se tenta expressar a vida com palavras ela fica reduzida a meras palavras. Não é possível descrever um momento sequer, na íntegra, com palavras. Não é possível descrever uma paisagem com uma fotografia. Benedito Nunes é muito claro ao afirmar a capacidade de síntese das duas artes:

Em princípio, a História e a Ficção se entrosam como formas de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulativas; ambas têm por objeto a atividade humana. “Como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século em uma página”. (NUNES, 1988, p. 12)

Toda a história é construída através da memória. Sendo assim, pode-se considerar como legítimo o ponto de vista de quem a escreve sem, ao mesmo tempo, desprezar outras versões do mesmo fato. A memória nos permite lembrar e recordar. As lembranças de cada indivíduo permitem a construção de suas identidades individuais e sociais. Para Maurice Halbwachs, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em

épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 2004, p. 75-76).

Ao acessar a memória, a lembrança precisa ser reconstruída. Essa reconstrução acontece na medida em que há um resgate dos acontecimentos em um cenário atual, destacado de vivências evocáveis e em conjunto com outras relações sociais. Assim, todas as lembranças remetem a relações sociais afetivas de um grupo de referência, alicerçadas a partir de noções compartilhadas e não a ideias isoladas ou sentimentos individuais. (Cf. SCHIMIDT, 1993, p. 289).

A memória, porém, não é exata. Ela está vinculada a momentos, emoções, canções, perfumes, e cada pessoa elege, consciente ou inconscientemente, aquilo que deseja guardar em seu “palácio da memória”³⁵.

Para Benjamim tanto quem conta a estória quanto quem a ouve tem interesses comuns:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. (BENJAMIM, 1994, p. 210)

Todo o processo de resgate e explanação de algum fato traz em si um processo criativo que, mesmo tentando manter absoluta fidelidade aos fatos, irá construir e preencher os espaços deixados pela memória.

Um dos escritores que opta pela manutenção da distinção entre “estória” e “história” é Guimarães Rosa, e para tratarmos dessa diferenciação em sua obra é preciso nos remetermos ao primeiro prefácio de *Tutaméia* (1967), em que o autor escreve que “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A Estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota”. (ROSA, 1985, p. 7).³⁶

³⁵ A expressão “palácio da memória” advém da lenda do poeta grego Simônides de Céos, que, graças a sua memória, conseguiu identificar os corpos das vítimas do desabamento do palácio do rei de Céos através dos lugares em que eles estavam sentados. Assim, a memória passou a ser concebida como um palácio com lugares nos quais colocamos imagens e palavras. (Cf. YATES, 2007, p.17-18)

³⁶ Ao todo, são quatro os prefácios de *Tutaméia*, mas, neste trabalho, iremos nos ater apenas ao primeiro prefácio.

Para Rosa, há no termo *estória* algo muito mais intenso e abrangente que o proposto pelo vocábulo *história*. Além de diferenciar *estória* de *história*, nota-se que ele também diferencia, graficamente, *estória*, *história* e *História* e, posteriormente, *Estória* e *anedota*. Alternando as letras maiúsculas e minúsculas, o autor demonstra que os termos ganham significação e importância à medida que são comparados uns aos outros. Nesse primeiro prefácio, a *Estória* é comparada à *anedota*. Petar Petrov, da Universidade do Algarve, no artigo “*Estória e História na prosa de Guimarães Rosa*”, ressaltou que

O escritor apresenta a *estória* como uma realização livre, capaz de conter um significado mais profundo, além da referencialidade objectiva do seu homólogo *história*. Neste âmbito, aquela seria pura invenção e, na medida que procura uma originalidade, subverte e estende os limites da lógica comum que preside à narrativa de índole racional. Deste modo, a *estória* aproxima-se da *anedota* e, como esta, propõe realidades superiores e dimensões para “novos sistemas de pensamento”. (PETROV, 2004, p.104)

A afirmação de Rosa que compara *Estória* e *anedota* indica a necessidade de retomar o significado original de *anedota* para entender melhor a comparação feita pelo autor, em que sentido os vocábulos se diferem ou se assemelham um com o outro.

Portanto, a partir dessa afirmação, nos remetemos ao significado de *anedota*. Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, *anedota* se define como: “1- Relato sucinto de um fato jocoso ou curioso. 2- Particularidade engraçada de figura histórica ou lendária”. (FERREIRA, 1975, p. 734). De posse desses significados, entende-se que Rosa, ao comparar a *Estória* com a *anedota*, em suas próprias palavras explica que “a *anedota*, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma *anedota* é como um fósforo: riscado, deflagrado, foi-se a serventia” (ROSA, 1985, p. 07).

Rosa retoma, portanto, a *anedota* em dois vieses: etimológico e de finalidade. Em um primeiro momento, ele afirma que a *Estória*, como a *anedota*, perde a utilidade após ser contada. Pareceria estranho um autor que se preocupa tanto com a elaboração estética de seus textos, seja pelo cuidado com o uso da linguagem e por suas metáforas provocativas, que

induzem o leitor à reflexão, assim como nesse prefácio, comparar a estória, elemento frequente em sua escrita, à anedota, que perde a serventia após a primeira leitura.

Com relação ao “fechado ineditismo”, a professora Maria Lúcia Guimarães de Faria, em seu estudo acerca dos prefácios rosianos, afirma que

O ineditismo pede que elas sejam originais, inauditas; o fechado solicita um abrir-se, que se dá mediante um interpretar afeiçoado ao mistério. A estória é inédita porque não se assemelha a coisa alguma; fechada, porque exige que se busque a sua interpretação em si mesma, desarticulando esquemas interpretativos que a precedam e que se lhe queiram impor à força. A estória é a sua própria abertura. Tanto a anedota quanto a estória lançam mão do humor, porque o humorismo e a comicidade, trazendo o transcendente para o plano concreto e imanente, atuam como catalisadores e sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico. (FARIA, 2006, s/p)

No prefácio examinado, o próprio Guimarães Rosa complementa seu raciocínio: “Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, os tratos da poesia e da transcendência [...] No terreno do humour, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos.” (ROSA, 1985, p. 7).

Sendo assim, a estória também necessitaria do ineditismo característico da anedota para se tornar, conforme Márcia Marques de Moraes, “uma outra versão da história, a oficiosa e, portanto inédita, não editada, não vinda a luz” (MORAIS, 2003, p.91). Nesse seu mesmo artigo, intitulado “A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto”, Moraes afirma ainda que, além de a estória poder ser “a outra versão da história”, ela pode ser pensada também como “a aversão da história”, visto que, segundo Rosa, ela deve ser contra a História (MORAIS, 2003, p.91).

Ao pensarmos nesse aspecto específico, a estória contra a história, recorreremos às reflexões de Moraes, que nos diz que podemos encontrar a história dentro da estória:

Sucedem, entretanto, que esse encontro interpretativo há de ter a mesma sutileza com [que] se imprimiram no texto as marcas da enunciação da História, especialmente no caso de Rosa, que transfigura dados do real, mistura-os ao imaginário e re(a)presenta esse amálgama, com recursos ímpares, no simbólico da linguagem, como acabamos de ver, em relação mesmo aos “significantes” estória/história/anedota... (MORAIS, 2003, p. 91).

A diferenciação utilizada por ele entre estória e história motivou diversos estudos³⁷, o que corrobora a afirmação de Robson Caetano dos Santos de que esta “pode ser uma chave interpretativa ou extremamente emblemática para refletir sobre a proposta literária de João Guimarães Rosa” (SANTOS, 2015, p.1).

Santos compartilha a ideia de Afrânio Coutinho ao ressaltar a importância da relação história e estória, conforme abordada por Rosa no primeiro prefácio de *Tutaméia*, já que, para Coutinho, os prefácios rosianos são verdadeiras obras de arte e, apesar de serem “apenas” prefácios, na medida em que se compreende o que o autor realmente quer expressar (e isso demanda muitas leituras) é possível fazer – ou pelo menos se aproximar mais disso – uma leitura da obra com uma visão mais direcionada para aquilo que Rosa quis escrever. Em sua afirmação, Coutinho considera que

Nos dois últimos livros, publicados em vida do autor, *Primeiras estórias* e *Tutaméia*, João Guimarães Rosa romperia com a narrativa longa, com o *plot* delineado e adotaria a narrativa de flagrante, de “estados” mentais, emocionais ou episódicos, mas a sua experimentação no sistema linguístico continua, às vezes mais exacerbada do que antes, e é [...] precisamente em *Tutaméia*, que nos

³⁷ Dentre estas pesquisas, destacamos: “Do cômico ao excelso: um prefácio rosiano”, de Maria Lúcia Guimarães de Faria (2005), “A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto”, de Márcia Marques de Moraes (2003), “‘Estória’ e História na prosa de Guimarães Rosa”, de Petar Petrov (2004), “A ‘vastidão da amplidão’, ou Estória e História em Guimarães Rosa”, de Gilca Machado Seidinger, e “Estória ou História? A dicionarização literária do termo através da concepção de Guimarães Rosa”, de Robson Caetano dos Santos (2015).

daria a “chave” de todo o seu processo criador, através de prefácios-ensaios, dignos de um exegeta. (COUTINHO, 2004, p. 251)

Como se pode perceber pelos breves fragmentos do prefácio mencionado, Rosa é sempre muito cuidadoso com as escolhas lexicais que realiza na composição e criação de toda sua obra literária, assim como propõe um mergulho profundo na linguagem para recriar expressões e explorar os significados das palavras utilizadas. Franklin Oliveira explica que “a revolução rosiana passou [...] a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa” (OLIVEIRA, 2004, p. 476).

Se retomarmos o termo “estória” como uma expressão escrita de contos populares e tradicionais é possível pensarmos que o fato de Guimarães Rosa estar marcado pelas narrativas orais, por ter crescido ouvindo “estórias” contadas em diversos momentos e situações de sua vida, pode tê-lo levado ao hábito de anotar não apenas suas viagens e experiências, mas também as de seus familiares, atentando para os modos pelos quais as pessoas se expressavam em diversos lugares e em distintas situações. Nesse sentido, haveria, na construção narrativa rosiana, algo da figura do narrador tradicional, conforme analisada por Walter Benjamin em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. O teórico alemão explica que o camponês sedentário e o marinheiro comerciante são representantes arcaicos de sujeitos que possuem a essência da narrativa e que “esses dois estilos de vida produziram, de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias” (BENJAMIN, 1994, p. 199). Assim, Rosa alia a tradição da narrativa oral à sua experiência de vida e imaginação, transformando histórias em estórias.

O menino Joãozito (apelido que ganhara na infância) nasceu em Cordisburgo, no norte de Minas Gerais, em 1908, e tinha o hábito de ouvir estórias e “causos” dos vaqueiros e viajantes que passavam por lá. Esses viajantes traziam de longe suas experiências e, como bons narradores orais, sempre retrabalhavam essas narrativas em algum aspecto, de modo a torná-las mais interessantes e fazer com que elas comunicassem uma experiência ao ouvinte. Ao adotar como método de “registro” dessas memórias a anotação em suas cadernetas, o

escritor mineiro criou um vasto repertório que lhe serviria depois como germe para as histórias que se propôs a escrever³⁸.

No livro *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, por exemplo, Vilma Guimarães Rosa relata que seu pai era cuidado na infância por Juca Bananeira, um pajem que também povoava a imaginação do autor com histórias de jagunços e vaqueiros. Já Vicente Guimarães, tio do escritor, conta que os primeiros idiomas aprendidos por Rosa foram com estrangeiros que prestavam serviço em sua cidade, como o padre que lhe ensinou a língua francesa e um japonês que trabalhava na companhia elétrica e que, após responder a algumas curiosidades do menino Joãozinho e perceber sua memória exemplar, passou a visitá-lo diariamente para ensinar-lhe seu idioma materno. (Cf. GUIMARÃES, 2006, p.23)

Muitos anos depois, em 1952, quando exercia o cargo de diplomata, Rosa partiu em uma travessia de Três Marias a Araçai, para conduzir 300 cabeças de gado, junto com oito vaqueiros, entre eles, Manuelzão, que viria, mais tarde, a se tornar personagem de uma obra importante: “Uma história de amor”, uma das sete novelas do livro *Corpo de Baile*.³⁹

O hábito da anotação nas cadernetas havia se mantido. Nessa viagem, especificamente, anotou todos os detalhes: conversas, frases, palavras, nomes de plantas, descrições de paisagens. Anotava também as histórias contadas pelos vaqueiros, atentando para seu modo de falar, sua linguagem característica. Perguntava tanto que, em determinado momento da viagem, perguntou se uma certa planta era comestível. A planta era venenosa, mas os vaqueiros tiveram vontade de dizer que ele poderia comê-la apenas para se livrarem daquelas inúmeras indagações.⁴⁰

Segundo Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi efetivamente’. É muito mais apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo” (BENJAMIN, 1994, p.160). Ao trazer à tona uma memória, há um

³⁸ As cadernetas de Rosa e outros arquivos, abrangendo o período de 1908 a 1971, com aproximadamente 12.000 documentos, foram adquiridos pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

³⁹ *Corpo de baile* era composto por sete novelas quando foi lançado, em 1956. Constituíam-se de dois volumes, num total de 800 páginas aproximadamente. Em 1960, foi publicado em apenas um volume. Anos mais tarde, foi dividido em três volumes independentes que traziam o subtítulo “Corpo de baile”: *Manuelzão e Miguilim* (composto por “Campo geral” e “Uma história de amor”), *No Urubuquáquá, no Pinhém* (formado por “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A história de Lélío e Lina”) e *Noites do Sertão* (em que constavam as novelas “Dão Lalalão” e “Buriti”). A Editora Nova Fronteira lançou, em 2006, uma edição comemorativa do livro em dois volumes, assim como fora inicialmente editada em 1956.

⁴⁰ Essas informações são mencionadas no documentário *Sujeito oculto na rota do Grande Sertão*, dirigido por Silvio Tendler e lançado em 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_boUcgWLO80.

movimento de apropriação da história, característica tanto dos historiadores quanto dos literatos.

Em muitos trechos das obras de Rosa é possível perceber, utilizando o recurso da chave interpretativa citada anteriormente por Santos, que

O autor critica a história na medida em que ela privilegia o estudo sobre eventos passageiros e profundamente dessacralizados. A memória se transforma, em sua obra, em recurso literário cujo objetivo é restituir a dimensão sagrada aos acontecimentos. (SILVA, 2011, p. VI)

Rosa traz para o cenário de suas obras personagens muitas vezes analfabetas (porém, não desprovidas de saberes e experiências próprias) que, em contraposição a ele, homem letrado, diplomata, médico, têm como singularidade cultivar o hábito de ouvir e contar histórias aprendidas com as pessoas mais velhas ou de culturas distintas. E, mesmo com toda a sua erudição, é capaz de se apropriar da fala dos homens simples e a transpor para o papel de maneira transfigurada, numa linguagem reinventada por ele. Traduz, assim, a vivência do sertanejo em uma realidade totalmente distinta da sua. Mas Rosa esteve lá, no sertão, durante alguns dias, com o olhar aguçado, e conseguiu apreender dessa experiência a poesia que refletiu posteriormente em suas obras.

Diante disso, é possível entender que Rosa traz para a história traços de história, presentes na sua memória ou na de outras pessoas comuns, que são colhidas por ele através de relatos orais ou de cartas, estas também de suma importância para esclarecer, aos estudiosos do autor, sua forma de pensar e os recursos utilizados por ele para obter tais informações. Esse procedimento é comum à narrativa literária, que sempre vai buscar elementos na história, os quais são arranjados com maior ou menor grau de aproximação. Benedito Nunes, citando Fuentes, diz que

[...] a literatura conquistou o direito de criticar o mundo após ter demonstrado a capacidade de se criticar a si própria: ela propõe a possibilidade da imaginação verbal como uma realidade não menos

real que a narrativa histórica. Assim, a literatura se renova constantemente, anunciando um mundo novo. Depois de tantas incertezas e violências do século XX, a história converteu-se em mera possibilidade, em vez de certeza. A literatura, no entanto, pode ser o contratempo e a segunda leitura da história. (FUENTES apud NUNES, 1988, p. 22)

É necessário atentar a esse aspecto, pois Rosa é um autor de textos ficcionais, que conta estórias, e não um historiador que relata a história. Assim, Morais nos alerta que “é preciso leveza para ler a História na estória rosiana e não correr o risco de, transformando seu texto em documento, esvaziá-lo de literatura”. (MORAIS, 2003, s/p.).

Ainda no livro *Tutaméia*, antes do prefácio e do sumário, há uma epígrafe do filósofo alemão Arthur Schopenhauer que diz: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo se entenderá sob luz inteiramente outra” (SCHOPENHAUER apud ROSA, 1985, p. s/n). Schopenhauer aponta para a necessidade de reler, assim como assevera que cada releitura sempre provocará entendimentos diversos. Como *Tutaméia* apresenta quatro prefácios, pode-se pensar que Guimarães Rosa provoca seu leitor a pensar em quatro inícios de leitura, em quatro possíveis caminhos e com isso indica que a escrita também pode ser, ela mesma, passível dessas releituras. Além disso, ao refletir sobre a relação História/estória, a epígrafe permite pensar também em como, a cada leitura da estória, a História se transfigura.

A complexidade da leitura de Rosa foi percebida por Antonio Candido quando, no texto “O homem dos avessos”, afirmou que no romance *Grande Sertão: veredas* “há de tudo para quem souber ler” (CANDIDO, 1983, p. 294). Candido aponta a riqueza da obra de Rosa, aberta à pluralidade de leituras: sociológicas, psicológicas, metafísicas, históricas, filosóficas, estilísticas etc. Nesse sentido, é possível vislumbrar tanto a história – o “real” – quanto a estória – o ficcional. Tanto a leitura histórica quanto a fabular são perfeitamente possíveis na obra do autor. Isso indica que somente após algumas leituras é possível começar a adentrar no universo rosiano e perceber que “a parcela de ‘experiência vivida’ de sua obra é grande, mas se mistura ao ficcional de forma peculiar.” (SILVA, 2011, p. 106).

Nos contos de Guimarães Rosa percebem-se traços de uma memória que se faz presente, importante tanto para as narrativas quanto para os historiadores. Silva afirma que

Os contos de Rosa apresentam indícios de uma “necessidade de memória” comum tanto a historiadores quanto a leigos, por isso através deles são analisados elementos essenciais do trabalho do historiador, tais como as concepções de presente e passado, a narrativa, o testemunho e a memória, percebendo de que maneira estes elementos se configuram tanto em nosso ofício quanto no cotidiano dos não-historiadores. (SILVA, 2009, s/n)

Rosa faz uso constante de sua memória como ferramenta de trabalho. Em muitos trechos de sua obra percebe-se a reconstrução de fatos transformados em literatura, às vezes em pura poesia.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197- 221.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). **Guimarães Rosa – Fortuna Crítica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 294-309.

COUTINHO, Afrânio. **Literatura no Brasil: relações e perspectivas de conclusão.** São Paulo: Global, 2004.

ESTEVES, Antônio R. Narrativas de extração histórica: sob o signo do hibridismo. In: _____. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 17-73.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. Do cômico ao excelso: um prefácio rosiano. **Revista Garrafa** – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Letras – UFRJ). n. 8, jan./abr. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/CkrClq>>. Acesso em 26 abr. 2016.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito**. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

MORAIS, Márcia Marques de. A História dentro da Estória: a linguagem rosiana como mediação entre fato e ficto. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, 2003. p. 87-98

MORENO, Claudio. A triste história de ESTÓRIA. **Sua língua**, 6 maio 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/mlYU3A>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.) **A literatura no Brasil**. Era modernista. São Paulo: Global, 2004. v. 5. p. 475-526.

PESAVENTO, Sandra J. Fronteiras da ficção: diálogos da História com a Literatura. **Revista de História das Ideias**. v.21, 2000, p.33-57

PETROV, Petar. “Estória” e História na prosa de Guimarães Rosa. **Literatura e História** – Actas do Colóquio Internacional. Porto, 2004, v. II, p.103-104.

ROSA, João Guimarães. As margens da alegria. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 49-55.

_____. Os cimos. In: **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 224-234.

_____. **Tutaméia**. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANTOS, Robson Caetano. Estória ou História? A dicionarização literária do termo através da concepção de Guimarães Rosa. **Memento –Revista de linguagem cultura e discurso**. v. 06, n. 2, 2015.

SCHIMIDT, Maria Luiza Sandoval; MAHFOUD, Michel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. **Psicologia**. São Paulo: USP, 1993.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SILVA, Amanda T. **Cronos acorrentado**: cultura histórica, tempo e memória nos contos de João Guimarães Rosa. 2011. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/e9EvRg>>. Acesso em 29 abr. 2016.

SILVA, Amanda T. **O medo de esquecer**: Memória e História nos contos de João Guimarães Rosa. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Fortaleza, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. A verdade das mentiras. In: _____. **A verdade das mentiras**. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. p. 11-26.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 17-18.

MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS EM QUARTO DE DESPEJO: DIÁRIO DE UMA FAVELADA

Fátima Aparecida Campos de Oliveira (CES/JF)

Resumo: Este artigo pretende analisar o gênero autobiográfico na obra **Quarto de despejo**: diário de uma favelada, da escritora mineira Carolina Maria de Jesus. A referida investigação fundamenta-se nos pressupostos teóricos que envolvem os registros memorialísticos, apoiados nos textos do estudioso alemão Michael Pollack, como embasamento para o estudo do diário que emerge da obra **Quarto de despejo**. E como suporte para a teoria da autobiografia utilizou-se os estudos do francês Philippe Lejeune cujos conceitos sintetizam as características imprescindíveis que circundam o universo da escrita autobiográfica e que fundamentarão parte desta investigação. Propõe-se por meio dos estudos de tais conceitos essenciais para esta pesquisa, esclarecer a relação estreita que há entre eles e a obra de Carolina. O diário autobiográfico de Carolina Maria de Jesus é uma fonte especial e inesgotável de análise das memórias, histórias, culturas, relações sociais, linguagem, espaços, identidade e alteridades, portanto, será possível perceber de que modo as imagens espaciais e o território desempenham um papel na memória coletiva. Por meio das narrativas publicadas em **Quarto de despejo** podemos identificar a memória presente no diário como um elemento constituinte de sua identidade, tanto individual como coletiva. Carolina habitava a favela do Canindé (SP) e é neste espaço que se concentram a maior parte dos registros memorialísticos da autora e suas representações sociais.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus. Memória autobiográfica. Diário. Favela.

Introdução

A memória é socialmente construída, assim como toda documentação sobre ela também.

Pollack

A finalidade deste artigo é analisar a literatura memorialística e autobiográfica na obra **Quarto de despejo: diário de uma favelada**⁴¹, da escritora mineira Carolina Maria de Jesus, a partir da memória da autora, presente na narrativa autobiográfica, retirando os fragmentos da 8ª edição da obra, publicada pela editora Ática datada de 1999.

A história de vida de um sujeito é de grande importância para que haja uma compreensão do processo de construção de sua identidade e sua interação/relação com a sociedade, a cultura, o espaço e o tempo em que viveram (SANTOS, 2015, p. 9).

Neste diário autobiográfico fica evidente, a figura de Carolina Maria de Jesus como elemento constituinte de sua identidade tanto individual como coletiva, o que se pode compreender por meio de narrativas de fatos verídicos, vivenciados ou presenciados, os quais fez questão de assinalar quase que diariamente. Carolina registra nas páginas do diário a rotina da favela do Canindé, suas discussões com os vizinhos, as dificuldades de convivência, o modo de criação dos três filhos, definida por ela como um quarto de despejo.

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita. Com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1999, p. 33).

Philippe Lejeune (2014) define autobiografia como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.

A palavra “autobiografia” foi importada da Inglaterra no início do século 19 e empregada em dois sentidos próximos, mas diferentes. O primeiro sentido (o que escolhi) foi proposto por Larousse, em 1886: “Vida de um indivíduo escrita por ele próprio”. Larousse contrapõe a autobiografia, que é uma espécie de confissão, às Memórias, que contam fatos que podem ser alheios ao narrador. Mas, num sentido mais amplo, “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus

⁴¹Foi preservada a escrita original de Carolina Maria de Jesus, como está registrada na edição do livro utilizado como referência, como os desvios ortográficos e sintáticos característicos da obra **Quarto de despejo**.

sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele (LEJEUNE, 2014, p. 51).

Na escrita autobiográfica, percebe-se que há a necessidade de narrar os delineamentos da própria experiência. Assim Carolina faz questão de registrar em pedaços de papéis suas vivências diárias pelas ruas da cidade de São Paulo e na favela do Canindé.

Eu gosto de ficar em casa com as portas fechadas. Não gosto de ficar nas esquinas conversando. Gosto de ficar sozinha e lendo. Ou escrevendo! Virei na rua Frei Antonio Galvão. Quase não tinha papel. A D. Nair Barros estava na janela (...). Eu falei que residia em favela. Que favela é o pior cortiço que existe (JESUS, 1999, p. 23).

E registrar também a experiência de vozes silenciadas ou à margem do discurso hegemônico, como o da autora que resgata e denuncia as condições miseráveis da vida na favela onde vive no início da modernização da cidade e surgimento constante das periferias.

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas. (JESUS, 1999, p. 76).

Registra, ainda, fatos importantes da vida social e política do Brasil e suas “politicagens”. A memória de Carolina é registrada em **Quarto de despejo** juntamente com a sociedade da época e tem como contexto histórico-geográfico uma paisagem real.

Para Michael Pollack (1992), a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Quando eu cheguei do palácio que é a cidade os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca, eu fiz um pouco do macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me: Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer coisas do lixo. Foi a primeira— vez que vi minha palavra falhar. Eu disse: — É que eu tinha fé no Kubstchck⁴². A democracia está perdendo seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco morre um dia (JESUS, 1999, p. 35).

O trabalho oferece também uma reflexão acerca da formação identitária da autora mineira, por meio da análise das narrativas e as representações sociais presentes em **Quarto de despejo**.

Para Pollack, podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que “há uma ligação fenomenológica muito estreita entre memória e o sentimento de identidade” (POLLACK, 1992, p. 5).

Sobre a estreita ligação entre memória e identidade em **Quarto de despejo**, pode-se observar que, no contexto da narrativa de vida de Carolina Maria de Jesus, a memória muitas vezes aparece como um acontecimento individual. Contudo deve ser entendida, como um fenômeno coletivo e social, possibilitando às transformações e mudanças constantes. Os elementos constituintes da memória, individual e social, são acontecimentos vividos pessoalmente e pela coletividade, em grupo, nesse caso na favela do Canindé (POLLACK, 1992, p. 2).

As memórias, portanto, são uma busca de recordações por parte do eu-narrador com o intuito de evocar pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior, do qual este eu-narrador escreve (MACIEL, 2004, p. 83).

A memória autobiográfica no Diário de Carolina

⁴² Juscelino Kubitschek (1902-1976); Presidente da República do Brasil entre 1956 e 1961.

A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro.

JESUS

Carolina Maria de Jesus nasceu em 14 de março de 1914 na cidade de Sacramento, no Estado de Minas Gerais onde passou sua infância e adolescência. Após sair de Sacramento aos dezesseis anos de idade, acompanhando a mãe, foi residir na cidade de Franca no Estado de São Paulo. Trabalhou de faz-tudo na Santa Casa de Franca, e mais tarde trocou empregos servis, que mal garantiam casa e comida, pela aventura da grande cidade. E em 1947 chegou à capital paulista e, com madeiras sobradas de obras e papelão, fez seu barraco na Canindé, após vagar por um tempo na cidade, passando frio e dormindo sob viadutos. Veio a se tornar catadora dos restos da cidade, e dos vários materiais que conseguia recolher, muitos papéis eram guardados para que pudesse escrever, e o sucesso da autora, pode se dizer, está intimamente ligado a esse interesse pela literatura (SANTOS, 2009, apud SANTOS, 2015, p. 13).

As manifestações do talento literário em Carolina é marcada em sua obra por ritmo, concisão e segundo Santos, “criava imagens poéticas mesmo quando errava na concordância nominal” (SANTOS, 2009, p. 26).

Carolina ficou conhecida em 1960, com a publicação da obra **Quarto de despejo**: diário de uma favelada, lançada pelo jornalista Audálio Dantas, **da Folha de São Paulo**, que buscava elementos para uma reportagem sobre a história da favela que se expandia nas margens do rio Tietê, no bairro do Canindé, na cidade de São Paulo.

Dantas nos revela que: “Lá no rebuliço favelado, encontrei a negra Carolina, que logo se colocou como alguém que tinha algo a dizer. E tinha! Tanto que na hora, desisti de escrever a reportagem” (DANTAS, 1999, p. 3).

Quarto de despejo alcançou notável sucesso editorial a partir da memória autobiográfica de Carolina registrada em uns vinte cadernos encardidos de anotações em forma de diário de seu cotidiano na favela do Canindé, que Carolina guardava em seu barraco. O livro em forma de diário nos conta a vida da escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), como catadora de papel na extinta favela do Canindé em São Paulo, cidade onde viveu. A

narrativa do dia a dia de Carolina se passa entre 15 de julho de 1955 (com algumas interrupções), a 31 de dezembro de 1959. E é nesse espaço que se dá a maior parte dos registros memorialísticos da escritora.

Carolina Maria de Jesus, conta desde a sua história pobre em Minas Gerais passando pelo clímax do lançamento de seu livro até o esquecimento do público. Descortina a vida na favela e a realidade cruel de quem vive à margem da sociedade.

O poeta Manuel Bandeira é quem afirma: ninguém poderia inventar aquela linguagem, aquele dizer as coisas com extraordinária força criativa, típico de quem ficou a meio caminho da instrução primária. Exatamente o caso de Carolina, que só pôde chegar até o segundo ano de uma escola primária em Sacramento, Minas Gerais (DANTAS, 1999, p. 5).

Em seu diário autobiográfico, Carolina descreve a favela do Canindé, as pessoas e o tipo de vida que levaram no período de cinco anos, entre 1955 e 1960. Relata as brigas constantes entre marido e mulher, e vizinhos, as doenças a que estão sujeitos os moradores da favela, seus hábitos e costumes, a morte, a presença constante da miséria em uma sociedade marginalizada e esquecida pelas autoridades, confirmando o que firma Pollack (1992), ao dizer que além dos acontecimentos, a memória será constituída por pessoas, personagens e lugares.

Registra também fatos importantes da vida social e política do Brasil comprovando que a memória tem uma dimensão coletiva. Assim é possível perceber o papel que as imagens espaciais e o território desempenham na memória coletiva da escritora Carolina Maria de Jesus, como membro de seu grupo e de sua coletividade.

Ainda segundo Michael Pollack (1992), abordar os acontecimentos constitutivos da memória (individual e coletiva) é importante: “Acontecimentos vividos pessoalmente, em primeiro lugar; em segundo lugar estariam os acontecimentos vivenciados pelo grupo ao qual a pessoa se julga pertencer” (POLLACK, 1992, p. 2).

A memória é a capacidade individual de armazenar dados, transformando os acontecimentos vivenciados em recordações, narrando os fatos importantes e salvando-os do esquecimento. Para alguns teóricos a memória é a recordação de tudo aquilo que fomos e fizemos, conserva o que, sobretudo, não voltará. É a garantia da própria identidade é o “eu” agrupado. Em sua obra **Confissões** (s/d) Santo Agostinho escreve:

Mas eis-me diante de campos dos vastos palácios da memória, onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie. Lá estão guardados todos os nossos pensamentos, quer aumentando, quer diminuindo, quer modificando de qualquer modo as aquisições de nossos sentidos, e tudo o que aí depositamos ou reservamos, se ainda não foi sepultado ou absorvido pelo esquecimento (AGOSTINHO, s/d.: 183, apud COSTA, 2010, p. 191).

Agostinho compreende a memória como imagem, entende a lembrança como resgate e a transformação em linguagem.

Quarto de despejo registra um mundo inquieto, lembrado pela autora, como um mundo de asperezas, com poucos momentos de felicidade. Porém em meio a essa memória de miséria e sofrimento, percebe-se que Carolina tinha sonhos, de que, seria escritora, de ver seu nome nas capas de livros e com dias melhores para os três filhos, numa casa de alvenaria e com comida farta.

[...] Vou escrever um livro referente à favela. Hei de citar tudo que aqui se passa e tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornecem os argumentos (JESUS, 1999, p. 17).

Quando deitei adormeci logo e sonhei que estava noutra casa. E eu tinha tudo. Sacos de feijão. Eu olhava os sacos e sorria. Eu dizia para o João: — Agora podemos dar um ponta-pé na miseria. E gritei: —Vai embora, miseria! A Vera despertou-se perguntou: — Quem é que a senhora está mandando ir-se embora? (JESUS, 1999, p. 162-163).

Sobre o texto autobiográfico Sheila Dias Maciel nos esclarece:

Assim como os diários, a narrativa memorialística pertence ao universo da escrita autobiográfica, é uma narrativa em que um “eu” faz um relato da sua própria vida, mas enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários, são uma tentativa de guardar o presente (MACIEL, 2004, p. 83).

É sabido que a memória tem uma dimensão pessoal, introspectiva, coletiva ou social e tais características são possíveis de ser identificadas no diário autobiográfico de Carolina: O testemunho da autora/ narradora/personagem e de várias pessoas que vivenciaram o mesmo sofrimento. Assim, a memória de Carolina Maria de Jesus, narradora em **Quarto de despejo** registra a sociedade e a realidade do Brasil dos anos de 1950.

Tendo como contexto histórico-geográfico uma paisagem real, a favela do Canindé, Carolina atribui como causa do abandono do poder público à vida política da época: “O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome é também professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo e nas crianças” (JESUS, 1999, p. 26).

Carolina expõe sua vida individual e fatos de sua dura trajetória, conta a história de sua personalidade, mas também a dos outros sujeitos moradores da favela, que consigo mantêm uma interação: “Eu escrevo porque preciso mostrar aos políticos as péssimas qualidades de vocês” (JESUS, 1999, p. 151). Dessa forma, a escrita do diário de Carolina tem o propósito de delinear a comunidade favelada do Canindé, percebendo-se como personagem de si mesma, transformando-se em narradora da intimidade e dando voz a coletividade. Assim Carolina dialoga com o seu leitor expondo sua escrita diarista.

Philippe Lejeune (2014) define que uma das principais características da autobiografia é a importância da relação de identidade entre o narrador e o personagem principal, que pode ser encontrada a partir de elementos intratextuais (prefácio) ou paratextuais (título, subtítulo etc). Esses elementos estão presentes no diário de Carolina, havendo uma relação entre o nome da autora (aquela que narra a história) e da personagem (aquela que assume o papel da enunciação). O texto autobiográfico desperta no leitor uma sensação de que, o autor teve uma proposta sincera ao escrever sobre sua vida.

Interrogar-se sobre o sentido, os meios e o alcance de seu gesto, eis o primeiro ato da autobiografia: frequentemente o texto começa, não pelo ato do nascimento do autor (nasci no dia...) mas por um tipo de ato de nascimento do discurso, “o pacto autobiográfico”. Nisso, a autobiografia não inventa: as memórias começam ritualmente por um ato desse gênero: exposição da intenção, das circunstâncias das quais se escreve, refutação de objetivos ou críticas. Logo, a autobiografia interroga a si mesma; ela inventa sua problemática e a propõe ao leitor. Esse “comportamento” manifesto, essa interrogação sobre o que se faz, não cessam

o pacto autobiográfico: ao longo da obra, a presença explícita (por vezes menos indiscreta) do narrador permanece.

É aqui que se distingue a narração autobiográfica das outras formas de narração em primeira pessoa. Uma relação constante é estabelecida entre o passado e o presente, e a escritura é colocada em cena (LEJEUNE, 2008, apud SANTOS, 2015, p. 61).

A escrita autobiográfica não está livre de um descaminho, há espaços vazios na memória. A escrita autobiográfica elucida fenômenos que a ficção deixa numa zona de indecisão (LEJEUNE, 2014), mesmo que o real esteja sendo descrito, como no diário, Carolina faz uso de uma linguagem coloquial, mesclando hostilidade e lirismo. Situações reais e surreais se fundem em um mundo real e imaginário ao mesmo tempo.

Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as qualidades (...).

É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu.

Como é horrível pisar na lama. As horas que eu sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários (JESUS, 1999, p. 52).

No diário de Carolina prosa e poesia se misturam descrevendo literariamente as imagens de seu cotidiano, apresenta-nos, também, um texto intenso que nos torna ao mesmo tempo leitores e personagens desta narrativa.

“[...] Fiz a comida. Achei bonito a gordura frigindo na panela. Que espetáculo deslumbrante! As crianças sorrindo vendo as comidas ferver nas panelas. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles” (JESUS, 1999, p. 38).

É a partir da definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune (2014), que podemos conceber uma definição também para diário:

Trata-se de um relato fracionado, escrito retrospectivamente, mas com um curto espectro de tempo entre o acontecido e o registro, em que um “eu”, com vida extratextual comprovada ou não, anota periodicamente, com o amparo das datas um conteúdo muito variável, que singulariza e revela, por escolhas particulares, um eu-narrador sempre muito próximo dos fatos (MACIEL, 2004, p. 85).

O diário de Carolina Maria de Jesus nos aponta que Carolina é história, cultura, e também produto e produtora de sua história de vida e da sociedade na qual estava inserida (SANTOS, 2015, p. 20). Portanto estas características têm relação com a construção do texto e a dualidade entre a autora e o referido discurso.

Considerações finais

A obra memorialista e autobiográfica, **Quarto de despejo**: diário de uma favelada de Carolina Maria de Jesus, exhibe seu caráter evidentemente autobiográfico, testemunhal e tem intencionalidade literária.

Quarto de despejo é uma obra que transpõe a face meramente individual do discurso da autora/narradora/personagem e reconstitui o espaço da favela, reunindo as vozes discordantes dos sujeitos que habitam este ambiente, com suas desordens, desventuras, angústias e mazelas.

Na narrativa de Carolina Maria de Jesus, discurso, memória e identidade são elementos indissociáveis. Ao se colocar como personagem principal de sua narrativa, ou seja como sujeito do seu próprio discurso, a autora mineira, relata em prosa sua própria existência, destacando sua vida individual e a vida coletiva na Canindé e utiliza-se da memória para (re)construir sua identidade

O que Carolina escrevia em seus pedaços de papéis encardidos era a ligação entre o seu mundo e o mundo da literatura. Por meio do seu texto fez com que sua memória se imortalizasse.

A escritora mineira conseguiu documentar a própria trajetória por meio da escritura e, mesmo inconscientemente, emprestou sua voz para entoar o canto de sofrimento dos silenciados (SANTOS, 2015, p. 39)

Quarto de despejo é considerado uma literatura atual, pois registra problemas ainda existentes nas grandes cidades.

Carolina Maria de Jesus é uma figura singular na literatura brasileira e era considerada combativa, não agradando as autoridades da época, caindo no ostracismo. Apesar do sucesso literário e efêmero com o livro **Quarto de despejo**: diário de uma favelada, Carolina viveu e morreu na pobreza, pois foi vítima de uma sociedade machista, racista e classicista.

Referências

COSTA, José Carlos da et al. Representações da memória na literatura e na cultura. **Revista Investigações**. Pernambuco: UFP, v. 23, n. 1, jan 2010. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1338>>. Acesso em: 29 fev.2016.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina: In: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 8 ed. São Paulo: Ática,1999, 173 p.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada.8ª ed.São Paulo: Ática, 1999, p. 173

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. **O pacto autobiográfico**: de Rouseau à Internet. Noronha, J. M. G. (org.) Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 15-55.

MACIEL, Sheila Dias. A Literatura e os Gêneros Confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias (Org.). **Em Diálogo**. Estudos Literários e Linguísticos: 2004, p. 75-91. Disponível em:<<http://docslide.com.br/documentos/a-literatura-e-os-generos-confessionais.html>>. Acesso em: 29 fev.2016.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **ESTUDOS HISTÓRICOS**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em:

<[http://www.pgedf.ufpr.br/downloads/Artigos%29Mest%202014/Andre%20Capraro/memoria e identidade social.pdf](http://www.pgedf.ufpr.br/downloads/Artigos%29Mest%202014/Andre%20Capraro/memoria_e_identidade_social.pdf)>. Acesso em: 29 fev.2016.

SANTO AGOSTINHO. S/d. **As Confissões**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Ediouro (Coleção Universidade de Bolso, v. 31993).

SANTOS, Lara Gabriella Alves dos. **Carolina Maria de Jesus**: análise identitária em quarto de despejo - diário de uma favelada. 2015. 95f. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, GO, 2015.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Carolina Maria de Jesus**: uma escritora improvável. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, 168 p.

**NOS GUETOS DA MODERNIDADE:
O OLHAR DAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO E LIMA BARRETO SOBRE AS
MULHERES MARGINALIZADAS DA *BELLE ÉPOQUE***

Gabriel das Chagas Alves Pereira de Souza (UFRJ)

Resumo: O fenômeno da urbe moderna marcou profundamente a vida das grandes cidades europeias no começo do século XX. Nesse panorama, a euforia e o otimismo da *Belle époque* deram origem aos avanços tecnológicos, à prosperidade econômica e ao luxo das inovações culturais que marcaram esse período. No caso do Rio de Janeiro, as reformas urbanas de Pereira Passos foram reflexos do turbilhão que se instaurava na cidade. Embora o charme da alta sociedade esteja sob os holofotes da *Belle époque* carioca, há grupos marginalizados e excluídos da paisagem urbana em decorrência da impositiva modernidade que se alastrava pela capital. Nesse sentido, este artigo analisará a imagem da mulher nas crônicas de João do Rio e Lima Barreto para que se possa perceber a forma como a Literatura é capaz de expor, detalhar e denunciar a vida daquelas que são fadadas ao abandono.

Palavras chave: Literatura, marginalização, mulheres, Rio de Janeiro, modernidade.

A primeira década do século XX, baseado no que afirma Brito Broca, foi para o mundo ocidental “um período de euforia de que a civilização brasileira participou vivamente” (BROCA, 2005, p. 13). No caso do Rio de Janeiro, não se pode deixar de lado a desenfreada destruição do passado colonial feita pelas reformas de Pereira Passos, que marcaram a sociedade e, portanto, deixaram registros na Literatura daquele momento. A modernização imposta foi responsável pela obliteração de tudo o que não correspondia à paisagem moderna, o que resultou na marginalização de uma parte expressiva da sociedade carioca. Segundo Broca:

Osvaldo Cruz inicia a campanha pela extinção da febre amarela e o Prefeito Pereira Passos vai tornar-se Barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. Com uma diferença: Haussmann remodelou Paris, tendo em vista objetivos político-militares, dando aos “boulevards” um

traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 48; enquanto Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia. Foi o período do “Bota abaixo.” (BROCA, 2005, p.13)

Nessa conjuntura, a crônica foi um gênero literário a alcançar gigantescas proporções em decorrência dos variados jornais que surgem no momento. Assim, é possível, por intermédio desses textos, fazer muitas leituras a respeito de tal sociedade. A forma com a qual o gênero foi capaz de imortalizar as mudanças sociais, geográficas e políticas causadas pela urbanização fez com que tenham sido consagrados, dentre outros, cronistas como Olavo Bilac, Luiz Edmundo, Lima Barreto e João do Rio.

Em relação à crônica enquanto gênero literário, Antônio Candido, em seu canônico texto *A vida ao rés-do-chão*, permite-nos perceber claramente os aspectos primordiais desses textos. Suas considerações elucidam a importância dessas obras no que se refere à capacidade de observação do povo em sua faceta mais prosaica, cotidiana e popular:

Por meio dos assuntos, da composição solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição.

[...] Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. (CANDIDO, 1992, p. 13)

Tendo em vista o panorama apresentado, este trabalho fará a leitura das crônicas: **Mulheres detentas**, **As mulheres mendigas**, **Mais uma vez** e **Coisas jurídicas**; as duas primeiras de João do Rio e as demais de Lima Barreto. O objetivo desta análise é por em cena as mulheres excluídas da *Belle époque* carioca. Se o feminino já é grupo historicamente subalterno dentro do patriarcado ocidental, qual poderia ser o papel daquelas que estiveram excluídas do charme dos salões e elegância dos cafés?

Para que possamos responder a este questionamento, é necessário ter em mente, antes de tudo, que ambos os autores foram inovadores e, em certa medida, *avant la lettre* no que tange à História Nova iniciada a partir da *Escola dos Annales*. João do Rio e Lima Barreto antecipam a releitura de uma História, que, até então, era vinculada apenas aos grandes eventos das ciências sociais e põem em cena os excluídos, subalternos e marginalizados. Dessa forma, conseguem criar aquilo que Le Goff chamou de “apogeu do documento e decadência do Monumento”.

Tal postura é compreensível ao pensarmos nas vidas de ambos, fortes vítimas de preconceitos raciais e sociais. Bosi ilustra e justifica essa questão ao explicar a obra de Lima Barreto:

A biografia de Lima Barreto explica o húnus ideológico de sua obra: a origem humilde, a cor, a vida penosa de jornalista pobre e de pobre amauense, aliadas à viva consciência da própria situação social, motivaram aquele seu socialismo maximalista, tão emotivo nas raízes quanto penetrante nas análises. (BOSI, 2006, p. 338).

Em relação a João do Rio, há, em paralelo aos preconceitos raciais, sua homossexualidade mal vista à época, responsável por mais uma exclusão social. Assim sendo, é fácil entender as razões de ambos enfocarem em suas obras aqueles que, assim como eles, a modernidade tentou apagar da paisagem. Com opinião forte, humor ácido e escrita mordaz; os cronistas tecem críticas às reformas de Pereira Passos, deixando claro um olhar receoso do “progresso”, criando, portanto, um posicionamento contrário a Olavo Bilac e Luiz Edmundo, ambos entusiastas da modernidade parisiense. A partir daí, podemos começar a leitura das crônicas. Em *A alma encantadora das ruas*, estão presentes as crônicas **Mulheres detentas** e

As mulheres mendigas, nas quais João do Rio lança um olhar muito peculiar na crônica-reportagem, gênero em que foi pioneiro. O cronista inova ao ser o primeiro de sua época a sair às ruas antes que as notícias chegassem à redação do jornal. Com isso, andava pelo Rio de Janeiro observando os variados tipos sociais que habitavam a cidade, deixando clara a ótica do *flâneur baudelairiano*. João do Rio não foi escritor de paisagens estáticas e notícias repassadas, tampouco jornalista que se contentava apenas com a descrição fria e distante dos fatos. Sua singularidade está na visão múltipla que conseguiu ter sobre o universo da rua, transitando entre os excluídos, sem medo de entrevistá-los. Por essas razões, a obra de João do Rio foi capaz de eternizar a cidade, captando o dinamismo urbano das primeiras décadas do século XX e, sobretudo, denunciando a vida que se escondia pelos becos sujos e ruelas escuras da *Belle époque* carioca.

Esse cenário é exposto por Nejar:

Seu livro **A alma encantadora das ruas** é o perfil de uma cidade, retratado por um *dândi*, no sentido de Baudelaire, o que vislumbrou a modernidade antes de Walter Benjamin. Traçou o processo efervescente da então capital do Brasil, suas penúrias e grandezas, com raro dom de observador e vivente, entre visões de ópio, mariposas de luxo, crimes de amor, trabalhadores de estiva e os velhos cocheiros. (NEJAR, 2011, p.164)

Mulheres detentas é exemplo claro e contundente da natureza de sua obra. No texto, João do Rio elabora um panorama das mulheres que se encontravam no cárcere, recriando, em sua escrita, a atmosfera de confinamento e medo na qual elas se encontravam. É necessário pontuar como o autor reconstrói a crônica atribuindo ao texto informatividade e o detalhamento típico de uma reportagem. Além disso, o cronista se posiciona em primeira pessoa, o que corrobora para o efeito de realidade existente na obra, demonstrando como o jornalista havia presenciado os fatos que relatava. Assim, podemos afirmar que João do Rio foi o responsável pela repaginação da crônica e sua infiltração ainda maior nos jornais e na *Belle époque* do Rio de Janeiro:

Há atualmente 58, divididas por três salas, uma das quais é enfermaria. À falta de lugares, a promiscuidade é ignóbil nesses compartimentos transformados em cubículos. A maioria das detentas, mulatas ou negras, fúfias da última classe, são reincidentes, alcoólicas e desordeiras. Olho as duas salas com as portas de par em par abertas e fico aterrado. Há caras vivas de mulatinhas com olhos libidinosos dos macacos, há olhos amortecidos de bode em faces balofas de aguardente, há perfis esqueléticos de antigas belezas de calçada, sorrisos estúpidos navalhando bocas desdentadas, rostos brancos de medo, beijos trêmulos, e no meio dessa caricatura do abismo as cabeças oleosas das negras, os narizes chatos, as carapinhas imundas das negras alcoólicas. Alguns desses entes, lembra-me tê-los visto noutra prisão, no pátio dos delírios, no hospício. É possível? Haverá loucas na detenção como há agitados e imbecis? (RIO, 2012, p. 199 - 200)

Ademais, a mescla feita por João do Rio entre Literatura e Jornalismo fez-se notória em decorrência das entrevistas feitas pelo autor, que se tornavam matéria-prima dos textos literários. Na crônica sob análise, podemos percebê-las:

Falavam uma língua imprevista e curiosa, cuspinhando; e olhando as pobres coitadas, não sabia eu bem se falava a mulheres velhas ou a mulheres novas, de tal forma aquelas faces e aqueles corpos estavam arruinados. Perguntei a uma pardinha cujos dentes eram brancos e que devia ter sido bonita:

— Como se chama?

— Quantos anos tem?

— Francisca Maria.

— Tenho vinte.

E estava havia cinco naquela vida de horror. (RIO, 2012, p. 201)

Ao observar a realidade que o cerca, João do Rio lança um olhar duro e, por vezes, alinhado à tradição realista/naturalista no que se refere à forma de focar o submundo da cidade moderna. Ainda que o narrador deixe claro seu amor pelas ruas cariocas, a forma de retratar a cidade não tem como objetivo a idealização dos variados tipos humanos que compõem a constelação urbana. O cronista põe em cena o exato oposto, isto é, os avessos da realidade suntuosa que a *Belle époque* insistia em mostrar. Trata-se de um *flâneur* que ama as ruas e, assim como faria um pai zeloso ou um amigo dedicado, faz questão de apontar as falhas e agruras que as cercam.

Em relação à sua linguagem, é evidente a preocupação de se manter um tom jornalístico e objetivo na maioria dos casos, isso não impede, porém, que haja momentos em suas crônicas nos quais a língua é trabalhada de maneira poeticamente singular. Enquanto as descrições e entrevistas aproximam a obra de João do Rio do Jornalismo, essas passagens confirmam que os textos do cronista são, inegavelmente, Literatura.

Um exemplo claro da linguagem literária do jornalista está na crônica sob análise, no trecho em que o narrador caracteriza o ambiente externo às celas: “Fora o sol enchia todo o pátio de um esplendor de puro líquido” (RIO, 2012, p. 205). Podemos acrescentar, ainda, o desfecho da crônica **Os que começam...**, também presente em **A alma encantadora das ruas**, em que João do Rio traça um cenário da infância abandonada ao abordar as crianças de rua:

Os desgraçadinhos, na tarde chuvosa, pareciam transidos. O vento fustigava-lhes as carnes seminuas e eles, agarrados uns aos outros, na fraternidade do sofrimento, sem pai, sem mãe, sem amparo, erguiam os olhos para o céu numa angustiosa súplica. (RIO, 2012, p.170).

Paralelo à crônica anterior, o texto **As mulheres mendigas** também aborda a posição do feminino dentro do submundo criado pela Modernidade. Dessa vez, no lugar de explorar a condição das presidiárias, João do Rio debruça seu texto sobre as mulheres pedintes das ruas. Na crônica, é feito um panorama de suas vidas e a relação que desempenham com a cidade, os demais habitantes e as leis. É interessante perceber que o olhar apurado do jornalista não generaliza o grupo de mulheres, como provavelmente uma visão mais distante e impessoal

teria feito. João do Rio consegue perceber, em meio às mulheres mendigas, que há aquelas que se satisfazem aplicando golpes, porém outras sofrem com a verdadeira miséria. A fina precisão da crônica ao distinguir subgrupos dentro da mendicidade nos deixa claro como João do Rio foi capaz de incorporar às ruas do Rio de Janeiro o real espírito do *flâneur* que observa cada reentrância da cidade:

Ao passar por essa gente sentem todos o fraco egoísmo da bondade e, cinco ou seis dias depois de as conversar, percebe-se que esmolar é apenas uma profissão menos fatigante que coser ou lavar — e sem responsabilidades, na sombra, na pândega. A maior parte dessas senhoras não tem moléstia alguma; sustenta a casa arrumadinha, canja aos domingos, fatiotas novas para os grandes dias.

(...)

Do fundo desse emaranhamento de vício, de malandragem, gatunice, as mulheres realmente miseráveis são em muito maior número que se pensa, criaturas que rolaram por todas as infâmias e já não sentem, já não pensam, despidas da graça e do pudor. Para estas basta um pão enlameado e um níquel; basta um copo de álcool para as ver taramelar, recordando a existência passada.

Vivem nas praças, no Campo da Aclamação; dormem nos morros, nos subúrbios, passam à beira dos quiosques, na Saúde, em S. Diogo, nos grandes centros de multidões baixas, apanhando as migalhas dos pobres e olhando com avidez o café das companheiras. Eu encheria tiras de papel sem conta, só com o nome dessas desgraças a quem ninguém pergunta o nome, senão nas estações, entre cachações de soldados e a pose pantafaçada dos inspetores; e seria um livro horrendo, aquele que contasse com a simples verdade todas as vidas anônimas desses fantásticos seres de agonia e de miséria! (RIO, 2012, p.158 - 161)

No texto sob análise, é possível observar, mais uma vez, como João do Rio incorpora ao texto literário as entrevistas feitas pelas ruas. Além de aproximar a reportagem da crônica e inovar o gênero, como já foi observado anteriormente, essa característica de sua escrita ratifica a exclusão social dessas personagens. Isso ocorre porque as pessoas entrevistadas são elementos subalternos da paisagem urbana da *Belle époque* e os jornais, de uma maneira geral, não se preocupavam em enfocá-las em meio ao furor da Modernidade que se apossava do Rio de Janeiro. A Literatura de João do Rio consegue desempenhar uma função primordial de todas as artes, que é preencher as lacunas deixadas pela História. Existem vozes que são caladas pelo discurso historiográfico e só conseguem encontrar palco e, de alguma maneira, se manter vivas para a posteridade através do discurso literário. Esse movimento de enfoque sobre personagens marginalizadas fica ainda mais evidente nas entrevistas transcritas na crônica em questão quando o autor esclarece o espanto dessas mulheres ao vê-lo, dado que não estão acostumadas a serem sequer vistas, muito menos entrevistadas:

Eram amorosas exploradas, ardendo ainda em raiva passional, eram vítimas do caftismo sentindo no lábio o freio de lenocínio, eram cocottes do chic, escalavradas de sífilis, na dor do luxo passado, e velhas, velhas sem pecado, que a miséria, a ingratidão e a misteriosa fatalidade desfaziam nos mais amargurados tranSES. Nunca os descabelados românticos imaginaram tão torvos quadros.

Já quando se lhes pergunta o nome com bondade, a surpresa estala em choro.

(...)

— Josefina Veral, sim, senhor. Vim como criada. Um homem raptou-me; vivi com ele seis anos. Entreguei-me à prostituição explorada por dois malandros. Roubavam-me, a moléstia acabou a obra... Não posso trabalhar. E de dentro de sua negra boca saem descrições satânicas da vida que a inutilizara. (RIO, 2012, p. 162)

Na mesma conjuntura, Lima Barreto lança seu olhar irônico e crítico sobre a falta de direitos das mulheres no início do século XX. Para observá-lo, as crônicas **Mais uma vez** e

Coisas jurídicas serão postas em cena, publicadas, respectivamente, em 1920 pelo jornal *A.B.C* e 1921 pela revista *Careta*. Tratam-se ambas de obras curtas, porém deixam clara a “percepção crítica que tinha o escritor de seu tempo, da cidade que atravessava diariamente, da organização social na Primeira República e do quadro mundial sacudido por guerras e revoluções” (RESENDE, 2004). Por essas razões, o olhar de Lima Barreto nas duas crônicas sobre as mulheres marginalizadas complementa a escrita de João do Rio e se coaduna a ela.

A primeira dessas crônicas é uma reflexão contundente, profunda e atemporal a respeito da violência contra a mulher. Lima Barreto mostra-se, novamente, *avant la lettre* em sua obra por tematizar o feminicídio, tema tão debatido na sociedade contemporânea e, além disso, expor o lado hipócrita da sociedade conservadora de seu tempo. No texto, a relação da crônica com o jornal fica evidente no que tange ao tom informativo que o autor utiliza ao tratar o caso. Embora essa relação não seja tão inovadora quanto as entrevistas do *flâneur* João do Rio, podemos perceber de forma clara como a crônica é “filha do jornal e da era da máquina” (CANDIDO, 1992, p.14). Assim como faria uma reportagem, aborda-se um assassinato ocorrido na Rua da Lapa, cuja vítima, ao que parecia, era uma mulher adúltera:

Este recente crime da Rua da Lapa traz de novo à tona essa questão do adultério da mulher e seu assassinato pelo marido.

Na nossa hipócrita sociedade, parece estabelecido como direito, e mesmo dever do marido, o perpetrá-lo.

Não se dá isto nesta ou naquela camada, mas de alto a baixo.
(BARRETO, 2004, p. 251)

É importante pontuar, ainda, que a discussão proposta por Lima Barreto é à frente de seu tempo em outro aspecto. Parte importante do movimento feminista, que tomou grandes proporções nas últimas décadas do século XX, é a constante desconstrução de ideais cristalizados pela sociedade patriarcal. Um desses pontos, profundamente debatido pelos setores ativistas da sociedade contemporânea, é o combate ao machismo propagado pelas próprias mulheres, isto é, as atitudes que disseminam preconceitos enraizados na sociedade. Lima Barreto, décadas antes da eclosão do Feminismo, consegue deixar claro que esse tipo de mentalidade precisa ser combatido:

Não havia uma que tivesse compaixão da sua colega da aristocrática classe. Todas elas tinham objuratórias terríveis, condenando-a, julgando o seu assassinio coisa bem-feita; e, se fossem homens, diziam, fariam o mesmo - tudo isto entremeado de palavras de calão obsceno próprias para injuriar uma mulher. Admirei-me e continuei a ouvir o que diziam com mais atenção. Sabem por que eram assim tão severas com a morta? Porque a supunham ser casada com o matador e ser adúltera.

(...)

Seja, porém, como for, não digo que todos os adultérios são perdoáveis. Pior do que o adultério é o assassinato; e nós queremos criar uma espécie dele baseado na lei. (BARRETO, 2004, p. 251 – 253)

Por fim, temos a quarta e última crônica a ser observada, na qual Lima Barreto retoma o mesmo assunto. Publicada no ano seguinte de **Mais uma vez**, o texto **Coisas jurídicas** demonstra a preocupação do cronista em relação à questão das mulheres. Nesse caso, o autor enfoca e questiona a forma como as leis tratam essas situações, o que o leva a ironizar a legislação brasileira e apontar suas incoerências. Tendo em mente o termo de Walter Benjamin, a Literatura de Lima Barreto é capaz de contar a “história dos vencidos”, sendo possível perceber, portanto, como o cronista preocupa-se em dar voz às mulheres silenciadas pelas convenções jurídicas e sociais:

Surgiu uma situação onde a bodega de lei dança uma dança macabra com a justiça e a razão. Relembro um pouco. Um sujeito qualquer que descobre a mulher em flagrante adultério. Tenta matá-la à faca; o amante se interpõe e o marido o mata. Bem. Até aí, nada de novo.

O que de novo aparece, é o código civil ou criminal ou lá que for. Qualquer de um desses famosos calhamaços diz que a essa pobre mulher que escapou de ser morta, e, se o não foi, deve-o à generosa

coragem do seu amante; a essa pobre mulher o calhamaço dá direito ao matador *manqué* de processá-la e arranjar a sua condenação a um ano de prisão celular.

Ora bolas! O que é mais grave é o adultério ou a tentativa de assassinato ? Então o tipo que me mata ou tenta matar-me porque furtei um pão à sua padaria, pode processar-me por crime de furto?

Então eu que atiro e firo o gatuno que me vai furtar as galinhas do quintal, posso processá-lo por crime de furto?

Já se viu uma coisa dessas?

Essa jurisprudência é uma coisa muito engraçada! (BARRETO, 2004, p.318)

Observamos, por conseguinte, os aspectos da escrita de João do Rio e Lima Barreto que deixam clara a situação social do Rio de Janeiro no início do século XX. Devido a esses registros, faz-se possível entender o lado obscuro e ignorado da *Belle époque*, que é contada através de um olhar eurocêntrico e totalizante, entendido, por Benjamin, como a “história dos vencedores”. Nessa ótica, o cárcere, a mendicância, o feminicídio e a lei excludente são aspectos que sintetizam e ilustram essa questão e são, por isso, matéria-prima para a construção dos quatro textos. A Literatura, o discurso e a linguagem são as únicas capazes de manter minimamente viva a história dessas mulheres “ulceradas, sujas, desgrenhadas, com as faces intumescidas e as bocas arrebetadas pelos socos” (RIO, 2012, p. 161). Assim sendo, João do Rio e Lima Barreto são heróis da memória brasileira e eternos protetores de um reino clandestino sem voz, sem espaço, sem nome, sem nada.

Referências

BARRETO, Lima. **Toda crônica: Lima Barreto**. Apresentação e notas Beatriz Resende; organização Rachel Valença. – Rio de Janeiro: Editora Agir, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e história da cultura. Vol.1. São Paulo: Ed.Brasiliense,1987

BOSI, Alfredo. Pré-Modernismo e Modernismo. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Editora Cultrix, 2006.

BROCA, Brito. **Vida literária no Brasil - 1900**. Editora José Olympio, 2005.

CANDIDO, Antonio, A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**, Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, pp. 13-22.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____ **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão (et al.). Editora da Unicamp, Campinas, 1990.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de bolso)

RESENDE, Beatriz. **Toda crônica: Lima Barreto**. Apresentação e notas Beatriz Resende; organização Rachel Valença. – Rio de Janeiro: Editora Agir, 2004.

NEJAR, Carlos. Lima Barreto e João do Rio: o reino marginal. In: **História da literatura brasileira**. São Paulo. Editora Leya, 2011.

(A)TEMPORALIDADE NAS REFLEXÕES DE GILBERTO DE ALENCAR

Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini (CES/JF)

Resumo: Pretende, a partir dos resultados parciais obtidos pela pesquisa de Mestrado Acadêmico, intitulada, **Registros intencionais:** diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu*, Mestrado em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), apresentar os três diários escritos por Gilberto de Alencar (1886-1961), narrados no período que compreende maio a dezembro de 1941, objetivando desvendar e analisar a intencionalidade no processo criativo dos mesmos. Estes se encontram armazenados no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), sob administração da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em Minas Gerais, constituindo peças do Acervo Alencar, lotados no Fundo Gilberto de Alencar. Este trabalho de análise da escrita dos diários manuscritos do autor permite que identifiquemos testemunhos deste em relação à sua época e aos conflitos inerentes a ela. Tais memórias sobre-excedem o espaço e o tempo, e permitem supor que há intenção em seus registros, sendo produzidos os referidos diários de forma voluntária. Tomando como amparo teórico José D'Assunção Barros, em **Fontes Históricas:** revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica, pode-se classificar estes manuscritos como fontes diretas voluntárias, ou seja, registros intencionais produzidos pelo autor sobre aquele período. Tenciona-se, ainda, analisar o aspecto híbrido desses diários, uma vez que possuem relatos pessoais e observações de natureza diversa, com a finalidade de apurar o processo de gênese no arquivamento de suas memórias.

Palavras-chave: Gilberto de Alencar. Diários. Memória. História. Literatura.

Mas Gilberto, campeão da que entende ser a Verdade, seguindo a rota collimada, não tem olhos para as flores nem para os espinhos que sua penna vae deixando á margem da estrada percorrida, e, dahi, os amigos e inimigos que seus artigos lhe acarretam.

Belmiro Braga

Gilberto Napoleão Augusto de Alencar nasceu em Minas Gerais, no arraial de João Gomes, posteriormente chamado Palmira e, atualmente, Santos Dumont, no dia 1º de

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

dezembro de 1886 e morreu em Juiz de Fora, em fevereiro de 1961. Foi jornalista, romancista, cronista, tradutor, professor, gestor público e membro da Academia Mineira de Letras. Ao longo de sua vida conviveu com escritores e personalidades influentes no cenário nacional. Publicou também sob os pseudônimos Zangão, G., G de A., Germano D' Aguilar, João do Carmo e Napoleão (NÓBREGA, 1982, p. 28).

Iniciou sua trajetória profissional precocemente, entre 14 ou 15 anos de idade, ao trabalhar como tipógrafo nas oficinas do **Autônomo**, semanário do município de Queluz, sob influência paterna. Assim como o pai, Fernando Napoleão Augusto de Alencar, Gilberto de Alencar foi admirador da França, país que inspirara o avô na escolha do nome de seu pai, do qual herdou Napoleão Augusto (ALENCAR, [19--?], p. 1).

Não apenas o apreço ao jornalismo, mas os ideais políticos, a simplicidade e a transparência ao lidar com as situações cotidianas também são heranças paternas. No artigo **Fernando de Alencar**, escrito pelo autor, constata-se descrições do pai semelhantes às que ele faz de si mesmo em **O escriba Julião de Azambuja**, e às que são feitas dele por amigos ou personalidades próximas. Abaixo, um fragmento do referido artigo de Alencar, escrito após o falecimento de seu pai (1910), e um trecho do discurso de Belmiro Braga, publicado em **O Pharol**, em 1911, sobre Gilberto:

Era orador entusiasta, lírico e romântico, sem ser oco ou vulgar, sempre com idealismo, usando a palavra a serviço da Abolição e da República, sem jamais almejar cargos públicos ou honrarias de qualquer espécie. Falava o que sentia e sentia o que falava, com uma sinceridade absoluta, sem medir as consequências de suas opiniões. Bem cedo se desiludiu dos homens públicos de seu tempo. (ALENCAR, [19--?], p. 1).

E Gilberto, para dizer hoje o que se entende ser a verdade, não pensa nas consequências de amanhã; e, assim, é lido, é estimado e é aplaudido. A sua penna, no meio desse cantochão soturno de applausos incondicionaes a todo aquelle que governa ou que pode vir ainda a governar: é a mão cheia de sal na onda pesada e molle desse

mar de melado engrossativo que nos vae assoberbando. E essa contribuição de sal, dia a dia, abre um sulco profundo no dorso das águas assucaradas... E que soma de trabalho hercúleo exercido infatigavelmente na mais difícil, na mais penosa e na mais rebelde de todas as artes! Que abandono heroico de si mesmo, que abnegação, que despreendimento sublime dos proprios interesses e das proprias tristezas e amarguras pessoas! (BRAGA, 1911, p. 2).

Concluiu os estudos primários, matriculando, posteriormente, no colégio Gonçalves, em Barbacena (MG), onde estudou por tempo indeterminado. Mudando-se para Carandaí, passa a estudar humanidades com seu pai (O PHAROL, 1911, p. 2). Após seu falecimento, seu acervo pessoal foi transferido para sua filha, também escritora e jornalista, Cosette de Alencar.

Em 13 de abril de 2007⁴³, Marta de Alencar e Sousa, neta do escritor e jornalista Gilberto Napoleão Augusto de Alencar, concedeu ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), sob administração da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), toda a documentação profissional e pessoal do avô e de sua tia, Cosette. O referido patrimônio, composto por documentos pessoais e profissionais dos escritores, foi segmentado, pelo MAMM, em dois fundos: Fundo Gilberto de Alencar e Fundo Cosette de Alencar.⁴⁴

O Fundo Gilberto de Alencar é constituído pela produção técnica e artística do escritor, produção de terceiros sobre a obra alencariana, assim como os 3.000 exemplares que constituem sua biblioteca. Nele, localizaram-se, ainda, documentos pessoais, como cartas, notas, cartões postais, fotos e bilhetes. Reúne, também, correspondências particulares, ativas e passivas, entre as quais se registram as familiares e de terceiros, que não se destinavam ao escritor, mas foram organizadas e armazenadas pela família após a morte do mesmo (MACIEL, 2011, p. 117).

Compõem a produção técnica os relatórios datiloscritos de Gilberto de Alencar, enquanto Diretor de Educação do Município de Juiz de Fora, entre 1940 e 1941, os quais versavam sobre funcionalismo público e gestor escolar. Também os relatórios datados de

⁴³ Informação captada em março de 2016, por meio do Formulário de Identificação Documental disponibilizado pelo Setor de Biblioteca e Informação do MAMM.

⁴⁴ Formulário de Identificação Documental disponível no Setor de Biblioteca e Informação do MAMM.

1942, enquanto exerceu a função de Chefe do Serviço de Educação e Saúde, abordando, além dos temas anteriores, a questão da vacinação contra a varíola e da medicação contra verminoses na rede municipal de ensino. Além destes, foram localizados relatórios do período de 1943 a 1948 – à exceção de 1945 – quando ocupava a função de Chefe de Serviço de Educação, sobre a situação do ensino público juiz-forano.

Integra ainda à produção técnica do autor um contrato⁴⁵ manuscrito, redigido em uma folha pautada, frente e verso, que se encontra amarelada pela ação do tempo, com selo simples, no qual se lê “Thesouro Nacional” na parte superior e “Brasil” na inferior, registrado em cartório com data de 03 de julho de 1920, firmado entre Gilberto de Alencar, Godofredo Braga e Apollinario Carvalho, em Juiz de Fora, celebrando a fundação e manutenção do jornal vespertino **A Batalha**, “órgão político e independente” (CONTRATO, 1920, p. 1), segundo seus idealizadores. O literato ocuparia a função de direção, redação e gerência do periódico. Foi encontrado também, em seu acervo, o esboço de layout de um jornal, sem identificação de nome, datado de 05 de janeiro de 1933, sendo o primeiro número do ano I, do qual Alencar ocuparia a direção, descrito como um “Hebdomadário livre. Política. Letras. Arte. Crítica” (ALENCAR, 1933, p. 1).

Além deste, foram localizados datiloscritos⁴⁶ originais inéditos⁴⁷ direcionados à **PRI-3 Rádio Inconfidência de Minas Geraes**, datados de março a abril de 1940. A Rádio, fundada na cidade de Belo Horizonte, em 03 de setembro de 1936, pelo Governo do Estado de Minas Gerais – sob o slogan “A voz de Minas para toda a América” (ALENCAR, 1940, p. 1) –, foi gerada com o intuito de interligar as informações entre a capital e o interior mineiro, servindo também como veículo de propaganda e informação do governo. De programação diversificada, transmitia conteúdos informativos, educativos, esportivos, culturais e literários em uma sociedade, sobretudo, agrícola (GUIMARÃES, 2014, p. 29-30).

⁴⁵ **CONTRATO PARA FUNDAÇÃO E MANUTENÇÃO DO JORNAL VESPERTINO A BATALHA.** Juiz de Fora, 03 jul.1920, 2p. Custodiado pelo MAMM, Acervo Alencar, Fundo Gilberto de Alencar, consultado em 12 de maio de 2016, em Juiz de Fora.

⁴⁶ Datiloscritos datados de 05 de março de 1940, remessa nº 18A; 26 de março de 1940, remessa nº 20A; e de 16 de abril de 1940, remessa nº 23A. Custodiados pelo Museu de Arte Murilo Mendes, Acervo Alencar, Fundo Gilberto de Alencar, consultado em 12 de maio de 2016, em Juiz de Fora.

⁴⁷ Informação retirada dos documentos datiloscritos sobre a Rádio Inconfidência, datados de 1940, armazenados no Acervo Alencar, Fundo Gilberto de Alencar, no MAMM/UFJF. Ver: PRI-3 RÁDIO INCONFIDÊNCIA DE MINAS GERAES, 1940.

Gilberto de Alencar atuava também como tradutor. Entre suas traduções⁴⁸ encontram-se as obras, **Adorável Marquesa** (1958), de André Lambert, **Maria Stuart** (1958), de Jean Plaidy, **A Divina Cleópatra** (1960), de Michel Peyramaure, todas publicadas pela Editora Itatiaia, como volumes integrantes da coleção **As grandes mulheres da história**. Além destas, traduziu **Cenas da Vida Boêmia**, de Henry Murger⁴⁹, cujos dados de publicação, manuscritos, datiloscritos ou impressos não foram localizados pela pesquisadora em seu acervo, no Museu de Arte Murilo Mendes.

Quanto à produção intelectual do autor, o Fundo Gilberto de Alencar dispõe de volumosa hemeroteca, na qual são arquivados artigos, crônicas, colunas e críticas produzidas pelo literato e publicadas em diversos periódicos, a citar entre outros, **O Pharol**, **Minas Geraes** e **Diário Mercantil**. Além da hemeroteca custodiada pelo MAMM, parcela deste acervo alencariano encontra-se alocada em outros arquivos públicos, responsáveis pela organização de periódicos nos quais Gilberto de Alencar publicou – como o Arquivo Histórico de Juiz de Fora (AHJF), responsável por organizar, entre outros, o **Diário Mercantil**, e a Biblioteca Municipal Murilo Mendes, encarregada pela guarda e conservação⁵⁰ dos impressos de **O Pharol**, entre outros, estando ambos sob administração da Prefeitura Municipal de Juiz de Fora. Alguns desses acervos abrigam exemplares de publicações raras que nem mesmo o Fundo Gilberto de Alencar, no Museu de Arte Murilo Mendes, possuem equivalentes.

Foram localizadas informações e publicações do literato também na seção de Arquivo, do Setor de Pesquisa, do Memorial da República Presidente Itamar Franco, administrado pela UFJF, em Juiz de Fora, incumbido pela organização da **Gazeta Comercial** e demais arquivos referentes à História do Brasil Republicano. Igualmente, o Acervo Dormevilly Nóbrega, no

⁴⁸ NÓBREGA, Dormevilly (Coord.). **Prosadores**: coletânea volume I. Juiz de Fora. Juiz de Fora: Funalfa, v.I, 1982, p. 28-29.

⁴⁹ O nome deste autor foi grafado como **Henry Morget** por Dormevilly Nóbrega, em **Prosadores**, obra na qual este se refere às produções alencarianas. Optou-se pela correção do nome.

⁵⁰ Segundo Heliane Casarin, documentalista do Setor de Memória da Biblioteca Municipal Murilo Mendes, em Juiz de Fora, os exemplares de **O Pharol**, disponíveis no acervo desta Biblioteca, começaram a ser microfilmados em 1988, por intermédio desta mesma funcionária, que os deslocava até a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, para que esta instituição realizasse este processo, disponibilizando-os, posteriormente, através do site da Hemeroteca Digital. Retificando trabalhos anteriores que tratam a respeito deste assunto, apesar da Biblioteca Municipal Murilo Mendes não possuir todos os exemplares disponibilizados pela Hemeroteca Digital – que complementou seu conteúdo virtual em parceria com o Arquivo Público Mineiro, também detentor de exemplares impressos do jornal – é possuidora da maior parcela dos exemplares que deram origem ao acervo digital.

MAMM, dispõe de um exemplar da rara publicação **Névoas ao Vento**, constituída por 331 páginas e impressa em Juiz de Fora, pela Typographia Comercial em 1914. Sendo encontrado também um exemplar desta obra na Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), em Portugal, no Fundo Pedro Veiga⁵¹, composto por 70 mil volumes, dentre eles, exemplares raríssimos (BASTO, 2016).

Do mesmo modo, o setor de Biblioteca do Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro (IHGB), no Rio de Janeiro, é detentor de um exemplar do plaquete **Imprensa Mineira**: Ligeira notícia sobre o estado actual do jornalismo de Minas Geraes, composto por 46 páginas, impresso pela Typographia Brazil, em Juiz de Fora, no ano de 1908.

Encontram-se ainda, na seção de Hemeroteca Digital no *site* da Biblioteca Nacional (BN) – responsável por digitalizar periódicos de diversas épocas –, exemplares microfilmados de **O Pharol**, enquanto o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) detém exemplares digitalizados da **Revista Alterosa**, disponíveis na *internet*⁵².

É valoroso assinalar que há na hemeroteca do Fundo Alencar, no MAMM, embora não devidamente catalogados, recortes da publicação **Costumes Sertanejos** – segundo informação veiculada em **O Pharol**, de 03 de junho de 1911, “série de crônicas sobre usos roceiros”, datada de 1906 (O PHAROL, 1911, p.2), quando possuía apenas 20 anos de idade. A série, que pode ser considerada a primeira obra publicada do autor, foi veiculada no jornal **Propaganda** de Itapecerica.

O Fundo Gilberto de Alencar, alocado no MAMM, dispõe, também, de manuscritos de algumas obras já publicadas: **Reconquista**, constituída por três versões: a primeira, contendo 433 páginas, datada de 1945, a segunda, um manuscrito (Ms). composto por 7 cadernos, datado de 1949, e a terceira versão é um datiloscrito, formado por 279 páginas, datado de 1949-50; **O escriba Julião de Azambuja**, apresenta duas versões, sendo uma composta por

⁵¹ Pedro Veiga foi escritor, tendo atuado como jurista na cidade do Porto, sua bibliografia é composta por 82 volumes. A biblioteca particular do respectivo escritor foi doada no início dos anos 1970 pelo mesmo, e integra, atualmente, as coleções da Biblioteca Central da FLUP, em Portugal. Dotada de exemplares raros e de caráter diversificado, possui um exemplar de **Névoas ao Vento**, de Gilberto de Alencar, com dedicatória ao titular do fundo. Veiga ficou conhecido por se opor ao regime ditatorial de Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970), ao qual Alencar também se opunha. Adotou o pseudônimo Petrus para escrever sobre o literato português Fernando Pessoa (MORAIS, 2014).

⁵² PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Arquivo Público oferece Revista Alterosa on-line** [notícia em site]. Belo Horizonte, publicado em 05.dez.2011, às 12h00. Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/noticia.do?evento=portlet&pAc=not&idConteudo=53136&pIdPlc=&app>> Acesso em: 09.set.2016

242 páginas, datada de 1952, e outra, um datiloscrito, que possui 97 páginas, com data de 1957. Sobre o romance, **Memórias sem malícia de Gudesteu Rodovalho**, foram localizadas duas versões, uma datada de 1946, com 453 páginas, e um datiloscrito, contendo 320 páginas, elaborado entre 1945/1946. **Cidade do sonho e da melancolia**, um manuscrito, com 154 páginas, de 1926 e um impresso de 1971, 2ª edição, com 97 páginas. No acervo foram localizados ainda manuscritos de duas obras inéditas – **O retrato da sala de visitas**, de 52 páginas, datados de 1945, e **O crime da rua do sapo**, contendo 41 páginas, datados de 1947.

Além destes, foram localizados outros dois manuscritos: **O que se lucrrou**, sem data, com 20 páginas, falando sobre a função política e criticando o político desprovido de patriotismo e honestidade; e **Decadencia**, 04 páginas, crônica com as impressões de um personagem que retorna a uma cidade, não denominada, com expectativas de melhorias que não encontra. Finalmente, os três diários, os quais Gilberto de Alencar utilizou como suporte material para a escrita de suas memórias.

Os manuscritos dos diários alencarianos são documentos originais, escritos à mão, não sendo localizado até a presente data, nenhum traslado autógrafo ou apógrafo dos mesmos. Conforme exemplificado aqui, possuem testemunhos e discursos do autor sobre os acontecimentos narrados, representam o registro físico de um momento reflexivo, constituindo-se, portanto, como patrimônio⁵³ material, por conter informações de grande relevância para a compreensão do período histórico no qual Alencar estava incorporado, como ilustra o fragmento a seguir:

27 de julho.

A Associação Brasileira de Imprensa vae collocar em sua séde o busto de bronze de Getulio Vargas.

Justissima homenagem ao homem sob cujo governo os jornaes do paiz estão atravessando o mais longo periodo de amordaçamento que jamais conheceram.

⁵³ Entende-se por patrimônio material todo e qualquer bem tangível que configure um bem histórico, artístico e/ou arquitetônico para determinada sociedade e/ou cultura. Por sua vez, patrimônio imaterial é todo e qualquer bem intangível, como costumes, práticas, conhecimento [p. ex.: rituais religiosos, formas de cumprimentar, cantigas, entre outros]. Ver: BRASIL. **Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**, e ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em Paris no dia 03 de novembro de 2003.**

É verdade que Getúlio Ihes deu um palácio, á custa dos cofres públicos.

Mas seria a mesma coisa, se não houvesse dado nada (ALENCAR, 1941b, p. 40).

O pesquisador da crítica genética ao investigar os diários procura esclarecer os caminhos seguidos pelo escritor e depreender o processo que dirigiu o desenvolvimento da obra. Reanima os documentos que estavam adormecidos, projetando e preservando o patrimônio escrito (SALLES, 2000, p. 16). Garante o não alheamento dos rastros deixados pelo escritor durante o processo de criação, e projeta ecos das vivências, observações, discurso e herança imaterial perpetuados por quem os escreveu.

O contato com os documentos deixados pelo autor permite penetrar na intimidade da criação e possibilita revisitar os momentos retratados pelo literato. Desta forma, também são analisadas as características dos cadernos aos quais recorreu – tais como tipo de papel, caligrafia, estado do texto e datação da obra –, pois constituem elementos importantes para a verificação da autenticidade de um documento, em virtude da presença de elementos grafológicos e temporais que os mesmos carregam (CANDIDO, 2005, p. 102-103).

Estes diários podem ser considerados, portanto, fonte histórica direta⁵⁴, ou seja, um registro produzido pelo autor sem interferência e/ou análise de terceiros, e análise da intencionalidade no processo criativo dos mesmos permitem que sejam identificados testemunhos do autor em relação a sua época e aos conflitos inerentes a ela. Tais testemunhos, comuns a certas fontes históricas, além de serem dotados de informações, também evidenciam o discurso ideológico que o autor possui.

[...] nas fontes de natureza autoral, pode estar implicada uma posição ideológica em relação aos fatos de que o texto trata. A “intencionalidade”, ou não, de uma fonte traz implicações relacionadas à posição ideológica de seus autores (BARROS, 2012, p. 140).

⁵⁴ Optou-se pelos termos **fonte direta** e **fonte indireta** para definir as chamadas fontes primárias e secundárias, respectivamente, devido, segundo Barros, (2012) estas últimas terem caído em desuso.

Ao perpetuar nos diários sua posição ideológica, embora pareça não fazer de maneira proposital, Alencar permite supor que há intenção no registro de suas memórias, sendo produzidos os referidos manuscritos de forma voluntária. Tomando como amparo teórico José D'Assunção Barros (2012), pode-se classificar estes manuscritos como fontes diretas voluntárias, ou seja, registros intencionais, sobre aquele período, produzidos pelo autor.

Em sua descrição física, os diários possuem capa azulada, medem aproximadamente dezessete centímetros de largura, por vinte e quatro centímetros de altura. As folhas se encontram amareladas pelo tempo. Na capa do caderno há duas figuras representando um casal segurando a Bandeira Nacional, nele está registrado **Caderno Juvenil, dezesseis folhas**. Ao lado esquerdo, na parte superior do mesmo, identifica-se um carimbo circular em vermelho com as seguintes palavras: **Inspetoria Escolar Juiz de Fora**. No centro do carimbo, o autor numerou os cadernos em **1, 2 e 3**. Nas contracapas dos **Cadernos 1 e 2** encontra-se a letra do Hino à Bandeira, escrito por Olavo Bilac, e na contracapa do **Caderno 3** está grafado o Hino Nacional Brasileiro, escrito por Osório Duque Estrada e música de Francisco Manoel da Silva.

Os documentos foram escritos à mão pelo autor, que, cuidadosamente, numerou todas as páginas dos diários, totalizando noventa e seis, intitulando-o **No reinado de Lourival**. Seu conteúdo é híbrido, permeando temas como política, literatura, história e fatos vivenciados em seu cotidiano. A leitura deste dossiê documental permitiu inferir que Alencar compilou suas reflexões para que pudesse, futuramente, lembrar momentos, os quais caracterizou como difusos.

Supõe-se, portanto, que recorreu aos cadernos como suportes memorialísticos devido a um possível silenciamento forçado, imposto pela ditadura varguista através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), dirigido por Lourival Fontes, como revelou ao afirmar ser “Muito mais fácil é lançar ao papel, todas as noites, algumas notas e observações que outrora passariam por inocentes ou inocuas e neste momento levariam, se publicadas, o autor à cadeia” (ALENCAR, 1941a, p. 1).

Convergindo com o pensamento de Laís Guaraldo, ao caracterizar os cadernos como suportes ágeis que guardam reflexões rápidas, detalhes

de acontecimentos vividos e informações de todo o tipo de natureza, cadernos podem estar relacionados a um projeto específico, ou terem um caráter de diário ou agenda, de registro cotidiano (GUARALDO, 2006, p. 80).

Reiterando, quanto aos motivos que levaram o escritor a arquivar suas memórias, a leitura dos diários permitiu à pesquisadora justificar a escrita por influência do período histórico – Estado Novo, Segunda Guerra Mundial e ascensão do nazi-fascismo – e de situações às quais homens de letras, como Alencar, estavam submetidos.

Figuras importantes transitaram no decorrer da narrativa dos diários, entre as quais personalidades políticas, religiosas e literárias como Getúlio Vargas, Franklin Delano Roosevelt, Winston Leonard Spencer-Churchill, Adolf Hitler, Henri Philippe Benoni Omer Joseph Pétain, Charles André Joseph Marie de Gaulle, Antônio de Oliveira Salazar, Lourival Fontes, Pedro Aurélio de Goés Monteiro, Papa Pio XII, Lindolfo Gomes, Cassiano Ricardo, Tristão de Athayde, Adalgisa Nery, Estevam de Oliveira, Luiz Nicolau Fagundes Varela, Ary Barroso e Carmen Miranda.

Identificou-se, ainda, registros de fatos da vida privada do autor e suas impressões sobre as temáticas relatadas, dentre as quais destacam-se a Reforma Ortográfica de 1931 – homologada em 1938 e implementada apenas em 1941 –, observações sobre encontros eventuais com amigos, comportamentos e costumes da sociedade da época, indicações de confrades à Academia Brasileira de Letras, críticas aos defensores e colaboradores do Estado Novo varguista, ao nazismo e ao fascismo, conforme exposto abaixo:

4 de agosto.

Volta a correr rumores de que o totalitario Hitler e o totalitario Franco pretende invadir Portugal, dirigido pelo totalitario Salazar.

E depois dizem que lobo não come lobo (ALENCAR, 1941b, p. 44).

Evidencia-se, portanto, o caráter documental dos manuscritos, uma vez que o “[...] documento afirma-se essencialmente como um testemunho escrito. Deve-se extrair tudo o que ele contém e não acrescentar-lhe nada” (QUEIROZ, 2015, p. 66). O ato de expor as

memórias, adotado por Alencar nos diários, sobre-excede o espaço e o tempo. Seu conteúdo, apesar de híbrido – trafegando entre política, cultura, economia e vida privada – e pertencer a uma determinada época, neste caso os anos 1940, pode se propagar por todos os instantes, servindo como fonte para compreensão dos momentos observados e vivenciados pelo literato.

O resgate dos diários permitiu uma releitura dos anos 1940, através do olhar de Gilberto de Alencar, revelando a censura mandatória do Estado Novo, através do DIP e de seu diretor, Lourival Fontes. Afirma que toda a imprensa brasileira foi amordaçada, tendo sido cerceada, portanto, a liberdade de expressão. Através deste testemunho, de das pistas deixadas na sua escrita, o literato deixa mostra da intencionalidade no registro, quando, por vezes, parece dialogar com um leitor.

A escassez de informações biográficas e a forma com que denuncia os fatos nos permitem supor que os diários se tratam de uma obra política e de resistência, através da qual o autor cumpre sua função de jornalista, independentemente do silêncio imposto. Ecoando, no presente, as informações outrora ocultadas, relevantes hoje à compreensão da história do Brasil, mostra rupturas e continuidades na situação da política e sociedade brasileiras, sendo, por isso, reflexões atemporais. Sobre essas reflexões, em especial, os diários, não há, até a presente data, nenhuma pesquisa ou trabalho publicado, sendo “Registros intencionais: diários de Gilberto de Alencar, revelações de um pensador”, de Gina Mara Ribeiro Quintão Francisquini, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Moema Rodrigues Brandão Mendes, o primeiro em desenvolvimento.

Referências

ALENCAR, Gilberto. Não deixemos desaparecer as tradições. In: PRI-3 RÁDIO INCONFIDÊNCIA DE MINAS GERAES. **Boletim semanal para os jornais do interior**. Belo Horizonte, 1940, p. 2-3

_____. [Esboço de layout de jornal]. Juiz de Fora, n.1, ano I, 05.jan.1933, 2p.

_____. **Fernando de Alencar** [reprodução de artigo em site]. [19--?]. Disponível em: <<http://www.uemmg.org.br/pioneiros/fernando-alencar/>> Acesso em: 08.set.2016.

_____. **No reinado de Lourival**. Caderno 1. 1941a, 32p.

_____. **No reinado de Lourival**. Caderno 2, 1941b, 32p.

_____. **No reinado de Lourival**. Caderno 3, 1941c, 32p.

BARROS, José D' Assunção. Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica. **Mouseion/Unilasalle**, Canoas, nº12, mai-ago.2012, p.129-159.

BASTO, Ana Carolina de Domenico de Avilez de. **Informações sobre o exemplar "Névoas ao Vento", desta Biblioteca**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <maraquintao@yahoo.com.br> 29 jul. 2016.

BRAGA, Belmiro. POSSE DO ACADEMICO GILBERTO DE ALENCAR: Discurso de Belmiro Braga. **O Pharol**, ano XLVI, n.131, 04.jun.1911, p.1-2.Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/27881>> Acesso em: 08.set. 2016.

BRASIL. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. **Diário Oficial da União**, Rio de Janeiro, DF, 06 dez. 1937. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_Lei_n_25_de_30_de_novembro_de_1937_pdf.pdf> Acesso em 27 set. 2016

CANDIDO, Antonio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, 114p.

CONTRATO PARA FUNDAÇÃO E MANUTENÇÃO DO JORNAL VESPERTINO A BATALHA. Juiz de Fora, 03 jul.1920, 2p.

GUARALDO, Laís. O Território do Caderno. **Manuscrita/USP**, São Paulo, n.14, 2006, p.80-87.

GUIMARÃES, Rosângela de Mendonça. Um compromisso de origem: Minas cada vez mais mineira. In: PARREIRAS, Ricardo. **O Gigante do Ar: a história da Rádio Inconfidência** narrada por Ricardo Parreiras e convidados. Belo Horizonte: Rádio Inconfidência, 2014. 114 p. Disponível em:

<<http://inconfidencia.mg.gov.br/modules/wfdownloads/visit.php?cid=42&lid=117>> Acesso em 28 jul. 2016.

NÓBREGA, Dormevilly (Coord.). **Prosadores: coletânea volume I**. Juiz de Fora: Funalfa, v.I, 1982. 294p.

MACIEL, Leila Rose Márie Batista da Silveira. O arquivo pessoal do escritor mineiro Gilberto de Alencar. **Verbo de Minas Letras/CES**, Juiz de Fora, v.11, n.19, jan. a jul. 2011, p.115-125.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, aprovada pela Conferência Geral da UNESCO em Paris no dia 03 de novembro de 2003** [tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006]. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguarda%20Patrim%20Cult%20Imaterial%202003.pdf>> Acesso em 27 set. 2016

POSSE DO ACADEMICO GILBERTO DE ALENCAR: NOTAS BIOGRAPHICAS. **O**

Pharol, Juiz de Fora, ano XLVI, n.130, 03.jun.1911, p.2. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/258822/27877>> Acesso em: 26.ago.2016

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Arquivo Público oferece Revista**

Alterosa on-line [notícia em site]. Belo Horizonte, publicado em 05.dez.2011, às 12h00.

Disponível em:

<<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/noticia.do?evento=portlet&pAc=not&idConteudo=53136&pIdPlc=&app>> Acesso em: 09.set.2016

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de. A Crítica Textual e a Recuperação da História. **Scripta Philologica/UEFS**, n.1, jan.2015, p.64-79. Disponível em:
<www.uefs.br/filologiabaiana/7.pdf> Acessado em set.2015

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2ª ed. São Paulo: Educ, 2000, 129p.

**A ILUSTRE CASA DE RAMIRES, DE EÇA DE QUEIRÓS:
UM ESPELHO FICCIONAL DE PORTUGAL NO FIM DO SÉCULO XIX**

Hanna Andressa do Carmo Furtado Oliveira (UFLA)

Resumo: Partindo de um teor revolucionário, a obra *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós traz a história de uma Casa Portuguesa milenar, que depois de gloriosas honras, acaba em um vergonhoso presente. Assim sendo, procuraremos explorar pontos em que a personagem principal, Gonçalo Ramires, seria retratada como um espelho ficcional de Portugal, bem como a personificação do país na metanarrativa dos ancestrais Ramires, estabelecendo um contraste entre passado e presente. Não só isso, também existe uma rápida passagem de Ramires pela África, o qual, sem muitos detalhes, volta enriquecido. Podemos perceber o que seria uma ironização do destino colonizador português e, conseqüentemente, procuraremos entender até que ponto a obra como um todo pode ser entendida como uma sátira ou como uma saída para Portugal. Este trabalho parte do projeto de iniciação científica ***A ilustre Casa de Ramires, de Eça de Queirós: um espelho ficcional de Portugal do século XIX***, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de MG – FAPEMIG e orientado pela profa. Dra. Roberta Guimarães Franco.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Interdisciplinaridade; Realismo Português; Eça de Queirós.

A vida é a memória do povo, a consciência coletiva da continuidade
histórica, a maneira de pensar e de ouvir.

Milan Kundera

INTRODUÇÃO

Neste presente trabalho, serão discutidos pontos da obra *A Ilustre Casa de Ramires* do escritor Eça de Queirós, um dos mais importantes escritores realistas portugueses do século XIX. Ao lado de Antero de Quental, Jaime Batalha Reis, Salomão Sáragga e Ramalho Ortigão, foi dado início à famosa Geração de 70. Segundo Machado (1986) o grupo buscava

**Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000**

revolucionar e renovar o conceito de Literatura em Portugal e acreditava que o movimento Realista seria o principal causador de tal transformação.

Em 1871, foram realizadas conferências, as quais foram chamadas de "Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense", na qual foram discutidos os interesses sociopolíticos e literários do grupo, tendo como objetivo a conexão de Portugal com a Europa moderna, causando, conseqüentemente, uma revolução política, econômica, religiosa e cultural em Portugal.

Eça realizou sua própria conferência também no ano de 1871 na qual se dedicou a falar da renovação que o Realismo trazia não só para a Literatura, mas para o cenário português como um todo. Em sua fala, o autor ressaltava que era preciso soltar as correntes da tradição para que se pudesse construir um futuro próspero. No Realismo, então, a literatura deixaria de ser apenas a arte pela arte e passaria a ser influenciada por circunstâncias advindas do contexto histórico em que se encontrava.

Por conseguinte, a leitura da novela visa, principalmente, um viés histórico-social, no qual Portugal do século XIX se estabelece em uma relação direta com a personagem de Gonçalo Ramires. Durante o desenrolar da história é possível notar o embate entre a grandiosidade existente no passado, em que Portugal era uma potência colonizadora, e o fiasco do presente, pois o declínio da pátria torna-se motivo de descaso.

Do mesmo modo, o contraste entre a ruína econômica de Gonçalo e seus modos nobres e clássicos é um dos pontos que mais remete à ligação entre as duas realidades tão características e dessemelhantes de Portugal – passado e presente. O protagonista do enredo vive um saudosismo do passado e escreve uma novela histórica sobre seus ancestrais do século XII, o que o leva a mergulhar diretamente nas histórias cheias de coragem e glórias.

Assim sendo, ao manter-se em contato com o heroísmo do passado de sua família, a qual era composta por homens bravos e fortes, Gonçalo consegue recuperar e regenerar a coragem que lhe pertence desde o berço. Nesse ato de valentia, ainda espelhando-se em seus antecessores, Gonçalo decide partir para a África, onde esperava alcançar suas ambições. Logo como o esperado, o personagem acaba por enriquecer na “conquista” da África, o que se dá sem muitas explicações.

Destituída de sua aura de esteticidade, a obra literária passa a ser vista como um produto da cultura e a literatura como uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras. (COUTINHO, 2011).

Posto isto, tendo por base os pilares interdisciplinares da Literatura Comparada, o trabalho será composto por duas partes que dissecarão as principais ideias de toda a obra, tendo em vista não só o teor estético literário, mas principalmente a natureza contextual contida na narração, o que acaba por estabelecer um paralelo entre Literatura e História, ligando as duas vertentes em um continuum.

RECRIAÇÃO DO CONTEXTO PORTUGUÊS NA OBRA

Em sua última fase, a Geração de 70 passa a ser conhecida como o grupo de “Vencidos da Vida”. Após uma série de tentativas de revolução político-social, o grupo assume uma postura de fracasso, o que acabou por refletir em suas composições.

Foi justamente nesse ponto – incorporando suas consequências – que a obra estudada foi composta, momento em que Eça teve sua fase de maior ironia. Podemos perceber o que seria um certo desejo de busca por reconciliação com Portugal, uma vez que o escritor muito criticou e censurou o modo com que o país se portava, fixando-se num apego ao passado.

A história se passa na sociedade burguesa de Portugal, tanto no século XIX, quanto na metanarrativa situada no século XII. Segundo Saraiva (2000) Eça apenas transpunha as ideias dessa camada social, pois era a única que ele frequentava e, sendo assim, observava. E, conforme o próprio escritor salientava, é a burguesia o único grupo que, de fato, movimenta a sociedade. Nessa linha de pensamento, interessava-se somente em retratar os acontecimentos da elite portuguesa.

Ainda para Saraiva:

[...] o melhor rendimento da massa, poderia melhorar este pessoal dirigente; que o problema consistia precisamente em alargar e tornar mais consciente a intervenção da massa na vida política e cultural do país; que a massa não é <<um pedaço de cera inerte>>, mas a própria fonte criadora de toda a cultura nacional, e que as *elites* não são mais

que resultados dessa grande força mais ou menos latentes; [...].
(SARAIVA, 2000, p. 128)

Quando a massa era citada em suas obras, apenas aparecia como pano de fundo, sem consideração real no desenrolar da trama. As crises que ocorriam na parte pobre da nação não lhe interessavam, embora pudessem ser a base da resolução do embate que enfrentava.

Assim como o próprio Eça salientava, aqui dizemos que o autor transpunha ideias, uma vez que “nós somos uma raça imitadora e copista: domina-nos sempre a tendência a repetir e gozar” (QUEIRÓS, 1886. apud BERRINI, 2000), todavia a transposição dessas ideias incorporava um sentido filosófico, sendo muito mais do que a cópia do real.

Nas duas novelas que compõem o livro, podemos perceber que as personagens não se mostram como seres peculiares, mas como tipos sociais. Ou seja, não se caracterizam por individualidades específicas de suas personalidades, mas seguem o que seriam roteiros de comportamento, uma vez que o autor utiliza-se deles para afirmar seus ideais ou crenças. No caso da família Ramires, é notável que Portugal do século XIX personifica-se em Gonçalo Ramires, uma vez que a personagem apresenta características diretamente ligadas ao contexto social da época.

Gonçalo é retratado como um homem frágil, vulnerável e sem personalidade, extremamente apegado às suas raízes, que apesar de seus esforços, não consegue sequer se aproximar do que o nome que sua Casa já representou um dia. Da mesma maneira em que acontece em algumas outras obras de Eça, na qual aparecem aclarações diretas de personagens ou ideias do autor, a ligação entre Portugal e Gonçalo é exposta desveladamente no fim do livro, onde o personagem João Gouveia relaciona todos os aspectos que tornam Gonçalo o reflexo de Portugal.

“- Pois eu tenho estudado muito o nono amigo Gonçalo Mendes. E sabem vocês, sabe o senhor Padre Soeiro quem ele me lembra?

- Quem?

- Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade, que notou o senhor Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmos, que

acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua idéia. A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, sentimentos de muita honra, uns escrúpulos quase pueris, não verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre alento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão pairador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antigüidade de raça, aqui pegada à sua velha torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem vocês quem ele me lembra?

- Quem?...

- *Portugal.*” (QUEIRÓS, 2013, p. 350)

Porém, essa relação dos Ramires com a nação, personifica-se não somente no fim do século XIX, mas também no ambiente do século XII. Nesse período, o Império Português foi um dos primeiros e mais grandiosos conquistadores, tendo colônias em abrangência global. Foi um período de glória, onde cavaleiros eram honrados, providos de coragem e destemidos.

Na novela que Gonçalo escrevia – justamente como uma forma de notoriedade para que pudesse aproximar-se do mundo político, no qual via sua redenção – os antepassados da Casa de Ramires eram cercados de grandes feitos heroicos, mostrando a todo tempo o quão célebres e ilustres haviam sido os Ramires. É precisamente na exaltação dos feitos notáveis que se torna possível estabelecer a relação entre o passado de Portugal e o passado dos Ramires.

Contrariamente, no século XIX, temos um país em decadência, que se afunda na ruína a cada dia mais. “Mas Gonçalo, espalhando os olhos tristes pelas sombras ondeantes, volveu: ‘- Oh avós, de que me servem as vossas armas - se me falta a vossa alma?...’” (QUEIRÓS,

2013, p. 263). Logo podemos notar em Gonçalo, a personificação desse abatimento, por ser um homem que mesmo carregando toda uma história de nobreza no nome, tem o fracasso tão marcado em seu presente, buscando incessantemente o gozo de seus antepassados.

Assim, é possível observar que o autor enaltece a grandeza passada, no intuito, não só de criticar o insucesso, mas de reconciliar-se com Portugal, buscando a resolução do enfraquecimento da nação na volta às origens imponentes.

Por outro lado, tal crença pode ser contestada, como na fala de Eduardo Lourenço, que em sua obra *O Labirinto da Saudade* (2009), afirma:

[...] influências de sentido oposto – como a da confiança romântica e em seguida romântico-positivista no caráter criador da pátria enquanto realidade *popular*, [...] não terão forças para responder cabalmente à *obsessão temática capital* do século XIX: a de *repor* Portugal na sua grandeza *ideal* tão negada pelas circunstâncias concretas da sua medíocre realidade política, econômica, social e cultural. (LOURENÇO, 2009, p. 87-88)

Embora o autor não esteja se referindo especificamente a Eça de Queirós, é fato que a ideia de resgate do passado como base para a estabilidade do presente, pode não ser de fato a melhor alternativa, uma vez que além de Portugal da atualidade não se comparar minimamente ao que já foi um dia, também trata-se de uma outra época com diferentes necessidades fundamentais para o seu desenvolvimento e progresso. Sendo assim, espelhar-se no que já foi um dia não o tornará igualmente notável.

O DESTINO DE PORTUGAL COMO COLONIZADOR

Como vimos, Eça acreditava na reascensão de Portugal, tornando a ser a nação imponente e cheia de força que foi outrora. O romance traz não só o que seria a personificação da realidade de Portugal em diferentes momentos, mas também um viés do destino colonizador que ainda era incontestável.

Portugal, em seu passado de impérios, contava com diversas colônias, espalhadas pela África, América e até mesmo Ásia. Vendo aquele país no estado em que se encontrava, era impossível imaginar que antes havia sido uma das maiores potências marítimas e colonizadoras europeia. Agora, tornara-se atrasado em relação ao resto da Europa, enfraquecido.

Já de volta a obra, em algumas passagens, é mostrado um breve interesse de Gonçalo em viajar para a África, mesmo que não fosse algo muito citado pela personagem ou bem trabalhado na narrativa. No entanto, como podemos notar em algumas recortes, era visto naquela terra um recomeço tanto para a situação financeira de Gonçalo quanto para uma retomada da grandeza do país.

E toda a tarde na estreita sala forrada de papel verde-gaio, Gonçalo exaltou os talentos do André, ‘homem de governo e de ideias, Gouveia! - celebrou o Ministério Histórico, o único capaz de salvar esta choldra, Gouveia’ – desenrolou vistosos Projetos de Lei que meditava sobre a África, ‘a nossa esperança magnífica, Gouveia!!’ (QUEIRÓS, 2013, p. 149, grifo meu)

Em dado momento, Gonçalo parece resgatar a última gota restante da “alma” de sua Casa e decide repentinamente partir de vez para a África. O impasse acontece de maneira repentina, sem que o personagem avise ou explique claramente suas intenções a seus companheiros. Entende-se que o personagem, agora já cansado das misérias de sua vida, depois de ver mais um fracasso seu, desta vez na construção de sua carreira política, vê na África sua última saída, deixando tudo para trás.

Gonçalo Mendes Ramires, silenciosamente, quase misteriosamente, arranjara a concessão dum vasto prazo de Macheque, na Zambézia, hipotecara a sua quinta histórica de Treixedo, e embarcava em começos de junho no pacote *Portugal*, com o Bento, para a África. (QUEIRÓS, 2013, p. 325)

Gonçalo permaneceu em território africano por quatro anos, plantou, colheu, construiu e enriqueceu. Apesar de todo esse tempo e conquistas, em nenhum momento o dia-a-dia do personagem foi mostrado. Tanto a terra em si, quanto o povo a qual a pertence não foram citados ou meramente lembrados na narração e, embora seja lá reconquistada toda a nobreza da Casa de Ramires, apenas as riquezas providas de lá são expostas.

Essa retratação do “sonho da África” pode ser analisada de forma a se pensar que Eça vê que a ascensão de Portugal está no destino colonizador do país, retornando ao passado glorioso do imperialismo. [...] “Gonçalo na África, na vaga África, mandando raras cartas, mas alegres, e com um entusiasmo de fundador de Império;” [...] (QUEIRÓS, 2013, p. 326-327). No entanto, partindo de um outro olhar, também podemos vislumbrar o que poderia ser uma das maiores ironias do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo assim, fica claro que a obra retrata não só a história de Gonçalo Ramires, mas também a de seus antepassados, de modo a estabelecer uma conexão direta entre elas, contrastando as duas realidades com a dicotomia estabelecida entre Portugal colonial e a ruína do presente, o que se torna uma das ideias principais do texto. Assim sendo, o autor permite que o leitor transite entre duas diferentes realidades de um mesmo país.

Também, durante essa conexão, o autor remete à natureza imperial de Portugal, já que o personagem principal só consegue realmente realizar-se e reestruturar-se na viagem à África. Viagem essa que discorre em pouquíssimas páginas, tendo visibilidade apenas os frutos que a terra o trouxe.

Inicialmente, a obra escrita na maior fase de ironia de Eça de Queirós, nos leva a crer que o autor realmente acreditava que o destino de Portugal estaria nas mãos da tradição, só conseguindo se recuperar quando os passos do passado fossem refeitos. No entanto, é válido lembrar aquilo que citamos no início desta mesma discussão, que Eça era mestre em tom de ironia e que em seu discurso na Conferência de 1871 defende que a única saída para Portugal estaria no Realismo. Ou seja, abandonar a tradição e a ilusão de que o país precisa seguir os passos que haviam dado há séculos anteriores.

Sendo assim, observamos que Gonçalo só consegue realmente alcançar tudo aquilo que sempre estimou, quando não só refaz os passos de seus avós, mas quando consegue de fato “resgatar” sua bravura, abandonando tudo o que tinha para construir seus próprios feitos.

Ainda que seja um texto ficcional sobre uma Casa Portuguesa, o contexto discutido se mostra extremamente objetivo e condizente com a realidade. Estabelecemos então as falas de Weinhardt e Lourenço acerca da interdisciplinaridade presente na literatura, sendo que para Marilene Weinhardt (2011) “no caso da ficção narrativa que pode ser qualificada como histórica, o caráter intertextual é específico, definindo a condição inscrita no adjetivo” e segundo Eduardo Coutinho:

[...] O resultado é que a interdisciplinaridade perde também sua especificidade e a abordagem interdisciplinar generaliza-se. Os estudos literários tornam-se todos interdisciplinares, uma vez que passam a inscrever-se na esfera da cultura, marcada justamente pela confluência das áreas do saber. (COUTINHO, 2011, p. 30)

Desta forma, o alvo desta análise desenvolveu-se principalmente no estudo dessas conexões estabelecidas e na importância que a obra representa, não só visto de um ponto literário, mas também histórico, uma vez que, retratando o contexto político-social das distintas épocas de Portugal, engloba questões históricas, sociais e culturais do país.

Referências

BERRINI, Beatriz. (Org.) **Eça de Queirós – Literatura e Arte: Uma Antologia**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Intertextualidade: a migração de um conceito**. Via Atlântica, n. 9, 2006. P. 125-136.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada e interdisciplinaridade**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, PREC – Ufpel, 2011.

JORGE, Ana Maria C. M. – **Literatura e religião nas conferências do casino: as conferências de Augusto Soromenho e Eça de Queirós**. Lusitania Sacra. Lisboa. ISSN 0076-1508. 2ª S. 1 (1989) p. 119-148

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. Lisboa: Editora Gradiva, 2009.

MACHADO, Álvaro Manuel. **A Geração de 70 – uma revolução cultural e literária**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1986.

QUEIRÓS, Eça. **A ilustre Casa de Ramires**. São Paulo - SP: Editora Martin Claret: 2013.

REIS, Carlos. **Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea**, Universidade Aberta, 1990 (capítulos 4, 5 e 6).

SARAIVA, António José. **As Ideias de Eça de Queirós**. Lisboa: Editora Gradiva, 2000.

WEINHARDT, Marilene. Outros palimpsestos: ficção e história - 2001-2010. In: OURIQUE, João Luís Pereira; CUNHA, Moão Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson. (Org.). **Literatura: crítica comparada**. 1º ed. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011, v. 1, p. 31-55.

A BABEL DE CRENÇAS DE JOÃO DO RIO

Heglan Pereira Moura (UFRJ)

I. Introdução

O final do século XIX foi marcado pelo emblema da modernidade, que se exteriorizava na urbanização. A cidade como o mais marcante signo do capitalismo nascente se destacava no cenário social e político, mas, a partir de uma influência do urbanismo europeu, cidades distantes do velho continente se reorganizavam, tentando acompanhar o ritmo do capitalismo europeu. Dessa forma, conviviam no mesmo solo, a cidade de ares europeus e a cidade dos avessos.

Essa cidade dos avessos, olvidada pelos poderes políticos, também era a cidade das crenças marginalizadas pelas elites e pelo estado. Em contraste, às crenças estigmatizadas pela influencia africana, temos, também, a crença da elite francesa, a qual constituia a “religião branca”.

Nesse trabalho, temos por objetivo tecer algumas considerações acerca da Babel de crenças que coexistia no Rio de Janeiro do início do século XX, tendo como objeto de estudo, as crônicas de João do Rio, reunidos no volume *As Religiões do Rio*. João do Rio, a partir de seu olhar de *flâneur* e com viés subjetivo e ficcional, desvela com maestria o pipocar religioso no Rio de Janeiro da Belle Époque.

II. Crenças, religiões e o além no Rio de Janeiro da Belle Époque

A modernidade trouxe consigo um novo tempo para o Rio de Janeiro, no que se refer ao espaço social e urbano, no início do séc. XX. Encontrava-se em meio ao deslumbre e ao caos, uma cidade que buscava esteticamente os moldes da metrópole parisiense. Assim, flutuavam belas e blasés, as cócotes e os senhores de terno engomado e chapéu, perambulavam entre os mais diversos espaços urbanos do Rio de Janeiro.

Um novo tempo estava surgindo. No início do século XX, a velocidade vertiginosa da vida moderna cria espaço para novos pensares, uma nova literatura e imprensa. Para Brito

Broca, esse momento significou o fim da boêmia do século XIX e a criação de uma “boêmia dourada”, aristocratizada, com fins lucrativos, um novo existir social e literário. Em busca de inovar, entretanto, para não afundar em meio ao que é ultrapassado, a Gazeta de notícias e o Jornal do Brasil adotam as novidades pitorescas da imprensa europeia. Logo, temos os jornais mais dinâmicos com uma forma de escrita bem pitoresca e inovadora. Entre a inovação do estilo literário temos o grande escritor João do Rio.

Na composição do jornal, com novos recursos estético-jornalísticos surgiram as reportagens, as figuras, entrevistas e crônicas que deixavam o jornal no início do século mais intenso e conquistador. Neste contexto, *As religiões do Rio* surge de uma compilação de crônicas histórico-jornalísticas, as quais esquadrinham o universo mais sombrio do qual ninguém via ou, então, poucos olhares atentavam-se.

João do Rio nos leva, pela sua crônica, a passear pelas ruas, onde é possível observar os avessos do espaço urbano, que se edificava paralelamente com a reforma urbana de Pereira Passos.

Para além das ruas e edificações da urbe, João do Rio tematiza a cultura e as formas de religiosidade populares, em meio à uma cidade que adotava mentalidade, imaginário e estilo de vida parisienses. Assim, tornam-se alvo da leitura do cronista, as mais variadas religiões, inclusive, àquelas consideradas não oficiais e de caráter popular e sincrético. É interessante notar que a Belle Époque foi um tempo de grande crença na ciência como solução para todos os problemas sociais, mas, contraditoriamente, é nesse mesmo período que eclode o chamado " espiritismo científico" de Kardec, tendo sido um tempo em que surgiram também as mesas volantes e um grande desejo de conhecer o que estava no plano do sobrenatural. Nesse sentido, nos perguntamos quais as dicções e contradições de um tempo de modernidade, de fé na ciência, tendo sido, simultaneamente, um tempo de desenvolvimento do espiritismo entre a classe mais abastada? Em que depositar fé em um período marcado de mudanças significativas para a sociedade?

É importante lembrar que, com a proclamação da República, no Rio foram implantadas inúmeras inovações sociais e culturais, mas, contraditoriamente, nas franjas dessa cidade, se escondia a face mais miserável do progresso, onde se localizavam as moradias da população de baixa renda e onde essa população reinventava a cada dia as suas estratégias de sobrevivência.

É justamente na esteira desse novo tempo de fé na ciência e no progresso econômico e social, que surgia, paralelamente, no imaginário popular, histórias, lendas urbanas, contos de assombração e conversas às mesas de jantares sobre as histórias de “além-tumulo”, conforme nos afirma Mary Del Priori: “O desejo das pessoas era um só: abordar o universo maravilhoso, onde tempo e espaço não existem.” (PRIORI, 2010, p. 211) .

Assim, no mesmo do solo da cidade do Rio de Janeiro de então, conviviam diversas crenças, as quais eram, de certa forma, tinham asseguradas as liberdade de culto dentro da Constituição. As constituições brasileiras do período republicano sempre asseguravam a liberdade religiosa, porém, o código penal punia o uso comercial das superstições e a exploração da credulidade publica e o cronista João do Rio nos descreve a Babel de crenças da nossa cidade:

A religião? Um misterioso sentimento, misto de terror e de esperança, a simbolização lúgubre ou alegre de um poder que não temos e almejamos ter, o desconhecido avassalador, o equívoco, o medo, a perversidade.

O Rio, como todas as cidades nestes tempos de irreverência, tem em cada rua um templo e em cada homem uma crença diversa.

Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num pais essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á. São swendeborgeanos, pagãos literários, fisiólatras, defensores de dogmas exóticos, autores de reformas da Vida, reveladores do Futuro, amantes do Diabo, bebedores de sangue, descendentes da rainha de Sabá, judeus, cismáticos, espíritas, babalaôs de Lagos, mulheres que respeitam o oceano, todos os cultos, todas as crenças, todas as forças do Susto. Quem através da calma do semblante lhes adivinhará as tragédias da alma? (RIO, 1951, p.28).

A curiosidade rondava os bate-papos na Confeitaria Colombo, nas mesas de jantares, nos grandes salões. O que é o oculto? Neste momento, a ideia de ser moderno se fazia presente na reforma urbana e esta, por sua vez, trazia, também, uma mudança nos costumes e na cultura. A modernidade, o advento de novos recursos e conceitos nos levam a questionar o que seria, então, esse novo? Entretanto, pela pena de João do Rio veremos nesta pesquisa a relação do espaço urbano com o transeunte, a modernidade e a religião.

"O Rio é o porto de mar, é cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vasa que o oceano lhe traz. Há de tudo. Vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados ... Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante" (RIO, 1981, p 10).

Algumas crenças eram originárias do seio africano, outras se misturaram com conceitos da filosofia francesa e com o catolicismo, resultando num misto de fé e de esperança no novo amanhã. O povo carioca esperava que uma âncora os deixasse firmes na fé, porém, em que depositar a sua esperança? O charlatanismo também rondava as ruas e vielas do Rio de Janeiro, pelas mãos de ciganas, mães de Santo que esperavam sorrateiramente por clientes desesperados por uma resposta. O desespero e a ansiedade fazem com que o homem procure por respostas. A confusão de religiões pipocava no Rio de Janeiro e tirava dos transeuntes participantes da urbe a confiança no oculto.

Waldemar Valente nos mostra que “o sincretismo religioso surge a partir de uma fusão de culturas e um conflito cultural para uma intermistura de elementos culturais”. Analisamos o sincretismo religioso, por João do Rio, que nos imerge na babel de crenças do início do século XX. O Cronista nos mostra pela crônica histórico-informativa, o pipocar de crenças. Era um misto de fé e charlatanismo que pairava pela cidade do Rio de Janeiro. O escritor apresenta-nos, com certa sensibilidade e, ao mesmo tempo, um distanciamento a paisagem que compunha o contexto histórico do mundo dos feitiços.

Antônio é como aqueles adolescentes africanos de que fala o escritor inglês. Os adolescentes sabiam dos deuses católicos e dos seus próprios deuses, mas só veneravam o uísque e o schilling. Antônio conhece muito bem N. S.^a das Dores, está familiarizado com os orixás da África, mas só respeita o papel-moeda e o vinho do Porto. Graças a esses dois poderosos agentes, gozei da intimidade de Antônio, negro inteligente e vivaz; graças a Antônio, conheci as casas das ruas de São Diogo, Barão de S. Felix, Hospício, Núncio e da América, onde se realizam os candomblés e vivem os pais-de-santo. E rendi graças a Deus, porque não há decerto, em toda a cidade, meio tão interessante. (RIO, 1951, p.155).

João do Rio e As Religiões no Rio

João do Rio, como tornou-se conhecido João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto, nasceu no dia 05 de agosto de 1881, em um simples sobrado localizado na Rua do Hospício – Rio de Janeiro. Filho de Alfredo Coelho Barreto, nascido no Rio Grande do Sul em uma família nobre e de raízes aristocráticas – motivo pelo qual João do Rio se autoembasava aristocrata – mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar Medicina e Mecânica na Escola Politécnica, no Largo de São Francisco . A mãe, Florência Barreto – filha do médico Joaquim Cristóvão e de Gabriela Amália Caldeira (uma descendente de africanos) após a morte prematura de Bernardo Guttenberg, irmão de João do Rio, o teria criado com excessos de cuidados e dengos, superprotegendo e mimando o agora filho único.

João do Rio completou apenas o curso secundário, e, segundo Magalhães Júnior¹⁰, teve grande influência de seu pai positivista. Começou a trabalhar muito cedo, com apenas 17 anos, e já estreando no jornalismo em A Tribuna, no ano de 1899. Escreveu para os jornais O Paiz, O Dia e O Correio Mercantil, A Cidade do Rio entre 1901 e 1902. Em 1903 foi indicado pelo futuro presidente da República Nilo Peçanha para trabalhar na Gazeta de Noticias, onde permaneceu até 1915. Dedicou-se, também, a tradução de obras estrangeiras, como por exemplo, Salomé (1908) e Intenções (1912), ambas de Oscar Wilde. Em 1908, o escritor publicou A alma encantadora das ruas, que mais tarde seria considerada uma das melhores

obras sobre a cidade do Rio. Posteriormente, publicou uma vasta série de obras, das quais, as de maiores renomes estariam entre *Cinematographo: crônicas cariocas* (1909), *Dentro da noite* (1910), *Vida vertiginosa* (1911), *A bela madame Vargas* (1912), *A mulher e os espelhos*, dentre outras.

João do Rio denunciava o lado mais sombrio e deplorável do Rio de Janeiro, com o qual não se identificava. Lançava críticas à sociedade que se voltaria aos princípios liberais, apontando a crescente vulgarização e massificação dos hábitos, dos costumes e da arte, antes privilégio da aristocracia, sublinhando, dessa maneira, a contrafação do lado aristocrático de sua personalidade. Interessou-se apenas pelos dois extremos da sociedade, ou seja, pelos ricos ou pelos miseráveis, deixando a classe média de lado, pois a considerava sem interesse. Assim, dividia-se hora como flâneur, que perambulava pelas ruas e pelos becos sórdidos, frequentando os salões elegantes de um Rio de Janeiro que imitava a nobre Paris.

As religiões no Rio cooperou em demasia para o reconhecimento de João do Rio como uma personalidade especificamente jornalística e contribui, também, com estudos acerca de Antropologia, Sociologia e História. Esta obra foi resultado de uma reunião das reportagens da série *As religiões no Rio*, que foram publicadas entre 22 de fevereiro de 1904 e 21 de abril de 1904, no jornal *Gazeta de Notícias*. Sua primeira reunião em livro foi editada e produzida pela Tipografia da *Gazeta de Notícias* em dezembro de 1904, reeditado em 1906, edição aqui utilizada. Sua organização em livro possui uma reorganização das reportagens, seguindo uma ordem temática.

Neste tempo, a literatura focou-se no temor ao progresso da ciência, de fato, pautando-se na dúvida da população carioca. Os personagens que compunham a urbe carioca e suas curiosidades são os mais marcados pelas crônicas de *As Religiões no Rio*, trazendo à pena as figuras marcantes da história carioca por João do Rio em suas crônicas: barões do café, viscondes, senhoras que faziam parte do aristocracia da época, ciganas, os Babalorixás, as yaôs, as feiticeiras, as cartomantes, os bruxos e os mais inusitados seres da urbe carioca:

A Morte e a Loucura nem sempre se limitam ao estreito meio dos negros. As beberagens e o pavor atuam suficientemente nas pessoas que os freqüentam. A Assiata, uma negra baixa, fula e presunçosa, moradora à rua da Alfândega, dizem os da sua roda que pôs doida na

Tijuca uma senhora distinta, dando-lhe misturadas para certa moléstia do útero. Apotijá, o malandro da rua do Hospício, que aproveita os momentos de ócio para descompor o Brasil, tem também uma vastíssima coleção de casos sinistros. (RIO, 1951, p.178).

João do Rio prossegue suas reportagens, inventariando nas crônicas, as mais diversas crenças, onde também existem o “falso espiritismo”, os aproveitadores e charlatões. Ao leitor, o cronista denuncia o alto índice de charlatanismo no Rio de Janeiro. Em *A Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, refere-se a “crença da população e “a flora estranha do *spiritism*”.

Interessante notar que ao mapear as religiões no Rio de Janeiro, não há referência direta ao catolicismo, enquanto as diferentes denominações recebem atenção em capítulos específicos. O Catolicismo aparece apenas em nível de comparação ou ilustração. O nosso entendimento é o de que isto ocorre, pois o novo cenário político-cultural do Rio de Janeiro tornava necessário definir “religião”, ao mesmo tempo em que questionava a ambicionada homogeneidade católica brasileira.

Considerações Finais

O trabalho de João do Rio, neste sentido, demonstra o esforço do escritor em apresentar o Rio de Janeiro como uma cidade não essencialmente católica, mas marcada pela presença de outras práticas religiosas, evidenciadas nas ruas da então capital brasileira. Quando o Catolicismo deixa de ser a religião oficial do Estado e a liberdade de culto passa a ser constitucionalmente assegurada, as práticas religiosas, antes resguardadas ao âmbito individual da consciência da crença, agora podem ser expressadas publicamente. Mas como definir se estas manifestações que buscavam a legitimidade da lei eram de fato religiões?

Referências

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.

BOUÇAS, Edmundo, Fred Góes. **Melhores crônicas João do Rio**, Global, São Paulo, 2009.

CARLOS RODRIGUES, João. **João do Rio: vida, paixão e obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COARACY, V. **Memórias da Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A vida vertiginosa de João do Rio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GOMES, R.C. **João do Rio**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

DEL PRIORI, Mary. **Do Outro lado**. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2001.

HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia Cultural**. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

RIO, João do. **As Religiões no Rio**. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1951.

_____. **Histórias da gente alegre**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo Religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

UMA ANÁLISE DA HISTERIA DA RAINHA DE COPAS EM ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Ícaro de Oliveira Leite (UNIS)

Resumo: É sabido que muitas vezes os contos de fadas e histórias infantis são responsáveis – mesmo que "sem querer" – por uma espécie de propagação do gendramento e do preconceito em relação às mulheres. Faz-se necessária a pesquisa desse ponto de vista, não para reescrever as histórias consagradas, mas para pelo menos saber trabalhar adequadamente os problemas de preconceito e gendramento presentes nas histórias infantis ao contá-las para crianças. De outro lado, ao analisar o discurso literário pode-se ter uma referência de como uma obra pode ser "preconceituosa", servindo de alerta ao escrever algo novo. O objetivo dessa comunicação é analisar a personagem Rainha de Copas do livro Alice no País das Maravilhas, uma obra escrita no séc. XIX. Seria a rainha uma representação da histeria, geralmente associada às mulheres, e da falta de autoridade feminina? Percebe-se que os resultados obtidos são ambíguos, podendo representar a falta de autoridade e o governo simbólico da coroa da época (era vitoriana) ou uma crítica ao feminino e sua falta de mando nas relações sociais, já que nesse período a participação feminina na política era praticamente nula.

Palavras chave: Alice no País das Maravilhas. Patriarcado. Gênero. Era Vitoriana.

1 INTRODUÇÃO

Alice no País das Maravilhas é uma obra clássica da Era Vitoriana que é muito lida desde então. Como todas as obras literárias essa nos permite analisar um pouco o plano de fundo da época para podermos entender seu contexto social e como a sociedade era estruturada na época. No caso desta pesquisa o objetivo é analisar a participação feminina da Rainha de Copas (exclusivamente) refletindo sobre seu papel na obra, o porquê das personagens temerem-na, o porquê de suas ordens de execução não serem cumpridas etc.

Outro fato muito relevante é que a obra foi escrita na época em que a Rainha Vitória era a monarca vigente na Inglaterra, o que pode nos levar também a crer que a Rainha de

Copas em Alice no País das Maravilhas seja uma representação da própria Rainha Vitória, que também não tinha poder nenhum na Inglaterra.

Enfim, seria a Rainha de Copas uma representação do patriarcado e das relações de gênero vividas na época na qual a obra foi escrita ou seria uma representação da Rainha Vitória? Quem sabe seja até uma junção dos dois.

2 A RAINHA LOUCA

Martin Gardner – o introdutor da obra Alice: edição comentada – cita Gilbert K. Chesterton e concorda com o mesmo quando esse diz que temia o dia em que Alice caísse nas mãos de acadêmicos e se tornasse “fria e monumental como um túmulo clássico” (apud GARDNER, 2002, p. 7). Apesar de concordar com essa afirmativa de Chesteron, Gardner diz que “nenhuma piada tem graça a menos que se possa entendê-la, e às vezes o sentido tem de ser explicado” (2002, p. 7). Portanto, se tratando de posições diferentes e sendo cada uma recheada de sentidos fica difícil escolher qual é a "correta", mas como essa pesquisa teve sua conclusão é obvio que optaremos por "explicar a piada" evitando tornarmo-nos "frios e monumentais".

Antes de começar uma análise sobre a Rainha de Copas em si faz-se necessário entender um pouco o período histórico em que a obra Alice no País das Maravilhas foi escrita e publicada, pois segundo Richartz “para compreender relações de gênero, é imprescindível sempre levar em consideração o período histórico que está sendo analisado.” (2007, p. 29). Além disso, necessária também, é a definição de gênero e patriarcado que exercerão papéis importantes no desenvolvimento dessa pesquisa.

2.1 Contexto histórico: Era Vitoriana

A obra de Lewis Carroll (Alice no País das Maravilhas) foi publicada em 1865, período inglês entendido pela literatura como a Era Vitoriana (que vai de 1837 até 1901). Período no qual a Rainha Vitória era Chefe de Estado da Inglaterra; cargo representativo na Inglaterra já que o regime político vigente na época era (e ainda é) a Monarquia Parlamentarista. Esse regime político se caracteriza pela ausência de mando dos monarcas

tendo-os apenas como figuras públicas e tendo como “verdadeiro” representante político o primeiro ministro.

Segundo Brito o contexto histórico no qual *Alice no País das Maravilhas* foi escrito é um contexto marcado por vários conflitos ideais como entre a ciência e a religião e entre o moderno e o tradicional ([2005?], p. 1-2). As pessoas da época tinham um grande valor estético e social atribuído à literatura, o que fazia com que as pessoas à buscassem tanto para entretenimento quanto para adquirir conselhos, reforçar seu dogmatismo etc. (apud BRITO, [2005?], p. 2). E isso nos permite refletir sobre a seguinte questão: seria o livro de Lewis Carroll apenas um livro de entretenimento para crianças ou o mesmo seria uma forma de crítica sobre o governo da época no que tange a Rainha de Copas?

2.2 Relações de gênero

Além de entender o período histórico é importante também definir gênero e patriarcado, conceitos fundamentais para o desenvolvimento e entendimento desta pesquisa. A começar pela definição de gênero, podemos entender que:

Gayle Rubin (1975), feminista norte-americana, formada em Antropologia, definiu gênero como um conjunto de convenções mediante as quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produto da atividade humana. A natureza define dois sexos (homens e mulheres), cada sociedade agrega a esse dado natural valores, significados e atributos diferentes que deverão ser respeitados. A maioria das sociedades humanas transforma as diferenças anatômicas em desigualdades sociais e políticas. (apud RICHARTZ, 2009, p. 36)

Ou seja: gênero, nesse caso, se refere não às diferenças biológicas entre os sexos masculino e feminino, mas ao poder conferido – ou retirado – de pessoas de um sexo ou d’outro por serem de tal sexo, por exemplo: conferir à mulher menos poder de mando e menos autoridade enquanto se confere autoridade ao homem é uma relação de gênero,

portanto, não tendo essa definição, relação direta com a questão biológica a não ser quando toma a mesma como condição de determinação de relações de poder entre os sexos.

Para exemplificar melhor tomaremos como exemplo um artigo publicado por La Roque e Teixeira que trata exatamente dessa parte de relações de gênero na sociedade exemplificadas em obras literárias clássicas. O Primeiro exemplo cita Frankenstein:

É interessante notar que a crítica feminista que Mary Shelley faz em Frankenstein não abarca somente a existência de uma natureza feminina violada por uma ciência masculina, mas também pode ser detectada nos papéis desempenhados pelas mulheres no romance. São companheiras passivas, como Elizabeth Lavenza, a desditosa noiva de Victor, que só faz esperar pelo destino trágico que a abraça, ou Caroline Beaufort, a mãe de Victor, que morre ao se arriscar deliberadamente, tratando a varíola contraída por Elizabeth. Todas encarnam, assim, uma idéia de mulher totalmente abnegada e auto-sacrificada. (LA-ROQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 19)

É perceptível nesse exemplo dado pelos autores a relação de gênero. As mulheres da trama são sempre mulheres passivas e “receptivas” sem poder de decisão próprio e sem sequer a possibilidade de exercer o mando em o que quer que seja. Portanto, é importante ressaltar que essas personagens femininas foram construídas como forma de crítica pela autora do livro: Mary Shelley.

Adiante no texto La Roque e Teixeira dizem que, diferentemente das mulheres, os homens da história exercem profissões governamentais, são públicos, cientistas – como o próprio protagonista –, comerciantes, exploradores e até mesmo o narrador da história. Ou seja: os homens relacionados na obra de Mary Shelley são todos figuras importantes, imponentes, participativas, públicas etc. (LA-ROQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 19)

Aí se vê claramente as relações de gênero pois, justamente pela diferença biológica entre os homens e as mulheres, cada gênero tem seu “poder” e papéis sociais. Papéis esses que não são optativos, ou seja: por serem mulheres e somente por isso elas têm de ser

obedientes, submissas etc. E os homens somente por serem homens detêm o poder de mando e as decisões políticas e sociais também são determinadas por eles.

E como exemplo final das relações de gênero e do papel feminino nas obras clássicas da literatura – já que esta pesquisa se propõe justamente a isso – temos a análise feita ainda por La Roque e Teixeira de um outro grande clássico da literatura: O Drácula de Bram Stoker. Começamos pelas palavras dos autores da pesquisa: “Em Drácula, a ciência e o conhecimento também estão restritos ao domínio masculino.” (LA ROQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 24). Ou seja, como no exemplo citado anteriormente (Frankenstein) os homens no Drácula de Bram Stoker são quem detêm o poder, o conhecimento e têm suas vidas públicas, mas, diferentemente daquela obra, nessa a mulher é “reinventada”. Segundo La Roque e Teixeira a misoginia e o vampirismo andam juntos a muito tempo, mas no Drácula de Bram Stoker o autor reflete nas personagens femininas o seu medo da mulher moderna e independente que parecia conquistar cada vez mais espaço na sociedade, essa, a Nova Mulher, é não só independente financeiramente mas também sexualmente; o que desperta o horror do autor (talvez mais do que o Drácula em si).

2.3 Patriarcado

Estando entendido que as relações de gênero partem da valoração sobre a diferença biológica entre o homem e a mulher podemos entender o conceito de patriarcado. A palavra patriarcado (ou patriarcalismo, como pode ser também usada) vem do Grego PATÉR, “pai”, mais ARKHÉ, “poder”. Ou seja, os homens detêm o poder em uma sociedade. Como discutido por Richartz: há quem acredite que o patriarcado fora construído desde que o homem descobriu seu papel no processo de fecundação pois até então a gestação era entendida como um processo exclusivamente feminino. (2009, p. 37)

Richartz ainda diz que o patriarcado foi estruturado a partir de um contrato social firmado entre desiguais onde as mulheres obedecem em troca de proteção. E nessa relação patriarcal o homem se sente senhor da esposa que se constitui subordinada após o casamento. (2009, p. 37) Mas Christine Delphy ainda aponta um fato importante:

defende que não é o homem, em geral, o principal inimigo da mulher, mas o sistema patriarcal, que apresenta estrutura hierarquizada e não igualitária. Esse sistema domina e explora as mulheres. Para ela, a base do patriarcado é o modo de produção doméstico. Nesse modo de produção, as mulheres não vendem seu trabalho, principalmente o tempo destinado à educação dos filhos e aos serviços domésticos, mas doam. (1998 apud RICHARTZ, 2009, p. 38)

Ou seja, os vilões da história não são os homens em si, mas esse sistema patriarcal que vê o trabalho doméstico e a participação da mulher como submissão necessária e inerente à ela, lembrando que o modo de produção doméstico é que “desvaloriza” a mulher. Enquanto o homem tem de sair para alimentar a família o “único” papel da mulher é o de cuidar da mesma e limpar a casa. Exatamente por isso o patriarcado tem dado uma leve retrocedida; algumas mulheres hoje são independentes financeiramente, o que aterroriza os homens tanto quanto aterrorizava Bram Stoker.

3 ANÁLISE DA OBRA

Até agora temos duas interpretações para analisar: A Rainha de Copas representando a Rainha Vitória, ou o fato da Rainha de Copas viver, na verdade, a falta de mando por ser mulher e exclusivamente por isso.

A Rainha de Copas é uma personagem citada desde o começo da obra e vai através dela exercendo medo nas personagens (menos no Gato de Cheshire) até o seu contato com Alice que parece afrontá-la, mesmo sem querer, e Alice percebe que ela a todo momento ordena execuções à quem a irrita (o que não é muito difícil) e essas execuções não são cumpridas.

Mas analisaremos aqui duas possibilidades: a Rainha de Copas como representação da Rainha Vitória simplesmente como crítica social da época feita pelo autor ou a Rainha de Copas como desprovida de poder simplesmente por ser mulher e tendo suas ordens recusadas e mudadas pelo Rei só pelo fato do Rei ser homem.

3.1 Rainha de Copas ou Rainha Vitória?

A obra de Lewis Carroll cumpre perfeitamente seu papel como livro de entretenimento infantil e tanto o faz que até hoje é um livro muito recorrentemente lido pelas crianças, mas nem por isso esquecido pelos adultos. A obra portanto pode, como qualquer obra literária, nos permitir extrapolar suas barreiras objetivas para buscarmos o que se esconde nas suas entrelinhas. No que tange a Rainha de Copas – personagem que é citada durante toda a obra de Lewis Carroll – muitos dizem, assim como Brito, ter relação com a Rainha Vitória pela mesma nunca ter suas ordens cumpridas por mais que os personagens do País das Maravilhas a temessem. Brito ainda cita que:

Quando se considera o mundo do País das Maravilhas como uma possível crítica à Inglaterra vitoriana (posição adotada por esse trabalho), pode-se estender, então, tanto a fala do Grifo quanto a do narrador, à própria Rainha Vitória. É interessante notar que, nos dois trechos citados, tanto o Grifo quanto o narrador se referem à Rainha de Copas como apenas ‘Rainha’, reforçando a possibilidade de interpretação desse ‘Rainha’ como se referindo também à Rainha Vitória. ([2005?] p. 8)

Ou seja: em algumas passagens do livro o Grifo e o próprio narrador se referem à Rainha de Copas como Rainha apenas, dando margem à interpretação da mesma como a própria Rainha vitória.

Brito continua:

A Rainha de Copas, na realidade, dentro do sistema maluco que é o País das Maravilhas, quase não tem poder de decisão, como a Rainha Vitória dentro da monarquia parlamentarista. Os seres mágicos a temem, é verdade, mas as suas ordens de decapitação nunca são cumpridas[...] ([2005?], p. 7)

Como a Rainha Vitória não tinha influência na Inglaterra por ser apenas uma figura simbólica acredita-se que a Rainha de Copas possa ser uma representação da Rainha Vitória. A Rainha de Copas achava que detinha todo o poder sobre o seu “reino” e ordenava execuções a todo tempo e a qualquer um, mas, apesar de todos temerem-na, as suas ordens pouco valiam, pois, Alice descobre depois, que ninguém realmente era executado como a Rainha desejava. O Rei perdoava os condenados, e Alice se sentiu aliviada, pois, eram muitas as execuções ordenadas. (CARROLL, 2009, p. 109) A Rainha de Copas parece ser histórica, o que, se tratando de uma representação da Rainha Vitória pode fazer sentido como forma de crítica e de ridicularização da monarca.

Alice assim como o Gato de Cheshire parecem não levar muito a sério a autoridade da Rainha. Alice talvez por inocência; por não entender o porquê de tantas pessoas a temerem e o porquê ela deveria de fato ser temida. Mas o Gato parece ser o mais esclarecido da obra, fazendo, durante seu encontro com a Rainha e o Rei, brincadeiras e jogos de palavras sobre a ordem de execução que recebera. Como exemplo: “‘Não gosto nada da cara dele’ falou o Rei; ‘contudo, ele pode me beijar a mão se quiser.’ ‘Prefiro não’, observou o Gato.” (CARROLL, 2009, p. 101). O Gato, então, parece não ter medo de afrontar a realeza por saber que não são capazes de o machucarem; não só pelo fato do Gato desaparecer à sua vontade, mas porque as ordens de execução e de prisão não são realmente cumpridas. Dentre todas as personagens da obra me parecem afrontar o poder real somente o Gato, Alice (mesmo que sem querer) e o Grifo. O Grifo não afronta a Rainha diretamente, mas a certa parte do livro ele diz: “‘Onde está a graça?’ perguntou Alice. ‘Ora, *nela*’, disse o Grifo. ‘É tudo fantasia dela: nunca executam ninguém. Vamos!’” (CARROLL, 2009, p. 109). Ou seja: o Grifo ridiculariza a Rainha por saber que a mesma não tem autoridade sobre o reino.

3.2 A Rainha sem “mando”

Como já foi tratado nesta pesquisa, as relações de gênero são a valoração sobre a autoridade e poder de mando conferidos a cada sexo (masculino ou feminino). Assim, seria a Rainha de Copas uma representação dessa relação de gênero e do patriarcado existente tanto na época na qual a obra fora escrita quanto até hoje?

O Rei perdoa os condenados como já foi dito anteriormente, mas os condenados ainda têm medo da Rainha, então como fica a relação de gênero? As relações de gênero aparecem quando o Rei tem o poder de perdoar as execuções feitas pela Rainha sem ao menos consultá-la. O Rei perdoa os condenados aos cantos para que a Rainha não veja, mas isso não parece ser por medo da Rainha, mas justamente por terem a Rainha como histérica; louca, o que demonstra outra característica geralmente atribuída às mulheres: a histeria.

O Rei simplesmente pretende “evitar a fadiga” ao perdoar pelos cantos os condenados, afinal, se todos fossem condenados não sobraria ninguém no reino. A representação da histeria da Rainha chega ao extremo, condenando a tudo e a todos por qualquer motivo. Vejamos: “A Rainha só tinha uma maneira de resolver todas as dificuldades, grandes ou pequenas. ‘Cortem-lhe a cabeça!’ ordenou, sem pestanejar.” (CARROLL, 2009, p. 109). A Rainha toma decisões precipitadas para problemas pequenos, justamente sendo essa a graça da personagem: ela não mede as consequências dos seus atos, o que faz com que eles sejam na maioria das vezes muito mirabolantes em relação aos erros cometidos. Quando a Rainha aparece pela primeira vez, por exemplo, duas cartas (personagens do reino da Rainha) têm medo de serem condenados à execução simplesmente por terem plantado uma roseira de cor diferente da qual a rainha desejava e os mesmos estavam pintando as rosas para parecerem vermelhas ao invés de brancas. (CARROLL, 2009, p. 93-95). Portanto a Rainha é tida como completamente louca e sem nenhum “medidor de consequências” o que faz com que as personagens tenham medo dela por cometerem erros ínfimos.

A mulher aí então é desvalorizada por ser caracterizada como a louca; apesar de deter o poder ela não é capaz de usá-lo a não ser para se satisfazer e, o Rei – figura masculina –, é quem tem de instituir a ordem quando perdoa os condenados, pois, ele sabe que se todos os condenados forem executados não sobraria ninguém para contar a história.

Pode parecer que o Rei é bem esclarecido, o que não faria sentido com essa pesquisa, pois, se ele fosse realmente esclarecido sobre como reinar e sobre as coisas de um reino, esse personagem faria sentido por justamente fazer o contraste com a loucura da Rainha, mas o Rei é quase tão louco quanto a Rainha, como é retratado no capítulo do tribunal. O mesmo não tem noção do que está fazendo no tribunal, recorrendo, sempre, à ajuda do Coelho Branco, que a todo momento diz o que fazer e como proceder no julgamento. (CARROLL, 2009, p.

130-136). Esse não seria um grande problema se o Rei não fosse o juiz do tribunal, mas como ele é, ele finge que sabe o que fazer mas é corrigido pelo Coelho branco:

‘Pronunciem seu vededito’, o Rei disse ao júri. ‘Ainda não, ainda não’, interrompeu o Coelho, afobado. ‘há muito que fazer antes disso!’ ‘Convoque a primeira testemunha’, disse o Rei; e o Coelho Branco, depois de três toques de corneta, bradou: ‘Primeira testemunha!’ (CARROLL, 2009, p. 130).

Como foi dito, o Rei recorre à ajuda do Coelho Branco para prosseguir o julgamento o que nos diz que o Rei não é tão esclarecido assim para perdoar as ordens da Rainha por saber que são absurdas, mas ao mesmo tempo, como homem da história ele é quem toma as decisões; quem dá a última voz às pessoas superando o poder da Rainha simplesmente por ser *O Rei*. As outras personagens se sentem protegidas pelo Rei ao mesmo tempo que têm medo da histeria da Rainha.

4 CONCLUSÃO

Concluindo, a obra Alice no País das Maravilhas pode ser interpretada de várias formas por se tratar de uma obra de literatura fantástica sem nenhuma pretensão (visível pelo menos) de ser uma representação da realidade, mas apesar disso, não escapa de representá-la através do modo de pensamento relacionado às mulheres da época; pensamento esse, expresso indiretamente pelo autor ao escrever o livro.

A Rainha de Copas pode ser interpretada como uma personagem sem mando por ser uma representação da Rainha Vitória, que de fato não possuía mando na Inglaterra pelo fato dessa vivenciar até hoje uma Monarquia Parlamentarista, tendo assim a rainha (ou rei) papel simbólico na sociedade inglesa. Mas a Rainha de Copas pode também não possuir poder de mando por causa das relações de gênero e por causa do patriarcado vigente na sociedade daquela época e que continua subsistindo até hoje. (Somente por se tratar de uma mulher a Rainha de Copas “perde” seu poder e é tida como motivo de deboche pelos esclarecidos da história (o grifo e também o próprio narrador).

A Rainha de Copas é um personagem muito marcante na obra de Lewis Carroll por estar presente mesmo que por entrelinhas durante toda a obra e, como sabemos, as obras podem dizer muito sobre o período histórico e social no qual foram escritas mesmo sem a intenção do autor, mas simplesmente por se tratar de fatos arraigados da sociedade. Como na questão de gênero e patriarcado muitas vezes reproduzimos as ideias que os envolvem por acharmos que são ideias naturais, o que favorece a sua propagação e infelizmente, a sua fixação.

A obra Alice no País das Maravilhas, como já foi dito, possui milhares de interpretações e seria, por isso, leviano afirmar que esta foi a intenção do autor ao escrevê-la, mas esta pesquisa não se torna inútil por isso; muito pelo contrário: através da obra de Lewis Carroll foi possível entender o sistema patriarcal, as relações de gênero, um pouco da Era Vitoriana e o papel da Rainha – tanto a inglesa quanto a fantástica.

Referências

BRITO, Bruna Perrella. **Alice no país das maravilhas: uma crítica à Inglaterra Vitoriana.**

[2005?]. Disponível em:

<http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf>. Acesso em: 26 set. 2016.

CARROL, Lewis. **Alice: aventuras de Alice no País das Maravilhas; através do espelho e o que Alice encontrou por lá.** Trad. Maria Luíza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 7-150.

LA-ROCQUE, Lucia de; TEIXEIRA, Luiz Antonio. Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. **Hist. Cienc. Saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 11-34, jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000200001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 out. 2016.

RICHARTZ, Terezinha. **Cotas e autonomia: paradoxos da implementação da lei de cotas para cargos no legislativo paulista nos partidos PT, PSDB e PFL.** 2007. 298f. Tese

(Doutorado)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 231-450.
Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3791>> Acesso em: 26 set. 2016.

À MEIA LUZ DO CABARÉ, VIDAS QUE SE ENTRELAÇAM: UMA LEITURA DO ROMANCE SANTA, DE FEDERICO GAMBOA

Isaac Silva França (UFRJ)⁵⁵

Resumo: Neste trabalho, pretendemos realizar uma leitura crítica do já clássico Romance da literatura mexicana - *Santa*, de Federico Gamboa, publicado em 1903, tendo como fio condutor as relações entre literatura, história e sociedade. O século XX, na América Latina, despontou sob o signo da urbanidade, que trouxe em seu bojo os discursos dominantes da modernidade, a partir do desenvolvimento das ciências sociais e biológicas. Urgia, então, pensar, analisar e descrever a sociedade via ciência. Nesse contexto, o perfil da prostituta foi redesenhado. A leitura crítica do romance tem por finalidade mostrar o contexto histórico e literário da sociedade mexicana durante o século XX. Dentro desse contexto, abordaremos fortemente a questão da urbanidade latino-americana e da prostituição por meio do modernismo. Dessa forma, usaremos como base para nossa análise as seguintes obras: *A Cidade das Letras*, de Ángel Rama, *À Sombra da Revolução Mexicana*, de Héctor Aguilar Camín & Lorenzo Meyer, e o capítulo “América Latina: O Móvel e plural”, de Coutinho. A partir da perspectiva desses autores, desenvolveremos a nossa leitura do romance *SANTA*. Pretendemos mostrar como se dá o desencadeamento da Urbanidade e junto a ela, a remodelação do perfil da mulher prostituta na sociedade mexicana.

Palavras chave: Literatura e experiência urbana; romance; modernidade.

I INTRODUÇÃO

O século XX na América Latina despontou sob o signo do urbano, que trouxe em seu bojo os discursos dominantes da modernidade, a partir do desenvolvimento das ciências sociais e biológicas. Urgia, então, pensar, analisar e descrever a sociedade via ciência. Foi um período extremamente tenso, pois tivemos diversos feitos históricos acontecendo durante esse período de

⁵⁵ Este trabalho constitui recorte da nossa monografia de conclusão do curso de Letras Português-Espanhol da UFRJ, em fase de conclusão, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Nascimento. A apresentação desse trabalho só se tornou possível graças ao apoio da Direção da Faculdade de Letras, por meio de concessão de bolsa de auxílio viagem e também do patrocínio concedido pelo médico e fotógrafo, Dr. Michele Angelillo, do Hospital San Giovanni Bosco- Napoli-Itália, pelo auxílio nas despesas de viagem.

transição do século XIX para o século XX, tais como a consolidação de um capitalismo monopolista, um capitalismo industrial e ao mesmo tempo uma formação de uma série de forças opostas a esse capitalismo que poderíamos chamar de um grosso modo de forças pautadas na teoria do socialismo. Deste modo, essas duas correntes teóricas começaram a se enfrentar.

Dentro dessa perspectiva, organizou-se todo um imaginário urbano. Nesse contexto, a cidade triunfou enquanto ícone da modernidade não só na Europa como na América Latina. O processo de urbanização que se deu nas cidades Latino-americanas foi muito bem estudado por Angel Rama na obra *A Cidade das Letras*. Rama aborda a construção da identidade latino-americana e as influências da urbanização, trazendo à luz, importantes reflexões acerca da transição entre um passado europeu e um futuro americano, isto é, um imaginário urbano que se firmou, a partir de um novo modelo de cidade, de matriz parisiense, não mais parecido ao seu passado Ibérico. A formação da cidade latino-americana foi diferente da cidade europeia, pois o estilo artístico que havia nos séculos XVI e XVII, já não seria utilizado na América, mas o que permaneceria de fato seria uma forma geométrica que seria regida por uma razão coordenada pelo conhecimento. Por essa razão, já não se trata de um sistema abstrato de signos, senão de uma forma concreta. A “Cidade das Letras” é uma busca pela originalidade latino-americana, sobretudo pela representação do conhecimento latino-americano. A formação das cidades estava sujeita a um desenho urbanístico, que ao mesmo tempo estava anexo a ele uma linguagem simbólica da cultura desde um conceito racional. Como consequência direta produziu-se na América-Latina um estilo damero, que de imediato foi reproduzido nas cidades barrocas e se instalou até os dias atuais.

Coutinho afirma em seu texto “América Latina: o móvel e o plural” que a constituição da “América Latina” como continente que possui diversidade cultural, socioeconômica, sociopolítica, geopolítica etc. Portanto, a ideia de unificar o território Americano e de eliminar as fronteiras procedia de uma construção europeia que visava interesse no crescimento político-econômico, pois o “subcontinente” como era chamado vinha crescendo economicamente e ganhando espaço no cenário internacional. Depois com o tempo, os próprios latino-americanos se apossaram desse pensamento, tendo ganhado força a ideia de unificar em um só continente todos os povos de origem neolatina. (COUTINHO, 2005, p.162.).

No México, importantes eventos marcaram as transformações radicais pelas quais passaram a sociedade das duas primeiras décadas do século XX, dentre esses eventos estão o fim

do Porfiriato e a Revolução Mexicana. Durante a passagem do século XIX para o século XX, tivemos no México um período conturbado e conflitante. O México passou por grandes transformações sociopolíticas, socioeconômicas, demográficas, geográficas e imigratórias. Em 1909, o primeiro jornal industrial do México “El Imparcial” era considerado um símbolo de grande sofrimento vivido pelo país. No início, acreditava-se que uma revolução no México era impossível, deste modo, a impressão que ficou no país foi a de que havia uma invejável paz.

Porém, com o passar dos anos o México havia mudado; acrescentou diversas inovações à sua sociedade, além daquelas que poderiam ser absorvidas por um país como o México durante o período de transição do século XIX para o século XX. Sonhava-se para a sociedade mexicana, uma sociedade republicana, democrática, racional, igualitária, livre à inovação. Porém, a sociedade mexicana continuava sendo a mesma da época de sua independência, ou seja, uma sociedade totalitariamente católica, indígena, o trabalho voltado ao campo, mas também era marcada por privilégios corporativos, com uma indústria de âmbito nacional que se dedicava a indústria têxtil e das minas e a um mercado comercial que começava a ganhar força no espaço regional dos mercados. Contudo, nos 30 anos que sucederam a revolução de 1910, o México vivenciou um crescimento significativo na sua produtividade, ganhou espaço no mercado internacional, recebeu investimentos de estrangeiros, e grande parte desse investimento serviu para alimentar uma revolução tecnológica do México porfiriano. Ao mesmo tempo em que o investimento estrangeiro gerou progresso na sociedade mexicana com a criação de grandes cidades e formação de setores produtivos, também gerou uma alta inflação que provocou corte no salário do trabalhador: “Ao celebrar, em 1910, o centenário de sua Independência, o país vivia uma mistura de rupturas, ou sublevações, e inovações que viriam a precipitá-lo, nos anos seguintes, na voragem da guerra civil.” (AGUILAR, 1946, p. 16).

A resistência do clero foi um fator importantíssimo para o surgimento de desavenças civis durante o século XIX. Com o apoio do clero as comunidades camponesas resistiam e emergiram grandes rebeliões agrárias. Tratando desta questão, o ponto central jurídico alcançou com as formulações das leis de desamortização que regularizou a liberação para alienação dos bens de mão-morta. Como o impacto da ferrovia sobre o preço da terra em 1895 fez com que o regime porfiriano abrisse uma nova linha de desamortização, a partir da lei de “Terras Devolutas e Ociosas”. Tal lei conduzia a uma fácil denúncia de áreas inférteis, tendo causado desequilíbrio na economia mexicana, gerou forte impacto na natalidade e mortalidade da população mexicana. Isso

tudo acabou gerando revoltas por parte dos camponeses contra o regime “porfiriano”. Essas rebeliões deram origem a um movimento Revolucionário chamado “maderista” liderado por Francisco Madero, o qual pretendia formar um partido político para assim poder combater o sistema imposto pelo General Porfírio Díaz, quem comandava o governo “porfiriano”.

E é nesse mesmo México que surgem grandes escritores que vão tematizar as questões sociais e as “franjas” da cidade moderna, a partir de uma narrativa que coloca em cena uma moça do interior que se desloca para a capital. Dentre esses escritores e essas narrativas, pretende-se fazer uma leitura do romance *Santa*, de Federico Gamboa.

A história de “Santa” se passa em um prostíbulo cuja proprietária era Dona Elvira. O Bordel estava localizado na Cidade do México na época porfirina. Santa nos mostra o lado obscuro de uma sociedade hipócrita, tradicional que por uma parte promove a moral e os valores da época e por outra induz o cidadão a diversos vícios morais. O romance expressa a oposição entre campo e cidade (vigente desde a segunda metade do século XIX e que viria perdurar até meados do século XX). Tal oposição se dá quando Santa, uma jovem, nascida no campo, humilde e ignorante passa a viver na cidade, a partir do momento em que é expulsa de casa pela mãe após se entregar ao militar Marcelino Beltrán.

Santa foi obrigada a sair de casa, buscando refúgio no Bordel de Dona Elvira e a partir daí se converte em cortesã. Vale ressaltar que a cidade foi vista pelos literatos de fins do século XIX e início do XX como *locus* da perdição, da corrupção dos valores nobres e da apologia da imoralidade. Em *Santa*, Gamboa aglutina importantes elementos da literatura e da cultura mexicana: a prostituta beatificada, o campo como espaço paradisíaco, a cidade como purgatório, a sexualidade doentia, a mulher como tentação, o valor do matrimônio e da virgindade feminina, a relação entre mulher e natureza, isto é, relação entre o puro e o impuro. Na obra de Gamboa, os personagens são construídos a partir da influência de determinismos hereditários e sociais, o que justifica, em parte, os impulsos de sua natureza e os descaminhos narrativos que a conduzem a um destino fatal.

II A MODERNIDADE ATRAVESSA O MÉXICO

De um modo geral, a modernidade foi o resultado de um vasto percurso histórico, que apresentou tanto características de continuidade como de ruptura, caracterizando-se por um

complexo processo que durou séculos e que resultou na acumulação de conhecimento, riquezas, técnicas, surgimento da classe burguesa, do proletariado e de ideologias.

Nessa perspectiva, a modernidade, segundo Marshall constitui um conjunto de experiências que cada homem vivencia e compartilha com os demais. Vista pelo autor como um paradoxo, pois conecta os homens no mundo, desconstruindo as barreiras geográficas, raciais e de classes, mas, ao mesmo tempo, os coloca num espaço contraditório e conflitante. Berman aborda Baudelaire como um literato que vivenciou a modernidade tanto na arte como em outros campos da vida social. Baudelaire vê esse tempo de grandes transformações como uma espécie de heroísmo da vida moderna.

Dessa forma, para entender como os paradigmas dessa modernidade de fim do século XIX chegou ao México, é preciso marcar duas características desse processo, a saber: o seu caráter global e acumulativo com o desenvolvimento de técnicas, instrumentos, ideologias, conhecimentos, classes, etc e a segunda foi a sua expansão tendo como ponto de referência a Europa Ocidental e assim, se expandindo por todo o mundo.

Walter Benjamin, ao estudar a modernidade, utiliza a obra do poeta francês Charles Baudelaire. De acordo com Benjamin, *As flores do mal* metaforizam as contradições do capitalismo, conforme nos afirma Martha D'Angelo:

A preocupação de Benjamin com o caráter único e incomparável dos fenômenos levou-o a tomar *As flores do mal* como referência básica na compreensão da modernidade. Não se trata, porém, de um regresso aos fatos objetivando uma “história das mentalidades”. O interesse por Baudelaire tem a ver com a tarefa do materialista histórico de escovar a história a contrapelo, isto é, de reescrever a história na perspectiva dos vencidos. (D'ANGELO, 2006,p.237.).

A lírica de Baudelaire representou uma forma de resistência contra o pensamento capitalista. Em suas criações, Baudelaire coloca em cena diversos personagens, tais como flâneur, dândi, e através desses, confrontava as regras do jogo social. Baudelaire recorreu a esses para poder salvar o poeta da maldita corrosão mercantilista que o ameaçava. Seu

objetivo era reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhum respeito ou qualquer tipo de consideração com o poeta da época.

Como elemento de desenvolvimento interno, a nova classe burguesa se constituiu e se solidificou junto ao processo de globalização, em meio às lutas e confrontos contra a nobreza e o sistema feudal, situação que configurou a esta classe um papel ativo e revolucionário. No século XIX, o México conseguiu a sua independência, e a partir daí floresceu um novo México, esse México que viveu diversas lutas internas, invasões estrangeiras (tais como a francesa e a norte-americana) e ainda por cima enfrentou uma guerra civil que terminou com o triunfo dos liberais e com o fim do governo Juárez. Durante seu governo instituíram-se as Leis de Reforma, as quais postulavam diretrizes de bases históricas e filosóficas da nação mexicana. Rejeitaram tanto o passado indígena, como o catolicismo colonial, além de planejarem a separação da Igreja e do Estado, a desamortização dos bens da Igreja e liberdade de expressão.

Juárez desejava criar uma nova sociedade não mais estruturada na base da tradição do catolicismo, mas, no entanto, as tribos indígenas, que foram destituídas das suas terras, da sua religião e da sua cultura originária, o catolicismo foi um refúgio e uma via de expressão ao passo que o liberalismo foi uma ideologia que, entretanto, na verdade não oferecia uma saída a essa precisão do homem com os mitos, comunhões, sonhos que proporcionava o divino, embora fosse inexplicável. Sucedendo Juárez, Porfirio Díaz, em nome da ideologia liberal, subiu ao poder e estabeleceu uma ditadura que durou 30 anos.

O regime de Porfirio Díaz apaziguou a sociedade mexicana, mas não estabeleceu uma democracia verdadeira, embora tenha organizado a sociedade mexicana, instituiu os privilégios e permitiu que o sistema feudalista governasse sobre a nação mexicana.

A imagem do México no período Porfiriato foi à da sobreposição das formas culturais europeias que, por não terem florescido no México, não correspondiam à realidade e necessidade do povo mexicano. E por não haver correspondência entre realidade e forma, produziu-se uma cultura a partir de um modelo europeu. A Revolução mexicana de 1910 modificou o rumo da nação em todos os aspectos, planejou acabar com o regime feudal e transformou o país por meio da indústria e da técnica, objetivando transformar o México em uma sociedade moderna.

Dentro dessa perspectiva, organizou-se todo um imaginário urbano. Nesse contexto, a cidade triunfou enquanto ícone da modernidade não só na Europa como na América Latina. Angel Rama em *A Cidade das Letras* nos aponta o importante papel desempenhado pelos literatos e demais grupos sociais letrados, no desenvolvimento das cidades latino-americanas, na formação pedagógica da nação, a partir das suas atuações no jornal e no romance, tendo esses homens de letras atuado e escrito a cidade. Rama nos permite tirar diversas leituras entre elas: as relações entre o saber e o poder. Da mesma forma, nos possibilita a refletir sobre conceitos tais como a especialização e a profissionalização do escritor dentro da estrutura social.

A constituição das cidades estava sujeita a um desenho urbanístico, ao qual estava ao mesmo tempo conectada uma linguagem simbólica da cultura a partir de um conceito racional. Como consequência direta, produziu-se na América-latina um estilo damero, que de imediato foi reproduzido nas cidades barrocas e se instalou até os dias atuais.

II- AO SOM DO PIANO, UMA VIDA QUE SE DESCORTINA NA CIDADE DO MÉXICO

No início do século XX, o escritor Frederico Gamboa tematiza o corpo e a cidade no romance *Santa*. A partir da leitura do romance, foi possível observar que a história de Santa é a metáfora do que ocorria na sociedade mexicana do final do século XIX e início do século XX. Santa é a protagonista da narrativa, ela é a personificação do camponês ingênuo, ignorante e sofrido, que é obrigado a imigrar para a cidade por diversos fatores tais como a perda das terras para estrangeiros, conflitos civis, e a busca de uma vida melhor nas grandes cidades mexicanas. Nessa época, a cidade assume uma primazia, gerando um confronto entre o rural e o urbano, sendo a cidade signo de modernidade e o campo signo do atraso.

No contexto mexicano, o governo de Porfirio Díaz estabeleceu a paz, mas não houve democracia. Organizou a sociedade mexicana, restaurou o privilégio da burguesia, incentivou o comércio, construiu ferrovias, possibilitou a criação das primeiras indústrias modernas, porém, abriu as portas ao capitalismo norte-americano.

Vale ressaltar que de um ponto de vista ideológico e filosófico, o romance *Santa* se constitui como uma narrativa impregnada do positivismo científico. A narrativa de Gamboa

apresenta tanto características do naturalismo como do modernismo, pois o romance foi publicado no início do século XX, ou seja, num período de transição de séculos e de modelos literários. O universo naturalista refletiu impulso da natureza humana e de suas relações conflitantes do indivíduo com a sociedade que o rodeia. Santa como personagem naturalista aparece descrita como um ser sem vontade, sem livre arbítrio; é de fato um verdadeiro produto comercial.

Na estética naturalista questiona-se por diferentes perspectivas o impulso da dialética que se produz entre a face externa e o universo interior do homem. Neste romance, circulam personagens considerados marginais, tais como a prostituta, o alcoólico, o doente, etc. Também é um romance em que o espaço desempenha um papel importante, e que em boa medida faz referência ao espaço da cidade como personificação do inferno, lugar onde se aglutinam num mesmo espaço diferentes classes sociais. Nesse espaço, portanto, só sobreviveria o mais apto, isto é, o mais forte, o que desenvolve a maior capacidade de adaptação, de um modo geral, seriam os corruptos, os burgueses, pessoas ambiciosas e sem escrúpulos que queriam chegar ao poder a qualquer custo sem se importarem com os valores éticos daquela sociedade. Gamboa como um autor de estética naturalista tem por objetivo mostrar ao leitor o poder inexorável dessas forças camufladas, que sempre se identificam e que há no comportamento humano. Gamboa, por meio do seu narrador, se coloca como um mero transmissor objetivo.

No contexto da modernidade do século XIX, o progresso chegou e junto a ele a ciência, a indústria e o livre comércio. Buscava-se cultivar dentro da sociedade mexicana o pensamento burguês europeu, com a adesão dos intelectuais à filosofia positivista europeia de progresso. Os poetas e os artistas mexicanos imitaram aos artistas franceses e, com isso, a elite mexicana se tornou uma classe urbana civilizada e culta. No romance *Santa*, ao tematizar a sociedade mexicana do início do século XX, o autor nos mostra a passagem do homem do campo para a cidade, com toda sua ingenuidade:

...Todos os de casa estimavam e mimavam Santa. – A minha tristeza é uma tristeza que me sai do corpo, do peito...” “...Vários dias persistiu essa tristeza complicada de fadiga, de predisposição para as lágrimas...” “ – Mãe! – disse Santa à velha Agostinha, mal ficamos sós. – Com certeza estou doente. Veja como perdi sangue esta noite... – Chut! – atalhou

Agostinha. – Essas cousas não se contam; calam-se e escondem-se... E’ que Deus te abençoa, e te faz mulher. (GAMBOA, 1953, p. 52-53)

Vítima do abuso sexual e rejeitada pela família, Santa foi obrigada a sair de casa e ir em busca de um lugar para viver, fazendo o deslocamento para a Cidade do México. Percebe-se, o que está por detrás da expulsão de Santa é o fato de que a moça pertencia a uma família conservadora que cultivava os valores tradicionais daquela sociedade. A expulsão de Santa nos mostra o lado obscuro de uma sociedade hipócrita, sem piedade e tão fria a ponto de colocar para fora de casa uma jovem com o psicológico abalado, pois Santa foi enganada e terminou grávida e sendo rejeitada pela sua família não aguentou e acabou tendo um aborto espontâneo. Uma sociedade que em grande parte se declarava cristã e preservava os mandamentos bíblicos do amor ao próximo, do perdão e da compaixão, mas que, no entanto, permitiu a expulsão de Santa de seu próprio lar, obrigando-a a tornar-se uma cortesã na Cidade do México. Dessa forma, vemos uma sociedade tradicional que por uma parte promove a moral e os valores da época e por outra induz o cidadão a diversos vícios morais.

...E a jovem borboleta do campo não logrou subtrair-se à chama que simulava o rapaz frívolo e vicioso, o qual, por sua vez, ardia em desejos de morder aquela fruta já sazoadada, que não perseguia por amor e sim por julgar tê-la ao alcance da sua ociosa juventude...

[...]

E Santa, que o adorava, abafou os gritos – Os que arranca a uma virgem o deixar de sê-lo...” “E na idólatra renúncia feminina entregou-se-lhe por completo, sem reservas, em soberano holocausto primitivo, vibrando com ele; e com ele submergiu, no oceano vasto e ignorado do êxtase, que bem valia o seu pranto, o seu sangue, as suas futuras desditas e que se lhe afigurou u’a morte ideal e extraordinária. (GAMBOA, 1953, p.57 e 60)

Santa é entregue a uma espécie de holocausto dos homens que veneravam a beleza das cortesãs e que pertenciam a uma sociedade burguesa, religiosa e que constituíam famílias patriarcais, entretanto, não passavam de seres desprezíveis, sem pudor, sem escrúpulo, sem

moral; Sobretudo, vendiam um discurso de valores e princípios de uma família tradicional-religiosa, mas na realidade não o praticavam. Sem ter para onde ir e sem refúgio algum, a jovem termina se entregando ao seu calvário. Santa passa a pertencer a uma sociedade de aparências, hipócrita e fria. Sociedade a qual valorizava o homem por seus pertences financeiros e sua postura social. Uma vez que Santa tinha certos privilégios por conta de sua beleza sedutora que deixava os homens obcecados, deslumbrados, todos a desejavam e queriam possuí-la. Então, ofereciam propostas de casamento e uma vida digna longe daquelas mazelas.

...Santa transformou-se, passado de tímida e encolhida a cortezá da moda, a quem todos os varões que podiam dispor da quantia da tabela, ansiavam por provar.” “...Uma ânsia de aniquilar essa carne dócil, indiferente, que cada qual podia tratar como lhe aprouvesse. E, embora entre esses cortejadores não faltassem chefes de família, homens ricos, de posição elevada, católicos e livres pensadores...” “...Como era sorte que a pobre criatura se perdesse, a ninguém ocorreu sequer a idéia de resgatá-la; neste vale de lágrimas... (GAMBOA,1953,p. 73).

Santa vivia entre divino e profano. O próprio nome Santo traz um duplo sentido, ou seja, ao mesmo tempo em que Santa era beatificada também era profanada. Gamboa nos mostra que há em Santa dois mundos que lutam entre si para ver quem é o mais forte, mas infelizmente Santa já estava entregue à sua perdição. Agora era uma questão de tempo até que chegasse o seu fim. A vida de Santa marca o começo e o fim do período Porfiriato. Sua degradação marca a caída do governo de Porfirio Díaz.

Uma noite excepcional, em que Santa se considerava rainha numa cidade corrupta, florescência magnífica da metrópole secular e bela, com lagos para os seus arrulhos e vulcões para as suas iras, mas metrópole pecadora, cem vezes pecadora; manchada pelos pecados de amor de raças idas e civilizações mortais, que nos legaram a recordação exata dos seus incógnitos requintes de primitivos; manchada pelos pecados de amor de conquistadores brutais, que amavam e matavam indistintamente...

[...]

A que, minutos antes, se sentia rainha, imperatriz e venturosa, voltava à realidade, a ser o que era: um punhado de argila humana, de barro pestilento e abjeto, que suja, rola e se desfaz, pisoteado. Senhor, por que a argila impura há de ter consciência e coração? Santa sentia-se tão miserável, que se agarrou à persiana duma janela e pôs-se a contemplar as estrelas do céu, a única região donde lhe podia vir socorro... (GAMBOA,1953, p.114 e118)

A análise do espaço onde se desenvolve a vida da cortesã é um tema que apresenta conformidade com os postulados naturalistas. Gamboa não economiza nos comentários negativos sobre a cidade mexicana, que é vista em todo momento por uma grande cidade corrompida. Sobre a cidade imperava a hipocrisia e a falsa moral das classes superiores, a corrupção se estabelecia na administração pública, na política e no clero e a degradação do homem mexicano reinava nos espaços marginais. O contraste urbano mexicano com o meio rural se coloca em evidência nas descrições idílicas de Chimalistac e também por meio dos personagens Estevan, Fabián e Agustina, irmãos e mãe de Santa e, portanto, livres dos vícios da grande cidade mexicana. Nesse cenário degradado e mortificante decorre a vida de muitos seres cujos costumes e reações se encontram próximos da animalidade. Desses costumes e reações, destacamos o tema do sexo, desejos incontrolláveis que estavam além do limite humano que se transpareciam como paixões selvagens.

Vale ressaltar que a cultura do prostíbulo na literatura foi um tópico recorrente na produção literária de fins do século XIX. Tal imaginário prostibular se fez presente na cultura mexicana, ilustrando as relações de gênero e a formação discursiva sobre a prostituição em um estado patriarcal e intervencionista.

Gamboa nos ilustra que Rubio, um dos amantes de Santa, atua por sua doentia obsessão do prazer carnal. O toureiro Jaraméno no início apossava a jovem, afervorado por desejos quase animais. E incluso, o admirador e apaixonado Hipólito, embora em certa passagem do romance consiga dominar o seu impulso sexual, já em outra passagem, é impulsionado por seu instinto animal e por seu desejo incontrollável tenta forçar Santa a fazer sexo com ele. O desejo carnal, cego e violento é um defeito fisiológico do ser humano. Outro

sinal da barbárie ancestral do homem é a postura do indivíduo em grupo social. Podemos ver nas seguintes passagens: Nas festas de independência (cap. III, 1ª parte), o baile de disfarces que ocorreu no teatro Arbeu (cap. II, 2ª parte), mas na verdade o grande inimigo da civilização, que faz exteriorizar esses comportamentos animalizados, é, sobretudo, o álcool.

A distância entre Santa e o naturalismo pleno se faz mais clara quando compreendemos a lição moral e quando nos despegamos da leitura da obra. A protagonista será culpada de ultrapassar as normas sociais e religiosas em sua relação com o militar Marcelino Beltrán, e será punida por isso com a privação de sua felicidade, rejeição de sua família e de seu povo. O caráter de Santa, instável e em momentos contraditórios, caminha em direção à sua perdição. A tendência casual que manifesta a jovem em ir em direção do vício não se justifica jamais como um fruto de uma hereditariedade que transmita uma perversão, nem tampouco um fruto de uma educação equivocada. Muito pelo contrário, Santa vivia em um ambiente sano e feliz; depois de sua caída, Santa já não terá volta. O certo é que a história de Santa não corresponde ao típico caso de determinismo naturalista, senão que há uma mistura de vontade própria, pressão da sociedade e uma condição de misterioso fatalismo.

– A reza foi inventada para nós – pensava ela; -- para os miseráveis, os desgraçados, os que não souberam resistir e têm mais necessidade de cura...” “Esquecida, no êxtase, da sua vida e da sua impureza, Santa pediu mentalmente a morte. Morrer ali, naquele instante, aos pés de Deus de bondade infinita e de perdão misericordioso! Restituída de improviso às suas práticas de aldeã católica, humilhou a fronte e beijou o solo fervorosamente, com os lábios viçosos e carnudos de mulher impura (GAMBOA, 1953, p. 124)

Assim como Santa, Hipólito também é abandonado por sua mãe e tem um destino parecido com o de Santa. Por detrás de um piano havia uma paixão de Hipólito por Santa. Porém esse amor só será correspondido quando Santa adquire uma doença durante o seu ofício que faz com que ela termine aceitando o Hipólito, depois de um processo de degradação que a leva a deambular pelos ambientes mais solitários da Cidade do México. Em seus últimos dias, Santa vive uma verdadeira história de amor com o desprezado cego Hipólito. Vemos através da

seguinte citação: “...Assim como hoje acudi ao teu lado e ao teu lado me terás até à nossa morte, assim os meus pedaços se juntariam milagrosamente e juntos, isto é, o meu corpo reconstituído, corriam para junto de ti, abençoar-te e adorar-te, como neste momento te adoro e te abençôo. – Sim, Hipo, sim. Quero-te, juro que te quero – disse Santa, vencida afinal e sincera. (Gamboa, pág. 285)”. Vale ressaltar que o piano era um símbolo naturalista que dava um fundo melódico a cada momento em que os personagens atuavam com seus diversos papéis temáticos tais como a loucura, a miséria, a exploração social, a violência, traição, desejos carnis. O piano fazia referência ao signo da cultura francesa e também estava presente como símbolo da modernidade, já que se vivia uma transição do naturalismo ao modernismo. Aliás, todo cabaré tinha o seu piano, para indicar o status social que era oferecido aos burgueses daquela sociedade.

O bordel e os obscuros fundos urbanos, a linguagem própria dos indivíduos que habitavam aquele espaço urbano. Até então, ninguém ousou adentrar nesses submundos e descrevê-los. Neste espaço degradado, transcorre a vida de muitos seres cujas características se aproximam a animalidade. Essa bestialidade se dá por meio das paixões incontroláveis. Notamos essa animalidade no apaixonado Hipólito, embora em uma cena posterior, saberá controlar seus impulsos. Mesmo assim, este tenta forçar sexualmente Santa, impulsionado por sua animalidade e por seu desejo indomável. O desejo indomável, carnal, cego e violento, é uma característica fisiológica da espécie humana que, como tal, relativa em ocasiões a responsabilidade individual.

Gamboa tratou de mostrar a decadência realidade da sociedade mexicana que passava por regresso as normas e preceitos do clero. Através do sofrimento que assolava Santa, sobretudo, do seu amor sincero e puro por Hipólito, Santa volta ao seu primeiro amor a Deus e com isso expia seu pecado. Notamos o seu perdão no exato momento em que Santa é enterrada em Chimalistac, seria à volta ao Éden perdido, momento de reflexão de Hipólito porque antes desacreditava na possibilidade de salvação, então, a partir dessa reflexão abre-se um último raio de esperança de salvação desse mundo viciado, porque não existe pecado, por mais grave que seja que Deus não perdoe, ou seja, “*O sofrimento, o amor e a morte haviam purificado a Santa.*” (Gamboa, 2006, p.336.)

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível observar ao longo de nossa leitura a grande importância do romance *Santa* como um ícone indispensável da literatura mexicana que nos ajudou a entender e a compreender o processo histórico-literário que o México passou no decorrer de meados do século XIX e início do século XX. Por meio de uma leitura crítica do romance *Santa*, fomos capazes de refletir e entender o fio condutor das relações entre a literatura, história e sociedade. É enriquecedor fato de termos uma obra como a de Federico Gamboa, pois por meio dessa obra obtivemos a nossa análise e de uma maneira engrandecedora contribuí para o nosso entendimento a respeito da literatura hispanoamericana.

Dessa forma, alcançamos aglutinar a literatura e a história com a sociedade, sobretudo, foi possível compreender como se deu o desencadeamento da urbanidade na América Latina e junto a ela, a remodelação do perfil da mulher cordesã na sociedade mexicana. E também, por meio dessa análise, vimos a transição do naturalismo ao modernismo, todo o seu trajeto histórico desde duas perspectivas: do olhar de Walter Benjamin e de Berman que são autores indispensáveis no momento de compreender o movimento moderno. E ao que se refere ao contexto latino-americano em específico o México, conseguimos entender o contexto social, histórico e cultural através de Rama, Coutinho, Camín e Meyer, suas abordagens foram importantíssimas para a análise do romance *Santa*.

O romance *Santa* tornou-se uma obra clássica de grande relevância para a literatura mexicana por apresentar também parcerias textuais com autores brasileiros do período naturalista, além de apresentar uma aguda compreensão histórica-social da sociedade mexicana na passagem do século XIX ao XX. Gamboa, sem dúvida, foi um dos grandes precursores de sua época e nos deixou uma obra incrível para que pudéssemos compreender a sociedade mexicana por meio da literatura e da arte.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e Prosa**. Obra completa. Trad. Ivo Barroso et al. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. Trad Flávio Kothe. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés;

Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CÂNDIDO, Antônio. **A Educação pela noite**. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAMÍN, H.; MEYER, L. **À sombra da revolução mexicana**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo, Edusp, 2000.

COUTINHO, Eduardo. América Latina. O móvel e o plural. In.: RESENDE, Beatriz (org). **A Literatura latino-americana do século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. In: **Estudos Avançados**, n. 20, vol. 56, 2006, p. 237-251.

GAMBOA, Federico. **Santa**. Trad. Mira Fabian. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vecchi, 1953.

RAMA, Ángel. La ciudad ordenada. In: PIZARRO, Ana. (org.) **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo. Memorial; Campinas: Editora Unicamp, 1993. p. 565-588.

_____. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

**O AMOR NO FEMININO E A POESIA DE ANA KEHL DE MORAES:
INTERLOCUÇÕES ENTRE POESIA FEMININA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA E PSICANÁLISE**

Isabela Duarte Sartori (CES JF)

Resumo: A poesia brasileira contemporânea revela um terreno ainda pouco explorado e estudado, tendo em vista sua diversidade, seu movimento contínuo, sua pluralidade e extensão de conteúdos, temas, estilos e ambientes de divulgação. Neste contexto, a mulher conquistou espaço na evolução do pensamento social, econômico, político e literário, mostrando-se presente em cenários anteriormente exclusivos dos homens e modificando seu lugar, antes submetido a uma sociedade rigidamente machista. A escrita poética permite, assim, diversas vozes a essa mulher contemporânea e a sua subjetividade: femininas ou feministas, que com ou sem objetivos ideológicos explícitos marcam a construção da mulher enquanto sujeito, com suas escolhas e suas questões. E a temática amorosa insere-se, neste cenário, como constituinte desse sujeito feminino e de suas escolhas atuais. O presente trabalho pretende a análise de poemas da autora brasileira contemporânea, 26 Ana Kehl de Moraes, considerando em seu discurso poético a constituição do eu-lírico feminino na temática do amor. Teóricos e pesquisadores da literatura contemporânea, e mais especificamente da poesia, direcionarão este estudo, assim como a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e revisitada na atualidade por pesquisadores do tema, auxiliará na reflexão da constituição da mulher e da questão amorosa.

Palavras-chaves: poesia feminina brasileira contemporânea, amor, psicanálise, feminino.

A poesia brasileira contemporânea é um terreno que tem sido ainda pouco explorado e estudado pela grande crítica, tendo em vista sua diversidade e seu movimento contínuo, logo o material teórico que ora se oferece é escasso dentro dos estudos literários. A atual produção poética revela-se extensa e plural, oferecendo conteúdos, temas, estilos e ambiente de divulgação diversificados.

Durante um longo tempo a voz das mulheres não se fez ouvir e apenas a partir do século XVII alguns homens, como os escritores, se atentaram para a questão feminina, seus

sentimentos e afetos. Segundo a psicanalista Malvine Zalcberg (2007), as próprias mulheres só começam com este movimento de posicionamento e luta no século XVIII, se intensificando no século XIX, nos quais assumiram o encargo de enunciar a natureza do que querem e pensam (ZALCBERG, 2007). A modificação desta tradicional posição da mulher teve contribuição de novos fatores culturais e foi preponderante para a formação de uma nova identidade própria do feminino, não restrita a vida familiar e aos afazeres domésticos, mas com voz na sociedade.

Maria Rita Kehl (2008), também psicanalista, afirma que a mulher, enquanto sujeito desejante, se apresentou na literatura com grande crescimento na segunda metade do século XIX. A mulher enquanto leitora foi rapidamente estendida por uma promissora indústria de novelas e romances escritos para e, em seguida, por mulheres, de modo que houve uma feminização de uma área até então dominada pelos homens. Ainda, segundo Maria Rita Kehl, a presença de mulheres cresceu, tanto como leitoras, quanto como escritoras, e a expansão da literatura correspondeu à crescente importância que o amor conjugal e o casamento passaram a ter nos projetos da vida burguesa (KEHL, 2008). Esta mudança no papel da mulher possibilitou a abertura de espaço e o enriquecimento do imaginário das mulheres sobre suas vidas, na fantasia e nas novas possibilidades de escolha, compensando frustrações, rompendo o isolamento em que viviam as donas-de-casa e dando voz às experiências isoladas dessas mulheres.

Refletir atualmente sobre as vozes do feminino na poesia brasileira contemporânea não pode significar, apenas, o estudo sobre a origem da mudança de papéis sociais da mulher, mas também o contexto da escrita e do discurso em que se encontra o poeta e o objeto em nossa atualidade, tão diversa e plural. Desta forma, de acordo com a poeta e pesquisadora Prisca Pereira (2004):

(...) A escrita, também enigmática, se assemelha ao sujeito em mutação que, no caso, é identificado com o ser feminino, mas que para Stuart Hall é todo sujeito inserido em uma paisagem cultural, seja ela de gênero, etnia, idade, etc (PEREIRA, 2004, p. 194).

Ainda segundo Prisca (2004), na história feminina, o ato, seja da escrita ou de se doar por inteiro, esteve constantemente ameaçado pela culpa, tão antiga na mitologia e na história bíblica. E isso se refletiu na linguagem poética, que ganhou outro corpo, que de forma subjetiva se apresentou com fala em voz baixa, para desviar o medo, lembrando a linguagem confessional das mulheres em suas cozinhas, trocando confissões e conselhos. A entrada do corpo físico, com seus medos e desejos, fez a junção de uma poderosa relação, na qual a poesia apresenta-se como um instrumento capaz de transpor as condições de gênero.

Nesse contexto, a literatura e mais especificadamente no caso da análise presente neste artigo, a poesia feminina brasileira contemporânea, permite perceber a evolução do pensamento social, econômico e político no qual as mulheres, antes submetidas à uma sociedade rigidamente machista, passaram a ter vozes diversas: vozes femininas, que com ou sem objetivos ideológicos explícitos, marcaram a construção da mulher enquanto sujeito. Este estudo parte da compreensão de que o fazer poético permite espaço de voz à subjetividade feminina.

Segundo a análise do poeta e crítico Octavio Paz (2012), apesar de os construtos teóricos como a retórica, a estilística, a sociologia, a psicologia e as demais disciplinas literárias serem imprescindíveis para o estudo de uma obra, nada podem elucidar em relação à sua natureza íntima. A poesia para Paz, desta forma, não é considerada a soma de todos os poemas e cada criação poética é uma unidade autossuficiente, sendo que a parte é o todo e cada poema é único, irreduzível e inigualável. Essa diversidade denota-se como resultante da história e cada nação ou língua geram a poesia que o momento e seu escritor lhe atribuem.

A pesquisadora Célia Pedrosa (2001), indica que a poesia contemporânea é marcada pela pluralidade de discursos e pela diversidade na recepção crítica, que está em constante construção. A linguagem consegue condensar em poucas palavras a forma estética que provoca emoção ao leitor relacionada ao sentimento de algo que, na obra, diz respeito a nós mesmos. Trata-se de transformar experiências cotidianas em linguagem, com a intenção explícita de quebrar os padrões das matrizes femininas.

De acordo com o psicanalista Joel Birman (1999), a teoria freudiana foi a inauguração de uma releitura da sexualidade, que rompeu com o modelo tradicional biológico e instintivista. Desconstruiu-se, assim, a ideia do sexual como sendo uma experiência traumática de sedução, para concebê-lo no registro da fantasia. Desta forma, a fantasia seria responsável

pela inscrição subjetiva do sujeito na sexualidade e no erotismo, sendo este indivíduo marcado pelas pulsões.

O teórico Paul-Laurent Assoun (1993) ressalta que a maior constatação de Freud foi da impossibilidade de se produzir uma resposta definitiva sobre o enigma feminino. E neste sentido, quem melhor responde sobre isto é a arte poética que, segundo ele, encontra o testemunho inconsciente, problematiza suas teorias e, com a menção a problemática sexual feminina, indica a inviabilidade de fornecer uma resposta definitiva.

Segundo Assoun (1993), ao contrário do grande questionamento psicanalítico “O que quer uma mulher?”, a mulher parece saber muito bem, no sentido em que, na impossibilidade de saber o que quer, revelada na constante falta-a-ser e na ausência de um significante de seu sexo, ela busca este querer a qualquer preço. Neste ponto encontra-se o que parece definir a feminilidade inconsciente, um querer incansável, decisões de ruptura e sucessivas que vem a romper categoricamente à relação precedente com a mãe, ligar-se ao pai para em seguida decidir abandonar o desejo incestuoso para constituir o desejo pelo homem. O amor pelo homem é, portanto, um amor que tenha encontrado seu destinatário (ASSOUN, 1993).

Em relação ao desejo feminino e a constituição do ser mulher, o psicanalista Joel Birman (1999) revela que a feminilidade não é identificada nem na sexualidade feminina e nem com o ser da mulher, ultrapassando a diferença dos sexos, e a oposição entre as figuras masculina e feminina. Refere-se à um outro registro da sexualidade, original até agora no percurso teórico de Freud, que é identificado pela ausência de referência ao falo, sendo pois, original. Desta forma, como registro sexual, a feminilidade se definiria pela inexistência do falo como eixo de construção do sujeito, transcendendo à lógica fálica e remetendo a algo presente igualmente no homem e na mulher.

O discurso feminista foi bem sucedido em suas propostas e demandas políticas, permitindo a abertura de um outro viés de possibilidades para as mulheres contemporâneas, um novo horizonte social que delineou uma nova escuta de suas demandas, angústias e direitos (BIRMAN, 1999). Desta forma, Birman observa que:

Nesse contexto, o homem não é mais o rival da mulher, o seu inimigo a quem se deve fazer votos de ódio e de quem ela quer se vingar por sua arrogância. (...) a figura do homem passa a ser sobretudo a de um

companheiro de brincadeiras e não apenas de responsabilidades matrimoniais, alguém com quem trocar a gratuidade do afeto e do desejo sem qualquer drama. Para que isso fosse possível, contudo, foi necessário que a mulher respeitasse a sua condição feminina, honrando a sua auto-estima, de maneira a erguer a cabeça em igualdade de condições com a figura masculina e sair da posição de menos-valia existencial onde de colocara anteriormente. Com isso, é possível brincar com o homem, transformando os encontros amoroso e sexual em algo da ordem do lúdico (BIRMAN, 1999, p. 84).

É possível observar esta parceria amorosa, assim como outros aspectos psicanalíticos até aqui brevemente abordados, nos poemas da escritora paulista, Ana Kehl de Moraes, que revelam questões relacionadas à constituição da mulher, aos temas amoroso e existencial deste feminino contemporâneo, independente, voltado para si e ao mesmo tempo em relação e vínculo com o outro.

Para tanto, foram selecionados 5 (cinco) poemas, da obra **Não Falo**, único livro da poeta Ana Kehl de Moraes, paulista de 29 anos. Ana Kehl é cineasta formada pela Universidade Federal Fluminense e trabalha com linguagem corporal nas Artes Cênicas (MORAES, 2011).

Seu livro **Não Falo**, foi publicado em 2011 pela editora Sete Letras e aborda questões existenciais, cotidianas e questões específicas e próprias do feminino, revelando a mulher e seu desejo, com termos e inclinações psicanalíticas.

Com título **Loving**, o poema em análise denota um eu lírico feminino que se mostra próximo ao ser amado, falando a mesma língua com igualdade e sem subjugação. Ao mesmo tempo essa mulher se inscreve como sendo falo deste homem, ou seja, seu objeto de amor, por seu próprio desejo de estar neste lugar por escolha:

Agora eu falo a tua língua:

Je t'aime

agora,

uma língua tua

eu falo.

.

Agora eu falo a tua língua:

L'amour não tem lugar.

But love lives,

sim,

is nowhere, yes.

Um lugar que não há.

De onde eu falo

agora

E você pode me achar (MORAES, 2011, p. 47).

A escrita tornou pública a experiência feminina, em meados do século XIX, e contribuiu para a constituição da identidade feminina, ou seja, o que resume as experiências subjetivas nas quais a maioria das mulheres se reconhecia como os sentimentos de frustração amorosa, isolamento, dificuldade de expressão as emoções, luta pela autoestima, inibição e hostilidade diante dos homens, fantasias e anseios, tanto os confessionais quanto os ficcionais. De acordo com Maria Rita Kehl (2008), com a publicação das experiências de algumas mulheres, verificou-se uma identificação em que as mulheres reconheceram a si próprias e suas diferenças em relação aos ideais produzidos pelo saber masculino.

Maria Rita Kehl ainda afirma que, mais subjetivamente, a literatura enunciava o amor como a maior realização da vida da mulher e, por outro lado, dizia sobre a frustração e a angústia advinda da dedicação exclusiva feminina no casamento, revelando o desejo ainda em construção das mulheres de se tornarem sujeitos de suas próprias vidas, em encontro com os ideais da sociedade moderna de autonomia e liberdade individual, que há um longo tempo era oferecido aos homens. (KEHL, 2008).

O eu lírico feminino do poema seguinte denota a posição contemporânea desta mulher, na qual pode-se observar que o encontro amoroso e o desejo só são possíveis no momento em que ela se percebe e tem a si mesma:

O meu não
era um não ter a mim.

Assim,
com qual corpo,
eu ia querer você? (MORAES, 2011, p. 40)

Segundo a pesquisadora Maria Madalena de Freitas Lopes (2009), a literatura favoreceu o reconhecimento das diretrizes do amor e os escritores que produziam para a aristocracia apresentavam a imagem do perfeito cavalheiro. Nesse contexto do amor cortês, a posição efetiva da mulher na sociedade feudal era de um não lugar para sua individualidade, sendo seu papel de objeto de troca social, como definição de bens e sinal de potência (LOPES, 2009). O poema de Ana Kehl de Moraes transcrito acima revela uma desconstrução deste lugar feminino do amor, uma vez que ela se coloca na frente do objeto amado, é preciso que haja o individual para que se estabeleça o vínculo com o outro. Logo, a falta fixada neste poema é a de si mesma.

Assim como a criança descrita por Freud, a mulher do século XIX seria, mais sujeita aos princípios que formam as fantasias contrapondo as repressões sociais e sexuais, ou seja, o princípio do prazer. A ampliação da literatura na vida dessas mulheres significou a valorização do imaginário, em um momento em que as regras estavam sendo questionadas pelo início do movimento feminista, com suas reivindicações sufragistas, escolarização da população, métodos anticoncepcionais que modificaram os conceitos de sexualidade e família, alteração da posição da mulher no casamento com a possibilidade do divórcio e a emancipação econômica da esposa. Segundo Maria Rita Kehl, é no plano imaginário que o ego constrói sua estrutura narcísica e que vai constituir os recursos que os sujeitos possuem para responder às demandas do princípio do prazer (KEHL, 2008).

Em relação à temática amorosa, Maria Madalena de Freitas Lopes (2009) analisa que, nos trabalhos direcionados à psicologia do amor, Freud diferencia a afetividade, sensualidade, amor e desejo, colocando o amor em relação à ternura, esta última se opondo à sensualidade e marcando uma atitude para com o outro que reproduz a primeira experiência de relação amorosa da criança. Neste caso, o prazer sexual não é independente e surge servindo-se

apoiado nas pulsões de autoconservação, quando são satisfeitas as necessidades infantis. A origem do amor pode ser pensada pela escolha primária do objeto feita pela criança, amor pela pessoa que cuida e alimenta. E o sexual, servindo-se dessa teoria, possibilita que o amor contenha componentes eróticos, ou seja, libidinais, desde o princípio da formação do sujeito.

Segundo a psicanálise freudiana, a forma como homens e mulheres lidam com a falta inerente ao ser humano difere-se, pois os homens verificam essa falta-a-ser enquanto sujeito e as mulheres, além desta falta-a-ser, são marcadas pela ausência de um significante específico de seu sexo. O sintoma do qual sofre o sujeito em cada sexo, determina que eles não entram da mesma forma na relação sexual. No amor, o homem implica a mulher em seu sintoma por toma-la como fetiche em sua fantasia. E a mulher, por outro lado, envolve o homem em sua fantasia como objeto erotomaniaco de amor. O encontro amoroso para a mulher se relaciona também à tentativa de suprir a falta da consistência do próprio corpo.

O amor tem sua origem na infância, na multiplicidade das faces imaginárias do amor. A ideia formulada por Freud faz referência de que um narcisismo originário está na base do amor objetal. E desta forma, ama-se a si mesmo no outro e amar é o desejo de ser amado. Para a psicanálise, a mulher ama o amor. O que a mulher busca no amor de um homem é que ele seja o significante de seu desejo, aquele que lhe pode revelar quem ela é como mulher. Segundo Zalcberg (2007), é pela via do amor que elas poderão se dizer mulheres.

Consideração esta possível de ser identificada no poema seguinte de Ana Kehl de Moraes, no qual o eu lírico feminino busca o amor e não necessariamente o homem como sua constituição enquanto sujeito, como o rumo para o que deseja:

esse amor fica em mim como um espaço
possível, à frente,
que se põe pros outros: pro mundo solto e que busca um prumo,
o amor é esse meu rumo pra
olhar pro que desejo
é meu sexo só, é meu pedaço é meu ímpeto lampejo, é meu ver
um fim.
esse amor é tudo o que pedi, pra, sem te ter,
passar a ter a mim. (MORAES, 2011, p. 48)

Uma condição fundamental é que, para poder amar é necessário que tenha sido amado, escutado palavras de amor e estar no lugar de amor para o outro. Segundo Zacberg, “se o amor materno é o maior do mundo é porque é um amor que melhor pode nos ensinar a amar” (ZACBERG, 2007, p. 37).

Ainda segundo Malvine Zalcborg (2007), no feminino, denota-se uma operação dupla, do resto do amor que é a do ressentimento pela mãe e o resto do amor do pai. Fragmentos de ressentimento e de amor estes que constroem as vicissitudes da vida amorosa e pulsional da mulher em função das suas diferentes escolhas de objeto. O amor se constituirá um fator importante na busca para a resolução de sua falta-a-ser.

A posição feminina e masculina tem como fundamento a razão fálica, uma vez que o homem só assume sua masculinidade se conseguir fazer uma mulher objeto de sua fantasia e a mulher só assume sua feminilidade ao aceitar colocar-se na posição de objeto na fantasia do homem. Daí a grande importância da questão amorosa para homens e mulheres, uma vez que:

Os labirintos da vida amorosa de homens e mulheres são feitos da articulação dos três níveis – o imaginário, o simbólico, o real – que constituem as respectivas subjetividades. Esses diferentes níveis estão às vezes reunidos, às vezes reunidos, às vezes separados, aqui permanentes, ali transitórios, umas vezes puros, umas vezes mistos. No nível imaginário, amar é demandar. No nível simbólico, amar é desejar. No nível real, amar é gozar. (ZALCBERG, 2007, p. 105)

Segundo Zalcborg (2007), a liberdade feminina propiciou o surgimento da urgência do gozo na vida feminina, levando a mulher ao uso do próprio corpo para a satisfação do desejo, através do convite ao homem satisfazê-la sexualmente. A mulher, para a teoria psicanalítica, espera que o amor de um homem, sentimento e sexual, dê a ela o valor fálico, que a identifica como “mulher, amante e fantasia de”. A mulher se inclina mais a uma lógica de absolutização do amor, que a desloca para essa busca, como um preenchimento de sua falta eterna. Desta forma, revela-se o poema **Expressão** no qual, a partir da inscrição da mulher no desejo do

outro e do surgimento do sentimento amoroso em sua vida, ela percebe-se sujeito de si mesma:

Depois de dizer que eu te amo,
olhei meu rosto no espelho e, pela primeira vez, me reconheci
(MORAES, 2011, p. 53).

Verifica-se que, ao mesmo tempo em que para a psicanálise tem-se a constituição do sujeito feminino através de ser objeto de amor no desejo de um homem, na concepção contemporânea desta mulher, percebe-se que ela se inscreve como sendo este objeto de desejo masculino, mas pelo fato desta mulher ter esse desejo e permitir, neste momento, se inscrever neste lugar. Não mais como uma imposição da sociedade, mas pelo seu desejo. É o que podemos ver no poema **Autonomia**:

Meu corpo inteiro:
faça dele o que quiser,
tudo que fizer,
era justo o que eu queria (MORAES, 2011, p. 34).

Uma questão inerente à busca amorosa feminina contemporânea perpassa pelo reconhecimento e pela expectativa de reciprocidade nas relações afetivas. Segundo Zalcberg, para a psicanálise:

A reciprocidade no amor é uma adequação lógica e necessária, é a aceitação por parte de um dos parceiros – voluntária ou não – a ser o sustentáculo do amor no outro. A reciprocidade implica que se alguém ama um outro é porque este condescendeu a aceitar, através do seu sintoma, ser o parceiro de seu amor que encobre seu desejo e seu gozo. Atrás dessa palavra de amor é preciso compreender o amor

freudiano, isto é, amor, desejo e gozo numa só palavra. (ZALCBERG, 2007, p. 178)

Por outro lado, a dificuldade amorosa feminina revela-se como um dos principais sintomas contemporâneos e um dos grandes significantes da atualidade, na qual as relações são estabelecidas superficialmente, em escolha a amores e afetos flexíveis, com conexões fluidas ou líquidas, Segundo Zalcberg, nesta recorrente situação de nossos tempos, percebe-se que o significante fálico da representação do homem na vida de uma mulher não mais exerce essa função de moderação (ZALCBERG, 2007). Desta forma, analisa-se o poema **14HS** de Ana Kehl de Moraes (2011):

O amor era eu.
E de manhã estava aqui.
De frente à cama o espelho
- mas estava aqui sem me avisar.
Eu dormia.
Quando me gritou, enfim,
Já era de tarde
Era tarde
Mas como tarde?
Se agora
Duas horas
Eu me levanto
Se agora
Só agora
é que eu me vi? (MORAES, 2011, p. 36)

Neste poema, é possível notar que a mulher ama o amor, sentimento capaz de inscrevê-la no mundo enquanto sujeito feminino. Mas o poema revela não mais uma mulher subjugada somente ao desejo do outro, e sim que assume e permite para si e em suas relações, anseios, exigências e desejos.

Contemplar poemas de Ana Kehl de Moraes, assim como de outras autoras contemporâneas, à luz da psicanálise, permite-nos contemplar, também, novos rumos para o feminino na contemporaneidade. É possível ver na poesia que ora se edita, escreve e insere no discurso poético, uma transformação do feminino e da feminilidade, tal como se desenhou por tantos séculos e que, freudianamente, permite entrever não apenas o que quer uma mulher, mas talvez – e com cuidado – o que é uma mulher e o que ela espera do amor.

Referências

- ASSOUN, Paul-Laurent. **Freud e a mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- BIRMAN, Joel. **Cartografias do Feminino**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930 – 1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamento do Feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- LOPES, Maria Madalena de Freitas. **Conceito de amor em psicanálise**. São Paulo: Centauro, 2009.
- MORAES, Ana Kehl. **Não falo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira: o poema. A revelação poética. Poesia e história**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012.
- PEDROSA, Celia. Considerações anacrônica: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Celia (org). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001.
- PEREIRA, Prisca Augustoni de Almeida. A encarnação da escrita feminina na poesia contemporânea brasileira. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, p. 189. 2004.
- ZALCBERG, Malvine. **Amor paixão feminina**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

PESQUISA QUALITATIVA: UMA ANÁLISE VISUAL ETNOGRÁFICA USANDO A FOTOGRAFIA

José Jefferson Marques de Sousa (FIS)

Washington de Lima Nogueira (FIS)

Resumo: Este texto propõe uma nova maneira de usar fotografias na pesquisa etnográfica. O método baseia-se em exames anteriores das propriedades únicas da fotografia, articulação, interpretação e utilização, empregando as ambiguidades inerentes de imagens fotográficas. Assim as discussões sobre a fotografia nas tradições emergentes da sociologia visuais e a antropologia têm se preocupado com duas áreas principais: o uso de imagens fotográficas como ferramenta metodológica na pesquisa social, e à utilização de fotografias como um meio de apresentar a pesquisa social. O uso da fotografia ainda como método de pesquisa tem sido frutuosa abordada por um número de estudiosos. Usando fotos na pesquisa social requer uma teoria de como as imagens podem ser usados por ambos os fabricantes de imagem e espectadores. A fim de utilizar fotografias quer como dados ou como geradores de dados que precisamos para ter algum noção de como os espectadores podem tratar e compreender as imagens fotográficas, Ruby (1973, 1976) chamou a atenção para as armadilhas que esperam as pessoas que tomam-se fotografias como uma ferramenta de pesquisa com muito pouca consciência do social práticas que cercam a produção e uso fotográfico. Portanto o artigo tem como objetivos principal oferecer uma base teórica para a utilização de fotografia em pesquisa qualitativa. Tendo como método bibliográfico, analítico, descritivo e análise qualitativa. Portanto a utilização da pesquisa qualitativa é de suma importância para tomar decisão nas artes visuais.

Palavras-chaves: pesquisa qualitativa; etnografia; fotografia.

1.Introdução

A imagem intelectual é um milagre psicológico que permite ao homem demonstrar as circunstâncias e os itens à sua volta e registrá-los na memória. Esta revelação pode declarar formato similar ou distinto de coisa ou evento ao qual se refere, como pode similarmente ser

compartilhada socialmente ou visualizada por somente um indivíduo. Mencionado em poucas palavras, a imagem intelectual é uma maneira de revelação visual, que tem influencia a forma como o indivíduo olha, reage e interage com o mundo, e no momento em que esta imagem assume a maneira de uma imagem, adquire o ofício de intercessão, tornando essencial qualquer descodificação para a apoderação do julgamento dado por aqueles que lhe atribuem significação (Leite, 1993).

A importância de se estudar a imagem em investigação científica está no feito de ela unir várias informações integradas em um todo organizado, o que não se pode conquistar a partir da simples descrição verbal. De acordo com Santaella & Nöth, (2005) no momento em que os cientistas querem apreender a existência, usando mais recursos que não a mera enunciação verbal, recorrem a abstrações mentais derivadas das percepções cotidianas, já que elas são construídas através do trato do disposto com essa existência.

A imagem é uma variedade de expressão humana bem mais antiga que a palavra; porém, ao contrário desta última, lamentavelmente, vem sendo subestimada em investigações científicas. O que causa estranheza é que a imagem está integrada à visão, um dos órgãos dos sentidos mais essenciais da apreensão humana da realidade. O descaso com esse feito é um empecilho para a admissão à riqueza de informações passíveis de serem extraídas deste óptica de avaliação. Cada pessoa se depara, na rotina, com imagens multifacetadas sobre as quais é solicitado a permitir uma resposta valorativa, especialmente de atração ou execração, cuja investigação permitiria compreender os significados das associações mentais e emoções delas suscitadas. Escavar as imagens do trabalho atualmente, tendo como exemplo, irá auxiliar a compreender aspectos centrais da construção de consciência das relações do homem com o mundo do trabalho, no qual estão cativados personagens (quem executa atividades), itens (conteúdo das atividades e trabalhos) e cenários (no qual locais e lugares as atividades de trabalho ocorrem).

As variadas modalidades de registro de imagem (fotos, desenhos, pintura, imagem etc.) oferecem amplo leque de possibilidades para a apreensão da representação imagética dos indivíduos em correlação aos eventos ou objetos que as cercam. Para Loizos (2002), a imagem é um poderoso registro das circunstâncias e das ações no tempo e no lugar, ainda que a utilização em estudo também seja limitado. Um obstáculo é que a imagem constitui somente uma maneira de revelação da existência, e como toda maneira de revelação, não é sempre que

funciona como um espelho. Loizos (2002) interpretou as sociedades tradicionais através da avaliação de pinturas da renascença e argumentou a favor de um novo lugar ocupado pela criança e a família nas sociedades industriais. Ciavatta (2002) reuniu fotografias de condições de vida e de trabalho de trabalhadores do Rio de Janeiro, no tempo de 1900 a 1930, com intenção de apreciar o mundo do trabalho, especificamente pela óptica da arrebatamento.

É bem possível que os padrões estéticos dos artistas que pintaram os quadros ou fotografaram os acidentes nas duas pesquisas mencionadas acima, somados ao feito delas terem repetido situações reais ou fictícias, sejam aspectos essenciais que repercutem nas interpretações feitas destas imagens, aproximando-as ou distanciando-as da situação cotidiana que por acaso seus autores pretenderam refletir. São estes elementos que tornam vulnerável o processamento de inferência de significados (Loizos, 2002), auxiliando para que um mesmo evento, supostamente real, possa fazer imagens mentais distintas nos indivíduos.

A utilização da cópia em pesquisas no campo da psicologia não é atual, visto que, de acordo com Neiva-Silva e Koller (2002), ela está sendo usada há mais de cem anos, com o essencial propósito de escavar os significados relativos a essa forma de formatação de imagem. As técnicas utilizadas para apoderação desses significados são capazes de ser de quatro modalidades: repartição, resposta, cópia do autor e modelo.

Ao se valer da imagem como maneira de repartição, o que se deseja é documentar algumas ocorrências reais, para que possa ser avaliada a repercussão de seu conteúdo nos indivíduos. Um exemplo é o do cientista que deseja estudar o impacto de fotos reais de acidentes de trabalho nas turmas de uma indústria de aço. Seu propósito seria capaz ser o de permitir subsídios para a elaboração de empreendimentos de intervenção e de prevenção de acidentes. No momento em que o foco da técnica está em utilizar a imagem como resposta para o próprio indivíduo (que esteja representada na imagem), o que importa é retratá-la em vários contextos (interagindo com mais, exercendo atividades no trabalho, cuidando de filhos etc.); a imagem irá servir de insumo para a autorreflexão e autoconscientização de como ela age nestes cenários. É possível realizar que esta técnica é muito usada em abordagens clínicas e em pesquisas qualitativas, haja ideia que as duas se preocupam com o autoconhecimento e o entendimento da existência, através da sensação do disposto, do mesmo jeito que com a oscilação único e público.

De acordo com Neiva-Silva e Koller (2002), a cópia do autor, possui como foco o indivíduo que fotografa (quem registra uma imagem). O propósito está em investigar como cada um percebe e retrata o mundo. Para isto, o indivíduo é solicitado a fotografar livremente e o foco de avaliação recai no motivo decidido (lugar, coisa de revelação, horizonte etc.) ou no autor da imagem (qualidades do autor em oposição a motivo decidido). Um pesquisador pode estar interessado em escavar a imagem que os indivíduos concebe da pobreza, e, por isso, requisitar aos integrantes que fotografem tudo aquilo que a representa. A mendicância, tendo como exemplo, seria capaz estar representada em fotos de meninos de rua, de favelas, de regiões áridas etc., e de uma forma estaria relacionada similarmente ao perfil da psique do autor da imagem.

O modelo é a quarta variedade técnica de utilização da cópia no estudo psicológica, indivíduo foco passa a ser o observador. A escolha das fotos a serem analisadas obedece as especificações do cientista, que almeja avaliar as percepções dos observadores em correlação às fotos apresentadas como modelo. Tais fotos retratariam situações reais ou fictícias.

Segundo Morgan (1996), que associou imagem e figura e as considerou não apenas como formas de revelação da existência organizacional, porém como estruturas de julgamento que repercutem de forma determinado nas técnicas de atuação adotadas por gestores. Sem dúvida, trata-se de uma escolha consciente dos autores, por causa de tais descrições poderiam ser estimuladores para que mais cientistas viessem a utilizar o recurso da cópia para escavar vários aspectos de valia no campo das organizações do trabalho e áreas afins.

Há uma doutrina compartilhada de que, no decorrer da história humana, a correlação do homem com o trabalho se possui demonstrado ambivalente, por causa de, ao mesmo tempo que o trabalho é notado como um pacote preciso para garantir a conservação econômica, é valorizado pela sua valia e a construção da identidade pública. Outra doutrina compartilhada, a estar no tempo, é a de que há 2 tipos de trabalho de características distintas: o trabalho braçal, desvalorizado, e que se apresenta como a única alternativa para aqueles que contem baixo consideração público, e o trabalho culto, condão dos escolarizados (Arendt, 1981; Battaglia, 1958; Brandão, 2002; Gondim, 2001). Os dados e considerações a serem apresentados e discutidos nas outras seções permitem a visualização desta correlação vivida por alguns como ambivalente e por mais como dicotômica.

A rigor, o essencial propósito deste texto é o de colocar em destaque o emprego da cópia na investigação científica, ilustrando-o a começar por um estudo exploratório qualitativo que tirou utilização deste recurso técnico. Dessa maneira, a começar por agora o foco do texto recairá na descrição deste estudo, inclusive a utilização do recurso da cópia nas categorias focais para fins de coletar dados.

2. A imagem

A discussão que move o pesquisador que se utiliza da imagem como elemento de pesquisa abrange 2 aspectos: como produtor e como intérprete. Em correlação ao primeiro tópico, os dados visuais são o resultado de uma escolha (qual acontecimento?, qual recorte?, qual foco?); em correlação ao de acordo com tópico, a fabricação de significados está de modo direto relacionada ao olhar de quem interpreta a imagem (qual relativo?, qual cenário?). Ainda que à primeira ideia pareçam questões simples, elas dizem respeito a momentos diferenciados da fabricação e da análise do produto visual e, então, precisam ser compreendidas na sua dificuldade, o que envolve tempo/espaço de produção.

A fotografia é um produto artístico, que traz em si as marcas de quem a produziu, mais que as referências imediatas que geraram a imagem. Em seu estudo, o escritor alertou sobre as diferenças existentes entre a fotografia criadora e a reprodutora do real, que “(...) está mais a serviço do valor de distribuição de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do entendimento” (BENJAMIN, 1994, p.106)

Trazida a discussão da fotografia para o estudo qualitativa e para uso de dados qualitativos colhidos a partir de imagens, temos um campo de avaliação que envolve distintos sujeitos e distintos contextos. No dizer de Benjamin (1994, p. 104), o olhar do penetrador “transforma a vivência em instrumento a ser oportuno pela câmera”. O papel do intérprete é amputar da imagem os significados, seja para realçar o passado a partir da libertação de narrativas, seja para compreender a rede de signos que os múltiplos significados da imagem

oferecem. Nessa óptica, as pesquisas de Bauer e Gaskell (2002) ampliam nosso olhar sobre como ganhar as dificuldades de análise das imagens no estudo qualitativo, argumento a multidisciplinariedade de signos implícitos nos itens visuais.

No caso exclusivo da fotografia, Dubois (2004, p. 95) nos lembra que, ainda que esta mantenha uma correlação de concatenação física com seu relativo, a ponto de ser portadora de uma figura virtual, existe um distanciamento espaço temporal que se faz sentir tanto na atuação fotográfica quanto em sua análise. Consuma o escritor que “(...) a pequena quantidade de tempo, uma vez saída do mundo, instala-se para constantemente no jeito acrônico e invariável da imagem, penetra em uma coisa como o fora-do-tempo da morte” (DUBOIS, 2004, p. 168). Essas questões são necessários para se compreender a qualidade epistêmica da imagem, cujos dados revelam os respeitosa espaciais e temporais feitos no instante de sua exposição.

O corte temporal que o momento fotográfico implica não é, então, apenas diminuição da temporalidade de corrida num simples ponto (o instantâneo), é inclusive passagem (até superação) desse ponto trajeto a uma nova inscrição na duração: tempo de intervalo, decerto, mas também, e por aí mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) que somente houve uma vez. (DUBOIS, 2004, p. 174).

Na pesquisa sobre a retórica da imagem, no qual a imagem publicitária é investigada sob o prisma dos sentidos implícitos está interligada entre três mensagens existentes na fotografia: a felicitação linguística, a felicitação icônica codificada e a felicitação icônica não codificada. A felicitação linguística, cujo ofício está ligado à fixação da felicitação veiculada, traz informações sobre os itens, no fundamento de complementaridade da felicitação icônica. Esta por sua vez, conseguirá ser decodificada ou não e, sob esta fachada Barthes (1984) nos marca que a conjuração de signos de que é composta a imagem não é sempre que é visível aos olhos do observador.

Na fotografia, pelo menos ao nível da comunicação literal, a correlação entre os significados e os significantes não é de transmutação, porém de repartição, e a ausência de compilação

reforça, evidentemente, o lenda do ‘natural’ fotográfico: a cena está aqui, captada mecanicamente, porém não humanamente (o elemento mecânico é aqui garantia de objetividade); as intervenções humanas na fotografia (enquadramento, distância, nitidez, alvura, etc.) pertencem, na realidade, ao plano da acepção; tudo se passa como se houvesse no início (mesmo utópico), uma fotografia bruta (frontal e nítida) sobre a qual o homem disporia, graças a certas técnicas, os signos provindos do código cultural. (BARTHES, 1990, p. 36).

Já as pesquisas de Bauer e Gaskell (2002) seguem no mesmo fundamento da semiologia barthesiana, ao fazerem informações à correlação intrínseca entre imagem e artigo. Na imagem fotográfica, o corte tempestade e astral que acontece na postura fotográfico traduz-se na polissemia da imagem. Ao ver um retrato, a ouvinte é levado a restabelecer verbalmente o acontecimento, traduzindo em palavras a felicitação icônica não decodificada. A procura dos sentidos ocultos da imagem leva esta ouvinte o fazer narrativas que auxiliam o consistir os dados culturais existentes nas imagens.

Se a cientista, além de elaborar as imagens, similarmente registrou em sua agenda de campo anotações sobre elas, este material conseguirá auxiliá-lo na hora da análise dos dados. Dessa maneira, aos dados visuais somam-se a observações da cientista, que são capazes de ser benéficos na hora da análise dos dados do estudo. Sob esta fachada, os diários fabricados sobre as imagens acabam por tornar-se um poderoso modo para a cientista no desvelamento das camadas de fundamento entranhadas nos itens visuais. Nessa direção, Banks (2009, p. 73) prevenido que, na obra da imagem, há que se avistar entre maneira de uma imagem visual e o conteúdo dessa imagem.

Mesmo relacionados, maneira e conteúdo são no mínimo analiticamente separáveis e, várias vezes, é útil observar até que ponto a maneira determina e faz a corretagem com o conteúdo. Em todos os casos de fabricação e de reflexo mecânica de imagem, tais como o vídeo e o retrato fixa ou em movimento, bem como em vários casos não mecânicos, as qualidades materiais da maneira servem para formatar ou até diminuir a possível conteúdo (BANKS (2007, p. 73).

Em se tratando de estudo qualitativa, a contextualização das imagens possibilita adentrar na parcialidade da cientista enquanto produtor da imagem e na objetividade do produto final, que é reveladora da intencionalidade de quem produziu o instrumento visual. O ente de descrições ou de relatos sobre as imagens produzidas, especialmente em se tratando de documentos históricos, conseguirá constituir-se em socorro expressivo para melhor envolvimento das cenas fotografadas ou gravadas em vídeo. Porém, é fundamental advertir que a decodificação dos múltiplos significados que a imagem oferece coloca-se para o investigador como uma missão complexa que necessita de distanciamento e objetividade para melhor envolvimento do erudito.

No caso da imagem ter sido criada por outro, isto exigirá da cientista entendimento das peculiaridades da fabricação, argumento que a imagem não pode ser entendida como um artigo sem palavras, uma vez que é resultado de uma construção que incorpora um conjunto de signos e referenciais de fabricação. Sob esta fachada, a análise da nota visual acrescenta ao processamento investigativo informações que vão além dos itens somente descritos, uma vez que relaciona estes itens o mais itens artísticos e culturais. Em outras palavras, o desvelamento da mensagem linguística da imagem possibilita ao investigador achar as infinitas interconexões que este lhe oferece, posto tratar-se de um universo permanentemente aberto às interpretações, as quais são capazes de formar textos, relatos, narrativas ou simples legendas.

3. Metodologia aplicada nas imagens qualitativas

O uso do retrato como recurso profundamente relacionado à investigação qualitativa é fraude por Bogdan (1994) que traz uma parcela principal para a pesquisa, ao enfatizar as qualidades descritivas que possibilitam ao cientista compreender os aspectos subjetivos existentes na imagem, sejam eles referentes à forma de ver ou ao conteúdo representado na imagem.

Em correlação aos registros colhidos o partir de diários, observações, entrevistas ou narrativas, esse escritor aponta alguma questões que dizem respeito não somente à fabricação da imagem, porém similarmente envolve a óptica dos pesquisados. Na sua avaliação, Bogdan

(1994) no marca que, no caso da investigação estar centrada em imagens do passado, a questões promessas pelos investigadores apenas poderão ser respondidas se houver documentos que esclareçam como e na qual circunstâncias a imagem foi criada. Em reunião, a análise de imagens históricas deverá ser complementada com pesquisa de documentos que poderão ajudar a cientista na contextualização da imagem, lembrando que a imagem é um produto, em cujo composto são capazes de ser localizados farto elementos para uma análise contextualizada.

Outra fachada diz respeito o quem solicitou a fabricação da imagem e se esta é fruta do olhar da cientista ou de um fotógrafo externo. A prática do retrato pelo pesquisador-fotógrafo interroga-se o olhar prático o ver objetivamente, de forma o não acumular os resultados d estudo.

No que tange a mais aspectos em correlação à metodologia da imagem, apontados por Bogdan (1994), há que se enfatizar a valia da imagem como uma ferramenta que conseguirá resultar revelações novas à investigação, favorecendo ao cientista probabilidade de avaliar informações sobre o que os indivíduos retratados valorizam e definem em seu mundo. Essa avaliação conseguirá ser feita através da passagem, da moda das figurantes, dos itens e de mais elementos existentes na imagem.

Portanto a produção da imagem interroga-se que os cientistas saibam quais informações quer gravar e, além do mais, quais metas que a levam o gravar análogo imagem. Isto significa que o estudo que envolve fabricação de imagens interroga-se a construção de um programa que especifique não somente a correlação de imagens/cenas que a cientista pretende adicionar em seu trabalho, assim como também a forma como quer gravar as imagens, isto é, a escolha da óptica o partir do qual a imagem será realizada. O mesmo se dá em correlação à repartição das imagens relativas aos espaços a serem fotografados, tendo em ideia que poderão proporcionar pistas necessários para o estudo, de acordo com no lembra Bogdan (1994, p.189): “Descrever totalmente uma dependência de sala pode favorecer a condução de uma especificação artístico - móveis, prateleiras, uso dos lugares, conteúdos das prateleiras“.

De acordo com a concepção de Bauer e Gaskell (1992), a correlação entre dados visuais e dados verbais pode formar uma preocupação em correlação aos resultados obtidos, especialmente no caso de análise de imagens produzidas por outrem.

[...] os fotógrafos estão sujeitos as várias formas de adulteração (a excisão de figuras; respeitoso e atenuações para inquietar a análise do penetrador) e o significado prontamente legível várias vezes é somente produzido pela conciliação de numa legenda. Legendas distintos para uma mesma retrato com frequência produzem significados radicalmente distintos ou até contraditórios. (BAUER; GASKELL,1992, p. 266)

Cabe advertir que o consumo da imagem no estudo qualitativa é essencial nas pesquisas, que precisam ser entendidos no encadeamento da história das instituições a que pertencem. A análise das imagens possibilita saber as circunstâncias históricas na qual foi produzida a imagem, duplicando-se, desta maneira, havendo entendimento desse instrumento.

Dessa maneira, o uso da imagem no estudo qualitativa possibilita aos pesquisadores enfiar aspectos da investigação para além da sentença criado pelos investigados. As múltiplas ópticas poderão resultar nova luz no envolvimento da imagem, cujos dados descritivos, por sua vez, são capazes de formar narrativas sobre a imagem criada e material para um envolvimento mais esclarecedora do instrumento de pesquisa.

Os aspectos emotivos na repartição da imagem, tendo como exemplo, pode ser danoso no estudo com o retrato que necessita do pesquisador distanciamento e objetividade, para melhor colher as imagens. Nessa óptica, Bogdan (1994) esclarece que o consumo da câmara fotográfica pelo sujeito pesquisado trará melhor resultado, visto que a avaliação conseguirá ser feita através do olhar desse sujeito. Além do mais, o uso da câmara fotográfica conseguirá ser benéfico para avaliação da reação dos indivíduos investigadas, seja na correlação uma com as outras, seja quanto ao comportamento perante da câmara. Estes aspectos são capazes de elucidar dados de avaliação do instrumento investigado.

[...] em procurar as experiências visuais e as pesquisas sobre os observadores (aqueles que observam as imagens) e o estudado (as imagens) se pautam pela existência solene inconfundível: as imagens

se tornam onipresentes e fazenda esmagadores de atordoar signos, símbolos e informação. (FISCHMAN, 2004, p. 114)

Esta forma de ver a produção da imagem interroga-se, por sua vez, mais saberes sobre o uso da tecnologia e sobre o uso de equipamento e de materiais que possibilitem alta manifestação da imagem. Além do mais, precisam ficar claros as metas dos estudos e a maneira como as imagens serão usadas, seja o partir da análise do sujeito pesquisador, seja a partir da construção de narrativas elaboradas pelos integrantes do estudo. A imagem constantemente remete a um texto.

O retrato por si suscita a obra de narrativas, desperta a análise de quem o vê e, sob o aspecto, a manifestação das narrativas no estudo conseguirá ajudar para elucidar questões necessários do estudo. Entretanto, é essencial que os princípios esteja apropriado à coleta de dados visuais e deverá ser seletivo com base na problematização do estudo, no campo a ser estudado e nos sujeitos do estudo.

O estudo qualitativo com o uso de imagens está intrinsecamente relacionada ao olhar que olha a imagem e dela extrai os significados, seja um olhar do passado que tenha criado relatos sobre o instrumento visual, seja um olhar do presente que procura o partir de imagens a reconstrução da memória. Entretanto, observa-se a propensão do uso da imagem em campos de saber para a fabricação de textos.

A pesquisa trás informações ao uso das imagens no estudo instrutivo e pontua aspectos referentes aos obstáculos, complicações e haveres que a cultura visual pode resultar para o estudo no setor da pedagogia.

Essas descon siderações em correlação ao uso das imagens nas pesquisas podem ser explicadas, de acordo com Fischman (2004), pela figura de um grande pessimismo sobre a correlação existente entre as palavras e as imagens, o que se traduz no abandono não somente de imagens gráficas como ferramentas válidas no estudo instrutivo, porém similarmente da cultura visual em maior parte.

Considerações Finais

Ao resultar as alterações sobre os aspectos referentes à análise dos dados visuais no estudo qualitativa e aqueles que envolvem tanto a produção quanto a análise da imagem, esse trabalho teve como foco a imagem como ferramenta que pode resultar novos dados para à investigação e que envolve questões metodológicas específicas relacionadas às intencionalidades do pesquisador.

Na qual pese a valia do uso da imagem é essencial para o aprofundamento da metodologia da imagem no estudo qualitativa, argumento que as pesquisas reúne sinalizado alguma tendências que vêm se repetindo, entre elas, o uso de imagens para o olhar ou o uso de imagens como justificativa para o desenvolvimento de narrativas, cuja metodologia se aproxima da história oral.

Sob este aspecto, acrescentar a metodologia da imagem entre pesquisadores iniciantes implica o estudo do festejo de imagens correlatadas às condições culturais, sociais e econômicas que envolvem os produtores e os usuários da cultura visual. Mesmo as simples repartições fotográfica empregado como “fotografias de especificação”, conseguirá ser surpreendentemente benéfico no estudo de campo e na construção de roteiros de depoimento.

Tendo em ideia as relações espaciotemporais que a imagem oferece, é fundamental realçar que a ficção pode tornar-se um comportamento e embotar nossa clareza do verdadeiro. Sob este aspecto, o fotógrafo profissional, ele supera o comportamento da ficção cristalizada de uma atuação do verdadeiro, ao desconstruí-la, fragmentando-a em recortes, tendo em ideia a reelaboração do processamento. Para análogo, descarta a imagem/metáfora da existência e reconstrói, o partir do processamento metonímico, uma nova atuação e semântica do verdadeiro.

Desta maneira, redesenha o movimento descrito no plano da existência (a repartição da fotografia) que lhe permitia ver a existência representada sob o foco da câmera (a fotografia em si), traçando a estamparia da obra transversal da imagem a partir da qual pode ver a existência transfigurada.

Referências

Arendt, H. (1981). **A condição humana (R. Raposo, Trad.)**. São Paulo: Edusp.

Battaglia, F. (1958). **Filosofia do trabalho**. São Paulo: Saraiva.

Brandão, M. (2002). **Impactos da perda do emprego e o papel da qualificação no processo de inserção no mercado de trabalho**. Tese de doutorado, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil.

Bauer, M. W. (2002). **Análise de conteúdo clássica: uma revisão**. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático** (pp. 189-217). (P. A. Guareschi, Trad.). Petrópolis: Vozes

BENJAMIN, Walter. **Pequena História de Fotografia**. *Obras Escolhidas*, v.1., 7.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

BOGDAN, Robert C.; BILKEN Sari Khopp. **Investigação Qualitativa em Educação: Uma Introdução à Teoria e aos Métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

Ciavatta, M. (2002). **O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica** (Rio de Janeiro, 1900-1930). Rio de Janeiro: DP & A.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 8.ed. Campinas/SP: Papyrus, 2004.

FISCHMAN, Gustavo. **Reflexões sobre imagens, cultura visual e pesquisa educacional**. In CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (Orgs). *A leitura de imagens na pesquisa social – História, comunicação e Educação*. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

Gondim, S. M. G. (2001). **Trabalho docente e valores: em questão as novas tecnologias de informação e comunicação**. *Estudos de Psicologia*, 18(1), 46-57.

Leite, M. M. (1993). **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP

Loizos, P. (2002). **Vídeo, filme e fotografia como documentos de pesquisa**. In M. W. Bauer & G.

Morgan, G. (1996). **Imagens da organização** (C. Bergamini & R. Coda, Trad.). São Paulo: Atlas.

Neiva-Silva, L. & Koller, S. H. (2002). **O uso da fotografia na pesquisa em Psicologia**. Estudos de Psicologia, 7(2), 237- 250.

Santaella, L., & Nöth, W. (2005). **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras

Ruby, J. (1973). **Up the Zambesi with Notebook and Camera or Being an Anthropologist Without Doing Anthropology... With Pictures.**" Savicom Newsletter 4(3):12-15.

1976 "In a Pic's Eye: Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs." Afterimage 3(9):5-7.

LINGUAGEM VERBAL E LINGUAGEM NÃO VERBAL: A IMPORTÂNCIA DESSES ELEMENTOS NA CONSTRUÇÃO E ANÁLISE DO GÊNERO CHARGE

Jeniffer Aparecida Pereira da Silva⁵⁶ (UFLA)

Resumo: A multimodalidade presente nos textos da contemporaneidade acarretou transformações na forma como a leitura é abordada e se anteriormente a linguagem verbal e não verbal eram consideradas apenas como um complemento de uma para outra, atualmente essa articulação pode ser analisada como uma estratégia de textualização em diversos gêneros textuais/discursivos. A charge é um gênero textual presente em diferentes mídias e suportes, apresenta uma articulação clara entre a linguagem verbal e não verbal e “tem como objetivo a crítica humorística de um fato específico, geralmente de natureza política” (CAVALCANTI 2008, p. 8). Dionísio afirma que “cada vez mais se observa a combinação de material visual com a escrita; vivemos, sem dúvida, numa sociedade cada vez mais visual” (2005, p.119). A

⁵⁶ Orientação de Mauricéia Silva de Paula Vieira.

partir de tais pressupostos, esta comunicação objetiva discutir o conceito de multimodalidade e compreender em que medida tal recurso contribui para a construção de sentido no gênero charge. O quadro teórico compreende Koch (2008), Ramos e Vergueiro (2009), Dionísio (2005), Marcuschi (2005), Jewitt (2005), Dollabela (2007) e Cavalcanti (2008). Para a análise foram selecionadas charges de autoria do chargista Duke. As análises parciais apresentam que a multimodalidade é um aspecto importante nas discussões sobre esse gênero textual. A pesquisa justifica-se pela necessidade de compreensão das estratégias utilizadas na produção dos textos contemporâneos, com vistas a redimensionar os estudos sobre as estratégias de leitura.

Palavras-chave: Charge. Multimodalidade. Linguagem. Articulação.

Introdução

Se as evoluções tecnológicas alteraram a forma como a leitura se apresenta perante a sociedade, novas estratégias de leitura também se desenvolveram ao longo dos anos. Essas técnicas propiciaram novas formas de como o leitor pode encarar o texto, na medida em que ele se expõe como formador de ideologias e opiniões. A análise apresentada nessa pesquisa justifica-se pela importância de compreender as estratégias de leitura que abrangem os textos modernos e assim viabilizar novas possibilidades de interpretações e construções de sentido. Os objetivos dessa pesquisa são apresentar a charge como um gênero multimodal que proporciona inúmeras possibilidades de leitura e compreensão de acontecimentos sociais, bem como apresentar como os recursos estratégicos utilizados nesse gênero o transformam em um imponente recurso na formação de um leitor crítico.

O gênero textual selecionado para esta análise foi a charge, gênero que está veiculado em vários setores da sociedade. A charge como gênero multimodal apresenta diferentes análises. Nesta pesquisa foram utilizadas charges escolhidas do chargista Mineiro Duke, que apresenta temas consistentes e que geram reflexão em seu trabalho.

1 Fundamentações Teóricas

1.1 Multimodalidade: articulação de linguagens e intencionalidade

As formas como a sociedade se desenvolve implicam em ampliações no que concerne à leitura e escrita de textos, uma vez que ler e escrever são consideradas como práticas sociais. A atualidade, em constante movimento, possibilitou não só o surgimento de novos suportes e o redimensionamento de gêneros existentes, mas também outras formas de analisar os textos que circulam socialmente. Por exemplo, a carta que antes abordava de forma simples acontecimentos e mensagens, ganhou como concorrente o e-mail, que além de enviar mensagens de forma mais rápida, também é mais completo quando se trata de informações multimídias. Todas essas possibilidades resultaram em novas abordagens e concepções na área da produção de textos e novas técnicas de leitura. No contexto da década de 80, o termo letramento surgiu para relacionar os aspectos sociais às situações de leitura e escrita, como apresenta Soares (2001, p.18) “Letramento é, pois, o resultado da ação de ensinar ou de aprender a ler e escrever: o estado ou a condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como consequência de ter-se apropriado da escrita.” Com as evoluções tecnológicas ocorridas nos últimos anos o conceito de letramento foi ampliado, para, dessa forma, atender às necessidades da contemporaneidade, como afirma Dionísio (2005),

Se as formas de interação entre os homens mudam de acordo com as necessidades de cada sociedade, e se as formas de interação entre as pessoas são influenciadas pelo desenvolvimento tecnológico, o primeiro conceito que merece ser revisto é o conceito de letramento. (DIONÍSIO, 2005 p. 119).

De fato, as discussões sobre quais competências uma pessoa letrada deve possuir em situações em que a leitura e escrita são solicitadas pode gerar questionamentos, já que ninguém pode ter todo conhecimento a todo o momento. Entretanto, a conjuntura moderna aliada a diversos fatores tecnológicos permitem que o indivíduo tenha acesso a uma grande quantidade de informação em tempo real. Somando-se a isso, as estruturas dos textos também influem diretamente no processo de significação do leitor, portanto novas questões devem ser adicionadas ao letramento, como apresenta Dionísio (2005),

Na atualidade, uma pessoa letrada deve ser uma pessoa capaz de atribuir sentidos a mensagens oriundas de múltiplas fontes de linguagem, bem como ser capaz de produzir mensagens, incorporando múltiplas fontes de linguagem (DIONÍSIO, 2005 p. 119).

A ampliação do termo letramento traz o conceito de multiletramentos que se constitui como uma perspectiva atual do letramento e abrange o letramento visual, digital, científico, entre outros. Catto (2013) corrobora com Dionísio (2005), sobre a necessidade da revisão do termo letramento,

A necessidade de expandir a visão de letramento tradicional, focado predominantemente nas habilidades de leitura e escrita da linguagem verbal (JEWITT, 2008, p. 244), para uma proposta mais abrangente sobre a linguagem, como gênero discursivo, considerando os variados recursos semióticos mobilizados, é consensual entre muitos pesquisadores. (CATTO, 2013 p.158)

Jewitt (2008) e Rojo (2012), também abordam os multiletramentos em sua pluralidade de significados, considerando que os textos passam a possuir diferentes significados como resultado da articulação de diferentes linguagens. Assim, noção de multimodalidade surge no contexto do letramento e dos multiletramentos para reforçar a expansão desses conceitos.

Quando se revisita como a constituição dos textos se modificou ao longo dos anos, a multimodalidade é central. Os homens das cavernas utilizavam desenhos como forma de registro e comunicação e a escrita alfabética foi sendo construída ao longo dos séculos até se tornar um dos principais modos de registro de informações e conhecimentos. A linguagem que surgiu como uma possibilidade de comunicação se transformou em uma ferramenta indispensável para o ser humano, tanto que atualmente, as linguagens se constituem de cores, movimentos, fontes e sons.

Também a leitura e a forma como se lê também se modificou ao longo dos anos. O leitor que, antes, apenas se designava ao processo de decodificação de palavras, na sociedade atual precisa se transformar em um sujeito ativo no processo de interpretação de ideologias,

valores e finalidades e interagir com o texto através de diferentes linguagens. Como Rojo (2012) argumenta, a contemporaneidade se constitui por textos que possuem a multimodalidade como elemento principal em seu processo de significação para o leitor assim, é necessário que o sujeito possa interagir com o gênero textual apresentado e compreender os processos de formação do texto e suas características implícitas. A multimodalidade pode exigir do leitor habilidades para integrar as diferentes semioses que compõem o texto, conforme se verifica em:

(...) textos que são compostos de muitas linguagens (ou modos, ou semioses) e que exigem capacidades e práticas de compreensão e produção de cada uma delas (multiletramentos) para fazer significar. (ROJO 2012, p.13)

A charge, a seguir, exemplifica como a articulação entre as linguagens dialogam com o contexto atual de forma significativa.



Figura 2: Charge disponível em dukechargista.com.br.

Para compreender essa charge, o leitor precisará não só decodificar o texto verbal, bem como recorrer a conhecimentos presentes em outras esferas como as redes sociais. A linguagem não verbal está relacionada com novos aparatos tecnológicos e dialogam com o facebook e o ato de curtir ou reprovar algo. O leitor também construirá um sentido de articulação entre as linguagens ao conectar o título da charge “raça do futebol” a sua dupla significação no contexto em que essa charge foi produzida que envolve episódios racistas

contra jogadores de futebol e causaram indignação entre a sociedade. Assim, o chargista utiliza-se da multimodalidade para construção dessa charge e emite sua opinião sobre tais episódios.

Portanto, a multimodalidade possui características que transformam a percepção do leitor em relação aos mais diversos gêneros textuais em que se faz presente. Entretanto, muitas vezes, ela sequer se torna um aspecto de análise, seja em sala de aula, seja no âmbito social. Esse fato ocorre, pois a análise da linguagem escrita é privilegiada e, geralmente, abordada em primeiro plano e, como resultado, a articulação de linguagens que tanto pode contribuir para uma leitura diversificada e ampla, torna-se “invisível” aos olhos do leitor. Partindo desse pressuposto, é necessário que o leitor possa ter oportunidade de construir estratégias de leitura que aperfeiçoem suas leituras e suas interpretações através das articulações de semioses possíveis, pois dessa forma, poderá perceber as intencionalidades presentes no texto multimodal.

Os gêneros textuais são ricos para uma leitura multimodal, pois associam diferentes linguagens e se constituem socialmente em todos os âmbitos da comunidade. Por circularem dentro do contexto social dos leitores, o gênero textual se apresenta como uma ferramenta que pode expandir a possibilidade de desenvolvimento de estratégias de leitura. Sendo assim, a próxima seção abordará sobre um gênero que apresenta em sua estrutura composicional a multimodalidade, o gênero textual charge.

1.2 Gênero Textual Charge: o humor crítico presente nos meios de comunicação de massa

A tecnologia contribuiu, e muito, para o desenvolvimento dos processos de leitura e escrita na contemporaneidade, bem como para a construção de veículos de comunicação que alcançassem milhares de pessoas em todo mundo, todos os dias. Na esteira dessas mudanças, os gêneros textuais também se ampliaram em sintonia com os avanços tecnológicos e passaram a integrar, de forma mais evidente, a articulação entre as várias linguagens. A charge exemplifica como as diferentes linguagens contribuem para a construção do sentido. Dolabella (2007) apresenta que a charge é um gênero rico em possibilidades de pesquisa e análise e esclarece que

Isso se dá pela variedade de possibilidades de leitura que esse tipo de gênero discursivo apresenta (no nosso foco particular, que é a educação para a mídia): em seu conteúdo semântico, a retomada da notícia através do lúdico e da crítica, o comentário; em sua forma, a síntese da mensagem de alguns centímetros quadrados; em sua proposta, que nos convida à reflexão pelo riso irônico ou pela poesia dos traços. (DOLABELLA, 2007, p.267)

A charge circula em jornais, revistas, e também no contexto eletrônico, o que possibilita um maior alcance no número de leitores. Além disso, esse gênero aborda assuntos que abrangem a sociedade atual de forma contextualizada e explora, em sua constituição, um conjunto de linguagens que se articulam, seja com um tom crítico, de humor ou de conscientização, sem deixar de lado o tom irônico e, muitas vezes, de indignação. Romualdo (2000), esclarece que

(...) A charge é um tipo de texto que atrai o leitor, pois, enquanto imagem é de rápida leitura, transmitindo múltiplas informações de forma condensada. Além da facilidade de leitura, o texto chágico diferencia-se dos demais gêneros opinativos por fazer sua crítica usando constantemente o humor (ROMUALDO, 2000, p. 5).

Romualdo (2000) esclarece que a diferença que a charge possui entre outros gêneros do meio opinativo é o objetivo de construir uma crítica e/ou comentário com humor muitas vezes com leveza. A charge pode tanto criar no leitor o prazer pela leitura, quanto informar sobre acontecimentos importantes que ocorrem todos os dias no país e no mundo. A charge se constitui em sua estrutura composicional como um gênero textual multimodal, ou seja, que abrange diversas linguagens, como Dolabella (2007) caracteriza,

a charge e o cartum constituem um gênero textual icônico-verbal, ou seja, usam imagem e palavras, que são interdependentes na produção de sentido. (DOLABELLA, 2007, p. 267)

Dolabella (2007) discute sobre a interdependência das imagens e palavras presentes na charge e afirma que o leitor precisa construir relações significativas quando entra em contato com esse gênero textual. Afirma a autora:

para interpretar uma charge, ou um cartum, o leitor precisa de ferramentas como leitura de imagens, conexão entre textos verbal e não-verbal e contextualização. Isso não significa que basta o que está grafado no papel, seja imagem seja palavra, para entender esse tipo de texto. O leitor precisa ainda da referência sócio-histórica para a constituição do sentido. (DOLABELLA, 2007, p.267)

Sendo assim, é necessário que o leitor estabeleça uma interação com o autor, pois como afirmam Koch e Elias (2006, p. 11), “A leitura de um texto exige do leitor bem mais que o conhecimento do código linguístico, uma vez que o texto não é simples produto da decodificação de um emissor a ser decodificado por um receptor passivo.” Koch e Elias (2006), destacam também a relevância do leitor como ser ativo no processo de construção de significado e que utiliza diversos recursos como seleção, antecipação, inferência e verificação. Portanto, o leitor que se depara com uma charge terá que se constituir em um leitor ativo, que dialoga, tanto com o autor da charge, quanto com os acontecimentos que o gênero aborda. Marcuschi (2005) esclarece que os gêneros multimodais,

(...) também nos permitem observar a maior integração entre os vários tipos de semioses: signos verbais, sons, imagens e formas de movimento. A linguagem dos novos gêneros se tornam cada vez mais plástica, assemelhando-se a uma coreografia (...) (MARCUSCHI, 2005, p.21)

Marcuschi (2005) também discute sobre a plasticidade dos gêneros atuais, uma vez que se os gêneros se modificam, o leitor também deve se desenvolver competências para compreender novos gêneros textuais que nos circulam diversos meios sociais. Ramos (2009) acrescenta que o gênero textual charge, assim como o cartum, ganhou destaque por ser veiculado em jornais, ou seja, ser de acesso público, dessa forma, o leitor pode ter mais contato e acesso direto com a charge. Cavalcanti (2008, p. 25) destaca que “portanto, os gêneros não aparecem desarticulados dos contextos situacionais, pelo contrário, são produtos dele.”.

Em suma, percebe-se que a charge é produto dos mais variados acontecimentos presentes na sociedade e visa mostra-los aos leitores através do humor e da crítica. Quando se discute sobre a intencionalidade presente em diversos gêneros textuais, bem como na charge, Koch (2002, p. 15), aborda que “a linguagem passa a ser encarada como forma de ação, ‘ação sobre o mundo dotada de intencionalidade’, veiculadora de ideologia, caracterizando-se, portanto, pela argumentatividade.” Dessa forma, a charge apresenta inúmeros valores implícitos e explícitos de assuntos do cotidiano, e com isso, constrói valores aos seus leitores e veicula opiniões. Na próxima seção a análise de quatro charges do chargista Duke, que expressam a importância da multimodalidade no gênero textual charge.

2.0 Análise: A articulação de linguagens no gênero Charge

A análise apresentada objetiva discutir os efeitos de sentido provocados pela articulação da linguagem verbal e não verbal com o intuito de compreender a importância do leitor com um sujeito ativo durante seu processo de leitura.



Figura 3: Charge disponível em chargeonline.com.

Esta charge tematiza sobre escândalos políticos envolvendo parlamentares ligados ao então presidente da Câmara, Eduardo Cunha. Para interpretá-la é necessário que o leitor ative conhecimentos prévios sobre a atual situação política do país e a linguagem não verbal é relevante esse processo. As cores representadas por vermelho e azul dos ternos dos personagens estão relacionadas aos partidos políticos – PT e PSDB – envolvidos nos escândalos de recebimento de propinas de empreiteiras. Por meio da linguagem verbal, os personagens apresentam o motivo que justifica a lentidão na rede Eduardo Cunha: trata-se de muitos políticos conectados a ela. Na charge, faz-se menção a uma rede sem fio (wi-fi) de internet. Entretanto, o sentido dessa rede está ligado ao contexto político e social do país. A integração entre essas duas modalidades da linguagem, aliada aos conhecimentos prévios sobre o contexto é o que permite que o leitor produza sentido para o texto. Sobre a relevância da articulação entre essas linguagens, Dionísio (2005) expõe,

Cada vez mais se observa a combinação de material visual com a escrita; vivemos, sem dúvida, numa sociedade cada vez mais visual. Representação e imagens não são meramente formas de expressão para a divulgação de informações, ou representações naturais, não são, acima de tudo, textos especialmente construídos que revelam as nossas relações com a sociedade e com o que a sociedade representa. (DIONÍSIO, 2005 p. 119).

Assim, a linguagem verbal e não verbal estão de tal forma imbricadas que compõem de forma principal o contexto da charge. Koch e Elias (2006) ressaltam sobre a importância de que o leitor ative conhecimentos prévios para compreender a charge:

Na leitura da charge, dentre outros conhecimentos, ativamos valores da época e da comunidade em que vivemos, conforme verificamos na relação de causa e consequência sugerida na materialidade linguística do texto. (KOCH e ELIAS, 2006, p. 20)

Ler é uma atividade de produção de sentidos e os conhecimentos que o leitor possui determina, em grande parte, o processo de compreensão, conforme se evidencia a seguir:



Figura 4: Charge disponível em chargeonline.com.br.

Nessa charge, a verificação de uma pluralidade de leituras derivadas da articulação da linguagem verbal e não verbal, é consequência dos inúmeros contextos em que a charge pode se encaixar. Para essa charge, então, o leitor possui inúmeras possibilidades de interpretações que só são possíveis, quando ele atua ativamente na construção de sentido.

Assim, é possível explorar: (i) a presença de uma ironia, que tem relação direta com a multimodalidade no texto, pois a linguagem verbal e não verbal se articulam e uma complementa a outra na produção de sentidos; (ii) a verificação do conhecimento de mundo do leitor sobre a expressão “a faixa de gaza”, elemento fundamental da construção de sentido final da charge; (iii) a intenção do autor da charge de demonstrar a passividade do cidadão

perante aos acontecimentos no Brasil; (iv) o conhecimento prévio do leitor em relação às notícias, que abordaram a violência no país. Koch e Elias (2006) abordam sobre a pluralidade,

Considerar o leitor e seus conhecimentos e que esses conhecimentos são diferentes de um leitor para o outro implica em aceitar uma pluralidade de leituras e de sentidos em relação a um mesmo texto. (KOCH e ELIAS, 2006, p 21)

A partir daí, percebe-se que não existe uma única leitura para o mesmo texto, mas leituras possíveis a partir dos conhecimentos que os leitores possuem sobre o tema abordado. Como a charge possui uma função de criticar por meio do humor, quanto mais conhecimento o leitor possui sobre o tema, mais facilidade terá em perceber os implícitos presentes.

Complementando o exposto sobre a articulação entre a linguagem verbal e a não verbal, apresenta-se a charge a seguir:



Figura 5: Charge disponível em dukechargista.com.br.

A terceira charge tematiza a questão da redução da maioridade penal e apresenta ao leitor um âmbito sério e, na maioria das vezes, estereotipado pela sociedade: uma delegacia. Em um primeiro momento, o leitor vai construir hipóteses, que serão ou não confirmadas durante a leitura do texto. O leitor pode compreender a articulação verbal e não verbal em diálogo constante da charge, observando as expressões sérias do policial e do delegado são

quebradas pelas escolhas lexicais que o autor da charge faz, palavras como “playground”, “Discovery kids” e “toddy quentinho” para se referir às exigências dos detentos.

Essas escolhas de palavras em junção com a imagem evidenciam uma crítica à proposta de redução da maioria penal e propõem ao leitor refletir sobre essa questão que é constantemente discutida diante dos casos de violência praticados por menores de idade no país.

Na charge a seguir, fica evidente a relevância da articulação entre várias semioses para que o leitor perceba a crítica presente:



Figura 6: Charge disponível em dukechargista.com.br.

Essa charge foi publicada na época do impeachment da presidente Dilma. Romualdo (2000) esclarece que o autor de uma charge tem a intenção de fazer uma crítica a acontecimentos políticos e utiliza a ironia e o humor para construir uma opinião crítica. Na charge em questão, o chargista faz uma crítica aos políticos brasileiros, que ao votarem pelo impeachment, justificaram o voto com motivos diversos. A crítica baseia-se no fato de um ladrão utilizar os mesmos argumentos que os políticos usaram. Nesse caso, a união da linguagem verbal e não verbal expressa a crítica e ironia do autor perante a atual situação política do país.

Considerações Finais

A análise dos elementos de articulação exposta no gênero charge ressalta a importância do leitor como sujeito ativo diante do processo de construção de sentido. Faz-se necessário, dessa forma, edificar estratégias de leitura, que possam auxiliar o leitor a interagir com um texto a partir de seus próprios conhecimentos.

A articulação de linguagem verbal e não verbal evidencia a multimodalidade como um aspecto fundamental para a compreensão de gêneros multimodais, especialmente a charge, gênero textual que condensa elementos importantes para a formação de um leitor proficiente, trazendo à tona, portanto, a relevância de se explorar tais análises em sala de aula, criando, assim, inúmeras perspectivas de trabalho com a leitura.

Referências

CATTO, Nathalia Rodrigues. Relação entre o letramento multimodal e os multiletramentos na literatura contemporânea: alinhamentos e distanciamentos. In: **Fórum linguístico de Florianópolis** v.10, n.2. p. 157/163, abr/jun 2013.

CAVALCANTI, Maria Clara Catanho. **Multimodalidade e argumentação na charge** / Maria Clara Catanho Cavalcanti. –Recife : Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2008.

DIONÍSIO, Angela Paiva. Gêneros multimodais e multiletramento. In: KARWOSKI, Acir Mario; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher. (Orgs.). **Gêneros Textuais: Reflexões e Ensino**. 3ed. Lucerna. , 2005. p. 119/132.

DOLABELLA, Ana Rosa Vidigal. Leitura de imagens no jornal – Humor, gráfico, mídia e educação. In: **Rev. Estud. Comun.**, Curitiba, v. 8, n. 17, p. 265-275, set./dez. 2007.

JEWITT, C. Multimodality, “Reading”, and “Writing” for the 21st Century. **Discourse: studies in the cultural politics of education**. Vol. 26, No. 3, September 2005, pp. 315/331.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2011.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. Escrita e práticas comunicativas. In: KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006. Cap. 3. p. 53-74.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P. et al. (org.) **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro, Lucerna, 2005.

ROMUALDO E. C. **Charge Jornalística; intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo**. Maringá: Eduem, 2000.

RAMOS, Paulo. Charge: leitura crítica do noticiário. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. (Orgs). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática**. São Paulo: Contexto, 2009.

ROJO, Roxane Helena Rodrigues. Pedagogia dos multiletramentos: Diversidade cultural de linguagens na escola. In: ROJO, Roxane H. R. MOURA, Eduardo (Orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

SOARES, Magda. **Letramento: Um tema em três gêneros: 2 edição** – Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

**ALTERIDADE, INTERNET E LITERATURA:
UM BREVE OLHAR SOB A PRODUÇÃO TEXTUAL DE BRUNA VIEIRA**

Jennifer da Silva Gramiani Celeste (CES/JF) ⁵⁷

Resumo: Objetiva-se, por meio desta pesquisa, estabelecer diálogo pluridisciplinar com **Sobre mentiras e avessos** e **Sobre uma insana mulher**, ambos os textos da autoria da blogueira, *youtuber* e escritora Bruna Vieira. Leva-se em consideração a escrita por uma adolescente e a relevância desta produção para seus pares, sendo este processo ocorrido, em grande parte, em meio virtual. Relaciona-se os referidos textos à emancipação feminina na Literatura. Justifica-se a estruturação do presente estudo com base na importância de se compreender, a partir desta perspectiva de produção, a Literatura Brasileira Contemporânea. Recorreu-se a teóricos e a pesquisadores da Cibercultura, do Feminismo, da Literatura e da Psicologia. Bruna Vieira, natural de Minas Gerais, atualmente administra mídias sociais por meio das quais se comunica com internautas e realiza divulgações. Ao compartilhar seus escritos em suportes como *blog* ou livros, Bruna Vieira transforma suas experiências em algo de domínio público, contribuindo para que outros indivíduos com ela se identifiquem. Nota-se, em sua escrita, certo tom confessional, intimista. Assim, constata-se a diversidade no que se refere às possibilidades de leituras e de olhares quanto à sua produção textual.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Internet. Bruna Vieira.

1 “A MENINA QUE COLECIONAVA SONHOS: QUANDO TUDO COMEÇOU” ⁵⁸

Nascida em 18 de maio de 1994 na cidade de Leopoldina, estado de Minas Gerais, Bruna Côrrea Vieira tornou-se blogueira ao criar o *blog* Depois dos Quinze, posteriormente ingressou como *youtuber* e publicou vários livros voltados ao público adolescente / jovem adulto. Aos dezessete anos mudou-se para a cidade de São Paulo, deixando familiares

⁵⁷ Discente do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF. Formada em Pedagogia (Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF). Formada em Psicologia (Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF).

⁵⁸ Os títulos das seções do presente artigo fazem referência aos títulos das obras da autoria de Bruna Vieira.

e amigos, a fim de aproveitar a oportunidade de melhor divulgar seu trabalho como escritora. Atualmente administra diversas redes sociais, além do supracitado *blog*: canal do *YouTube*, página do *Facebook*, contas do *Instagram*, *Twitter* e *Snapchat*. Por meio destas ferramentas, comunica-se com seguidores, realiza divulgações⁵⁹ e contata empresas.

Bruna Vieira, em sua ainda curta trajetória como escritora, publicou suas obras pelos selos editoriais Gutenberg, que veicula conteúdos ligados à cultura e ao entretenimento para jovens, e Nemo, que contempla quadrinhos, *graphic novels* e mundo *geek*, ambos pertencentes ao Grupo Editorial Autêntica. Enquanto algumas produções trazem à tona crônicas, contos e devaneios a partir da perspectiva de adolescente, outras abordam romances, ora ficcionais, ora baseados em experiências pessoais. A autora, apesar de ter publicado a maioria de suas obras individualmente, teve a oportunidade, no ano de 2015, de produzir junto de outras três autoras – Babi Dewet, Paula Pimenta, Thalita Rebouças – que também possuem produções especificamente voltadas ao público adolescente / jovem adulto. Ademais, em coautoria com Lu Cafaggi – desenhista que já atuara com Maurício de Souza, criador da Turma da Mônica – tem confeccionado histórias em quadrinhos cujos conteúdos tomam como base sua fase conflituosa enquanto adolescente até a adaptação à este peculiar momento em sua vida, além da ascensão na Internet a partir do *blog* Depois dos Quinze. Além dos livros pertencentes aos selos editoriais anteriormente citados, a blogueira também publicou um livro pela Abril Editora, que abarca alguns de seus melhores textos na época na qual assumira o posto como colunista da Revista Capricho⁶⁰.

O contingente de obras literárias de Bruna Vieira é significativamente extenso, ao considerar o curto espaço de tempo no qual foram publicadas: **Depois dos quinze** (Gutenberg, 2012), **A menina que colecionava borboletas** (Gutenberg, 2013), **Meu primeiro blog: de volta aos quinze** (Gutenberg, 2013), **Meu primeiro blog: de volta aos sonhos** (Gutenberg, 2014), **Um ano inesquecível** (2015, Gutenberg), **Bruna vieira em quadrinhos: quando tudo começou** (Nemo, 2015), **Eu não sei nada sobre o amor e outras colunas de Bruna Vieira publicadas na Capricho** (Abril, 2015),

⁵⁹ Citam-se, entre as campanhas publicitárias realizadas, “Descubra Sua Parada Para Não Ficar Parado” (2014) e “De Carona Com A Tocha” (2016), ambas idealizadas pela *The Coca-Cola Company*.

⁶⁰ Bruna Vieira atuou como colunista da Revista Capricho, publicada pela Abril Editora, por três anos, iniciando as atividades junto à referida mídia no ano de 2012 – que coincide com a época do lançamento de seu primeiro livro –, encerrando-as no ano de 2015, momento no qual a revista passa a ser veiculada somente via meio virtual. Mais informações acerca deste trabalho podem ser acessadas a partir do link: <https://www.youtube.com/watch?v=dbir5Epg384>. Último acesso ao link em set. de 2016.

Bruna vieira em quadrinhos: o mundo de dentro (Nemo, 2016). Diante deste conjunto de publicações e da possibilidade de olhares diversos a serem praticados em relação a elas, decidiu-se realizar breve análise dos produtos textuais da autoria de Bruna Vieira.

Objetivando-se estabelecer diálogo pluridisciplinar com **Sobre mentiras e avessos** e **Sobre uma insana mulher**, extraídos da seção de textos do *blog* Depois dos Quinze, levou-se em consideração a prática de escrita realizada por uma adolescente / jovem adulta e a importância da mesma para seus pares. Destaca-se o fato de que este processo, em grande parte, se dá em meio virtual. Os textos, desde suas confecções até os conteúdos por eles abordados, nos reportam à emancipação feminina na Literatura. A relevância quanto à compreensão, a partir desta perspectiva de produção, da Literatura Brasileira Contemporânea, corresponde à justificativa que circunda a elaboração deste artigo. Recorreu-se aos teóricos das áreas relativas à Cibercultura, ao Feminismo, à Literatura e à Psicologia com o intuito de melhor amparar as tentativas de caminhos a serem trilhados.

2 “DE VOLTA AOS QUINZE: UM UNIVERSO DE PLURALIDADE(S)”

Pode-se pensar nos *blogs* ou em outros diversos suportes midiáticos como eficientes recursos a ser utilizados por adolescentes a fim de que possam conhecer seus pares, compartilhar angústias e indecisões que caracterizam a juventude ou, ainda, realizar confissões diversas. As considerações de Diane Pappalia, Sally Olds & Ruth Feldman (2009), estudiosas da Psicologia e autoras de **Desenvolvimento humano**, apresentam as peculiaridades desta fase:

A ênfase na intimidade, na fidelidade e no compartilhamento marca uma transição rumo às amizades típicas dos adultos. Os adolescentes começam a confiar mais nos amigos do que nos pais na busca de intimidade e apoio, e compartilham confiança de maneira muito mais intensa. Podem considerar mais prontamente o ponto de vista de outra pessoa e, desse modo, têm mais facilidade para entender os pensamentos e sentimentos de um amigo. Um aumento na intimidade reflete a preocupação inicial

que os adolescentes têm de conhecerem a si mesmos (PAPPALIA, OLDS & FELDMAN, 2009, p. 459).

O depoimento fornecido por Bruna Vieira, no *blog* Depois dos Quinze, corrobora com a citação das especialistas da área relativa à Psicologia. Por conseguinte, nos leva a refletir acerca do positivo papel das ferramentas virtuais:

Foi uma época complicada porque eu era muito tímida, odiava cada partezinha do meu corpo e sofria por um amor platônico. O *blog* me ajudou a superar alguns complexos e entender que eu não era a única adolescente com o coração partido no mundo. Através da escrita descobri um novo universo e ele acabou virando meu trabalho [...] (VIEIRA, 2012).

Ana Mercês Bahia Bock e outros especialistas (2009), na obra **Psicologias:** uma introdução ao estudo de psicologia, se referem aos adolescentes e, então, enaltecem o poder que os jovens detêm, apesar de fatores vários que os tornam frágeis e vulneráveis: “[...] suas condições intelectuais permitem-lhe enfrentar esta etapa com criatividade, seus afetos dão-lhe a agressividade necessária para o questionamento e a oposição, seus pares dão-lhe a certeza de que ele está certo” (BOCK et al, 2009, p. 302). Os autores descrevem a juventude como um complexo paradoxo: “[...] loucura e liberdade ao lado de controle e responsabilidade. Uma vontade de ser criança e adulto ao mesmo tempo” (BOCK et al, 2009, p. 290). Aliás, em relação ao afeto, elemento que perpassa por toda a produção textual de Bruna Vieira, pode-se dizer, segundo Bock et al (2009), que este é o responsável por tornar ímpares atitudes e condutas apresentadas pelos indivíduos. É, portanto, nas palavras dos estudiosos, “[...] o que nos faz viver” (BOCK et al, 2009).

A pesquisadora Michèle Petit (2012), autora de **Os jovens e a leitura:** novas perspectivas, também discorre sobre a fase da adolescência que, para garotas ou garotos pertencentes às diversas categorias sociais ou espalhados nos mais variados cantos do mundo, corresponde ao momento de crescimento de caráter pulsional, sendo reconhecida pela ocorrência de mudanças extremamente radicais na estrutura corporal

e hormonal dos indivíduos. Os adolescentes, acrescenta Petit (2012), convivem com diferentes emoções, desejos e pulsões que temem não possuir forças para conter, ademais, têm receio de si mesmos e das incertezas que provém de atitudes que possam tomar: “[...] temem ser os únicos no mundo a sentirem alguma coisa” (PETIT, 2012, p. 55). A própria juventude em si, afirma a autora, constitui-se como grandioso motivo de preocupação, uma vez que os caminhos, neste momento, já não se encontram mais traçados e, assim, o futuro, antes próximo, faz-se quase inatingível. É a evidente perda de controle que faz com que os jovens sintam medo diante daquilo que é desconhecido e, assim, “[...] a juventude simboliza este mundo novo que não controlamos e cujos contornos não conhecemos bem (PETIT, 2012, p. 16).

Aqueles que atualmente vivenciam sua juventude – e provavelmente aqueles que ainda a irão vivenciar dentro de alguns anos – podem contar com significativa variedade de opções no que diz respeito às ferramentas virtuais, por meios das quais se torna possível expor-se como de fato é ou se expressar sem temor, ainda que sujeito às represálias. Esta inovadora oportunidade de relacionar-se com o saber e os demais indivíduos, considerando-se o advento das novas tecnologias, é descrita por Pierre Lévy (2010), em **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática:**

Novas maneiras de pensar e de conviver estão sendo elaboradas no mundo das telecomunicações e da informática. As relações entre os homens e o trabalho, a própria inteligência dependem, na verdade, da metamorfose incessante de dispositivos informacionais de todos os tipos. Escrita, leitura, visão, audição, criação, aprendizagem são capturados por uma informática cada vez mais avançada [...] (LÉVY, 2010, p. 7).

A respeito dos jovens internautas, Geneviève Patte (2012), na obra **Deixem que leiam**, desenvolve sobre o fato de que estes superam todas e quaisquer dificuldades possíveis no que se refere ao uso da Internet. É o aspecto de ludicidade característico do manejo desta grande rede que seduz os adolescentes e tornam suas viagens no ciberespaço mais fáceis, rápidas, atraentes e prazerosas. Entretanto, a autora reconhece que o aproveitamento

das oportunidades oferecidas por este universo depende da vitalidade familiar e das curiosidades que emergem. Ainda sobre este tópico, Patte (2012) posiciona-se a favor do compartilhamento de impressões de temas variados, via meio virtual: “Nada impede [...] de tornar conhecidas, em seu *blog*, suas impressões sobre filmes, músicas, sites, programas e outros *blogs*” (PATTE, 2012, p. 302).

Remetendo-se especificamente à produção textual da autoria de Bruna Vieira, pode-se dizer que esta direciona seu texto a um alguém específico que, pode-se supor, seria responsável por sentimentos que em sua vida surgem. Porém, ao compartilhar seus escritos em suportes como *blog* ou livros, torna sua experiência algo de domínio público e, desta maneira, contribui para que outros indivíduos – em sua maioria aqueles que constituem o público de internautas seguidores de suas redes sociais, os adolescentes – com ela se identifiquem. Assim, a autora estabelece contato íntimo com outros indivíduos, apresentando a eles aquilo que a aflige – e a eles também –, ao mesmo tempo em que lhes demonstra que intempéries existem e suas soluções são possíveis. Nota-se, em sua escrita, certo tom confessional, intimista, que acolhe o leitor. A interação e o vínculo com este último se constroem a partir do estabelecimento da relação de alteridade, de transferência e de respeito aos singulares sentimentos. Na obra **A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros**, Nicholas Carr (2011) desenvolve, brevemente, acerca da riqueza que suscita a partir dos diálogos que são travados entre autores e leitores:

A ligação entre o leitor [...] e o escritor [...] sempre foi profundamente simbiótica, um meio de fertilização cruzada intelectual e artística. As palavras do escritor atuam como um catalizador na mente do leitor, inspirando novos insights, e associações e percepções, e às vezes epifanias. E a existência do leitor atento e crítico gera o estímulo para o trabalho de escritor. Dá ao escritor a confiança para explorar novas formas de expressão, para percorrer vias de pensamento difíceis e árduas, aventurar-se em territórios ignotos e às vezes perigosos (CARR, 2011, p. 108).

Em perspectiva semelhante, Pierre Lévy (2011), desta vez por meio da obra **O que é o virtual?**, afirma que as emoções transformadas em palavras, com toda a certeza, podem ser mais facilmente compartilhadas. “O que era interno e privado torna-se externo e público” (LÉVY, 2011, p. 73), citações que pode muito bem ser aplicada àquilo que ocorre com os produtos textuais de Bruna Vieira, colocados à mostra em seu *blog*. Os espectadores destas produções, os internautas seguidores, passam por processo de internalização e privatização das informações difundidas.

A relação entre pares durante a adolescência se configura como algo de extrema preciosidade, de acordo com Petit (2012), uma vez que é nesta fase que, hipoteticamente, deveríamos ter acesso a um maior número de informações ou nos ater, com maior cuidado, às orientações fornecidas pelos mais velhos e experientes. É conhecer e se habituar ao chão que se pisa, constata a autora. E é por meio das palavras que se torna possível encontrar afetos, angústias e tensões que frequentemente são experienciados, “[...] ainda que estas tomem aspectos muito diferentes, conforme se tenha nascido menino ou menina, rico ou pobre, habitante deste ou daquele canto do mundo” (PETIT, 2012, p. 55). Patte (2012) nos apresenta também sua visão quanto à relevância da prática de leitura nos momentos conflituosos e decisivos que demarcam a juventude:

Quando tudo é tão rápido, tão grande e confuso, o livro acolhe um mundo organizado em que se tem o tempo de explorar do seu próprio jeito, no seu ritmo e em companhia. Damos um tempo para [...] nós mesmos, porque é bom estarmos juntos, conhecermo-nos e nos reconhecemos mutuamente” (PATTE, 2012, p. 129).

Seguindo esta linha de pensamento, não se pode deixar de citar relevante passagem que se faz presente em **Educação na cibercultura**: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem, cuja autora e pesquisadora Andrea Cecilia Ramal afirma que quando temos a oportunidade de lermos algo, realizamos, inconscientemente, seleção de fragmentos, estabelecimento de relações, comparação entre trechos e, por conseguinte, conseguimos nos recordar de memórias que se aproximam do conteúdo

trazido à tona, e este, por sua vez, é “[...] continuamente invadido por fragmentos de ideias que reconstróem o texto à revelia do autor, alheios à nossa vontade” (RAMAL, 2002, p. 42). Os leitores de Bruna Vieira possuem experiências próprias e, portanto, particulares; saberes prévios que adquiriram a partir de vivências de situações diversas. Suas recordações dialogam com as confissões e os relatos realizados pela autora, sendo processadas como memórias pessoais, levadas junto de si por toda a vida.

3 “QUER SABER? EU NÃO SEI MESMO NADA SOBRE O AMOR!”

Até o presente momento, realizou-se abrangente contextualização necessária com o intuito de proporcionar melhor compreensão quanto às circunstâncias das quais emerge os objetos de análise do presente trabalho. Pode-se, partindo-se deste ponto, atentar-se com mais zelo aos textos **Sobre mentiras e avessos** e **Uma insana mulher** que, conforme citado anteriormente, foram retirados do *blog* da autora, mas dialogam sobremaneira com outros textos de sua autoria, publicados em livros como **Depois dos quinze** (2012) e **A menina que colecionava borboletas** (2013). As citações referentes aos textos serão aqui explicitadas seguindo a ordem exposta.

Em um primeiro momento, ambos os textos nos apresentam a uma adolescente romântica em meio àquilo que parece ser um relacionamento amoroso: “E no vazio do espaço que nos separou, renasceu o que eu jurava nunca ter existido: nosso amor. Era uma vontade mútua de se descobrir além do permitido [...]” e “Estamos juntos há alguns anos, confesso que antigamente as borboletas se movimentavam com frequência [...]” (VIEIRA, 2016). Aos poucos, a jovem que com o leitor dialoga, demonstra desencantamento perante seu relacionamento: “Percebi depois de alguns minutos te olhando – nós continuávamos os mesmos, porém a quilômetros de distância. Eu queria te lembrar de um passado, mas só consegui dizer algo sobre o seu presente [...]” e “Suspeito que depois de alguns invernos, elas tenham enfraquecido ou até mesmo desaparecido de dentro de mim [...]” (VIEIRA, 2016). Os desfechos nos surpreendem, uma vez que a protagonista, ao reconhecer-se inserida em relações abusivas e infiéis, emancipa-se: “Talvez naquele momento eu me sentisse pronta e suja. Admitir isso era a maneira menos dolorosa de dizer que o amor que um dia eu rejeitei, naquele segundo, me sufocava. E fiz. Eu queria me tornar

sua garota, não ser ela pra sempre” e “[...] E sinto em te dizer que não sinto, há tempos, o que sempre te disse sentir. Não me pergunte o porquê, apenas me deixe” (VIEIRA, 2016).

Deve-se considerar que escrever sobre experiências pessoais de cunho afetivo, assim como Bruna Vieira o concretiza, parece não ser muito bem quisto se nos remetermos à década de trinta, quando Virgínia Woolf, em **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**, presta seu depoimento no que concerne aos comuns ensinamentos a ela transmitidos de como uma mulher deveria se portar: “Querida, você é uma moça. Seja afável, seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixa ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente, seja pura” (WOOLF, 2012, p.12). Estas lições repercutiram por todo o mundo em épocas remotas e, de certa forma, fazem-se presentes também nos dias atuais. Ainda que de maneira sutil e encoberta, Bruna Vieira, por meio de sua escrita que exalta o valor da figura feminina e a possibilidade de libertar-se de quaisquer males que venham a afligi-la, trazendo à tona, assim, questões que nos promove singelas reflexões relativas ao empoderamento da mulher em uma sociedade majoritariamente machista, parece ter seguido o conselho de Woolf (2012):

Segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza; se querem se dar bem, elas precisam agradar, precisam conciliar, precisam [...] mentir. Assim, toda vez que eu percebia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola em cima da página, eu pegava o tinteiro e atirava nela (WOOLF, 2012, p. 13).

Apesar da destemida atitude de Bruna Vieira, ao abordar em seu contingente de obras literárias e produções textuais veiculadas via *blog* temáticas ligadas àquilo que toca não só a ela, como também aquelas que constituem seu público, “[...] ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar” (WOOLF, 2012, p. 17). Ao menos, as tentativas são muitas e o reconhecimento, progressivamente, é a elas atribuído, movimento que leva a maior e mais vasta disseminação deste tipo de textualidade.

Podem ser citadas, a cargo de curiosidade, algumas produções literárias, da autoria de adolescentes / jovens adultas produtoras de conteúdo virtual, assim como Bruna Vieira, que trazem à tona temáticas ligadas ao empoderamento feminino ou à capacidade de resiliência diante das adversidades da vida: Bárbara Souza, com **Vamos juntas: o guia da sororidade para todas** (Galera Record, 2016), obra oriunda do movimento *Vamos Juntas?*⁶¹; Isabela Freitas, com **Não se apega, não** (Intrínseca, 2014), **Não se iluda, não** (Intrínseca, 2015), o recém lançado **Não se enrole, não** (Intrínseca, 2016); e Michelle Rocha, com **#Manual da fossa: você leva um pé, a gente dá a mão** (Benvirá, 2015), autoras cujas obras têm suas origens nos conteúdos de seus *blogs* e canais do *YouTube*⁶².

Os diálogos tecidos entre Bruna Vieira e suas leitoras, via meio virtual, via livros impressos, seja a partir dos *posts* ou de suas produções textuais, ambos embebidos de preceitos e valores femininos, contribuem para que a confusão de papéis e a incessante busca por um lugar que lhe caiba neste mundo sejam, de alguma maneira, atenuados: “[...] sei o quão complicado a adolescência pode ser. Ter alguém como exemplo é algo que faz toda diferença [...]” (VIEIRA, 2012). Ressalta-se, ainda, a relevância da escrita da autora no que se refere à constituição da identidade destas meninas que a leem, a seguem e a reconhecem como modelo de adolescente / jovem adulta desprovido de quaisquer estereótipos. Bruna Vieira é aquilo que é e, portanto, se faz semelhante a tantas outras garotas de sua idade por meio de amores, sentimentos e sonhos que, apesar de distintos, configuram-se como algo de dimensão universal; uma espécie de grito desesperado diante das inúmeras possibilidades de ser e estar em um mundo no qual não se compreende, ainda, a delicada natureza da adolescência como fruto de construção cultural, social e histórica, ademais, momento de rupturas, mortes e lutos simbólicos: “Acho que todos nós passamos por coisas bem parecidas nessa vida. Crescemos, vamos para escola e nos tornamos garotas inseguras, nos apaixonamos por caras errados, precisamos deixar coisas para conquistar outras [...]” (VIEIRA, 2012).

Constata-se, tomando-se por base a análise realizada a partir de substanciais e fidedignos substratos teóricos, a grande diversidade no que se refere

⁶¹ **Sobre o Movimento Vamos Juntas?:** <https://www.facebook.com/movimentovamosjuntas>. Último acesso ao link em set. de 2016.

⁶²**Sobre Isabela Freitas:** <http://www.isabelafreitas.com.br> ; <https://www.youtube.com/user/IsabelaaFreitas>
Sobre Michelle Rocha: <http://www.micarocha.com.br> ; <https://www.youtube.com/user/micarochaoficial>
Último acesso aos links em set. de 2016.

às possibilidades de leituras e olhares quanto à produção textual de Bruna Vieira. A delicada e verdadeira beleza da pluridisciplinaridade se encontra na construção aberta de diálogos e novas e distintas perspectivas quanto a um singular objeto.

Referências

BOCK, Ana Mercês Bahia et al. **Psicologias: uma introdução ao estudo da psicologia**. São Paulo: Saraiva, 2009.

CARR, Nicholas. **A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros**. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

DEPOIS DOS QUINZE. Disponível em < <http://www.depoisdosquinze.com> >
Acesso em 07 de jun. de 2016.

DEWET, Bárbara; PIMENTA, Paula; REBOUÇAS, Thalita; VIERA, Bruna. **Um ano inesquecível**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2015.

FREITAS, Isabela. **Não se apegue, não**. São Paulo: Intrínseca, 2014.

_____. **Não se iluda, não**. São Paulo: Intrínseca: 2015.

_____. **Não se enrole, não**. São Paulo: Intrínseca, 2016.

GUTENBERG. Disponível em < <http://grupoautentica.com.br/gutenberg> >
Acesso em 07 de jun. de 2016.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 2010.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. São Paulo: Editora 34, 2011.

NEMO. Disponível em < <http://grupoautentica.com.br/nemo> >
Acesso em 07 de junho de 2016.

PAPPALIA, D.; OLDS, S.; FELDMAN, R. **Desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

PATTE, Geneviève. **Deixem que leiam**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura: novas perspectivas**. Porto Alegre: Editora 34, 2012.

RAMAL, Andrea Cecilia. **Educação na cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

ROCHA, Michelle. **#Manual da fossa: você leva um pé, a gente te dá a mão**. São Paulo: Benvirá: 2016.

SOUZA, Bárbara. **Vamos juntas: o guia da sororidade para todas**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2016.

VIEIRA, Bruna. **Depois dos quinze: quando tudo começou a mudar**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2012.

_____. **A menina que colecionava borboletas**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2013.

_____. **Meu primeiro blog: de volta aos quinze**. Belo Horizonte: Gutenberg: 2013.

_____. **Meu primeiro blog: de volta aos sonhos**. Belo Horizonte: Gutenberg, 2014.

_____. **Bruna vieira em quadrinhos: quando tudo começou**. Belo Horizonte: Nemo, 2015.

_____. **Eu não sei nada sobre o amor e outras colunas de Bruna Vieira publicadas na Capricho**. São Paulo: Abril Editora, 2015.

_____. **Bruna vieira, do depois dos quinze, conta detalhes do seu primeiro livro e mais!**. 2012. Disponível em < <http://capricho.abril.com.br/famosos/bruna-vieira-do-depois-dos-quinze-conta-detalhes-sobre-seu-primeiro-livro-e-mais> > Acesso em 25 de set. de 2016.

_____. **Bruna vieira em quadrinhos: o mundo de dentro**. Belo Horizonte: Nemo, 2016.

_____. **Sobre avessos e mentiras.** Disponível em
< <http://www.depoisdosquinze.com/?s=sobre+avessos+e+mentiras> >
Acesso em 25 de abr. de 2016.

_____. **Sobre uma insana mulher.** Disponível em
< <http://www.depoisdosquinze.com/?s=mulher+insana> >
Acesso em 25 de abr. de 2016.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** São Paulo: L&M Pocket, 2012.

“TRAGO DISCURSO DE PAZ EM LOUCOS TEMPOS DE GUERRA”: O RAP DE FLÁVIO RENEGADO

Joseli Aparecida Fernandes (UNINCOR)

Resumo: Esta comunicação se destina a apresentar projeto de pesquisa de mestrado relativo ao rap de Flávio Renegado. O rap é uma manifestação artístico-cultural, originária de um certo contexto social e econômico, na qual os artistas expressam questões de cunho tanto social quanto político. Destaca-se, também, o fato de o rap se compor a partir de uma multiplicidade de vozes, de discursos que representam diferentes posicionamentos, organizados por uma narrativa, caracterizada muitas vezes pelo caráter de denúncia, revolta e, em algumas situações, até mesmo de incitação à violência. No entanto, mesmo no cenário nacional, o rap apresenta uma grande diversidade e certas vozes aparecem como dissonantes nesse contexto: é o caso do rapper que escolhemos como objeto de nossa pesquisa, o mineiro Flávio Renegado, que está hoje em seu terceiro álbum e que, além de ter conseguido se sobressair no cenário musical mesmo estando fora do tradicional circuito do rap (que se constitui em São Paulo, principalmente, e secundariamente no Rio de Janeiro), apresenta em suas letras uma crítica social permeada pela proposição da possibilidade de solução de problemas por meios pacíficos. Portanto, o que pretendemos investigar é como o rap de Flávio Renegado se contrapõe à imagem de confronto, típica desse gênero musical, observando como isso se evidencia nas letras de suas canções.

Palavras-chave: rap; posicionamento pacífico; confronto; Flávio Renegado.

Esta comunicação apresenta o projeto de pesquisa de Mestrado intitulado “*Trago discurso de paz em loucos tempos de guerra*”: o rap de Flávio Renegado, que objetiva estudar a caracterização do rap como manifestação vinculada à cultura hip-hop e identificar o poder que as palavras do rap têm para representar questões sociais, funcionando como modos de expressão cultural e ação política, por meio da análise da obra de Flávio Renegado, a qual se contrapõe à imagem de confronto típica desse gênero musical, constituindo seu “discurso de paz”.

O rap, juntamente com o grafite, o break e o Mc, constituem os quatro elementos da cultura hip-hop, de modo que para estudá-lo é preciso contextualizar essa cultura. Sérgio José de Machado Leal, conhecido por DJ TR, é um membro do movimento hip-hop que, há mais de quinze anos, iniciou sua carreira como DJ ao lado do já reconhecido MV Bill. Envolvido em pesquisas sobre o hip-hop, ministrando palestras em escolas inseridas em favelas, universidades e eventos diversificados, em 2007 ele lançou o livro intitulado *Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação*, em que caracteriza o hip-hop como uma manifestação cultural originada na década de 1970 nos guetos nova-iorquinos, a qual se estabelece mesmo antes de se vincular à indústria cultural e se expandir para o mundo todo.

Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, autoras do livro *Hip Hop: a periferia grita*, definem hip-hop como o ato de movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), criado pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs (disc-jóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônias) nas festas que aconteciam nas ruas do Bronx, em Nova York. Para Bambaataa, a dança poderia ser uma forma eficiente e pacífica de expressar sentimentos de revolta e exclusão, um modo de diminuir as brigas de gangue dos guetos e, com isso, reduzir o clima de violência que dominava o lugar. Para as autoras, portanto, desde o início essa manifestação cultural já revela uma especificidade política e o objetivo de favorecer a conscientização coletiva (cf. ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 18).

O hip-hop nasce, assim, com o propósito de entreter e expressar sentimentos e realidades diversas. Os personagens principais desse movimento eram comunidades formadas por imigrantes latinos, jamaicanos e afro-americanos, que estavam à mercê da desigualdade social, violência, drogas e brigas de gangues. Dessa hibridação de raças e culturas, com diversos estilos musicais e danças, nascem as chamadas *houses parties*, que inicialmente eram festas organizadas em casas, mas que, devido ao grande número de adeptos, passam a acontecer numa praça no Bronx, levando ao surgimento das festas ao ar livre, denominadas *block parties* (cf. LEAL, 2007, p. 21). Os nomes que marcam o início desse movimento tornaram-se internacionalmente reconhecidos, e dentre eles podemos destacar, além do já citado Afrika Bambaataa, os DJ Kool Herc, DJ Holywood e DJ Grand Master Flash:

Era a subversão do objeto, seja ele o corpo, a parede, a voz ou o toca-discos, em favor da diversão e do reconhecimento da necessidade de inclusão de minorias, principalmente a de imigrantes negros e latinos. A diversidade étnica foi usada por seus mentores para educar e apresentar uma nova ordem: a ordem do pensamento periférico, que ajudou a diminuir a violência entre as gangues da maior cidade dos EUA, Nova York. (YUKA apud LEAL, 2007, p. 14)

Segundo Rocha, Domenich e Casseano, o movimento social seria norteado por ideologias ou parâmetros ideológicos de autovalorização de jovens negros, através da recusa consciente de estigmas relacionados à violência e à marginalidade que estavam associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. E o meio mais importante para se livrar dessa situação seria a disseminação da “palavra”: através de ações culturais e artísticas, os jovens seriam induzidos a pensar sobre sua realidade com o objetivo de tentar transformá-la. (cf. ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 19).

É, portanto, no contexto da cultura hip-hop que nos propomos a estudar o rap, o qual é assim definido por Ellis Cashmore em seu *Dicionário de relações étnicas e raciais*: “rap é o termo que deriva da gíria para fala e refere-se ao gênero meio falado, meio cantado que se tornou a tradução musical da experiência afro-americana das décadas de 1980 e 90” (CASHMORE, 2000, p. 475). Nessa perspectiva, estudar o rap significa pesquisá-lo como uma manifestação cultural que se constrói com elementos narrativos, estéticos e musicais, a qual apenas começa a ganhar espaço no campo de estudos acadêmicos com o advento dos Estudos Culturais e a ampliação e flexibilização do cânone artístico que dominava as universidades até então.

Roberto Camargos, no livro *Rap e política*, afirma que é praticamente impossível estabelecer o momento preciso de criação do rap, isso tanto por se tratar de uma prática que se constitui sem métodos formais de regulação e documentação quanto por ser uma música ligada a grupos sociais diversos, que estabelecem diálogos com elementos culturais que são uniformizados e modificados no contexto típico de cada grupo. Segundo o pesquisador, alguns estudiosos que se empenharam no estudo da genealogia deste gênero descobriram uma

forte ligação com a história dos *griots*, que na África eram os responsáveis por transmitir e perpetuar histórias e tradições de seus grupos sociais. (cf. CAMARGOS, 2015, p. 33)

Apesar de todo esse esforço, o que se pode constatar são diversas versões históricas sobre o percurso do rap. Tanto Leal quanto Rocha, Domenich e Casseano afirmam que o hip-hop aos poucos vai se espalhando e ganha espaço mundial, adquirindo características próprias a cada novo local em que se desenvolve, inclusive em nosso país. As autoras afirmam, inclusive, que no Brasil a expressão hip-hop é utilizada para definir a manifestação cultural das periferias das grandes cidades, a qual abarca diversas representações artísticas de caráter de contestação. (Cf. LEAL, 2007, p. 139; ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 18).

É através da dança, mais especificamente do break, que o rap começa a traçar seu percurso pelo Brasil. Pode-se afirmar que o berço desse nascimento é a Estação São Bento, no centro da cidade de São Paulo. Nesse contexto, Nelson Triunfo é considerado o precursor do hip-hop no Brasil. Inicialmente, os jovens se encontravam neste local, motivados pela curiosidade em saber o que se passava naquelas aglomerações que atraíam mais e mais pessoas. E assim acontecia, também em várias partes do país, uma aproximação com os gestos e linguagens particulares desses grupos com o objetivo de expressar ideologias. Assim como nos Estados Unidos, o movimento se estabelece com o objetivo de entreter e expressar sentimentos. (cf. LEAL, 2007, p. 140.)

Entendemos nesta pesquisa, portanto, que o rap é uma manifestação artístico-cultural, originária de um certo contexto social e econômico, na qual os artistas expressam questões de cunho tanto social quanto político. Destaca-se, também, o fato de o rap se compor a partir de uma multiplicidade de vozes, de discursos que representam diferentes posicionamentos, organizados por uma narrativa, caracterizada muitas vezes pelo caráter de denúncia, revolta e, em algumas situações, até mesmo de incitação à violência.

No entanto, mesmo no cenário nacional, o rap apresenta uma grande diversidade e certas vozes aparecem como dissonantes: é o caso do rapper que escolhemos como objeto de nossa pesquisa, o mineiro Flávio Renegado, que está hoje em seu terceiro álbum. A opção por escolher a obra de Flávio Renegado como objeto de estudo se justifica por dois principais motivos que chamaram nossa atenção para sua produção. O primeiro deles seria o fato de o rapper ter constituído sua carreira em Minas Gerais e, mesmo depois de conseguir reconhecimento nacional, reafirmar seus vínculos com a região em que nasceu, mantendo-se

assim fora do tradicional circuito do rap no Brasil, que se concentra especialmente em São Paulo e, secundariamente, no Rio de Janeiro. O segundo motivo seria o “discurso de paz” que caracteriza as letras de suas canções, indo muitas vezes na contramão da imagem de violência e confronto normalmente associada ao rap.

Flávio de Abreu Lourenço nasceu em 1982, na comunidade Alto Vera Cruz, em Belo Horizonte, onde cresceu e foi criado. Seu perfil é semelhante ao de tantos outros brasileiros: filho de mãe solteira e o segundo de três irmãos. Para que sua mãe trabalhasse fora, teve parte de sua infância tomada para cuidar de sua irmã mais nova. Seu primeiro contato com a cultura hip-hop aconteceu quando tinha treze anos de idade, ocupando lugar em bandas que duraram pouco tempo, como o Brothers do rap. O apelido adquirido na infância, “Renegado”, foi adotado quando entrou para o meio artístico.

No ano de 1997, juntamente com sua irmã Dani Crizz, com o Negro F e o DJ Francis, formou o grupo Negros da Unidade Consciente (NUC), que teve duração de dez anos. O grupo fez shows em várias partes do país e participou como líder em vários projetos sociais importantes, com outras bandas do Alto Vera Cruz. O grupo tinha como características marcantes o diálogo com outros estilos musicais e o relevante apelo social nas letras de suas canções. Durante sua permanência no grupo NUC, Renegado criou a ONG Grupo Cultural NUC.

Em 2007, Renegado recebeu um convite da produtora Danuza Carvalho para seguir carreira solo e, em agosto de 2008, lançou *Do Oiapoque a Nova Iorque*, seu primeiro álbum, com 13 faixas.⁶³ A partir daí o cantor fez shows de divulgação do seu trabalho em várias cidades do interior do estado por meio do Projeto Natura. Este trabalho o levou também para shows na Europa, Oceania e todas as Américas. Encerrou esse ciclo com um show em Nova York, no Central Park.

Em 2009, teve seu primeiro reconhecimento internacional, quando venceu o maior festival de hip-hop da América Latina, o Hútuz, nas categorias revelação e melhor site. Nesse mesmo ano lançou seu primeiro clipe, com a música “Santo Errado”, que integrava seu primeiro CD. Esse clipe, gravado com Érich Batista, que já trabalhou com artistas

⁶³ As canções são: “Do Oiapoque a Nova York”, “Renegado”, “Meu Canto”, “A Coisa é Séria”, “Mil Grau”, “Por Amor”, “Sei Quem tá Comigo”, “Bênção”, “Conexão Alto Vera Cruz”, “Rebelde Soul”, “Santo Errado”, “Rola o Beat” e “Vera”.

consagrados, foi importante para que ele formasse parcerias com outros artistas, e o levou a abrir shows de cantores consagrados da música popular brasileira.

Em 2011, lançou mais um álbum, *Minha tribo é o mundo*, que apresenta um timbre mais urbano, sob forte influência de movimentos sonoros modernos.⁶⁴ Com esse trabalho percorreu o país e integrou importantes festivais, como o Black2Black e o Rock in Rio. O rapper fechou a primeira etapa de sua carreira lançando, em 2014, o CD e o DVD *Suave ao Vivo* em 2014.

Em 2015, lançou o EP “Relatos de um Conflito Particular”, contendo sete faixas e trazendo como tema os sete pecados capitais, sendo a produção musical dele próprio, contando com participações de Alexandre Carlo, da banda Natiruts, e Samuel Rosa, do Skank. O EP contempla também dois clipes: “Só mais um dia” e “Redenção”, sob direção de Erich Batista e Flávio Renegado. Motivado pelo impacto do EP sobre os sete pecados, o rapper compõe outras sete músicas relacionadas às virtudes, nas quais conta a sua própria história. Com isso, lança pela Som Livre o álbum *Outono Selvagem*, em que agrupou as músicas do EP com as músicas que acabara de lançar.⁶⁵

Aos poucos, Renegado passou a expressar a principal característica do seu estilo de fazer rap, recorrendo a letras que expressam um apelo social de maneira mais suave, abrindo espaço também para temas como relacionamentos afetivos e diversão. Com essa postura, ele introduz em suas canções temas sociais relevantes, abordados de forma mais otimista e menos agressiva. Além disso, transita por outros universos musicais, como o reggae, o samba e o funk, o que contribui para a ampliação do público de seus discos e shows.

Em 2011, Flávio Renegado e a produtora cultural Danusa Carvalho fundam a Associação Cultural Arebeldia, uma entidade privada, sem vínculos partidários ou religiosos e sem fins lucrativos, que tem como objetivo a promoção da transformação social e a implantação de diversos projetos socioculturais na região do Alto Vera Cruz. Para tanto, a Associação desenvolve eventos artísticos, cursos de capacitação para inclusão no mercado de trabalho e projetos artísticos-educacionais diversificados.

⁶⁴ Este álbum está constituído por 11 canções: “Minha Tribo é o Mundo”, “Zica”, “Suave”, “Sai Fora”, “Qual o Nome Dela”, “Pontos Cardeais”, “Eu Quero Saber”, “Evoluídos Pensamentos”, “A Massa Quer Dançar”, “Homens Maus” e “Tempo Bom”.

⁶⁵ As 14 canções que compõem o álbum *Outono Selvagem* são: “Black Star”, “Outono Selvagem”, “Rotina”, “Corda Bamba”, “Pra Que?”, “Luxo Só”, “Maldita”, “Sobre Peixes, Flores e Você”, “Particulares”, “Pão e Circo”, “Além do Mal”, “Colibri, o Pássaro do Tempo”, “Só Mais um Dia” e “Redenção”.

Por meio desta pesquisa, acreditamos que será possível contribuirmos para as reflexões em torno do rap como manifestação cultural, assim como entendê-lo como uma forma narrativa passível de ser estudada academicamente, em especial se o situarmos no campo dos estudos culturais. Existem, ainda hoje, relativamente poucas pesquisas acadêmicas que tomam o hip-hop e, mais especificamente, o rap, como tema principal, ainda que este número venha crescendo desde os anos 2000. Uma busca inicial no site da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia nos retornou, para o termo “hip-hop”, 80 resultados, sendo 65 dissertações e 15 teses, a mais antiga delas datada de 1998. Buscando o termo “rap”, encontramos 79 respostas, as quais se compõem por 63 dissertações e 16 teses, sendo que três teses e três dissertações remetem a temáticas não relacionadas à cultura hip-hop. A tese mais antiga sobre o assunto é de 1978.

Em relação ao rap em Minas Gerais, só pudemos localizar até o momento os seguintes estudos, nenhum deles voltado especificamente ao nosso objeto de pesquisa: *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*, tese de Juarez Dayrell (2001); *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip-hop mineira*, dissertação de Alvin Rodrigues Carvalho (2007); *Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte*, dissertação de Camila do Carmo Said (2007); *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MC's*, dissertação de Gustavo Souza Marques (2013) e *Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs*, dissertação de Luiz Fernando Campos de Andrade Júnior (2013).

A pesquisa será desenvolvida através de um método crítico-analítico, a partir de leituras sobre a cultura hip-hop e o rap, especialmente no Brasil, embora em algumas situações se faça necessário também recorrer ao método comparatista, aproximando elementos relacionados ao contexto internacional e ao contexto nacional e, em outra perspectiva, o contexto nacional e o contexto mineiro.

O trabalho de pesquisa será dividido em quatro etapas. Inicialmente, foi feita uma seleção bibliográfica para a leitura e o estudo tanto dos conceitos teóricos quanto da trajetória histórica relacionados à cultura hip-hop. A segunda etapa, que se encontra em andamento, será direcionada para a leitura e o fichamento de obras selecionadas sobre o rap, nos contextos internacional e nacional, assim como para o levantamento inicial de informações acerca de nosso objeto de estudo, a obra de Flávio Renegado, por meio de pesquisas em veículos

midiáticos, redes sociais e possíveis contatos com o músico.⁶⁶ No terceiro momento, terá início a redação da dissertação, bem como serão realizadas leituras e pesquisas bibliográficas complementares, além das leituras de críticas produzidas sobre as obras de Renegado. Nesse momento, outras obras relevantes para discussão serão lidas e fichadas, solidificando o arcabouço teórico da pesquisa, assim como serão realizadas as análises de canções selecionadas. Serão ainda planejadas e preparadas entrevista com o cantor e visita à Associação Cultural Arebeldia, por ele gerida.⁶⁷ Na quarta e última etapa da pesquisa será feita uma revisão das análises propostas no trabalho, bem como a preparação do material para o Exame de Qualificação e, a partir deste, a conclusão da redação da dissertação e a preparação para a defesa. Durante todo o processo de pesquisa, encontros e revisões serão feitas com a orientadora, permitindo, assim, que a dissertação esteja apta para ser defendida em fevereiro de 2018.

Para apresentar os resultados da pesquisa, optamos por estruturar a dissertação em três capítulos. O primeiro capítulo trará uma reflexão sobre arte, política e crítica social e o conceito de rap, ritmo, poesia e atitude, fazendo uma breve apresentação do objeto de pesquisa, discutindo os motivos para se estudar o rap e colocando em pauta a reflexão sobre “ritmo e poesia”, indicando este como o foco pelo qual se conduzirá esta investigação: como as palavras do rap têm o poder de representar questões sociais e funcionam como modos de expressão cultural e ação política. O segundo capítulo abordará a cultura hip-hop, fazendo uma apresentação geral desta, com breve histórico e caracterização dos diversos elementos que a compõem, investigando sua trajetória tanto em âmbito nacional quanto internacional, bem como identificando os principais artistas a ela relacionados, trazendo também reflexão

⁶⁶ Como afirmamos anteriormente, existem poucas publicações que abordam o rapper Flávio Renegado e sua produção musical, fazendo-se necessária uma pesquisa em veículos de informação como sites, blogs, redes sociais e imprensa. Além disso, já travamos um primeiro contato com o músico, que se dispôs a nos auxiliar no que se faça necessário ao longo da pesquisa, concedendo-nos entrevistas, sejam estas voltadas a questões/lacunhas pontuais ou ao esclarecimentos de aspectos mais aprofundados relacionados à sua carreira e produção.

⁶⁷ Prevemos, também, uma visita à comunidade do Alto Vera Cruz e à Associação Cultural Arebeldia, por entendermos que a vinculação de Flávio Renegado com a região em que vive e sua atuação social são elementos fundamentais para sua produção musical. Um exemplo foi a realização, por iniciativa da Associação, do 1º Festival de Inverno de Vilas e Favelas de Belo Horizonte, ocorrido no mês de julho de 2016, que contou com oficinas, palestras, shows e workshops nas mais diversas áreas. Informações sobre o evento podem ser encontradas nos seguintes sites: <http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/evento/2016/07/1o-festival-de-inverno-de-vilas-e-favelas-de-bh>; <https://www.facebook.com/events/1246361185395249/>; <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/cultura-e-mobiliza%C3%A7%C3%A3o-social-1.1340145>.

sobre o rap em Minas Gerais. O terceiro capítulo discorrerá sobre o rap de Flávio Renegado e sua cultura de paz, propondo uma apresentação do rapper mineiro, sua trajetória no rap e análise das canções selecionadas, conforme o corpus escolhido, investigando como suas canções transmitem discursos da não violência, caracterizando um jeito específico de se fazer o rap em Minas Gerais.

Diante do exposto, a pesquisa que se propõe poderá preencher lacunas de informação tanto sobre o rap, em especial sobre o rap produzido em Minas Gerais, como sobre Flávio Renegado, rapper que vem ganhando espaço no cenário musical e cultural nacional.

Referências

ANDRADE, Elaine N. de (Org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ANDRADE JÚNIOR, Luiz Fernando Campos de. **Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs**. 2013. 286 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CAMARGOS, Roberto. Duas ou três palavras sobre o rap. In: CAMARGOS, Roberto. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 31-51.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia: a juventude em questão**. 3. ed. São Paulo: Senac, 2010.

CARVALHO, Alvino Rodrigues de. **Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip-hop mineira**. 2007. 119f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CASHMORE, Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2000.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte**. 2001. 412f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso; LEÃO, Márcia Aparecida. **O código dos marginalizados: a linguagem do Rap**. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/a-linguagem-do-rap.html>. Acesso em 13 out. 2016.

JÁCOME, Ana Carolina; ALVARENGA, Camila; FERNANDES, Orlando. Interações entre cultura hip hop e indústrias culturais: um estudo de caso da trajetória musical do rapper Renegado. **Extraprensa Cultura e Comunicação na América Latina**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 566-576, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77193/81055>. Acesso em: 15 set. 2016.

LEAL, Sérgio José de Machado Leal. **Acorda hip-hop!:** despertando um movimento em transformação. Cidade: Editora Aeroplano, 2007.

MARQUES, Gustavo Souza. **O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MC's**. 2013. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ROCHA, Janaína; DOMENICH Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip hop: a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SAID, Camila do Carmo. **Minas da rima: jovens mulheres no movimento hip-hop de Belo Horizonte**. 2007. 241f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SALGADO, Marcus Rogério. Entre ritmo e poesia: rap e literatura oral urbana. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 151-163, 2. sem. 2015.

SANTOS, Eneida Pereira dos. **Gil Amâncio & encontros**: processos educativos, cultura negra, intervenções de mestres e convivência. 362 f. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. p. 198-207.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: FORMAS DE NARRAR AS RELAÇÕES DO ESPAÇO VIRTUAL

Juliana Gervason Defilippo (CES/JF)⁶⁸

Rita Florentino Barcellos (CES/JF)⁶⁹

Resumo: Na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que o suporte das produções literárias se torna diverso, as narrativas tendem a se apropriar da realidade virtual, mudando também a sua estrutura. Este artigo tem como objetivo analisar o romance impresso *A condição indestrutível de ter sido*, da escritora gaúcha Helena Terra, buscando compreender como a protagonista se apropria do espaço virtual na construção de sua relação amorosa. Interessa-nos compreender como o espaço virtual (ciberespaço) está forjando o comportamento dos personagens literários, afetando suas subjetividades e as maneiras como se relacionam, na obra em análise. Em um contexto de desenvolvimento das tecnologias digitais da informação e comunicação (TDIC), assistimos à emergência, na literatura brasileira contemporânea, das múltiplas possibilidades que oferecem o espaço virtual no cotidiano dos personagens. Percebe-se no romance que à medida que as conversas (via mensagens privadas através do *blog* e *e-mails* pessoais) vão acontecendo, há um desvelar-se tanto para o outro quanto para si mesmo, tecido no espaço da escrita e leitura, via internet.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Espaço virtual. Contemporaneidade. A condição indestrutível de ter sido.

INTRODUÇÃO

A literatura é fruto do seu tempo e no tempo presente temos assistido à inserção das tecnologias e realidades virtuais no espaço de produção literária, interferindo significativamente nos elementos da narrativa, por exemplo. Este artigo surge, então, com o

⁶⁸ Professora do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CESJF. Líder do grupo de pesquisa “A literatura brasileira contemporânea: diálogos, perspectivas e confluências”. julianagervason@pucminas.cesjf.br

⁶⁹ Professora da rede municipal de Juiz de Fora. Mestranda do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CESJF. Membro do grupo de pesquisa “A literatura brasileira contemporânea: diálogos, perspectivas e confluências”. cassiaflorentino.jf@gmail.com

intuito de refletir como os romances impressos da literatura brasileira contemporânea têm se apropriado do espaço virtual (ciberespaço) para tecer suas narrativas, a partir da análise de uma obra específica.

Diversos romances, dentre outros gêneros literários, têm apresentado seus personagens fazendo uso de aparatos tecnológicos, principalmente, naquilo que se refere às diferentes formas de se comunicarem em suas relações. Assim, uma comunicação, síncrona ou assíncrona, simula por meio da mensagem teclada os encontros face a face, transmitindo emoções e sentimentos. É importante discutir e compreender esses modos de enunciação da mensagem e os modos de recepção para, então, compreender também o espaço onde eles se estabelecem.

O desenvolvimento tecnológico tem suscitado, nos mais diversos campos do conhecimento, análises que objetivam explicar as características da contemporaneidade no que tange à construção de novas subjetividades e identidades.

Para analisar como a literatura contemporânea brasileira tem se apropriado desses novos “espaços” para narrar as relações em seus romances, selecionamos o livro **A condição indestrutível de ter sido** (2013), da escritora gaúcha Helena Terra. Uma vez que nele é possível perceber com clareza que a autora utiliza do uso das tecnologias digitais da informação e comunicação (TDIC) para narrar, sustentar e desenvolver sua trama textual.

LITERATURA IMPRESSA CONTEMPORÂNEA E CIBERESPAÇO

Segundo a pesquisadora Regina Dalgastagnè (2014, p. 9), “[...] é difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que pode parecer apaziguado, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar”. Tomando como ponto de partida esse caminho é que buscamos analisar um romance da literatura brasileira contemporânea que utiliza do espaço virtual como palco para sua narrativa.

De acordo com Ana Cláudia Munari (2011), das narrativas orais para o suporte impresso há uma história que remonta há seis mil anos; embora a literatura oral continue coexistindo com a escrita.

o encontro entre a literatura e o livro deu-se perto de 6 mil anos atrás, no entanto, apenas há pouco mais de 500 anos é que foi firmado este acordo, entre o livro impresso – o amadurecimento do suporte, desde as tábuas até o códice – e a literatura moderna. Desde então, a literatura – arte das palavras – é produzida para pertencer ao livro e ser fruída através dele (2011, p. 1).

De acordo com Munari (2011) entre os gêneros, a última grande mudança em relação à leitura foi a canonização do romance, em detrimento da poesia e do ensaio: “[...] e canonização de gênero, sabemos, tem muita relação com o leitor, com aquilo que ele escolhe para ler” (MUNARI, 2011, p. 2). Com a chegada das tecnologias, é possível perceber que os autores brasileiros contemporâneos estão se apropriando desses aparatos para criar seus ambientes e as relações entre seus personagens⁷⁰. Dentre as possibilidades de utilização da internet como meio de tornar um texto literário público, o uso dos *blogs* é o que mais debate tem provocado. Cabe destacar que os *blogs* tanto surgem como espaço de produção do texto literário, como também aparecem no texto literário como espaço da narrativa, e este é, no momento, nosso lugar de interesse.

Notamos nas pesquisas atuais uma preocupação evidente em explorar o ciberespaço buscando compreender de que maneira ele interfere no texto literário. Em contrapartida, é possível verificar poucos estudos que circulam em um caminho oposto, buscando compreender como o ciberespaço interferiria na literatura, alterando e diluindo, por exemplo, a própria estrutura narrativa do texto. Desta forma, é importante esclarecer a concepção de ciberespaço que estamos empregando. Pierre Lèvy, teórico da contemporaneidade, define assim os termos ciberespaço e cibercultura:

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela

⁷⁰ Convém ressaltar a importância do romance impresso uma vez que o foco deste artigo está nesse gênero e nas relações que são tecidas, pelos personagens, por meio das tecnologias no espaço virtual.

abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui um conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (1999, p.17).

A importância do espaço (lugar) onde ocorre uma trama narrada é descrita pelo pesquisador Georg Wink,

[...] em qualquer texto narrativo a ação e o movimento dos personagens desenvolvem-se, mais ou menos explicitamente, num espaço narrado. Este espaço pode ser extremamente limitado ou amplo; pode ser um mero palco ou adquirir qualidade de protagonista; pode ser um espaço inventado, remeter anonimamente à geografia real ou até citá-la [...]; pode ser estruturado de acordo com as noções de espacialidade ou subvertê-las (WINK, 2015, p. 21).

Seguindo o conceito de ciberespaço tal como é definido por Lèvy (1999) e a delimitação dos espaços literários conforme são estudados dentro do campo literário, sugerida por Wink (2015), situamos nossa abordagem neste artigo – e na pesquisa maior que dele origina. O espaço narrado é criação que surge de um referente, tanto por parte do leitor quanto do escritor, não sendo, portanto, algo vago ou gratuito no texto literário. Segundo ainda Wink, o espaço dentro da estrutura narrativa, “pertence às estratégias narrativas e, portanto, cumpre uma função de relevância para a análise literária” (WINK, 2015, p. 21). O que vemos, na contemporaneidade, é a possibilidade de surgimento de uma nova topografia literária, partindo do ciberespaço.

Podemos pensar na internet como mais uma possibilidade de cenário para os escritores, expandindo assim os caminhos dentro da estrutura narrativa. Assim como um romance pode ambientar-se dentro de um quarto, por exemplo, o cotidiano da protagonista do romance **A condição indestrutível de ter sido**, de Helena Terra, acontece nos ambientes próprios do espaço virtual.

QUANDO LI O E-MAIL, GOSTEI DA OBJETIVIDADE

A **condição indestrutível de ter sido**, romance de estreia da escritora gaúcha Helena Terra, apresenta-nos uma narrativa onde seus personagens utilizam do espaço virtual para tecer suas relações. A protagonista é autora de um *blogue* coletivo – neste tipo de espaço virtual, o autor do blogue costuma estabelecer uma relação próxima com os participantes através de diálogos proporcionados pelos comentários do blogue. Na obra de Helena Terra as características próprias deste espaço virtual são mantidas com fidedignidade, e além da caixa de comentários, o leitor do blogue também poderia enviar e-mails para a autora e protagonista, tal como é descrito no romance:

O processo era simples, a mecânica cooperava. Era só enviar um e-mail convite e pronto: o blogueiro ganhava uma porta de acesso para escrever sobre o que quisesse e do jeito que achasse melhor. (TERRA, 2013, p. 11).

Das relações estabelecidas pela personagem com os leitores de seu blog, o romance destaca os diálogos e trocas de mensagens com o personagem Mauro. Por se tratar de um espaço virtual passível de constantes mudanças, a protagonista se despoja de suas intuições e suas aprendizagens conectando-se a esse homem utilizando neste meio todos os subterfúgios que lhe são oferecidos. Ela poderia tê-lo rejeitado ou ignorado, mantido com ele a mesma relação que mantinha com outros leitores e leitoras de seu blogue, porém a relação entre ambos vai se estendendo a ponto de transformá-lo em “Seu Mau.

A relação entre os dois se estabelece e se estreita a partir de trocas de mensagens, declarações e acordos. Porém, em uma manhã a personagem recebe um e-mail escrito com frases curtas e sem explicações:

No download matinal de e-mails, em frases curtas e sem explicar o porquê, encontrei um Mauro avesso, pedindo por quietude e por um tempo, precisando encontrar, com urgência, foi isso que ele disse, com

urgência, um outro ritmo, um ritmo que nosso contato não havia me preparado para assimilar. [...] incoerente com a nossa troca diária de mensagens e atenções (TERRA, 2013, p. 23).

O abandono por parte de seu interlocutor, lança a protagonista em memórias de sofrimento. A partir desse momento a protagonista apresenta um outro lado de sua personalidade. Uma mulher totalmente dependente desse homem, uma mulher desassossegada e com medo da solidão. A escrita que os uniu, capaz de gerar nessa mulher respostas físicas (“Mauro umedecia-me”), é também o algoz que a coloca em uma situação de desconcerto e insegurança, frente as incertezas que o texto, via ciberespaço, oferece ao seu leitor, hesitante perante seu único instrumento: a interpretação do texto:

A possibilidade de perder o contato com Mauro fez minhas coxas latejarem, a calcinha branca ganhar um tom de carne e molhar-se. Mauro umedecia-me. Escorria-me. E eu, presa aos pudores da infância, nada contava a ele. Não contava porque não sabia se o estava lendo certo ou errado (TERRA, 2013, p. 24).

A amizade do homem não lhe seria suficiente, numa relação que por parte dela se estabeleceu para além do plano das palavras, sentindo-se abandonada no espaço virtual que os uniu, sentindo-se desprezada na relação unilateral que criou com ele, a personagem decide não apenas distanciar-se dele virtualmente, como também precisa distanciar-se do seu próprio espaço de domínio, partindo de férias em viagem cuja única intenção era esquecer e esquecer-se, desconectar-se daquele homem

O deslocamento de espaços – tanto o virtual quanto o real – a busca por outros países (parte em viagem para Havana), são tentativas da personagem de reconectar-se consigo mesma, recuperar-se do sentimento de desprezo e angústia que o afastamento de Mauro gerou. Durante uma semana, distante também do computador, a personagem tenta preencher as ausências com os novos espaços de um país que não a fascina e de uma viagem que não a distancia da dor.

Nota-se a necessidade que a protagonista tem de distanciar-se do espaço virtual para conseguir controlar seus impulsos e, como mulher abandonada, não procurar o homem que a rejeitou. Ao mesmo tempo, o teor das mensagens de Mauro, demonstra que aquela ortografia de afetos que os uniu, era também para ele essencial e a falta das mensagens, a falta de um contato virtual, transtornara-o tanto quanto a ela:

Ele voltava a afirmar que vivia bem, quase feliz, e que uma relação comigo era impossível, porque havia a mulher, as crianças, o trabalho etc., entretanto precisava dos mimos das minhas palavras. [...] Eu era a sua leitura e sua escrita, a biblioteca perfumada do seu afeto e deveria me contentar com esse posto. Não me contentava (TERRA, 2013, p. 45).

Diante da compreensão de que Mauro, assim como ela, era dependente das palavras que os ligavam naquele espaço virtual, a protagonista decide materializar a relação entre ambos da única forma física que o ciberespaço permite: através de fotos. E quebrando as regras que ambos haviam estabelecido quando começaram a se relacionar ali, envia-lhe anexadas ao e-mail, um álbum de fotos nuas.

A materialidade estava lançada e, para além dos espaços das palavras, a protagonista iniciava um novo momento da relação e novo silêncio é instaurado por parte de Mauro. Ao deparar-se com a foto de sua interlocutora, aqueles meses de trocas de e-mails, suas inseguranças, sua fuga, sua família não seriam mais desculpas.

Os desconhecidos finalmente se encontram, em um espaço seguro para ele mas, ao mesmo tempo, discreto, já que não precisara sair de sua cidade, mas poderia se esconder neste encontro infiel. Após dois dias juntos, a protagonista retorna à sua cidade, ao seu espaço de origem, sentindo-se agora, reinventada. O envio das fotos e o encontro no hotel demarcam o término do que dividia o mundo real e o espaço virtual, e após este encontro, para a protagonista, tudo passa a se resumir em Mauro. Apesar da família, apesar da distância, as palavras e os afetos foram vividos no espaço real e, mesmo que essa relação ainda tivesse que prosseguir por mais um tempo no espaço virtual, agora trazia menos dores, menos medo. Ela se sentia confiante, forte e segura de que Mauro a amava.

Dividir o espaço real com uma família não a incomoda ou ameaça, porém, ao perceber que Mauro passa a conversar com outras mulheres, no espaço do seu blogue pessoal, a protagonista sente-se intimidada e as trocas de mensagens entre ambos começam a ganhar um contorno mais hostil. O ciberespaço que os uniu e que a ela pertencia – mais do que qualquer espaço real (conforme é possível ver na viagem ou no primeiro encontro no hotel) torna-se campo de conflito e vulnerabilidade, o blogue, então seu domínio pessoal e público, seu espaço de afetos e mensagens, torna-se frágil diante das novas atitudes de Mauro. Ela, que havia invadido o espaço real de uma família ao se relacionar virtualmente com Mauro, irrita-se com as possíveis invasões que seu espaço virtual sofre ao perceber que ele conversa com outras mulheres e, possivelmente, o faz em mídias que ela não pode controlar, que não lhe são públicas. Esgotada e sem saída, a protagonista decide tomar uma decisão de confrontá-lo, o encontro poderia ser real ou virtual, mas a relação de ambos precisava ser discutida.

Mauro, aceita o encontro real e resolve antecipá-lo. Às novas palavras do homem, a protagonista torna-se confusa frente a sua capacidade de interpretação, questionando-se se poderia ter confundido suas leituras das atitudes virtuais deste homem, sofrendo de forma prematura a um desentendimento que talvez nem existisse, fosse apenas fruto da sua leitura equivocada das atitudes daquele homem em um espaço que ela entendia como seu mundo, mas que não podia interpretar como interpretava as coisas do mundo:

Ele era melhor ser humano. Era gente. Não merecia os desmanches da mecânica corrompida e desordenada do meu pensamento. O vocabulário de Mauro era claro. Sua sintaxe, perfeita. Imperfeita era a minha leitura (TERRA, 2013, p. 76).

Nova viagem, dessa vez a mulher segue mais segura, embora novamente memórias afetivas passem a atormentar suas lembranças, não apenas de Mauro, mas de seus relacionamentos passados. A viagem transcorre com expectativas e idealizações:

[...] em poucos minutos, pousaria o avião definitivo, e todos os cacós seriam recolhidos da ortografia ilegível do meu desamparo. Mauro

surgiria, genuíno, quase sagrado. E não haveria reverso ou pó sobre o nosso afeto e a nossa vontade. Por mais vigor com que o mundo virtual tentasse avançar, juntos seríamos uma força intransponível e alcançaríamos a liberdade sonhada a dois. Minha pele recendia um cheiro de promessa, frescor e confiança (TERRA, 2013, p. 77).

Novamente o espaço virtual é abandonado para que as certezas possam se legitimar, para que a relação – preta de palavras e interpretações, mas carente de afeto e certezas – possa tornar-se verdadeiramente real. A espera de Mauro no aeroporto torna-se longa, o espaço de passagem daquelas pessoas, daquelas famílias, passa a sufoca-la em uma angústia tomada de espera e medo. As horas passaram, o movimento no aeroporto foi diminuindo e Mauro não apareceu, diante das lágrimas de abandono da protagonista, surge uma pessoa conhecida, o homem que encontrara em sua viagem para Havana:

[...] se eu não era aquela passageira do voo de Havana. Sim, eu era aquela passageira, aquela mulher, aquela menina de Havana e precisava desesperadamente de um abraço [...] (TERRA, 2013, p. 79).

O romance narra mais um exemplo de história de amor que não termina bem, tema mais do que universal. Apresentando-nos um lado dilacerado e desassossegado de uma mulher apaixonada e invisível em uma relação de amor que iniciou no espaço virtual, onde cada palavra trocada, enviada e lida foi transformada em um sentimento de sonhos, desamor e sofrimento. Mostrando um amor platônico e destrutível, próprio de relações que terminam.

A SENSIBILIDADE E O TEMPO, DOIS CAPRICHOS: UMA ANÁLISE DO ROMANCE

Este romance trata da relação estabelecida no e pelo espaço virtual entre a protagonista feminina (sem nome) e o personagem Mauro. No referido romance, a trama, e porque não dizer o drama da protagonista, inicia-se por meio de uma abordagem via internet.

Em um jogo de palavras alucinantes e alucinadas, via espaço virtual, a relação amorosa entre ambos nasce e cresce. A narrativa é feita em primeira pessoa, e a personagem –

conforme apresentado na seção anterior - é uma produtora de conteúdo digital – mantém um blog e através dele cria contato com seus leitores.

As relações vão se estabelecendo enquanto os personagens se comunicam, utilizando os aparatos tecnológicos que lhes são oferecidos no meio em que estão inseridos. Na medida em que as conversas (via mensagens privadas através do blogue e dos *e-mails* pessoais) vão acontecendo, é possível perceber um desvelar-se tanto para o outro quanto para si mesma, tecidos no espaço da escrita e leitura, por meio da internet.

O ato de leitura traz a possibilidade de retorno imediato, às vezes interativo, às necessidades de resposta do leitor, conforme é possível verificar no romance de Helena Terra:

Uma semana passei afastada do teque-teque de um teclado, longe do bloco de anotações e sem abrir uma página das leituras escolhidas, desprezando infinitamente os meus livros. Uma semana tentei viver livre da **ortografia do afeto** que me prendia a Mauro e à tensão dos computadores (TERRA, 2013, p. 39, grifo nosso).

Nota-se, no trecho em destaque, que a personagem dirige-se a essa instância de relacionamento como “ortografia do afeto” (2013, p. 39), demonstrando a consciência de que as relações afetivas que se estabelecem no espaço virtual, constroem-se, sobretudo, a partir da escrita, da palavra. De acordo com Ferreira e Sena (2010), o que deve ser entendido é que as novas tecnologias envolvem um imaginário, mas sem aniquilar com todos os referenciais do real. Mais certo ainda, segundo os pesquisadores, é constatar que o homem contemporâneo vive em um mundo em movimento e que não há como se manter no limbo da informação ou ignorá-la totalmente. Mesmo com todo o acesso à informação, a personagem do romance se encontra em uma situação delicada ao perceber que o homem com quem se comunicara diariamente, por várias semanas, era um completo desconhecido e que, ao circular do espaço virtual para o espaço real, ela estaria talvez se colocando em uma situação perigosa. Neste contexto, a literatura contemporânea é capaz de levar os personagens ao mundo imaginário e fantasioso, levando também o leitor a fazer esse jogo de diversas possibilidades de se locomoverem dentro de diferentes espaços.

Compreender os novos espaços que surgem no campo literário, permitirá compreender também as transformações que a literatura está sofrendo na contemporaneidade. Segundo Regina Dalcastagnè e Luciene Azevedo:

O espaço *físico* em que se situam narrativas e se deslocam personagens, que é sempre simultaneamente um espaço *simbólico* que atribui valorações distintas a quem dele participa, é colocado em questão junto com o *campo literário*, espaço metafórico em que ocorrem a movimentação e os embates de suas/seus agentes – autoras/es, leitoras/es, críticas/os, tradutoras/es, livreiras/os etc. [...] Analisar a relação que se estabelece entre os indivíduos e os espaços por elas/es frequentados, ou efetivamente vivenciados, é imprescindível para se entender a construção das subjetividades encenadas nas narrativas, na medida em que ‘ler’ o espaço e suas representações nos permite ‘ler’ as personagens que nele inscrevem suas experiências – e vice-versa (DALCASTAGNÈ, AZEVEDO, 2015, p. 11-12, grifo das autoras).

Como forma de compreender o momento histórico que vivenciamos – momento este fortemente marcado pelo uso das tecnologias digitais da informação e comunicação – a importância desse artigo reside no fato de analisar o romance contemporâneo que se utiliza do espaço virtual no estabelecimento de suas relações, movimento que ainda está em construção.

Diante da facilidade e fluidez de comunicação que os espaços virtuais proporcionam, podemos perceber que as relações construídas nesses espaços vão se tornando similares àquelas estabelecidas no espaço real, entendido aqui como espaço físico. Ou seja, há uma linha tênue entre real e virtual. No entanto, não podemos incorrer no risco de dicotomizar estes “mundos”. No romance analisado, estes “mundos” se complementam e são atravessados, ora por um ora pelo outro, constituindo-se por meio de efemeridades e permanências nas relações estabelecidas entre os personagens.

Referências

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

DALCASTAGNÉ, Regina; AZEVEDO, Luciene. Apresentação. In: **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. São Paulo, Ed. Horizonte, 2012

FERREIRA, Rogerio de Souza Sérgio; FELIPPE, Mara Alice Sena. Discurso e suporte literários informatizados atribuem a autor novos papéis? **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, vol.14. n.1, p. 21. 2010.

LÈVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MUNARI, Ana Cláudia. **Literatura e internet**. Disponível em:

<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/anamunari.pdf>. Acessado em: 20 abr. 2016.

RESENDE, Beatriz. A literatura e as cidades vistas de perto. In: **Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no século XXI**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Biblioteca Nacional, 2008. v. 1.

_____. A cidade, a literatura e a tragédia. In: **Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no século XXI**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Biblioteca Nacional, 2008. v. 1.

TERRA, Helena. **A condição indestrutível de ter sido**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

WINK, Gerog. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. In: **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

ALENCAR E A CONVERSA COTIDIANA

Karen Gomes da Silva⁷¹ (UFRJ)

Resumo: Alencar conta em sua revista dominical a história da cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1800, numa época em que a sociedade brasileira é totalmente inspirada no modelo parisiense, e o Brasil ainda Império luta por melhores condições para toda a população. Lançando mão da sua habilidade de escrever, e o dom para misturar diferentes gêneros, Alencar descreve o Rio de Janeiro para seus leitores de maneira clara, além de inserir em seus folhetins notícias de todo o mundo, misturando assim assuntos de múltiplos interesses dentro de crônicas capazes de dialogar com os diversos tipos de público. Dessa maneira ele une graciosamente literatura e informação.

Palavras chaves: José de Alencar, Literatura, Crônica e Jornalismo.

Introdução

A crônica é o texto ligado, por excelência ao fator tempo, a começar pela etimologia da palavra crônica; *Chronos*, o deus do tempo cronológico, o qual, de acordo com a mitologia grega, devorava seus filhos para que não se realizasse a profecia do oráculo, que postulava que *Chronos* seria destronado por um de seus filhos. A crônica tem como característica principal o relato de fatos que acontecem no momento, como seu próprio nome já diz, esse relato pode vir acompanhado de recursos humorísticos ou na forma argumentativa (uma defesa do ponto de vista de quem a escreve). Desse modo, o autor disserta, enquanto que na forma humorística o autor narra com ironia o cotidiano de pessoas, fatos culturais e políticos que também podem apresentar um protesto do autor, ou seja, o próprio autor é o narrador. De acordo com Antônio Candido, em seu texto *A vida ao rés-do-chão*, a crônica é o texto que fala ao seu leitor “(...) E sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1992, p. 4), ou seja, a crônica está bem perto do leitor apresentando uma “ligação

⁷¹ Este trabalho constitui recorte de nossa pesquisa realizada no âmbito da Monografia/ Trabalho de conclusão de curso na Faculdade de Letras da UFRJ. A apresentação deste trabalho somente foi possível pela concessão de apoio da Faculdade de Letras da UFRJ e do Dr. Michele Angelillo, médico radiologista do Hospital San Giovanni Bosco – Napoli – Itália, que é também fotógrafo e que patrocinou parte de nossas passagens e hospedagens. www.micheleangelillo.com

direta com a vida das pessoas, favorecendo seus valores, mesmo quando passa em grande estilo para os livros”.

A primeira crônica no Brasil pode ter começado com a carta de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel, o então rei de Portugal, pois esta continha toda uma narração do que o autor via nas terras recém-exploradas, o que é bem discutível, mas daí podendo ter nascido um cronista. Segundo Jorge de Sá em seu livro *A crônica*, foi a partir dessa descrição que foi registrado o circunstancial. Na Europa, no século XV, Fernão Lopes deu um “ar” interpretativo às crônicas Del-Rei, D. Pedro, crônica Del-Rei D. João I e a crônica Del-Rei D. Fernando. No Brasil, foi no século XIX que esta ganhou um espaço nos folhetins da época e houve a junção entre literatura e jornalismo; com seu sucesso de público, a crônica junto à literatura passou por várias transformações até os dias atuais.

A crônica tem o poder de tratar de assuntos sérios de maneira mais informal, como se fosse uma simples conversa, porém dentro do assunto pode haver debates sérios que estão se passando no momento. Desse modo, tudo serve de inspiração para seus autores e, ao mesmo tempo, levam informação e divertimento a seus leitores. Geralmente, essas crônicas apresentam textos curtos e linguagem simples, podendo ter personagens ou não e podem também servir para todas as faixas etárias.

O texto da crônica passa informações em diferentes formas e, geralmente, utilizando o humor, o que cria um laço com leitor, o qual vem por sua vez a se identificar com o texto, por esse motivo acaba por ter uma durabilidade maior que a esperada pelo autor. Dessa maneira, esse gênero “popular” ensina seu leitor a ter intimidade com a palavra, de forma que o texto não se disperse e sim ganhe notoriedade ao mesmo tempo valorizando seu público.

Tendo começado com o folhetim, ou seja, um artigo de rodapé, onde se encontravam notícias sobre a política, notas sociais, artísticas e literárias, a crônica ganhou grande proporção e veio a ganhar mais espaço, assim foi com a série escrita por José de Alencar, intitulada *Ao correr da Pena*, publicada no Jornal Correio Mercantil, de 1854 a 1855. Com o tempo, esse gênero ganhou relevo e destaque nas informações e comentários, tendo como objetivo divertir seu público e espalhar a poesia. Assim, a crônica de Alencar se firmou no Brasil, dando-nos a impressão que tal gênero surgiu no Brasil, tamanho sucesso, como bem afirmou Antônio Candido. No texto *A vida ao rés-do-chão*, Antônio Candido nos fala das mudanças intelectuais pelas quais o Brasil passa depois da crônica.

Num país como o Brasil, onde se costumava identificar superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias como se pode ver nas deste livro. (CANDIDO, 1981, p.16)

No Brasil, vários autores se consagraram e deram prestígio à crônica, entre eles, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga. Na contemporaneidade, os autores utilizaram não só os problemas sociais, como também os esportes para produzirem uma reflexão sobre a realidade social, política, artística etc.

Sobre o tom informal da crônica, Jorge de Sá afirma que a notícia é rápida e tem seu interesse perdido em pouco tempo, de acordo com a pressa de seu leitor: “a notícia nasce, envelhece e morre a cada 24 horas.” (SÁ, 1985, pg. 10) e isso se deve à pressa de viver e escrever. A crônica, apesar de ser “um gênero” menor, tem maior proximidade de diversos leitores por sua linguagem mais simples, mais perto da realidade do povo num determinado momento e quase sempre é utilizado o humor para mostrar tal realidade. Esse gênero em sua origem não tem grande durabilidade, pois é transitório, por isso, traz em seu corpo uma efemeridade cercada de poesia e humor.

Independentemente de estar em jornais ou livros, a crônica tem o poder de tematizar a realidade de maneira divertida ou não, com a finalidade de prender a atenção do leitor aos seus próprios valores, que por sua vez têm acesso à verdade com “toque” de literatura, mesmo que esse toque não seja carregado de romances e cenários bonitos. Por ser a imprensa um fenômeno moderno, a crônica explora a oralidade para a crítica à sociedade e a política de seu momento, visando passar a vida cotidiana de um determinado lugar para todos.

A mudança do suporte do jornal para o livro representou uma forma de eternizar a crônica, inclusive o que também implicou mudança na prática de leitura e na atitude do leitor. Sobre essa passagem do mundo do jornal para o mundo do livro, Rubem Braga utiliza a tenda Cigana como metáfora para a transitoriedade do jornal, conforme nos descreve Jorge de Sá.

Nossos ofícios são bem diversos. Há homens que são escritores e fazem livros que são verdadeiras casas, e ficam. Mas o cronista de jornal de jornal é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha e vai. (SÁ, 1985, p.17)

Como produto de inovação e de um acelerado processo de urbanização, a crônica proliferou na imprensa, passando pelos fatos cotidianos à vida social dentro da concepção do *Modernus*, ou seja, o fazer hoje; o estar na ordem do dia. Júlio Ramos assinala que o jornalismo, de certa forma, delimitou o espaço nacional e auxiliou na proposta de consolidar a nação em fins do século XIX.

O jornalismo não é apenas um agente de consolidação do mercado – fundamental para o conceito moderno de nação –, mas também contribui para produzir um campo de identidade, um sujeito nacional, inicialmente inseparável do público leitor do jornal. (RAMOS, 2008, p.108)

O jornal já não era mais o mesmo, agora tinha o propósito de converter todos em leitores. Uma nação que poderia utilizar o jornal como uma ferramenta para “formação da cidadania”.

No final do século XIX, a crônica do jornal estava enraizada na modernização, pois a palavra era a representação da vida de milhares de pessoas, a escrita da vida urbana moderna era desejada pelo leitor.

Ramos também relata que a crônica e o jornal são espaços essenciais para a modernização do final do século:

A crônica – como o próprio jornal – é um espaço enraizado em vias de modernização, no final do século. Isso ocorre, precisamente, porque a autoridade (e o valor) da palavra do correspondente se baseia em sua representação da vida urbana, de alguma sociedade desenvolvida, para um destinatário desejante – em alguns momentos também temeroso – dessa modernidade. (RAMOS, 2008, p.131)

Nesse sentido, no Rio de Janeiro dos 1800, José de Alencar, em seu projeto de “escrever o Brasil”, fixou uma identidade e ocupou seu espaço na “Cidade das Letras” tendo se dedicado tanto à escrita de romances, como também às peças de teatro e crônicas nos jornais. Destacamos para estudo as crônicas da série *Ao Correr da Pena*, publicadas no *Jornal Correio Mercantil* no período de 3 de setembro de 1854 a 8 de julho de 1855.

Quando Alencar se inicia no jornalismo e na literatura, na década de 1850, o Brasil ainda tentava desprejar-se de aspectos da estrutura colonial que penetraram nas relações políticas e econômicas do país escravocrata. O Brasil, mesmo independente desde 1822, mostrava-se apegado a centralização do poder e permanência vinculada a elites formadas no mundo português e em geral vinculadas à geração coimbrã de 1790, à qual pertencera o patriarca José Bonifácio de Andrada e Silva. (HELENA, 2006, p. 104)

João Roberto Faria, em seu texto *A semana em revista*, assinala que foi o escritor Francisco Otaviano, conhecendo o talento de Alencar e tendo sido seu amigo de faculdade, quem o convidou para o cargo de redator-gerente no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, onde permaneceu de outubro de 1855 a julho de 1858. Com um pouco de literatura e jornalismo, Alencar foi capaz de passar a seus leitores as principais ideias da semana. Mesmo sem muito espaço para a literatura nos folhetins, Alencar sempre dava lugar em suas revistas ao sonho, à fantasia e às descrições da natureza, uma vez que era apaixonado pelo “jornalismo leve que lhe dava a possibilidade de exercitar o estilo” (FARIA, 1992, p. 303). O autor destaca as admirações de Alencar diante dos acontecimentos na cidade do Rio de Janeiro, a então capital do Império, a qual recebia os influxos do modelo parisiense. Alencar também elogia a extinção do tráfico de escravos e as ideias liberais.

A série de textos *Ao Correr da Pena* teve uma importância inquestionável, pois através dela é possível acompanharmos a transformação do Rio de Janeiro naquele momento, como também a vida urbana, que se encontrava num período de franca prosperidade. Tudo isso foi testemunhado por Alencar, que os divulgou em seus folhetins. O folhetinista não só exaltou o

progresso da cidade, mas também constatou os desacertos do que julgava não estar correto, exigindo modificações.

I Alencar, Literatura e Jornalismo

Ao começar a escrever seus romances Alencar se preocupava em aproximar o real e a ficção, isso incluía a geografia, política etc. Dessa maneira passava a seu leitor a realidade do momento através de narrativas capazes de entreter seu leitor.

A preocupação nesses romances era também mostrar a nova identidade cultural que se formava na tentativa de se igualar aos países Europeus, por isso o autor descrevia a paisagem natural brasileira. O objetivo era marcar bem a geografia que, mesmo livre de seu colonizador, ainda se prendia às imposições do velho continente. As narrativas indianistas tinham a finalidade de “resolver conflitos culturais contínuos” (HELENA, 2006, p. 168), as histórias amorosas eram ricas em metáforas as quais sinalizavam problemas sociopolíticos durante o período imperial.

Em *A Solidão Tropical*, Lucia Helena nos mostra a ideia da América de uma maneira geral de “defender seu espaço” através da literatura e aponta os romances de Alencar, *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, como importantes obras que defendem as raças e classes a fim de preservar interesses do Brasil.

Ao tematizar o Brasil, Alencar lança mão da retórica romântica de sua época, ao fixar na sua escrita a nacionalidade literária. Segundo Eduardo Vieira, Alencar, antes de assumir as crônicas de *Ao Correr da Pena*, não tinha muita experiência como jornalista, pois tinha até aquele momento somente três artigos publicados na revista *Ensaio Literários* e mais alguns artigos em jornais da corte. Mesmo com sua pouca experiência, ele aceita escrever as crônicas e o faz com excelência. No início, Alencar teve algumas dificuldades em relação ao cumprimento do tempo para entregá-las, porém depois ele se adapta ao novo estilo de escritos e os faz muito bem. Com tamanha responsabilidade em suas mãos – narrar fatos acontecidos durante a semana, de maneira tão livre e sem regras –, ele aproveita a oportunidade para expor todo o movimento da corte, seja no teatro, na política ou nas noites brasileiras.

Esse boletim dominical, aos poucos, ganha espaço, e Alencar narra cada vez mais, de um simples passeio pela praia a um fato político importante que pode refletir na vida de todos os

brasileiros. São diversos acontecimentos dentro de uma mesma “revista”, e ignorar qualquer um deles deixaria “um buraco” em seu trabalho. Deixar de narrar algum fato seria como pular aquele dia da semana, não importando o tamanho do impacto com a notícia. Eduardo Vieira bem destaca essa versatilidade de Alencar quando destaca uma de suas crônicas:

Para dar uma idéia da variedade de temas que podiam dividir o mesmo rodapé, basta lembrar que o artigo que maldizia o criador do folhetim narrava a inauguração do **Jockey Club** e do **Instituto dos Cegos**, além de dar as últimas notícias trazidas pelo "*paquete de Southampton*": a guerra da Criméia; considerações acerca do "*governo constitucional*" motivadas pela notícia de distúrbios violentos no Egito. (VIEIRA, 2002, p.8)

Eduardo Vieira ressalta que em sua “liberdade temática e formal” Alencar “muitas vezes adentrava a província da literatura”. Ele lançava mão de sua habilidade de escrever mais a possibilidade da versatilidade dentro da revista dominical e assumia formas de “*romance, contos de fadas ou fantástico*”. Nesse momento, a linguagem já não é tão simples e um eu poético invade Alencar que, por sua vez, torna sua crônica mais estilística, “um anúncio do futuro romancista”. Ele narra situações que se passam no Rio de Janeiro com tom literário e, assim, ele pode anunciar (mesmo que sem saber) sua assinatura em futuras obras literárias de grande sucesso:

É possível que o leitor já familiarizado com o romance de Alencar seja tomado, vez ou outra, por uma sensação de **déjà vu** ao percorrer seus folhetins. Além dos pontos levantados por aqueles pesquisadores, uma rápida vista de olhos por Ao correr da pena revela outros temas caros ao autor. O casamento por interesse, fulcro da intriga de Senhora, é discutido nos folhetins de 10 de junho (no qual a mulher chega a ser comparada com uma "*letra de câmbio*") e de 28 de outubro de 1855; a idéia de que o Natal é uma festa campestre, desenvolvida numa cena de O tronco do ipê, está nas crônicas de 24 de dezembro de 1854 e de 8 de

janeiro do ano seguinte; e a paixão pelos pequenos pés femininos, mola da ação de A pata da gazela, na de 3 de novembro de 1854 e na de 13 de maio de 1855. (VIEIRA, 2002, p.6)

II Ao correr dos acontecimentos e dos fatos

Alencar justifica o título de sua série com um pequeno conto, o qual diz que uma pena corre sobre o papel, do mesmo modo que uma fada corre para fazer algo fantástico, ou seja, o que ele vem a escrever não é qualquer coisa, é algo que pode ajudar e alertar o próximo, assim como as fadas ajudam o próximo em seus contos. Essa relação entre ele e a fada dura quase um ano, e nesse decorrer, há uma forte cumplicidade entre ele e sua “aliada”, para que os escritos saiam de maneira coerente e eficaz e o público possa “aplaudir essa relação”:

Um belo dia, não sei de que ano, uma linda fada, que chamareis como quiserdes, a poesia ou a imaginação, tomou-se de amores por um moço de talento, um tanto volúvel como de ordinário o são as fantasias ricas e brilhantes que se deleitam admirando o belo em todas as formas. Ora, dizem que as fadas não podem sofrer a inconstância, no que lhes acho toda a razão; e por isso a fada de meu conto, temendo a rivalidade dos anjinhos cá deste mundo, onde os há tão belos, tomou as formas de uma pena, pena de cisne, linda como os amores, e entregou-se ao seu amante de corpo e alma. (ALENCAR, *Correio Mercantil*, 03/09/1854)

Sua primeira crônica da série *Ao Correr da Pena*, publicada no dia 03 de setembro de 1854, começa fazendo uma metáfora em que diz que uma bela fada se transformou numa bela pena de cisne e se aliou a um jovem talentoso para fazerem escritos maravilhosos, então nomeou sua série de *Ao Correr da Pena*, um pequeno conto, o qual justifica seu início nesta nova etapa de sua carreira. Alencar inicia esta crônica citando rapidamente o motim que estava havendo em Madri, na Espanha, naquele momento. Depois, critica um tenor do teatro londrino e conta a

resposta do público ao show. Ressaltando a evolução de Paris frente ao Brasil, por meio de uma ambiguidade, Alencar faz ainda uma personificação do Brasil como uma criança que está aprendendo a falar e reivindicando o que lhe é de direito. Finda sua crônica com um convite a um baile beneficente:

Decerto, a causa desta demonstração a favor de Mário não foi unicamente a sua bela voz de tenor e a sua presença agradável, mas também a influência da *Favorita*, que ainda nos desperta tantas emoções e na qual os parisienses, mais felizes do que nós, vão recordar atrasados ouvindo a *Stoltz*, que se esperava devia cantar no primeiro meado de agosto na ópera de Paris. (ALENCAR, *Correio Mercantil*, 03/09/1854).

Nesta primeira crônica da série, Alencar mostra a sua intenção sobre o que quer passar para o leitor através de seus escritos. Encenando uma conversa, utilizando a linguagem popular, relata fatos políticos, tanto nacionais quanto internacionais, do mesmo modo que fala de cultura, aproximando-se do leitor, ganhando credibilidade no momento em que faz essa “ponte”.

A linguagem mais simples ganha notoriedade do público, à medida que o autor chama a atenção para problemas e fatos que o país atravessa, além de correlacioná-los com o que se passa no exterior. Essa “inovação” ganha proporção e vai se destacando com o tempo, assim, é percebido o interesse do país em crescer e ser ainda mais independente, o que faz Alencar escrever cada vez mais dessa forma, e a crônica alencarina passar a ser notada por toda a sociedade dos 1800.

Falemos sério. – A independência de um povo é a primeira página de sua história; é um fato sagrado, uma recordação que se deve conservar pura e sem mancha, porque é ela que nutre esse alto sentimento de nacionalidade, que faz o país grande e o povo nobre. Cumpre não marear essas reminiscências de glória com exprobrações pouco generosas. Cumpre não falar a linguagem do cálculo e do dinheiro, quando só deve ser ouvida a voz da consciência e da dignidade da nação. (ALENCAR, *Correio Mercantil*, 03/09/ 1854).

Alencar mostra a seu leitor uma diversidade de fatos que aconteceram naquela semana, e assim passa de assunto a outro sem comprometer a seriedade das notícias e mostrando aos leitores que no rodapé de um jornal podem-se encontrar fatos relevantes, não importando se o assunto se passa aqui no Brasil ou em um país da Europa. Mesmo sem muita experiência neste ramo de crônicas, Alencar já na primeira promete aos leitores boas informações.

Com o mesmo propósito Alencar segue todas as suas crônicas no *Jornal Correio Mercantil*, sua preocupação em mostrar a seus leitores “o mundo como ele é” não muda do início ao fim, e assim cria para seus folhetins um público interessado e fiel.

III Considerações finais

Em síntese, este trabalho teve por objetivo mostrar a face do cronista Alencar, que mostrou ao leitor fatos cotidianos relatando-os com excelência, sempre pensando em seu público, pois este é o principal objetivo de seu trabalho. O tempo todo ele se preocupa em transmitir acontecimentos políticos que vão contra os princípios dos cidadãos e os prós também. Outra preocupação é com a arte brasileira, ele a divulga e a comenta constantemente, pois, para ele, quanto mais o brasileiro interagir em seu meio social e político, mais argumentos ele terá para cobrar aquilo que é realmente importante.

As crônicas, naquele momento, eram de grande importância para a sociedade, apesar de serem escritas em um rodapé de jornal, elas mostravam os acontecimentos mais relevantes da semana, e isso era algo inovador e necessário naquele momento, pois, a partir do século XIX, ficaram mais fortes as cobranças para que o Império do Brasil olhasse para seu povo e tomasse providências para que tivesse uma vida digna.

O fato de as crônicas terem uma forma livre e o autor poder se movimentar nela da maneira como preferir as tornavam mais agradáveis de ler. Essa modernidade deu tão certo, que permitiu a Alencar, quando saiu do *Correio Mercantil* (por ter se irritado com uma censura imposta ao seu último artigo) a entrar pouco tempo depois no *Diário do Rio de Janeiro* e continuar com sua carreira de folhetinista e com sua série *Ao correr da Pena*. Em suas revistas, a preocupação de Alencar era sempre chamar a atenção dos brasileiros para três pilares

importantes desde aquela época até os dias de hoje, então ele relatava a vida noturna da corte, a vida social e a política.

No que diz respeito à vida noturna, o mundanismo daquele momento, Alencar narrava sobre os bailes, festas e reuniões. Já sobre a política, os sobe e desce de partidos e ministérios, além do que poderia ser melhorado na corte, como a preocupação com a saúde dos brasileiros, educação etc. Quanto ao social, ele narra sobre a cultura teatral, principalmente sobre os espetáculos líricos, que eram os mais requisitados naquela modernidade.

Em muitas de suas revistas, além de informar o leitor sobre os acontecimentos da semana, ele juntava conselhos e pedidos. Em sua imensa versatilidade, Alencar se apropriava de citações de autores estrangeiros. Havia muitas citações em francês, latim, italiano e inglês, o que talvez pudesse trazer um pouco de dificuldade para alguns leitores, entretanto, por ter uma forma livre, era permitido que ele usasse o quanto quisesse de estrangeirismo em seus escritos, isto se tornou uma característica alencariana, além do uso abusivo de metáforas e trocadilhos.

Alencar fez de suas crônicas um gênero misto que, apesar de ter, em princípio, pouca importância, com o tempo ganha notoriedade, graças a sua pluralidade. A cada semana, o autor acrescenta a seus escritos, poesias e contos, uma espécie de diferencial das demais notícias, o que torna um diálogo direto e rápido com o leitor. A cada crônica, uma inovação, uma maneira de chamar a atenção do leitor. Alencar se mostra um cronista de conhecimento vasto, como exige sua função, “o novo Proteu” surge nas notícias de rodapé, com o dom de mudar as coisas através da linguagem, ele consegue chamar a atenção de seu leitor até mesmo em suas notícias frívolas.

Essa mistura de linguagem, adesão a esse novo gênero, forma uma “salada”, que se pode nomear de *Salade à la mode Alencar*, é muito saudável e faz um bem enorme para a sociedade, pois a fortalece de conhecimento e sabedoria, tudo o que aquela sociedade dos 1800 necessitava para um crescimento bom e saudável.

Referências

ALENCAR, José de. Ao correr da pena. In: **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro: 1854-1855.

ALENCAR, José de. **Como e por que sou romancista**. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1998.

ALENCAR, José de. **A viuvinha**. In: Cinco minutos e A viuvinha. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: ____ et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Ed. UNICAMP, 1992. p. 13-22

CÂNDIDO, W. R. José de Alencar e o processo de formação do campo intelectual brasileiro do século XIX. **Revista Iuminart** do IFSP, Sertãozinho, v. 1, n. 2, p. 117-138, 2009.

FARIA, João Roberto. Alencar: A Semana em Revista. In: CANDIDO, Antônio. (org.). **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Ed. UNICAMP, 1992, p. 301-316.

HELENA, Lúcia. **A solidão tropical**: o Brasil de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**. São Paulo: EDUSP, 2005.

____. O monstro de Horácio. In: **Revista Brasil de Literatura**. Ano IV, 2002. p. 1-12. Disponível em <http://filipe.tripod.com/eduardo.html> . Acesso em 01//10/2015.

RAMOS, Júlio. **Desencontros da modernidade na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

SÁ, Jorge. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

VIANA FILHO, L. **A vida de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Periódico consultado

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, ano XI, n. 243. 8/09/1854. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Per 217280_1854_00243.

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, ano XI, n.256, 16/09/1854. *Correio Mercantil.* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Per 217280_1854_00256.

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, ano XI, n.263, 20/09/1854. *Correio Mercantil.* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Per 217280_1854_00263.

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, ano XI, n.270, 01/10/1854. *Correio Mercantil.* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Per 217280_1854_00270.

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, ano XI, n.284, 10/10/1854. *Correio Mercantil.* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Per 217280_1854_00284.

Correio Mercantil. Rio de Janeiro, ano XI, n.291, 22/10/1854. *Correio Mercantil.* Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Per 217280_1854_00291

OLIMPÍADA DE LÍNGUA PORTUGUESA: UMA NOVA PERSPECTIVA PARA O ENSINO DE POESIA NA SALA DE AULA

Kelcilene Aparecida Bastos (UNINCOR)

Resumo: Este texto apresenta os estudos iniciais de nosso projeto de pesquisa de mestrado denominado: “Olimpíadas de Língua Portuguesa: uma nova perspectiva para o ensino de poesia na sala de aula”, que versa sobre o ensino de poesia na Escola. Nesse sentido, a pesquisa levará em perspectiva uma nova maneira do ensino de poesia, considerando o aluno como construtor de seu conhecimento, rompendo com a utilização exclusiva do livro didático para a aprendizagem da leitura literária em sala de aula. Para tanto, será apresentado e analisado o material das Olimpíadas de Língua Portuguesa, na categoria poema, como uma metodologia frutífera para acionar possíveis mudanças na didática convencional do ensino de poesia na Escola.

Palavras-chave: letramento literário – poesia – Olimpíada de Língua Portuguesa

O poeta se aproxima da criança,
que vê o mundo com olhos virgens e que,
por quase nada saber, está aberta ao mistério
das coisas. Para a criança – como para o
poeta – viver é uma incessante descoberta da vida.

Ferreira Gullar

Pretendemos apresentar neste texto os estudos iniciais de nosso projeto de pesquisa intitulado: “Olimpíadas de Língua Portuguesa: uma nova perspectiva para o ensino de poesia na sala de aula”. Para tanto, a proposta desta pesquisa baseia-se em apresentar e analisar o material didático da Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro, iniciativa do Ministério da Educação (MEC) e da Fundação Itaú Social (FIS), com a coordenação técnica

do Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (Cenpec), na categoria Poema, o qual envolve dois anos de escolaridade, o 5º e o 6º anos.

Partindo do pressuposto de que devemos procurar uma nova maneira de se trabalhar poesia na escola, a presente pesquisa analisará a Olimpíada de Língua Portuguesa, um programa do MEC em parceria com o Programa Escrevendo o Futuro, tendo um caráter bienal e contínuo. O programa realiza um concurso de produção de textos para os alunos, em anos pares, com o propósito de mobilizar uma metodologia de ensino de língua que trabalha com gêneros textuais. As habilidades desenvolvidas com o programa estão previstas no currículo escolar e necessitam serem ensinadas ao longo do ano letivo.

Este concurso tem como tema “O lugar onde vivo”, a fim de que os alunos dos diversos lugares do Brasil tenham condições de produzirem textos de qualidades. Vamos nos ater nesta pesquisa somente à categoria poema, no que envolve o 5º ano de escolaridade do Ensino Fundamental.

No material enviado para as escolas da coleção Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro consta, uma coleção com quatro pastas, uma para cada gênero trabalhado, de acordo com o ano de escolaridade e sua respectiva categoria. Em cada pasta há o caderno do professor, 10 exemplares idênticos da Coletânea de textos para os alunos e 1 CD-ROM, o qual traz os textos da coletânea em uma versão sonora e gráfica. O programa ainda conta com uma moderna plataforma na internet (www.escrevendoofuturo.org.br) para auxiliar professores e alunos no desenvolvimento das produções. Aos professores participantes do programa, bem como as escolas inscritas são destinadas gratuitamente uma revista, *Na Ponta do Lápis*, que além de questões de prática de leitura e escrita apresenta reportagens e experiências vivenciadas na sala de aula.

Os objetivos da Olimpíada de Língua Portuguesa, de acordo com a proposta vigente, envolve:

- i) Buscar a democratização dos usos da língua portuguesa, perseguindo reduzir o “iletrismo” e o fracasso escolar;
- ii) Procurar contribuir para melhorar o ensino da leitura e da escrita, fornecendo aos professores material e ferramentas como a sequência didática;
- iii) Contribuir direta e indiretamente para a formação docente.

A ferramenta utilizada pela Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro é a um conjunto de oficinas e de atividades escolares sobre gênero textual - sequência didática, a qual é um dispositivo elaborado e experimentado pela Universidade de Genebra,

O projeto apresenta cinco conselhos para os professores utilizarem o dispositivo da sequência didática, os quais serão aprofundados oportunamente:

- 1.Fazer os alunos escreverem um primeiro texto e avaliar suas capacidades iniciais;
- 2.Escolher e adaptar as atividades de acordo com as necessidades dos alunos;
- 3.Trabalhar com outros textos do mesmo gênero;
- 4.Trabalhar sistematicamente as dimensões verbais e as formas de expressão em língua portuguesa;
- 5.Estimular progressivamente a autonomia e a escrita criativa dos alunos.

A sequência didática foi desenvolvida em forma de oficinas e organizada de maneira que cada uma das oficinas tratam de um assunto, com objetivos específicos. Seguem as oficinas propostas: Memória de versos e mural de poemas; O que faz um poema; Primeiro ensaio; Dizer poemas; Toda rima combina; Sentido próprio e figurado; Comparação, metáfora, personificação; Sonoridade na poesia; Poetas do povo; O lugar onde vivo; Um novo olhar; Nosso poema; Virando poeta; Retoque final; Exposição ao público.

A proposta das oficinas é ajudar o aluno a construir poemas por meio da criatividade. São utilizadas brincadeiras que exigem treino de leitura, mas com diversão, pois a poesia possibilita ao poeta brincar com as palavras de forma lúdica. As atividades proporcionarão para os alunos, assim como para o poeta, uma espécie de brincadeira com as palavras com intuito de descobrir o que se diz, como se diz , como se escreve ou como se interpreta. Nesse sentido, o material das Olimpíadas estão de acordo com que Lajolo (2001), explicita em seu livro *Palavras de encantamento*, a respeito de poeta, poemas e poesias.

[...] poeta brinca com as palavras [...] parece que o poeta diz o que agente nunca tinha pensado em dizer [...]

[...] um poema é um jogo com a linguagem. Compõe-se de palavras: palavras soltas, palavras empilhadas, palavras em fila, palavras desenhadas, palavras em ritmo diferente da fala do dia a dia. Além de diferentes pela sonoridade e pela disposição na página, os poemas representam uma maneira original de ver o mundo, de dizer coisas [...]

[...] poeta é, assim, quem descobre e faz poesia a respeito de tudo: de gente, de bicho, de planta, de coisas do dia a dia da vida da gente, de um brinquedo, de pessoas que parecem com pessoas que conhecemos, de episódios que nunca imaginamos que poderiam acontecer e até a própria poesia! [...]

(LAIOLO, 2001 apud CENPEC 2010, p. 21)

Diante do exposto, a presente pesquisa pretende se dedicar às questões colocadas em relação à literatura: Qual o conceito de letramento literário? Quais as reais necessidades de reformulação do ensino de literatura na escola? Como é o trabalho com poesia desenvolvido na sala de aula? Como a Olimpíada de Língua Portuguesa desenvolve sua proposta de trabalho?

Apesar desta pesquisa ter um fio condutor educacional o foco maior da proposta está em estudar a questão literária como novas perspectivas de trabalho para auxiliar o docente. O intuito do trabalho não é refletir direta e profundamente sobre o conceito de poesia ou qual a sua função, uma vez que é um tema de grandes discussões. O propósito está voltado para como se estudar poesia na sala de aula.

[...] Nenhum de nós pode pretender, lucidamente, apresentar, sobre [isso], um conceito definitivo. O mais que podemos fazer é procura estabelecer, discutindo o assunto por algum tempo, o que representa

para nós, a esta altura, aquilo que chamamos de “poesia”.
(FAUSTINO, 1977, p. 59).

Portanto, em um primeiro momento abriremos discussão sobre letramento literário. Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss, letramento é a “representação da linguagem falada por meio de sinais; escrita.” Quanto ao significado pedagógico é “incorporação funcional das capacidades a que conduz o aprender a ler e escrever; condição adquirida por quem o faz.”

Para Kleiman, letramento é definido como “um conjunto de práticas sociais que usam a escrita, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos.” (KLEIMAN, 2004, p. 19). O conceito de letramento apresentado por Kleiman, relaciona o aprender à prática social no que envolve a escrita, sendo praticada em um determinado contexto com objetivos específicos, não sendo apenas desenvolvida no âmbito escolar, mas sim em toda a sociedade.

Segundo entrevista,⁷² Cândido, afirma que “literatura é uma necessidade universal, portanto direito de todos. Na sociedade em que participamos tudo é muito mal distribuído e o ideal é assegurar todos os níveis de literatura, sendo uma brutalidade social não ter acesso à literatura.” Na perspectiva do autor, a literatura é a porta de acessibilidade que revela o mundo ao leitor capacitando-o a se tornar um indivíduo reflexivo. Portanto, a literatura mantém uma relação com a sociedade, mostrando as perspectivas que ela impõe na leitura do texto literário.

[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade. (CANDIDO, 1995, p. 256).

Candido entende que a ideia de que para uma sociedade defender seus direitos necessita não somente assegurar seus direitos essenciais, mas também garantir o direito à arte e a literatura, a fim de que todos possam ter acesso a diferentes tipos de cultura. Isso é que

⁷² Entrevista: Conversa com Antonio Cândido. Comunidade educativa Cedac. <https://youtu.be/4cpNuVWQ44E>. Acesso em 18/03/2016.

faz uma determinada sociedade ser justa. “Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 1995, p. 263).

Para Cosson, a literatura deve ter um lugar bem especial na escola, devido a esse direito humanizador que ela pode proporcionar e ainda possibilita ao mundo tornar-se mais compreensível. Contudo, argumenta “que para que a literatura cumpra o seu papel humanizador precisamos mudar o rumo da escolarização.” (COSSON, 2012, p. 13).

Cosson, em seu livro *Letramento literário: teoria e prática*, defende a ideia de que o processo de letramento literário é diferente da leitura literária por fruição, aliás, uma depende da outra. Soma-se a estas questões o fato de que, para Cosson, literatura deve ser estudada na escola.

[...] devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, como bem nos alerta Magda Soares, mas sim como fazer e a escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização. (COSSON, 2012, p. 23)

Não há como evitar que a literatura, qualquer literatura, não só a literatura infantil e juvenil, ao se tornar “saber escolar”, se escolarize, e não se pode atribuir, em tese, [...] conotação pejorativa a essa escolarização, inevitável e necessária; não se pode criticá-la, ou negá-la, porque isso significaria negar a própria escola [...]. O que se pode criticar, o que se deve negar não é a escolarização da literatura, mas a inadequada, a errônea, a imprópria escolarização da literatura, que se traduz em sua deturpação, falsificação, distorção, como resultado de uma pedagogização ou uma didatização mal compreendidas que, ao transformar o literário em escolar, desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o. (SOARES, 2001 apud COSSON, 2012, p. 19)

Para tanto, temos que pensar em uma literatura com base na apropriação do discurso literário nos diversos meios de sentido, diferentemente do que é proposto na escola através dos livros didáticos.

Deparamo-nos atualmente com constantes questionamentos relacionados à falta de leitura e a busca desenfreada por tecnologia. Educadores, muitas das vezes em comunhão com os pais desejam incessantemente que as crianças tenham admiração pela leitura. Porém a própria escola estabelece a leitura como uma obrigação, uma espécie de “mal necessário” para um futuro promissor. No papel principal, do eixo leitura, para a escola está o processo avaliativo. Quanto ao letramento, as escolas têm proporcionado uma prática reduzida, especificando cada vez mais e relacionando com a prática escolar, porém a prática da leitura pode e deve se desenvolver também fora do ambiente escolar. A prática da leitura e escrita deveria se tornar uma prática social não somente restrita à área educacional. Em se tratando de literatura, a motivação e estímulos se tornam cada vez menores no processo educacional.

Ao ter acesso à escola, a criança amplia seu universo e a tendência é de que seu conhecimento seja modificado com o passar do tempo, contudo essa acessibilidade ao mundo literário necessita de professores atuantes no processo de leitura. Estes são facilitadores que conseguem definir estratégias e caminhos para perpassarem pelos textos literários.

No entanto, nas escolas vivenciamos outra realidade, pois não encontramos a leitura literária, e muito menos a poesia sendo explorada e trabalhada como deveria. “A poesia pode ser um meio lúdico para se brincar com a língua, para trabalhar com o imaginário da criança e para desenvolver-lhe a criatividade principalmente, o prazer estético.” (BURLAMAQUE, 2006 apud CARVALHO s/p).

Contudo, a poesia é apresentada para o aluno em sala de aula e trabalhada simplesmente, sem se saber a real significância que tem. Os poemas proporcionam revelações e reflexões ao mundo desde os tempos mais remotos.

Dessa forma, ensinar poesia (em todos os seus subgêneros) é trabalhar o texto como resposta a uma necessidade, a alguém (o leitor), a um tempo definido. A poesia dentro dessa concepção é um modo de viver o mundo (ver, sentir, experimentar e projetar) e cada composição

poética reflete quem somos, o que pensamos, sentimos e buscamos.
(GEBARA, 2009 apud SILVA, 2011, p. 23)

Com base nessa perspectiva, Gebara (2009), se pergunta “a poesia é explorada na escola?” e alega que poema deve circular também fora da sala de aula, com intuítos além dos didáticos. A grande dificuldade de trabalhar poesia na escola é justamente em criar um objetivo, uma necessidade, uma identificação para aquele texto na sala de aula. Esse tipo de trabalho com poemas muitas das vezes leva o aluno a não ter o devido prazer que ela pode nos proporcionar.

A presença discreta do poema tem como consequência, em geral, uma não escolha por parte do aluno. A primeira providência, nesse cenário, é abrir clareiras para o poema, colocá-lo em murais, na sala, ler um poema por razão nenhuma, esquecer os exercícios que o acompanham vez ou outra, aceitar outras formas poéticas como canção. (GEBARA, 2009, p. 26)

O problema em que propomos trabalhar em nossa pesquisa está relacionado a um possível trabalho com poesia em sala de aula que vibre com uma nova perspectiva, que anseie por práticas mais envolventes, que realmente seja um estudo transformador e não somente um metódico trabalho com o livro didático.

Partindo das considerações de Cosson, que “devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola” (COSSON, 2012, p. 23), propõe-se a seguinte questão: Como está sendo estimulado e desenvolvido o trabalho de poesia na escola?

Parece-nos consensual o entendimento de que a formação de leitores e o desenvolvimento das competências de leitura exigem esforço teórico-metodológico no sentido de reinventar as práticas de leitura na escola. Para tanto, o estímulo à leitura e o planejamento de ações

pedagógicas propositivas e potencializadoras devem estar previstos na pauta do cotidiano escolar (SILVEIRA et al, 2013, p. 55).

O professor precisa entender que ele é a peça chave que poderá fazer a literatura potencializar o papel humanitário de que Candido acredita, “quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.” (CANDIDO, 1995, p. 249). Contudo, deve alçar vôos para uma prática diversificada à prática do livro didático que é apenas mais um suporte de sustentação do seu trabalho e que não deveria ser utilizado como “bíblia” para se trabalhar literatura.

Além do objetivo, já mencionado aqui, de analisar e refletir sobre o material didático proposto pelas Olimpíadas de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro, na categoria poema, considerando a formação de um aluno construtor de seu conhecimento, o qual rompe com a utilização exclusiva do livro didático para a aprendizagem de poesia em sala de aula, se faz necessário a especificação de outros objetivos:

1. Contribuir com estudos relativos ao letramento literário;
2. Apontar alternativas metodológicas para o desenvolvimento e incentivo de estudo de poesia na escola;
3. Estudar e analisar o corpus em foco, material da Olimpíada de Língua Portuguesa, preparado para o docente trabalhar com sequência didática sobre poesia.

As razões que levaram à elaboração deste projeto partiram da observação das práticas de docentes referente ao trabalho com poesia em sala de aula, desde a leitura de poemas até a feitura dos mesmos. Muito se fala da importância da leitura, da importância de estudar poesia na sala de aula, mas no dia-a-dia é bem diferente esta prática.

O projeto justifica-se também por se tratar de uma produção que, apesar de grande importância para o trabalho do docente e conseqüentemente o desenvolvimento do aluno, não tem sido investigada com veemência nos meios acadêmicos, cito, análise da proposta do

Programa Escrevendo o Futuro, como metodologia adequada para a realização da Olimpíada, no segmento Poema (5º e 6º anos).

Portanto, diante do exposto o trabalho se torna relevante para desenvolver habilidades de leitura e de escrita previstas nos currículos escolares, os quais necessitam serem trabalhados ao longo do ano letivo. Contudo, possibilitará uma capacidade ainda maior, a de formar uma sociedade mais humana [...] “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, p. 249).

O presente artigo é parte de uma pesquisa maior de Mestrado, cujo as análises envolvem o estudo de poesia na escola e também ampara o docente em uma nova perspectiva de trabalho. Todas as questões pertinentes para esta proposta de estudo serão elucidadas com a metodologia de pesquisa bibliográfica e documental. Portanto, trata-se de um trabalho eminentemente de pesquisa, análise e interpretação de material bibliográfico. O estudo será alicerçado em textos teóricos e obras de referência com leituras sistemáticas, a fim de se ter o levantamento de conceitos e instrumentos empregados.

Para a realização desta pesquisa primeiramente será traçado um embasamento teórico sobre a Leitura Literária, para posteriormente relacionar o estudo de poesia em sala de aula e, por conseguinte analisar o material da Olimpíada de Língua Portuguesa.

A investigação acerca do trabalho do docente na utilização do material em estudo não será de fácil reflexão, pois muitos fatores poderão influenciar neste processo.

Encerramos nossa reflexão neste texto com o poema *Convite*, de José Paulo Paes (1991), o qual foi proposto para a introdução ao estudo do gênero textual poesia, no caderno do professor, que abarca sobre o tema poemas e poetas. Desde o início dos estudos até a finalização das oficinas o material proporciona ao professor todo aparato necessário para se fazer cumprir o propósito do programa.

CONVITE

Poesia

é brincar com palavras

como se brinca
com bola, papagaio, pião

Só que
bola, papagaio, pião
de tanto brincar
se gastam.

As palavras não:
quanto mais se brinca
com elas
mais novas ficam.

Como a água do rio
que é água sempre nova.

Como cada dia
que é sempre um novo dia.

Vamos brincar de poesia?

(PAES, José Paulo, 1991, apud CENPEC, 2010, p. 17)

Referências

BOSI, Alfredo. Os sons do signo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo (org). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

BOSI, Viviana (org). **O poema: leitores e leituras**. São Paulo. Ed. Ateliê editorial, 2001.

BRASIL. Ministério da Educação. FNDE. CUNHA, Leo (Org.). **Poesia para crianças** conceitos, tendências e práticas. 1. ed. Brasília: Piá, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. FNDE. NASPOLINI, Ana Tereza. **Tijolo por tijolo**. Práticas de Ensino de Língua Portuguesa. 1. ed. São Paulo: FTD, 2009. cap. 1, p. 8-65.

CAVALCANTI, Luciano. Poesia, o que é para que serve? Revista Recorte, volume 12, número, 2014. Disponível em <http://periódicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1492>

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. **In: Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. **In: Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha 2000.

CANDIDO, Antonio. Comentários e interpretação literária. **In: O estudo analítico do poema**. São Paulo: Ed. Humanitas, 2004.

CARVALHO, Lydiane Fonseca. **Poesia na sala de aula: as contribuições da poesia à formação do leitor literário**. Departamento de Educação – UFRN.

BRASIL. Ministério da Educação. Poetas da Escola. São Paulo: Cenpec, 2010.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2009.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil: Teoria e Prática**. 9. ed. São Paulo: Ática S.A. , 1989.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS

FAUSTINO, Mário. O que é poesia. **In: Poesia e experiência.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

GEBARA, Ana Elvira Luciano. **A poesia na escola: leitura e análise de poesia para crianças.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

GEBARA, Ana Elvira Luciano. **O ensino singular dos gêneros poéticos: reflexões e propostas.** São Paulo: 2009

GOÉS, Lúcia Pimentel. **Introdução à Literatura Infantil e Juvenil.** São Paulo: Pioneira, 1984.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos.** São Paulo. Ed. Ática, 1999.

KLEIMAN, A. B. Introdução: O que é letramento? Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: _____ (org.). **Os significados do letramento.** São Paulo : Mercado de Letras, 2004.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo a leitura para a leitura do mundo.** Ed. Ática, 1993.

PAULINO, Maria das Graças Rodrigues. **Algumas especificidades da leitura literária.** p. 55 – 68.

PAZ, Octavio. Poesia e poema; A imagem. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

ROMÃO, Lucília Maria Souza. **Era uma vez uma outra história: leitura e interpretação na sala de aula.** São Paulo: DCL, 2006

SILVA, Eliseu Ferreira; JESUS, Wellington Gomes. Como e por que trabalhar com a poesia na sala de aula. **Revista Graduando** – 2011.

SOARES, M. **Alfabetização e letramento**. São Paulo. Contexto, 2014.

LETRAMENTO, CULTURA E IDENTIDADES NAS CANÇÕES DAS LAVADEIRAS DO VALE DO JEQUITINHONHA: UMA ANÁLISE DOS CAMPOS LEXICAIS

Lazara Aparecida Andrade dos Santos (UNINCOR)

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo apresentar o projeto de pesquisa de mestrado desenvolvido dentro da linha de pesquisa discurso e produção de sentido do programa mestrado em letras da UNINCOR. Com base em uma perspectiva sociointeracional do discurso (Bakhtin, 2003; Austin, 1962) e da visão de letramento como prática sociocultural (Street, 1984), nesta comunicação, visa compreender a identidade e cultura local das lavadeiras do Vale de Jequitinhonha por meio dos recursos lexicais presentes nas canções analisadas. Argumenta-se que as marcas lexicais presentes nas canções das lavadeiras do Vale de Jequitinhonha apontam para objetos, hábitos e particularidades da cultura local. Argumenta-se também que o canto, no qual corpo e língua se juntam, sustentam práticas de letramentos situadas e marcadas pela resistência e subversão. Esta pesquisa tem como *corpus* de análise um conjunto de canções, além de documentos produzidos sobre o grupo das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha e a cultura local.

Palavras-chave: Letramento, identidade cultural, léxico, lavadeiras do Vale de Jequitinhonha

O Brasil é um país que possui uma beleza natural ímpar e uma gente batalhadora, feliz que canta para espantar seus males. Possui, também, muitos contrastes: pobreza x riqueza; direitos x deveres, igualdade x desigualdade (social e econômica) influenciando a vida do povo brasileiro.

A população brasileira é fruto da miscigenação dos povos indígenas, negros e dos europeus, especialmente dos portugueses, dando origem a uma população bonita e muito rica culturalmente. A cultura pode ser definida como um conjunto de padrões de comportamento, das crenças, das instituições artísticas e intelectuais transmitidos coletivamente, e típicos de uma sociedade. Ou seja, é o conjunto formado pela arte, crença, hábitos, pensamentos linguagem, de um povo, que no caso do Brasil é um dos mais diversificados do mundo. (BRANT, 2005).

Atualmente, tudo o que se vê no Brasil, no que se refere à cultura, é resultado da reunião dos conhecimentos, da sabedoria, das crenças e dos costumes desses povos que, direta ou indiretamente, repassaram suas características culturais e formaram o que hoje é o Brasil: um complexo de culturas, crenças, movimentos e cores. No passado, essa gente foi marcada pelo paradoxo da convivência e do conflito, hoje luta para instituir um país de características singulares, de convivência pacífica baseada em princípios éticos como a solidariedade, a coletividade e o respeito.

É um país onde a mulher ainda é colocada numa posição marginal das decisões políticas; onde muitos idolatram o poder; país onde o mais forte é o que possui o poder econômico ou político. A desigualdade social é marcada pela diferença de poder aquisitivo entre as classes econômicas de um determinado país; sendo a pobreza a consequência imediata da desigualdade social. A desigualdade social está diretamente ligada a desigualdade de oportunidades no mercado de trabalho e a desigualdade de escolaridade. A desigualdade social produz quase sempre a desigualdade econômica que é a consequência da distribuição desigual de rendas. No Brasil, a desigualdade social é gritante, já que somos um dos piores países do mundo neste tipo de diferença entre as classes sociais.

Os estudiosos defendem a ideia que a desigualdade social no Brasil está relacionada ao Brasil Colônia, antes do Império Nessa época tínhamos três pilares que estratificavam a população brasileira, apoiando a desigualdade econômica: a influência dos colonizadores, os padrões de títulos de posse de latifúndio e a escravidão.

Essas três variáveis contribuíram decisivamente para que a desigualdade social se tornasse um grave problema brasileiro, persistindo através dos tempos e ganhando maior relevância principalmente em virtude do processo de modernização que ocorreu no Brasil a partir da Proclamação da República e sobrevive até hoje.

Nosso país foi durante muito tempo – e por isso uma das explicações de seus males sociais que não se resolvem - um país sem escolas para os pobres. Hoje, a ideia é educação de qualidade para todos. Mas ainda é um país onde grande parte da sua população é analfabeta e outra grande parte analfabeta funcional.

Numa sociedade que privilegia e idolatra – algumas vezes de forma exagerada- o saber erudito e acadêmico, o povo se organiza sem ajuda de governantes, sem recursos financeiros e canta, e celebra, e brinca, e faz arte.

Entramos num universo misterioso porque é inusitado. Esse país, muitas vezes, preconceituoso com seu próprio povo, esse país de mulatos e índios governados e pensados por uma elite intelectual e econômica se surpreende com capacidade de grupos considerados minoritários de criar suas próprias estratégias discursivo-interacionais para contestar os significados dominantes.

E assim essa arte popular fica restrita aos seus próprios criadores. Não há palco para eles. Vai se passando essa cultura de geração em geração, de pais para filhos.

Há uma beleza nisso. O jovem aprende com seu avô ou com sua avó. Há uma interação entre eras.

Assim, passa-se o tempo. A arte popular sobrevive. Subsiste.

Mas e agora no mundo contemporâneo, digital, globalizado? O jovem das camadas populares tem acesso a um universo cultural que seria impensável para a geração dos anos de 1950 ou 1960.

Com um agravante que não deve ser esquecido. A cultura popular é basicamente oral. Não possui registro escrito. Conclusão óbvia? Perda dessa riqueza cultural peculiar e assimilação de uma cultura “importada”. Contrariando todo o compreensível pessimismo, encontram-se formas de resistência – pacífica e muito produtiva- de fortalecimento de uma cultura que se julgava fadada ao desaparecimento.

Surge assim, no Vale do Jequitinhonha alguns movimentos de preservação da cultura popular. O Canto das Lavadeiras de Almenara é um exemplo desses movimentos e é o objeto da pesquisa apresentada nesta comunicação.

O Vale do Jequitinhonha é uma região situada à nordeste do Estado de Minas Gerais. Vários rios cortam essa região, entre eles o Rio Jequitinhonha. Lavar roupas nesse rio é um costume dessa região. Enquanto trabalham, as lavadeiras entoam antigas canções que foram passadas de gerações para gerações – sambas, batuques, frevo afoxés, frevos, rodas, modinhas e toadas – cuja origem estão guardadas na memória do tempo. São cânticos de trabalho e de louvação, de influência africana, indígena e portuguesa. Eles revelam a mistura étnica que deu origem à cultura brasileira, em especial, a música popular brasileira. Com base em uma perspectiva sociointeracional do discurso (BAKHTIN, 2003; AUSTIN, 1962) e da visão de letramento como prática sociocultural (STREET, 1984), nesta comunicação, objetiva-se apresentar o projeto de pesquisa a ser desenvolvido no Programa de Mestrado em Letras da

Universidade Vale do Rio Verde. O projeto visa compreender a identidade e cultura local das lavadeiras do Vale de Jequitinhonha por meio dos recursos lexicais presentes nas canções analisadas. Argumenta-se que as marcas lexicais presentes nas canções das lavadeiras do Vale de Jequitinhonha apontam para objetos, hábitos e particularidades da cultura local. Argumenta-se também que o canto, no qual corpo e língua se juntam, sustentam práticas de letramentos situadas e marcadas pela resistência e subversão. Esta pesquisa tem como *corpus* de análise um conjunto de canções, além de documentos produzidos sobre o grupo das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha e sobre a cultura local.

A história do Coral das Lavadeiras começou em 1991, a partir da construção de uma lavanderia comunitária no Bairro São Pedro, em Almenara. Incentivadas pelo psicólogo, cantor e pesquisador cultural Carlos Farias, elas passaram a cantar em grupo e criaram a ASLA – Associação Comunitária das Lavadeiras de Almenara. Nessa época, o grupo era constituído por cinquenta mulheres e nove delas cantavam no coral. O trabalho teve logo uma ótima repercussão e elas começaram a participar de festivais na região e em outras cidades do Brasil.

Situado no nordeste de Minas, banhado pelo Rio Jequitinhonha, o Vale do Jequitinhonha ocupa uma área de 79 mil km², com uma população de aproximadamente 980 mil habitantes onde mais de dois terços dela vive na zona rural. É composto, hoje, por 75 municípios, dos quais 52 estão organizados nas microrregiões Alto, Médio e Baixo Jequitinhonha, e 23 estão integrados à antiga área mineira da SUDENE e mais de dois terços da população desses municípios vive na zona rural. Vários diagnósticos convergem em assinalar que as restrições hídricas e as secas periódicas são fatores cruciais para o baixo desempenho da agropecuária, que mesmo assim ainda responde por 30% do PIB regional.



- Alto Jequitinhonha (compreende as microrregiões de Diamantina e Capelinha que possuem melhores indicadores sociais).
- Médio Jequitinhonha (situa-se na parte média do Vale abrangendo as regiões de Pedra Azul e Araçuaí).
- Baixo Jequitinhonha (localizado na divisa com o Sul da Bahia, compreende a microrregião de Almenara).

Vale do Jequitinhonha é detentor de grande e exuberante potencial natural e vasta riqueza cultural, com traços sobreviventes da cultura indígena, da cultura negra e da cultura do branco colonizador.

O coral formado pelas lavadeiras de Almenara abre novo aspecto sobre a cultura brasileira, descortinando um Brasil desconhecido por grande parte dos brasileiros. Uma gente simples e batalhadora que mora, na região do Vale do Jequitinhonha no nordeste de Minas Gerais que manteve sua tradição preservada a todo custo. Através do canto das lavadeiras, a cultura da região do Jequitinhonha é também preservada. E essa cultura se transforma em um “canto de resistência que denuncia e descortina as lutas e as desigualdades que se ocultam sob a ordem estabelecida” (DE CERTEAU, 1994, p.79). Quando se ouve e vê a performance do Coral das Lavadeiras do Vale, nota-se o acento apreciativo anunciado por Bakhtin (2003, p. 262-265), que sustenta que sem ele não há palavra. O *acento apreciativo* (de valor, avaliativo) acompanha toda forma de enunciação, sendo uma condição para sua existência. Por isso, para uma dada unidade da língua tornar-se enunciado, ela deve receber um tratamento avaliativo, que acontece quando um locutor na relação com o outro toma atitude responsiva frente a uma realidade específica. Logo, todo enunciado compreende uma orientação valorativa que permite a criação de variados sentidos a um mesmo segmento linguístico. Há, assim, uma reavaliação, um deslocamento de uma palavra determinada de um contexto para outro, marcando sua apreciação social e evolução histórica.

Apesar de todas as dificuldades, um grupo de mulheres decidiu formar um coral para cantar as canções entoadas durante o ensaboar das roupas às margens do Rio Jequitinhonha e a despeito dessas mesmas dificuldades, canta e seus males espanta numa das regiões mais pobres do Brasil.

Dentro dessa perspectiva, os seguintes questionamentos vem à tona:

Como se organiza o canto das lavadeiras do ponto de vista dos campos lexicais?

Como o léxico aponta para particularidades da cultura e da identidade das lavadeiras do Vale?

O objetivo geral da pesquisa apresentada volta-se para a compreensão da cultura local das lavadeiras do Vale Do Jequitinhonha por meio dos campos lexicais presentes nas canções analisadas.

Os objetivos específicos são:

- Apresentar práticas de letramento próprias do universo cultural das lavadeiras do Vale do Jequitinhonha;
- Identificar os campos léxicos presentes nas canções selecionadas;
- Discutir como tais campos léxicos apontam para objetos e particularidades da cultura local e das identidades das lavadeiras.

A construção de uma sociedade democrática passa, necessariamente, pelo fortalecimento da identidade cultural de um povo. O seu modo de falar, de rezar, de festejar, de ver o nascimento e a morte, é construído com o colorido específico de sua gente. Cultura não se importa. Cultura se faz e se refaz.

Nada mais triste do que um povo que pensa que sua cultura é mais “pobre” do que a do outro. Numa sociedade dividida em classes, dividida entre ricos e pobres, entre o erudito e o popular, entre o acadêmico e o analfabeto é fácil constatar qual lado da moeda é discriminada como tendo uma cultura “inferior”.

Assim, é interessante e, ao mesmo tempo, altamente provocador constatar que um povo pobre, analfabeto pode ser possuidor de uma cultura altamente sofisticada que produz ritmos, poesia, sabores, artes plásticas e outras.

Cultura é conjunto de todas as formas de vida e expressões de uma determinada localidade. Ela está presente nos costumes, sistemas, leis, religião, em suas artes, ciências, crenças, mitos, valores morais e em tudo aquilo que compromete o sentir, o pensar e o agir das pessoas.

A cultura popular, em grande medida, se apresenta sem registro escrito. As parlendas, as cantigas de rodas, as rezas, as crendices, a medicina popular, a maneira de falar, os ditos populares são transmitidos oralmente de geração em geração. O quanto se perde com o decorrer dos anos não se pode mensurar. Por isso o trabalho investigativo do sistema linguístico das canções do grupo no nível lexical pode fornecer dados significativos

relacionados à história, ao sistema de vida e à visão de determinado grupo (ISQUERDO, 2001 p. 91). Nesse sentido, uma das justificativas desta pesquisa encontra-se na compreensão de que investigar uma língua é também investigar a cultura, o fato cultural que nela se deixa transparecer (ISQUERDO, 2001 p. 91). Também é um modo de perpetuar e perenizar traços da cultura investigada

Nesse sentido a pesquisa apresentada será desenvolvida com o intuito de aprofundar os estudos à cerca da tradição oral e marcas identitárias presentes nas letras das canções do Coral das Lavadeiras do Vale Do Jequitinhonha.

Nesta pesquisa, por meio das canções analisadas, será realizado estudo acerca dos campos lexicais das Lavadeiras do Vale Do Jequitinhonha. Preocupar-se-à mais especificamente, em analisar como o léxico aponta para marcas identitárias e culturais do grupo. Em outras palavras Nesta pesquisa serão analisadas as letras das canções entoadas pelas Lavadeiras, focalizando a cultura local por meio das escolhas lexicais, que traduzem a identidade desse grupo.

Segundo Dino Preti (2003, p. 52), existem vários meios de se chegar à identidade social de um grupo de pessoas. Alguns são de natureza estática: os traços físicos, a postura, a vestimenta. Outras de natureza dinâmica como os gestos, os movimentos que podem indicar autoridade, extroversão, submissão e outras. Porém, a língua falada demonstra com mais propriedade a identidade social de um grupo. Assim como os traços físicos, o uso da língua falada se incorpora à identidade das pessoas trazendo consequentemente, maior ou menor prestígio no contexto social onde estão inseridas.

O termo “lexical” origina-se de “léxico”, que, por sua vez, remete à ideia de vocabulário. Dessa forma, quanto mais apurado se apresentar, melhor será o desempenho mediante as situações comunicativas cotidianas, sejam estas relacionadas à fala ou à escrita (PRETI, 2003, p. 47-55). Mas de nada serve um vasto léxico se não formos hábeis para organizar nosso pensamento (no qual as ideias devem se mostrar dispostas num encadeamento lógico-semântico, de modo que as estruturas linguísticas constituam um todo coerente).

Sendo o léxico o componente complementar do sistema da língua, ele se associa mais diretamente à produção e transformação dos recortes culturais de certa comunidade linguística e os lexemas da língua. Levando em conta as variações lexicais no espaço geográfico, por exemplo, é retratada a experiência humana acumulada e, especialmente,

aspectos dos grupos sociais e também das práticas culturais (ISQUERDO, 2001, p.91-93). Ademais, as variações lexicais revelam as modificações dessas práticas, evidenciando os ininterruptos movimentos humanos em seus costumes sociais e culturais, quando manifestados no uso da língua.

O emprego de determinados vocábulos se traduzem em habilidade para descrever uma realidade, uma cultura. Pelos motivos apontados, considera-se pertinente a análise das marcas lexicais presentes nas canções do coral “As Lavadeiras do Vale”.

Segundo Marli Quadros Leite (2003, p.22), a observação de um *corpus* real, nesse caso, as canções das lavadeiras do Vale, de um enunciado natural e efetivamente produzido por interactantes tem sempre muito a revelar sobre a vida social e ainda afirma:

é voz corrente que as palavras revelam a consciência que se tem das coisas, do mundo, mas devemos dizer algo mais sobre isso, completar esse pensamento: somente o discurso pode revelar o mundo que as pessoas vão aos poucos construindo e modificando todos os dias. (LEITE, 2003, p.43)

Como dito anteriormente há várias fontes de informações para se chegar à identidade social das pessoas. Algumas são de natureza estática, como os traços físicos, sua postura, seu vestuário. Outra maneira de mostrar identidade são as características dinâmicas que podem ser gestos, movimentos que indicam autoridade, extroversão, submissão e outros. Porém, a língua falada representa uma das mais fortes e imediatas marcas de identidade social:

A fala de uma pessoa pode indicar seus sentimentos, o tipo de personalidade que tem, que é. Alguns modos de falar são indicadores de características demográficas, tais como idade, sexo, ocupação, grau e tipo de educação, nação ou região de origem. Pode haver ligação com a personalidade, isto é, características relativamente duradouras referidas por meio de palavras como inteligência, extroversão, neuroticidade etc. Há traços paralinguísticos e linguísticos que

assinalam estados emocionais em andamento. (ROBINSON, 1977, p. 68).

Também, ao analisar as letras das canções, procuraremos as possíveis relações entre letramento, identidade, cultura e linguagem. Segundo Kleiman:

Letramento, para além das habilidades de ler e escrever, pode ser mais bem compreendido como um conjunto de práticas sociais, cujos modos específicos de funcionamento tem implicações importantes para as formas pelas quais os sujeitos envolvidos nessas práticas constroem relações de identidade e poder. (KLEIMAN, 1995, p.11).

Para compreender o letramento, é necessário partir de uma ótica integradora: as habilidades de leitura e escrita que o caracterizam agregam-se à dimensão social que o configura. O letramento “compreende diferentes práticas que dependem da natureza, estrutura e aspirações de determinada sociedade” e se ajusta às agências e aos eventos em que ocorrem (SOARES, 2001, p. 112). No letramento, o saber fazer não está desvinculado da funcionalidade desse saber.

É preciso entender o que é alfabetização e o que é letramento para que se possa relacionar os dois conceitos.

Segundo VAL (2006, p.20), a alfabetização pode ser definida “como o processo específico e indispensável de apropriação do sistema de escrita, a conquista dos princípios alfabético e ortográfico que possibilitem ao aluno ler e escrever com autonomia”, ou seja, a alfabetização pressupõe a compreensão e o domínio do “código” escrito, organizado de tal forma que possa representar a relações entre a pauta sonora da fala e as letras, entre outras convenções, na escrita. Alfabetismo é definido por SOARES (2003, p.29) como “o estado ou condição de quem sabe ler e escrever”.

O INAF- Indicador de Alfabetismo Funcional – criado no ano 2001, pelo Instituto Paulo Montenegro em parceria com a ONG Ação Educativa, é uma pesquisa que permite estimar os níveis de alfabetismo da população entre 15 e 64 anos e compreender seus determinantes. – afirma que alfabetismo é “a capacidade de acessar e processar informações

escritas como ferramenta para enfrentar as demandas sociais”. A definição do INAF, quando fala do domínio da língua para o enfrentamento das demandas sociais, leva ao conceito de letramento: “estado de quem não apenas sabe ler e escrever, mas cultiva as práticas sociais que usam a escrita” (SOARES, 2010, p.47). A inserção e participação na cultura escrita pressupõe letramento, que é a convivência com as diferentes manifestações da escrita na sociedade, ligadas às diversas práticas sociais às quais o ser humano está sujeito ao decorrer de sua vida. O termo letramento foi criado “quando se passou a entender, que nas sociedades contemporâneas é insuficiente o mero aprendizado das primeiras letras”, e que estar integrado a sociedade atualmente, envolve também “saber utilizar a língua escrita nas situações em que esta é necessária, lendo e produzindo textos” (ROJO, 2009). Logo letramento pressupõe mais do que decodificar códigos, constitui um “conjunto de conhecimentos, atitudes e capacidades, necessário para usar a língua em práticas sociais” (VAL, 2006, p.20 apud BATISTA, 2003).

Os procedimentos metodológicos para se abordar o objeto de estudo - as letras das canções das Lavadeiras do Vale - estarão direcionados para uma pesquisa qualitativa. A representatividade numérica não é uma preocupação da pesquisa qualitativa, mas o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização (GOLDENBERG, 2004, p.14). Ao se utilizar os métodos qualitativos, busca-se explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantifica os valores e as trocas simbólicas nem se submete à prova de fatos, pois os dados analisados não são métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens. Na pesquisa qualitativa, o pesquisador é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações (DESLAURIERS, 1991, p. 58). A pesquisa qualitativa preocupa-se, portanto, com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. Para Minayo (2001, p.14), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

A metodologia empregada consistirá na realização das seguintes etapas: 1) leitura de textos teóricos referentes ao tema proposto; 2) escolha e formação do corpus, constituído das canções das lavadeiras; 3) análise do corpus a fim de verificar marcas linguísticas, notadamente o nível lexical, transmissoras da construção, projeção e manutenção da identidade social e cultural do grupo.

Referências

ATAIDE, Sâmara Rodrigues. **Confluências do Passado e do Presente: o resgate da memória em O canto das lavadeiras de Almenara**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Letras (área de concentração: Literatura Portuguesa e outras literaturas) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2008.

ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2^a ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4^a. ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1979].

KLEIMAN, Ângela. **Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. Campinas: Mercado da Letras, 1995.

DESLAURIERS, J.; KÉRISIT, M. **O delineamento de pesquisa qualitativa**. In: POUPART, Jean et al. *A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008 (p. 127/153).

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramento de reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 1ª ed. São Paulo. Atlas S.A., 2010. 7ª ed.

BRANT, Leonardo. **Diversidade Cultural – Globalização e Culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas**. São Paulo, Escrituras, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PRETI, Dino (org). **Léxico na língua oral e na escrita**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003. p. 17-67.

ISQUERDO, Aparecida Negri; ALVES, Ieda Maria (orgs): **A Ciências do léxico: lexicologia lexicografia terminologia**. Associação Editorial Humanitas, 2001. p. 91.

STREET, Brian. **Literacy in theory and practice**. Cambridge: CUP, 1984.

VAL, Maria da Graça Costa. O que é ser alfabetizado e letrado? 2004. In: CARVALHO, Maria Angélica Freire de (org.). **Práticas de Leitura e Escrita**. 1. Ed. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

A CONJUNÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E IMAGEM CINEMATOGRAFICA EM *VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO*

Lucas Costa Fonseca (CEFET – MG)

Resumo: O presente artigo busca investigar a conjunção entre imagens fotográficas e cinematográficas no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. O narrador-protagonista da história é José Renato, um geólogo que viaja pelo sertão nordestino pesquisando a viabilidade do terreno para receber a construção de um canal. Ao longo do caminho, entre motéis, postos de gasolina e feiras, ele encontra diversas pessoas, procura um propósito em seu trabalho e tenta se reencontrar após ser rejeitado pela esposa amada. As imagens do filme mesclam fotografias e imagens cinematográficas para contar uma história de ficção, mas têm como intenção original o registro de uma viagem feita pelos diretores pelo sertão nordestino que culminou em um documentário, em 2004. A conjunção dessas imagens, portanto, problematiza a relação entre realidade e ficção. As fotografias podem ser cinematográficas (possuir movimento), assim como as imagens no cinema são, em certa instância, fotográficas, pois são constituídas por fotogramas (a unidade mínima do filme segundo a semiologia estruturalista). Atinge-se, então, a ideia de que o que as difere não é o movimento, em sua percepção natural, mas o movimento proposto por Deleuze, de conexão entre imagens e expressão da duração.

Palavras-chave: Fotografia; Cinema; Movimento.

Um cartaz colado em uma parede de azulejos cinza mostra a silhueta de um casal e algumas palmeiras contra um fundo vermelho que alude a um fim de tarde. Embaixo, em letras amarelas, está escrito *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. O cartaz tem a seu lado direito outros dois desenhos: uma paisagem litorânea com um ônibus em destaque e a indicação dos banheiros feminino e masculino. Os desenhos colados à parede formam uma dentre tantas fotografias presentes em um filme que tem a frase do cartaz como inspiração para seu título: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.



A relação entre as fotografias e as imagens cinematográficas, entendidas como imagens em movimento, deve-se ao enredo da película: um geólogo chamado José Renato percorre o sertão nordestino em seu carro com o objetivo de investigar o terreno. Ele conduz uma pesquisa sobre a viabilidade da implantação de um “canal de águas” na região. Em sua primeira fala, enumera os equipamentos que carrega e entre eles estão “máquina fotográfica, câmera super 8 e a câmera digital”. As fotografias são um registro que o protagonista faz durante a viagem.

José Renato também é o narrador da história. Na fotografia descrita, é ele quem chama a atenção para o cartaz à esquerda, ao invés dos outros desenhos: “Hoje parei num posto e vi uma coisa pintada na parede. Meio hippie, nem tinha reparado. Quando saí é que me caiu a ficha da frase que tava escrita”. É que, em meio à viagem de trabalho, o enredo do filme também é construído pelos resmungos, descrições e desabafos do protagonista. Ele sofreu uma separação recente e as lembranças da esposa, ainda amada, guiam suas percepções e comentários.

É por meio da narração que a personagem principal se corporifica. Sua imagem jamais aparece e sua voz *off*, interpretada por Irandhir Santos, é a sua identidade. “Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 214). Apenas em dois momentos a câmera captura imagens de José Renato: em uma fotografia de uma rocha, suas mãos seguram um equipamento de medição similar a uma bússola e, ao subir uma escadaria, filma a sombra da personagem de relance.

As imagens do filme são, dessa maneira, percebidas e compreendidas sempre por meio da câmera e da voz do protagonista. O seu olhar é compartilhado pelo espectador, até mesmo chegando ao ponto de câmera e olho se fundirem na chamada câmera subjetiva. “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição e, digamos, com seus olhos” (XAVIER, 2014, p. 34).

Elementos como a narração *off*, a câmera subjetiva e as imagens como registros entrelaçam-se na construção da história de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. A natureza dos três elementos se deve à maneira como o projeto do filme começou. “A maioria das cenas do nordeste foi rodada em 1999, durante 40 dias, em que os diretores se infiltraram nas entranhas do sertão para filmar o que os emocionasse” (VEIGA, 2012, p. 38), de acordo com declarações dadas por Karim Aïnouz em entrevista⁷³. Somente dez anos depois os diretores decidiram usar esse material para fazer um filme de ficção.

As imagens não foram produzidas especificamente para o filme, mas como uma forma de documentar as pessoas, os lugares e, conseqüentemente, as experiências que encontraram. Se no filme o protagonista não aparece é porque, ainda em 1999, não existia. A mão e a sombra que se deixam mostrar pertencem, provavelmente, a um dos diretores e nas cenas em que outras personagens dirigem-se à câmera, é para Karim Aïnouz e Marcelo Gomes que falam.

José Renato e seus comentários foram criados muito depois das imagens e, assim, dependiam delas para ganharem vida. “Zé não é simplesmente uma criação imaginária da dupla, baseada na experiência de vida deles, mas uma criação baseada numa experiência específica de filmagem, nos olhares e emoções que conformaram aquelas cenas do nordeste”, conforme Roberta Veiga (2012, p. 38).

Com essas constatações, chega-se a duas informações importantes sobre as imagens do filme: são predecessoras da ficção e possuem uma impressão ou efeito de realidade. Essas informações são significativas porque reforçam a função das fotografias como elo entre a ficção e a realidade.

⁷³ Entrevista concedida a Jean-Claude Bernadet, em seis de maio de 2010. Disponível em http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html.

Quanto a essa relação, primeiramente, é necessário ressaltar que as imagens não são a realidade, pois o real é “a um só tempo ‘o que existe por si mesmo’ e ‘o que é relativo às coisas’” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 252).

Assim como o ator, diante das câmeras, interpreta uma personagem e faz o público acreditar que ela “existe”, ao menos no plano da ficção, as imagens também têm a ambição de colaborar na criação da “realidade” do filme.

Em uma cena do filme, o protagonista visita um casal de idosos que serão as primeiras pessoas a deixarem sua casa para a passagem do canal. O casal olha para a câmera (para José Renato), “seu Nino”, o marido, sai do quadro e José Renato diz: “foi desligar o rádio e eu pedi para ele voltar, não quis filmá-los separados”.

A apresentação das imagens como um registro que o protagonista faz de sua viagem aproxima-as da estética de um documentário. De maneira simplista, o documentário é “uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 86). Em um momento do filme, José Renato faz perguntas a uma garota de programa. A cena é tipicamente uma entrevista jornalística: o entrevistador não aparece, fala em *off* e posiciona-se ao lado da câmera, enquanto a entrevistada está enquadrada em uma extremidade do quadro e responde olhando para o outro extremo, para seu interlocutor. O registro documental e o jornalismo compartilham da estética que corresponde às suposições e expectativas que o público faz do que caracteriza um documentário.

O juízo que o espectador faz dos documentários é que ali há um índice da realidade, uma certa fidelidade ao mundo real. Essa crença na imagem documental como se fosse a própria realidade baseia-se na relação entre a imagem cinematográfica e seu referente.

Sendo a imagem cinematográfica a um só tempo icônica e indicial, ela atesta, em princípio, a realidade do referente que ela designa. Todavia, em um filme documentário, o referente profílmico, corresponde ao referente o qual a imagem remete (AUMONT; MARIE, 2001, p. 253).

A estética documental no filme é reforçada com o conhecimento de que as mesmas imagens usadas em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* também alimentaram outro

filme, lançado em 2004 através de um projeto do Itaú Cultural: o documentário *Sertão de acrílico azul piscina*, dos mesmos diretores. Dessa maneira, as imagens buscam apagar a fronteira entre a representação e a coisa representada para o espectador. “Aqui, a fotografia se supera verdadeiramente a si própria: não é essa a única prova de sua arte? Anular-se como medium, não ser mais um signo, mas a coisa mesma?” (BARTHES, 1984, p. 73).

A relação que as imagens como um todo têm com o real é, portanto, de representação. “A palavra designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 255). O cartaz, as estradas e as pessoas não estão na sala de cinema, são suas imagens que as fazem “presentes” e, em contrapartida, as imagens não são uma cópia do real. “A representação seria composta pela repetição – que quando repete acaba por criar algo novo – e pela criação de algo novo por meio da não semelhança com o real” (COELHO, 2011, p. 94). O novo é possibilitado porque a semelhança e a diferença estão unidas na composição das imagens.

É essa novidade ou mudança que permitiu aos diretores usarem as mesmas imagens em um documentário e em uma ficção. Ainda assim, dentro de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, as fotografias e imagens cinematográficas são mostradas como se fossem um registro do protagonista, já que têm a estética “real” dos documentários. Os comentários que José Renato faz sobre as imagens ressaltam a característica representativa que elas possuem e constroem uma nova percepção.

A oscilação entre o reconhecimento da realidade e da representação nas imagens é o que distingue os documentários de outros “gêneros”, mas todos esperam que o espectador creia na história que está sendo contada.

Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos (NICHOLS, 2005, p.68).

As fotografias, por fim, se unem às imagens cinematográficas na película porque ambas são apresentadas como registros. São duas artes que ligam-se a seus referentes de

maneira similar, pois ao capturar um instante de seu referente, a fotografia imobiliza este momento e o eterniza, “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13). Nesse filme, elas também compartilham a estética documental.

Porém, as fotografias não são, apropriadamente, imagens cinematográficas, pois falta a elas uma característica fundamental do cinema: o referente em movimento.

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios (BARTHES, 1984, p. 15).

Em uma cena de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* composta apenas por fotografias, José Renato chega à região onde o canal deverá se bifurcar e encontra uma única fazenda. Uma primeira fotografia mostra a casa vista da beira da estrada, na sequência outra enquadra em frente à varanda a família que ali vive e, então, continuamente, as imagens adentram a casa e tornam-se mais íntimas, mostrando os rostos das filhas do fazendeiro e até seus pés e pernas. A narração descreve o tamanho da propriedade, os afazeres dos membros da família e também vai se tornando mais pessoal.



Assim como no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, muitas obras cinematográficas contam com fotografias e, mais ainda, podem ser totalmente constituídas por elas. Pode-se pensar, também, que o filme é composto de fotogramas e “cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta correspondendo ao tempo de exposição da película a cada parada de seu avanço na câmera” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 136).

Os fotogramas, para Gilles Deleuze (1985), são cortes imóveis de instantes no tempo ou posições no espaço e “com efeito, diz Bergson, quando o cinema reconstitui o movimento por meio de cortes imóveis, ele não faz nada além do que já fazia o mais antigo pensamento (os paradoxos de Zenão), ou do que faz a percepção natural” (DELEUZE, 1985, p. 10).

O paradoxo da corrida de Aquiles contra a tartaruga propõe um argumento sobre a inexistência do movimento. Uma tartaruga se encontra a frente de Aquiles, que deve ultrapassá-la para ganhar a corrida. Zenão argumenta que a cada passo em direção ao espaço *A* que a tartaruga ocupa, o animal já se encontrará em um espaço *B* e assim por diante. Ao dividir este espaço em infinitos pontos, Aquiles nunca alcançará a tartaruga. Assim são os cortes imóveis, partes infinitamente divisíveis do espaço, mas “o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (DELEUZE, 1985, p. 9).

Deleuze (1985) distingue a percepção natural da percepção cinematográfica ao analisar uma descrição que Pudovkin faz da imagem de uma manifestação. O diretor soviético diz que

é como se subíssemos num telhado para vê-la, depois descemos à janela do primeiro andar para ler as faixas, depois misturamo-nos à multidão... É apenas ‘como se’; porque a percepção natural introduz paradas, ancoragens, pontos fixos ou pontos de vista separados, móveis ou mesmo veículos distintos, enquanto a percepção cinematográfica opera continuamente, num único movimento cujas próprias paradas são parte integrante e não passam de uma vibração sobre si mesmo (DELEUZE, 1985, p. 34).

A diferença ocorre pela condição atribuída aos instantes em cada percepção. Na percepção natural, os instantes são privilegiados, isto é, são pontos marcantes ou singulares do movimento. Já na percepção cinematográfica, são instantes quaisquer e essa transferência de condição é o que “possibilita o aparecimento do tempo como variável independente” (OLIVEIRA, 2011, p. 3).

De outra maneira, a percepção natural relaciona-se com o espaço percorrido, enquanto o movimento é o ato de percorrer. O movimento acontece no presente e é intrínseco à imagem. O cinema lida com cortes imóveis, mas o movimento que nos proporciona está no intervalo entre os instantes, é uma “imagem-média”.

Deleuze (1985) compara a percepção natural com o início histórico do cinema, em que os filmes eram feitos com uma câmera estática e a ação se desenrolava como em um teatro filmado: o plano era imóvel. É só com o aparecimento da montagem e da câmera móvel que “o plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel” (DELEUZE, p.11).

A montagem é uma forma de promover o relacionamento do todo com suas partes, onde os cortes imóveis são as partes que compõem a imagem e o movimento se dá entre eles, mas também o movimento é um corte móvel do todo, ou seja, da duração. De maneira mais técnica, a montagem “trata-se de colar um após os outros, em uma ordem determinada,

fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 195-196).

De volta à cena de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* composta apenas por fotografias, a montagem organiza as partes e as associa. A câmera adentra a fazenda solitária no meio do sertão e as imagens fotográficas adquirem duração, pois se tornam instantes quaisquer pretencentes ao movimento.

O que diferencia as fotografias das imagens cinematográficas para Deleuze são os cortes móveis, “visto a fotografia se constituir dentro de um molde onde os elementos encontram um equilíbrio no corte imóvel; enquanto que o corte móvel, característica do cinema, modifica continuamente o próprio molde” (OLIVEIRA, 2011, p.4-5). Porém, quando as imagens fotográficas compõem o corpo de um filme, elas são movimentadas por “um mecanismo que puxa as imagens (as garras de Lumière)” (DELEUZE, 1985, p. 13).

As fotografias do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, primeiramente, unem-se às imagens cinematográficas a partir da estética documental, mas os diretores utilizam as imagens como um todo para criar uma história de ficção, ainda que extraiam delas uma impressão de realidade para reforçar tanto a crença do espectador no aspecto indexador das imagens, quanto nos comentários ou interpretações feitos sobre elas. Afinal, “Não se saberia possuir a sensação do fantástico, se não houvesse a sensação do realismo...” (RESNAIS, 1969, p. 117) e este filme “é um tanto dos dois, ainda que declarada e convencionalmente seja um longa de ficção, doída história de um homem desiludido que procura, irado e perdido, reencontrar o prumo da vida” (LIMA, 2009).

De outra forma, todas as imagens associam-se por meio da montagem e, “no fundo, a passagem da realidade para o imaginário faz-se sobretudo quando se monta o filme” (RESNAIS, 1969, p. 128-129). A montagem ainda é o que permite às imagens fotográficas tornarem-se imagens-movimento. As fotografias convertem-se em imagens cinematográficas na medida em que rompem com o molde onde se encontram e adquirem duração. “A verdadeira invenção reside nas sequências. Os detalhes não contam; a combinação é tudo. O cinema é a arte de jogar com o tempo” (RESNAIS, 1969, p. 135). As associações analisadas neste artigo, desse modo, acontecem em duas vertentes: pela conjunção com o efeito de realidade e pelo movimento proposto por Deleuze.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

COELHO, K. K. S. F. **A representação e o real em Michel Foucault**. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, Goiânia, V. 3, N. 1, P. 89-105, Jan/Jul 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

LIMA, Paulo Santos. **O dono da voz e a voz do dono**. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/viajoporquepreciso.htm>>. Acesso em: 25 de julho de 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas (SP): Papyrus Editora, 2005.

OLIVEIRA, L. A.. **Filosofia e Cinema em Deleuze**: Da imagem-movimento às condições de sua superação. *Revista Pandora*, V. 34, P. 1-13, 2011.

RESNAIS, Alain. In: GRÜNEWALD, José Lino (org.). **A ideia do cinema**. Tradução de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

VEIGA, Roberta. **Lampejos da aura em Viajo porque preciso volto porque te amo e a “metáfora do documentário”**. *Devires*, Belo Horizonte, V. 9, N. 1, P. 30-49, Jan/Jun 2012.

VIAJO PORQUE PRECISO, VOLTO PORQUE TE AMO, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil: Rec Produtores Associados Ltda., 2009. 1 DVD (75 min): son.; color.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2014.

MÚLTIPLAS CARTOGRAFIAS URBANAS⁷⁴

Luciana Nascimento (UFRJ)

Resumo: As cidades modernas representaram uma possibilidade de conhecimento e civilização. Prescindindo dos esquemas representativos da ordem antiga, a moderna *urbs* representa uma ruptura radical com tudo o que dizia respeito à ordem antiga, fazendo nascer o urbano como o conhecemos hoje. Esta ruptura foi também concretizada na edificação e reforma das cidades, no uso que seus habitantes passaram a fazer do seu espaço. Nesse sentido, propomos, neste trabalho, fazer uma leitura da cidade moderna, através da ótica dos literatos de diferentes períodos e lugares, buscando uma aproximação no que se refere ao inventário da cidade moderna, tanto pelo que ela conservou ou destruiu.

Palavras-chave: Literatura. cidade. modernidade.

Introdução

A cidade gerada pela modernidade engendrou os ditames do modo capitalista de produção, com suas dissonâncias e conflitos. Essa configuração do fenômeno urbano gerado na modernidade estava diretamente associada ao desenvolvimento do mercado capitalista e, de fato, a cidade moderna ganhou formas e traçados que a distinguiram de outras espécies de aglomeração precedentes, até mesmo se pensarmos na geração de novas sensibilidades e percepção urbanas.

A modernidade é predominantemente urbana, e boa parte da literatura passou a ser produzida na e sobre a cidade, instaurando uma oposição entre o campo e cidade, tão bem discutida por Raymond Williams, em sua obra *O Campo e a cidade na história e na literatura*. Essa relação se deu, em grande parte, pelo próprio processo de produção e circulação de ideias e de textos, a partir do desenvolvimento da imprensa, das editoras e com a criação de livrarias.

⁷⁴ Este trabalho constitui recorte de nosso projeto de pesquisa intitulado Cartografias urbanas: centros e margens. Este trabalho contou com auxílio financeiro do CNPq-Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, por meio de concessão de bolsa de produtividade em pesquisa- PQ2.

Neste trabalho, temos por objetivo fazer uma reflexão sobre a relação entre literatura e cidade, pensando o discurso literário como representação da cidade, a partir de leituras de textos literários que expressaram as mais variadas mudanças no espaço urbano da urbe em fins de século XIX e início do século XX. Pode-se observar que circularam sobre a cidade moderna, nesse período, muitos textos literários que tiveram a paisagem citadina como temática, sejam eles crônicas, contos, romance ou poesia e, sem dúvida, tais textos contribuíram significativamente para instaurar uma nova sensibilidade urbana e moderna.

I. Escrevendo a cidade

No imaginário social de fins do século XIX/início do século XX, a literatura instaurou um discurso sobre o urbano, expressando os conflitos, as vivências, os sujeitos e a forma como se relacionam dentro desse espaço. O discurso literário sobre o urbano criou uma outra cidade, aquela que é erguida pela escrita dos intelectuais. Angel Rama, em sua obra *A cidade das Letras*, aponta que a cidade é um discurso:

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perde-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem. Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem. (RAMA, 1985, p. 3)

Os postulados de Rama acerca da cidade letrada e da cidade real nos mostram como se desenvolveu a configuração de identidades e redes de sociabilidades urbanas e como a literatura aliada à imprensa tornou-se mediadora entre a cidade real e a cidade imaginada.

Como bem destacou o autor uruguaio, a atividade intelectual especializou-se a partir do desenvolvimento das cidades e foi na “cidade das letras”, que os jornais e a atividade literária se destacaram, formando um círculo de leitores, ainda que em pequeno número, mas ávidos pelas novidades. Esse fenômeno correspondeu à voga do romance-folhetim, a grande locomotiva do desenvolvimento de um imaginário forjado a partir da experiência urbana moderna, seja ela a Londres dos romances e contos de Dickens ou a Paris dos romances de Zola e da poesia de Baudelaire. Walter Benjamin, ao estudar a modernidade literária de Baudelaire, afirma que a cidade emerge nas páginas dos livros, revistas e jornais, ensejando a voga da literatura panorâmica:

Um gênero literário específico faz as suas primeiras tentativas de orientação. É a literatura panorâmica. O Livro dos Cento e Um, Os Franceses Pintados por Si Próprios, O Diabo em Paris, A Grande Cidade merecem na capital, e na mesma época, a atenção concedida aos «panoramas». Nesses livros encontramos esboços que, por assim dizer, imitam com o seu estilo episódico o primeiro plano, mais plástico, e com o seu fundo informativo o segundo plano, mais amplo, dos «panoramas». Numerosos autores contribuíram para esses repertórios. Do vendedor ambulante dos boulevards até aos elegantes no foyer da Ópera, não havia figura da vida parisiense que escapasse à pena do fisiologista. A grande época do gênero é a dos começos da década de quarenta. É a alta escola do suplemento literário, pela qual passou a geração de Baudelaire.

[...] Começaram a aparecer publicações com títulos como Paris à Noite, Paris à Mesa, Paris na Água, Paris a Cavalos, Paris Pitoresca, Paris casada. (BENJAMIN, 1994, p. 38-40)

O discurso do fascínio pelo urbano tornou-se laudatório, e a visão acerca do passado se revela no jogo de esconder e exhibir, deixando transparecer apenas os traços antigos que servem para legitimar o novo. Assim, poderíamos citar inúmeros exemplos, como aqueles já referenciados por Benjamin “Paris a mesa, Paris a cavalo, Paris à noite” etc., ou seja, esse

poder de atração que Paris exercia sobre o mundo transparece até mesmo em um texto publicado no Rio de Janeiro, na *Revista Fon Fon*, de 14 de novembro de 1914:

Ninguém naturalmente compreende uma viagem á Europa sem Paris, tanto que todos daqui que partem vao directamnete a Paris e depois de lá então arrastam-se mollemente em viagens rápidas ou curtas de modo que á primeira manifestação de tédio, encontrem logo á mão um *express* que os conduza á Cidade Luz. Sim, minha doce amiga, qual será o brasileiro capaz de ir á Europa desde que lhe falta Paris? Na sua maioria, eu sei bem o que lhe falta não é a Paris supercivilizada, a Paris intelectual, a Paris evocativa, a Paris sentimental, e instrutiva não, não é essa Paris absolutamente desconhecida para essa maioria dos viajantes. Não é propriamente Paris que lhes falta, é o Luna Park, é o Magic City, é o Alhambra, é o Café de la Paix. A Paris dos museus, a Paris dolorosa da miséria, a verdadeira Paris, representativa do gênio e da vida intelectual de uma raça, esta desaparece diante da sedução de um Thé tango. (BILHETES, 1914, p. 39)

No jogo de revelar/esconder o centro e a sua margem, a arquitetura e o discurso político se esforçaram por legitimá-lo, enquanto a literatura mostra o embate entre a cidade monumental que nega a participação popular e o imaginário urbano de um progresso sem medidas. Charles Baudelaire, ao vivenciar a cidade de Paris das reformas urbanas empreendidas pelo Barão de Haussman, mostra, através de um olhar de estranhamento, que a cidade passa a ser vista como o cruzamento de linhas, como um labirinto. O poeta vê a Paris que se transforma sob o impacto da metropolização, o que fica evidenciado nos seguintes versos:

Num antigo arrabalde, informe labirinto,
Onde ferve o povo anônimo e indistinto...

Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,

Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta...

Cidade a fervilhar, cheio de sonhos, onde
o espectro, em pleno dia, agarra-se ao passante! (BAUDELAIRE,
1995. p. 175-192)

Nesse sentido, um passeio pelos mais variados textos literários que tematizaram as principais cidades do mundo mostra que as cidades de fato, adquirem uma “mitologia própria”, como bem afirmou Brito Broca, quando representadas pelo discurso literário (BROCA, 1993). Vale ressaltar que não só o discurso literário, mas também a imprensa e o discurso político eivado do nacionalismo e da ideia de modernidade contribuíram para imortalizar a imagem das cidades pelo mundo, aliados à arte e à técnica da reprodução, a partir das fotografias, postais e *souvenirs*. Assim, cidades-ícones foram imortalizadas em imagens representativas, como o Pão de açúcar e o monumento do Cristo Redentor, a Torre Eiffel e o arco do Triunfo, o Big Ben, O Coliseu e tantos outros emblemas foram reproduzidos à exaustão pelo mundo. Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma que as técnicas de reprodução permitiram um maior acesso do grande público às imagens, à arte, embora o objeto de arte tenha perdido sua aura. Nesse sentido, as imagens da cidade reproduzidas por meio da fotografia, de acordo com Walter Benjamin puderam ser reproduzidas maciçamente, fixando as imagens efêmeras, além de proporcionar ao fotógrafo a possibilidade de imortalizar todos os aspectos da vida cotidiana, e o produto, sem dúvida, refletiu boa parte do imaginário social.

Nesse novo espaço, outra literatura entra em cena – a literatura panorâmica, produzida pelo “*flâneur*”, o artista deambulante. É ele, portanto, quem vai captar a cidade subterrânea, entrecortada por múltiplas imagens, tanto do luxo quanto das mazelas sociais, como podemos observar em uma passagem de Dostoiévski, cujo personagem é um grande sonhador.

O personagem de Dostoiévski entra em êxtase na noite clara da cidade de Pedro, afinal, Petersburgo tinha uma peculiaridade – no imaginário de seus construtores formava-se ali um portal entre o Império Russo e a Europa, deixando-se de lado, a Moscou, símbolo de “todo acúmulo de tradições nativas e insulares do Narod russo” (BERMAN, 1986, p.169):

Percorri a perspectiva, fui ao jardim, errei através do cais, e não vi sequer um dos rastros que encontrava habitualmente nesses mesmos locais. Na paisagem dos arredores de Sampetersburgo quando à aproximação da primavera, manifestando subitamente toda a sua violência, todas as forças que recebeu do céu, se cobre de viçosa verdura. Regressei muito tarde à cidade. Na realidade moro num bairro bastante afastado. Caminhava cantando. (...) Num recanto estava uma mulher. A rapariga caminhava apressadamente [um] sujeito cambaleante desatou a correr em perseguição de minha desconhecida). (DOISTOIEVSKI, 1988. p. 6; 7; 12)

Enquanto o *flâneur* de Dostoievski percorre os arredores de São Petersburgo, em Oscar Wilde, o *voyeur* também expressa uma percepção da vida urbana com todas as suas contradições: “Estava eu, numa tarde, sentado no terraço do *Café de la Paix*, observando o esplendor e a miséria da vida parisiense, e meditando, diante do meu vermute, no estranho panorama de orgulho e de pobreza que desfilava à minha frente...” (WILDE, 1988. p. 17). Nessa cena, o dândi, sentado à mesa de um dos mais badalados cafés parisienses, ilustra bem a afirmação de Ariès, de que os séculos XIX e XX foram, por excelência, no contexto francês, o tempo da “civilização dos cafés” (ARIÈS, 1981, p. 20).

Durante o século XIX, o crescimento urbano mundial sofreu um processo sem volta. A população mundial, de um modo geral, cresceu de maneira significativa, principalmente nas cidades. A industrialização exerceu duplo papel na movimentação da população que crescia nas cidades: determinou a expulsão dos lavradores do campo, em razão da concentração de propriedade, da produção em larga escala e da relativa mecanização da lavoura, fazendo com que as cidades exercessem uma forte atração sobre as pessoas. O espaço deixa de estar em conformidade com quem o habita em virtude da perda da identidade e dos elos comuns que antes uniam os homens a uma tradição cultural.

A afluência de pessoas à cidade vai instaurar, nesse século, um fenômeno inusitado, o surgimento da multidão. A cidade, a partir de então, passou a configurar o local de exibição e fluxo ininterrupto de pessoas, convertendo-se em vitrine a seduzir quem a atravessa, como nos mostra Baudelaire em seu poema "A Uma Passante":

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido. (BAUDELAIRE, 1995, p. 179)

Através da passante, o poeta insinua a figura urbana dos olhares que se cruzam na multidão, o olhar momentâneo da mulher que se exhibe na multidão do bulevar, num instante fugaz, é assimilado como uma imagem e guardado na memória deste. A multidão, no poema, propicia a paixão e o olhar desdobra-se em um jogo erótico, numa espécie de “amor à última vista” (BENJAMIN, 1985, p. 74). Sabe-se que a cidade marcou o cenário da modernidade ao exibir seu progresso, seu centro administrativo, mas também suas "dobras", suas margens, seu lixo, ou seja, sua face mais perversa, advinda das contradições do complexo desenvolvimento econômico-industrial:

(...) As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade...

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais... (BAUDELAIRE, 1995, p. 169-170)

A cidade moderna vista por Baudelaire surge como uma imagem perturbadora que atravessa pensamentos e sonhos. Podemos, então, afirmar que cidades são desdobramentos de sonhos e na literatura, elas se transformam em objetos de sedução e de desilusão a partir do olhar dos escritores.

E em diversos contextos, os escritores deram conta da cidade, trazendo suas percepções e criando as suas mais variadas “cidades de papel”. Se a literatura foi criando o “chão das cidades”, conforme mencionamos anteriormente, também no Brasil, em diferentes regiões, o imaginário urbano e a crença de que se estava ingressando em nova era também vigorou, como foi o caso de cidades como Belém e Manaus ou o Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX.

Esse tempo de reformas urbanas foi denominado de “Belle Époque Brasileira” ou “Belle Époque Tropical” ou, ainda, a “Era Dourada” (1889-1931). Tais reformas, refletidas também nos aspectos artístico, cultural e político brasileiros, não aconteceram somente na região cafeeira (São Paulo e Rio), mas também no norte do país, com o advento do “boom da borracha”, em 1871.

Nesse período, as sociabilidades se modificam e se projetam nas folhas diárias, a partir da moda, dos artigos de luxo, dos novos estabelecimentos hoteleiros e os espetáculos teatrais veiculados nos jornais da capital manauara indicavam a vida *smart*, moderna e civilizada. Sem dúvida, a imprensa periódica demarcou a cena pública, no âmbito das conexões, o poder na cultura que dizia respeito a extensos setores da sociedade, em suas relações políticas e sociais. A circulação das ideias fossem elas faladas, manuscritas ou impressas, perpassava amplos setores da sociedade brasileira, a partir da formação de um círculo de letrados atuantes na imprensa.

Na esteira do progresso nascente, oriundo da Europa, a divulgação de ideias e conhecimentos, tornou-se um alvo muito caro aos defensores do progresso, e na senda da tradição das luzes irradiada pela Europa, no Brasil, havia um esforço de inclusão do país na “rota da civilização”, e a imprensa acenava como um dos caminhos mais profícuos para tal intento.

Dentro do plano de erigir uma imagem da “nação imaginada”, o jornal logrou muito sucesso, tendo cumprido uma função significativa. Benedict Anderson, em sua obra *Nação e consciência nacional*, assevera que a nação é uma comunidade formada no imaginário, sendo que suas delimitações são apresentadas e planejadas não por uma aproximação real entre aqueles que as habitam, mas por uma divisão arbitrária, constituindo, portanto, “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). E é por meio dessa construção

imagética e arbitrária que os habitantes vão buscar identificarem-se uns com os outros, o que de certa forma lhes fornece um sentimento de pertencimento, acompanhado do sentimento de nacionalismo (ANDERSON, 2008, p. 106).

Esse escrever a vida da cidade se tornou possível exatamente pelo desenvolvimento da imprensa e pela profissionalização do escritor, por meio das novas funções que adquiriu a Imprensa no século XIX. A junção das atividades de jornalista e escritor ocorreu a partir da última década do século XIX, com a mudança do papel da imprensa. De simples divulgadora de fatos econômicos e políticos, ela se tornou um espaço de cultura, de recepção de novas ideias e de debates sociais e políticos, configurando as origens da crônica jornalística. É no século XIX que se consolida no Brasil, constituindo um espaço dedicado ao comentário, ao entretenimento do dia a dia da cidade e do país, ocupando a seção chamada “folhetim”, a qual abrigava obras escritas em capítulos:

A crônica literária pode-se dizer que se iniciou no Brasil com José de Alencar, sob a forma de folhetim em rodapé, alternando com o romance-folhetim (...) Tal gênero de crônica consistia num mosaico de assuntos. O cronista percorria os assuntos do momento, numa revista jornalística, discutindo-os como simples homem de espírito, considerando-os mais em função da vida – expressões fugitivas do eterno e inconstante espetáculo do mundo. (BROCA, 1993, p. 22)

Os homens de letras passaram à tarefa de relatar os fatos hodiernos e é na crônica que se estabelecem as conexões entre fato e opinião, entrelaçando-se, assim, real e ficcional, através do gênero crônica, o que possibilitou aos literatos apresentarem as narrativas do cotidiano, aliadas à criatividade, atuando, ao mesmo tempo, como testemunhas oculares da história. Assim, a atuação do literato no panorama cultural do início do século XX, no período denominado como *Belle Époque*, foi profícuo na produção literária nos jornais⁷⁵, com destaque para uma série de escritores, como foi o caso de Lima Barreto, Coelho Neto, Olavo Bilac, João do Rio, Luis Edmundo, Figueiredo Pimentel, entre outros.

⁷⁵ Os jornais com maior destaque foram: *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*. Revistas *Fon Fon*, *Kosmos*, *Floreal*, *Careta*, entre outras. BARBOSA, Marialva. *Imprensa, Poder e Público*. Niterói, tese de doutorado, Dep. de História/UFF, 1996.

Figueiredo Pimentel, cronista e polígrafo da Primeira República, cria o *slogan* “O Rio civiliza-se”, expressando de maneira notável a euforia que tomava conta da cidade, com os novos equipamentos urbanos, a grande avenida, as confeitarias e o footing das classes aburguesadas. Colaborador do Jornal *A Gazeta de Notícias*, com a coluna Binóculo (1906-1907), cuja redação ficava na Rua do Ouvidor, mesma rua em que o cronista recolhia assuntos variados e amenidades para a sua coluna, sendo considerado como o precursor do colunismo mundano no Brasil. O mundanismo traduzia o otimismo e a crença de que se estaria ingressando em uma nova era de progresso e de modernidade. Para enfatizar os melhoramentos urbanos, o mundanismo na crônica jornalística expressava os padrões de elegância e de refinamento, conforme afirma Brito Broca.

Esse mundanismo, de acordo com Broca, expressou muito bem a literatura “sorriso da sociedade”, ou seja, uma literatura destituída de uma reflexão mais profunda ou de um questionamento acerca da arte literária em si, tendo se notabilizado por uma literatura entrelaçada à vida social das classes abastadas.

Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914) obteve grande sucesso e reconhecimento a partir da coluna “Binóculo”, tendo popularizado o uso de expressões estrangeiras, tais como “*smart*”, “*up to date*”, “*set*”, “*dernier bateau*”, “*Toilettes*”, “*dèbut*”, “*footing*”, entre outras. Tal qual o movimento de um binóculo, Figueiredo Pimentel iniciava boa parte de sua crônica cotidiana, com expressões que denotavam o olhar, o ver e ser visto, tais como: “Vimos ontem no salão...” ou “Foram vistos no Teatro...”. Foi o tempo por excelência do smartismo e da vida social elegante:

Hoje há matinés da moda nos cinematógrafos. Os melhores desses estabelecimentos procuram apresentar programma hors-lignes. E conseguem-no. O Parisiense tem sempre novidades. O Pathé é o Pathé e está nisso todo o seu elogio. O Rio Branco apresenta fitas faltantes admiráveis. O cinema Palace attrahe com as suas esplendidas fitas nacionais como essa extraordinária Mala Sinistra, que tem chamado milhões de espectadores.

Vimos hontem mme Heloisa Saldanha da Gama, mme Chiquinha Chagas Liete, mme Elvira Sampaio, mme Joanna Mendonça Campos (na Sapataria Ao Rio Elegante) trajando lindíssima toilette de crepe chine avec bande cachemire[...]. (PIMENTEL, 1908, p. 24)

Assim, observa-se que Figueiredo Pimentel esteve sintonizado ao espírito da grande imprensa, ou seja, em consonância com o correspondente francês. Flora Sussekind, ao estudar acerca das condições de produção e difusão da literatura nos 1900, aponta o caráter hegemônico da imprensa no período, demonstrando que os literatos se apropriaram dos recursos técnicos para inovar a escrita literária, embora o número de leitores fosse reduzido (SUSSEKIND, 1985).

Embora o mundanismo tenha obtido sucesso, no reverso desse estilo estavam outros escritores, como foi o caso de Lima Barreto. O autor critica o jornalismo mundano e a sua ênfase enquanto espaço das futilidades e faz referência à coluna de Figueiredo Pimentel, em sua crônica “Os Nossos Jornais”:

Demais não está aí só o emprego inútil que os nossos jornais fazem de um espaço precioso. Há mais ainda. Há os idiotas Binóculos. Longe de mim o pensamento de estender o adjetivo da seção aos autores. Sei bem que alguns deles não o são; mas a coisa é com plena intenção dos seus criadores. Não se compreende que um jornal de uma grande cidade esteja a ensinar às damas e aos cavalheiros como devem trazer as luvas, como devem cumprimentar e outras futilidades. De resto, esses binóculos gritando bem alto elementares preceitos de civilidade, nos envergonham. (BARRETO, 1911)

Assim, revelando os avessos do progresso, Lima Barreto esquadrinha o tecido esgarçado da cidade moderna, vasculhando os seus avessos e os avessos da sua história como bem o colocou seu personagem Augusto Machado, *de Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*: “Saturei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim!” (BARRETO, 1956, p. 40).

Também esquadrinhando a cidade, Joao do Rio-Paulo Barreto, fez da cidade sua principal personagem, incorporando-a em seu nome. Obras como *Cinematógrafo*, *a Alma Encantadora da Ruas*, *As Religiões do Rio*, todas dão conta de aspectos inusitados da cidade, nas suas facetas modernas e paradoxais:

A produção de Paulo Barreto na imprensa nas duas primeiras décadas do século foi simplesmente assombrosa. Basta dizer que os quinze ou vinte volumes que deixou não absorveram senão uma pequena parte de centenas de crônicas, reportagens, contos, artigos dos mais diferentes gêneros, muitos firmados com outros pseudônimos. É difícil distinguir nessas páginas escritas quase ao correr da pena, ao trepidar dos linotipos e às fumaçadas de um cigarro, onde termina o jornalismo e começa a literatura. João do Rio conseguia realizar, frequentemente, um acordo entre as duas formas de atividade intelectual. (BROCA, 1960, p. 249)

Em meio a essas visões laudatórias do progresso, com a louvação da modernidade, encontramos também visões dissonantes, como é o caso de João do Rio. Na década de 10, alheia às elites deslumbradas com a possibilidade de ingresso na modernidade, entrava em cena a crônica de João do Rio. Lançando o seu olhar em movimento sobre a urbe em transformação, o cronista busca recuperar a cidade, pelo seu avesso, contrapondo-se à chamada “literatura sorriso da sociedade”, como podemos ver em um de seus textos: “Consegui estabelecer a lista dos pequenos horrores e das pequenas torpezas e das pequenas vilanias ignóbeis e das delicadas infâmias que formam com outras excelentes qualidades, a fisionomia cinemática da cidade” (RIO, 1910, p. 5).

Essa “fisionomia cinemática da cidade” reveste-se de um caráter de espetáculo, através do olhar do cronista que busca uma “cidade menor” escondida nas dobras da “urbe” transparente. João do Rio, ao recolher os fragmentos do “corpo social” do Rio de Janeiro de então, constrói a sua “cidade de papel”, através da presença do elemento do “avesso” da metrópole: “O bairro rubro não é um distrito, uma freguesia: é uma reunião de ruas pertencentes a diversos distritos, mas que misteriosamente, para além das forças humanas,

conseguiu criar a rede tenebrosa, o encadeamento lúgubre da miséria e do crime insaciáveis” (RIO, 1910, p. 17).

O bairro rubro é parte dessa cidade de “avessos” descrita e delineada a partir de tipos sociais que nela vivem. Essa cidade corporifica uma profusão de sons e cores, que atravessam os diferentes lugares:

Nos botequins, fonógrafos rouquentos esganiçavam canções picarescas; numa taberna escura com turcos e fuzileiros navais. (...) Pelas calçadas, paradas a esgueirar, à beira do quiosque, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha (...) , rapazes de camisa de meia e calça branca bembada, com o corpo flexível, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas de fuzileiro – uma confusão, uma mistura de cores. (RIO, 1910, p. 44)

Lendo a cidade e buscando catalogar os tipos humanos que nela circulam, o cronista escava o submundo dessas personagens da vida urbana, como ocorre na crônica “Pequenas Profissões”. Nesse texto, estão em cena indivíduos que se nutrem dos restos da cidade; atitude semelhante à do artista, que também lança mão dos fragmentos desprezados pela sociedade para construir sua obra: “Todos estes pobres seres tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos do telhado, são os heróis de utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades – daquele axioma de Lavoisier – nada se perde na natureza” (RIO, 1910, p. 40).

Esse olhar sobre os restos da cidade aproxima o cronista carioca de Charles Baudelaire, pois ambos recolheram as ruínas urbanas. Sobre o poeta francês, Walter Benjamin, assim nos fala: “Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela desprezou, tudo o que ela destruiu, é reunido e registrado por ele [o poeta]. Compila os anais da devassidão, o carfanaum da escória” (BENJAMIN, 1989, p. 29). Essa cidade em decomposição é vista pelo aguçado olhar crítico do “*flâneur*”. A cidade que se ergue diante do cronista é lida sob o viés crítico da multidão de desconhecidos que se atropela: “Eu atirava-me para o fundo da praça e via vagamente a iluminação das casas, os grandes panos de sombra das ruas pouco iluminadas, a multidão na escuridão, às vezes, quebrada na fulguração

de uma luz intensa, os risos, os gritos, o barulho de uma cidade que se atravessa” (RIO, 1910, p. 40).

O “*flâneur*”, andarilho-poeta capta o espaço urbano com todas as suas contradições. Ser “*flâneur*” é deixar-se levar pelo ritmo da vida urbana e é também levar um ritmo próprio, como diz João do Rio:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza calor do sol e o lirismo do olhar (...) Flanar! Aí está o verbo universal sem entrada nos dicionários. (...) Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir para o eu, de mente, de dia e à noite. (...) Conversar com os cantores de modinhas nas alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido os diletantes aplaudirem o meu terror de lírico numa ópera velha e má (...). (RIO, 1910, p. 7)

Nesse sentido, o desenvolvimento da imprensa e a atuação dos literatos no Rio de Janeiro, então capital federal, irradiou para muitos outros lugares do Brasil, que tentavam, apesar das distâncias e dos descompassos, acompanhar os desdobramentos da *Belle Époque* carioca, tendo sido esse o caso da Amazônia, que, no auge da economia extrativista da borracha, também viveu a sua *Belle Époque* amazônica.

Assim, caminhando por diversas cidades, foi possível observarmos como a mítica Paris imprimiu, de fato, um modelo que foi assumido pelas elites de diversos espaços, ainda que em contextos peculiares, como foi no Brasil.

Tomando de empréstimo a metáfora do mosaico, em cuja técnica é possível juntar diversas formas, tamanhos, cores e texturas, assim também é a trajetória deste trabalho, que ao buscar cacos, pedaços de escritas, esboçou-se em um quadro das mais diversas cartografias urbanas, em *flashes* nas mais distintas escritas literárias.

II. Considerações finais

Enfim, a escrita de uma cidade comporta muitos elementos, para além de um desenho urbano. Italo Calvino afirma que uma cidade não se registra apenas em seu desenho, mas sua história está escrita “Na linha da mão, escrit[a] nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhos, esfoladuras” (1990, p. 14-15).

Assim, em nosso passeio pelos mais variados textos e autores, foi possível captar os mais variados sentidos da cidade e das vivências urbanas que cada cidadão experimenta, e a arte literária promove a recuperação dos subterrâneos da cidade, colocando em evidência a memória dos lugares que não mais existem, ao mesmo tempo em que realçam as sintonias com a matriz parisiense. Assim, Rio de Janeiro, San Petersburgo, Belém, Manaus absorveram o modelo urbano europeu e fixaram uma imagem portentosa de que o Brasil se modernizava de fato.

Nesse sentido, percebe-se que a apropriação de uma manifestação típica da vida urbana europeia francesa, realizada pelos estratos superiores da sociedade nos variados contextos urbanos, representou, sem dúvida, uma ressignificação dentro de um sistema de representações e práticas profundamente identificadas com a modernidade. Assim, Marshall Berman se refere, por exemplo, à urbanização russa, como uma modernidade, que é produto do “capitalismo do subdesenvolvimento” (BERMAN, 1986, p. 170.).

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARIÈS, P. A Família e a Cidade. In: VELHO, G. (Org.). **Família, psicologia e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1981.

BARRETO, L. Crônica. **Gazeta da Tarde**, 18/10/1911.

BAUDELAIRE, C. **Obra Completa**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. 2. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

_____. **Sociologia**. Trad. Flavio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BILHETES. **Revista Fon Fon**, n.49, dezembro, 1914.

BROCA, J. B. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., v. 108, 2.ed. ren. e aum., 1960. Documentos brasileiros. Dir. Octávio Tarquínio de Souza.

_____. **Teatro das letras**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

DOSTOIEVSKI, F. **Noites brancas**. Biblioteca de ouro da Literatura Universal, vol. 7. São Paulo: Ed. América do Sul, 1988.

PIMENTEL, F. Binóculo. **Gazeta de Notícias**. 20 de outubro de 1908, ano 34, n. 294, p. 2.

RAMA, A. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIO, J. do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

____. **Cinematógrafo**. Rio de Janeiro: Chardron, 1909.

____. **Vida vertiginosa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

SUSSEKIND, F. **Cinematógrafo das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILDE, O. **Contos**. Biblioteca de ouro da Literatura Universal, vol. 7. São Paulo: Ed. América do Sul, 1988.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O PERIÓDICO *O LEOPOLDINENSE* E AS TRAMAS DO COTIDIANO LITERÁRIO NO FINAL DO SÉCULO XIX.

Luiza Helena Morais Barbosa (CES/JF)

Rodrigo Fialho Silva (CES/JF)

Resumo: O surgimento da imprensa em Leopoldina, cidade do interior da Zona da Mata mineira, se deu nas últimas décadas do século XIX, por meio da publicação do *O Leopoldinense*. Com sua circulação, as notícias sobre o cotidiano da cidade e região, bem como a de seus habitantes passam a ser registradas e lidas. Entende-se que o cotidiano é elaborado a partir dos vários discursos, impressos e orais e, nessa perspectiva, os jornais apresentam os traços de um cotidiano impregnado de subjetividades próprias dos responsáveis pelo periódico. A Literatura se faz presente nas páginas do *O Leopoldinense* como um dos ingredientes necessários para alimentar a sua leitura. O fazer literário, inclusive por meio de autores desconhecidos do público acadêmico, são alinhavados nas edições semanais. A partir das reflexões desenvolvidas no Grupo de Pesquisa denominado “Ler, publicar e civilizar: usos da imprensa para a difusão da Literatura e da História em Minas Gerais no século XIX”, do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, certificado pelo CNPq, a presente comunicação tem como objetivo apresentar um levantamento das crônicas e folhetins, publicados nas primeiras edições do *O Leopoldinense*, na tentativa de desvelar o seu cotidiano literário e impresso, além de perceber o periódico como um instrumento cultural responsável pela difusão da Literatura.

Palavras-chave: *O Leopoldinense*. Literatura. Cotidiano. Século XIX

A circulação de notícias, leis, cartas, decretos, artigos, resenhas, romances, crônicas e folhetins, por meio da imprensa, se inicia na cidade do Rio de Janeiro, se espalhando para outras províncias do Império, a partir da primeira metade do século XIX, quando surgem os diversos periódicos que irão marcar momentos na história política, cultural e literária do Brasil oitocentista. Para Clara Miguel Asperti, o retardo do surgimento dos jornais no Brasil, em relação aos países da Europa e América, "talvez

seja justificado pelo também atraso da implantação da imprensa no Brasil", que tem a sua primeira produção jornalística e gráfica somente em 1808, quando chega a Família Real em terras brasileiras (ASPERTI, 2006, p.01). Vista reservadamente pela historiografia como um artefato produzido por uma elite, à imprensa era atribuída somente a responsabilidade de registrar fatos e verdades promovidos pela classe privilegiada da sociedade. (SILVA, 2015). Porém, na últimas décadas, a imprensa é estudada como um artefato de participação política e literária. Entendida como “agente” de transformação histórica foi capaz de mobilizar as opiniões públicas e dar voz aos mais variados atores sociais em momentos significativos da história do Brasil.

Distinto dos dias atuais e de acordo com Rodrigo Fialho Silva (2015), os periódicos "não tinham apenas a função e objetivo de noticiar e informar, mas, sobretudo, a de formar e 'civilizar' seus leitores, irradiando, por assim dizer, sabedoria através de doutrinas filosóficas e políticas [...]" (SILVA, 2015, p. 19).

Foi neste sentido que o jornalismo literário brasileiro passou a desempenhar importante papel na sociedade de leitores, quando contempla, além de informações gerais e oficiais, também o entretenimento por meio da leitura. Fato observado nas páginas dos periódicos ao longo século XIX e, em especial, em o *O Leopoldinense*, no apagar das luzes deste século, na região da Zona da Mata Leste de Minas Gerais. "Era a primeira folha que aparecia na vasta região percorrida pelos comboios da estrada de ferro Leopoldina" (O LEOPOLDINENSE, 1883, p.5, c.1).

A cidade de Leopoldina é localizada numa região que durante o período colonial foi chamada de "Sertões Proibidos". Esta região era utilizada como rota para os contrabandistas que retiravam ilegalmente o ouro e pedras preciosas das minas usando este caminho como rota para a sonegação de impostos ao governo. "Sertões Proibidos" foi uma estratégia criada pela administração colonial para “afugentar colonos e manter a área isolada”, com argumentação de que era uma área perigosa, de mata muito densa e com a presença de índios selvagens (NOGUEIRA, 2011, p. 13).

O município de Leopoldina assiste o surgimento da imprensa na segunda metade do século XIX. Era um dos centros cafeeiros mais bem-sucedidos de Minas Gerais e da região da Zona da Mata (NOGUEIRA, 2011). Com a chegada da ferrovia e com a promoção da imigração a cidade se destaca significativamente no contexto econômico

da região. O periódico *O Leopoldinense* saiu da tipografia e chegou às mãos de leitores de uma sociedade formada, em sua maioria por agricultores, colonos, escravos e imigrantes, num período em que a bandeira republicana era desfraldada no país, ano de 1880.

Não se sabe exatamente o dia e o mês de sua criação, devido à ausência destes exemplares em arquivos públicos, porém, alguns indícios nos são apresentados, conforme trecho extraído da edição nº 00078, de primeiro de janeiro de 1883, quando o redator da coluna "noticiário", fala sobre os trabalhos efetuados homenageando e parabenizando o jornal e seus assinantes pelos seus quatro anos de vida. "Entra hoje *O Leopoldinense* no quarto ano de sua existência pelo bom acolhimento que teve por parte de seus ilustrados assinantes" (O LEOPOLDINENSE, 1883, ed. 00078, p.1, c.2). O jornal o *O Leopoldinense*, "Folha Commercial Agrícola e Noticiosa, dedicada à causa pública e social" assim era estampado em sua primeira página. De propriedade de uma sociedade anônima, sem identificação de seus membros, teve como primeiro proprietário, editor e gerente, o alferes Francisco Gonçalves da Costa Sobrinho, leopoldinense representante da opinião pública. Um amante do magistério e "sacerdote das letras" (O LEOPOLDINENSE, 1882; ed. 00074).

Nos primeiros anos de atividade o jornal o *O Leopoldinense* era propagado como "Folha Commercial Agrícola e Noticiosa", com o subtítulo "Consagrado aos Interesses dos Municípios de Leopoldina e Cataguases" como seu público alvo declarado. A partir do seu segundo ano este subtítulo foi alterado para informar que o periódico passou a ser "Dedicado à Causa Pública e Social", embora continuasse com os mesmos posicionamentos e com a mesma equipe editorial. Em 1882, desfeita a sociedade Costa Sobrinho & Cia, ocorre uma alteração, ficando a tipografia e a casa de negócio, situada à Rua do Rosário nº 37, a cargo do sócio Francisco da Costa Sobrinho, cuja nota consta no seguinte expediente: "A sociedade anônima que nesta praça girava sob a razão social de Costa Sobrinho & C. foi hoje amigavelmente dissolvida, ficando todo o ativo e passivo da tipografia e casa de negócio [...] a cargo do sócio Francisco da Costa Sobrinho" (O LEOPOLDINENSE, 1882, ed. 00039, p.1).

As edições do ano de 1880 não foram encontradas para consulta. No período compreendido entre 1881-1884 e 1894-1896 estão disponíveis no acervo da Biblioteca

Nacional do Rio de Janeiro - Hemeroteca Digital Brasileira, seção de obras raras, no portal de periódicos nacionais, somente 211 edições. Em 1881, dentre as 82 edições anuais só se encontram 53 edições disponíveis; em 1882, 75 edições; 1883, 29 edições e no período entre 1884-1894, não se tem nenhum registro disponível desta década. Em 1984 encontram-se oito edições; em 1895, 43 edições e em 1896, apenas três edições. A ocorrência de publicações de cunho literário era recorrente em o *O Leopoldidense*. Semanalmente circulavam textos literários de vários gêneros: folhetim, conto, crônica e poesia com assuntos diversificados sobre amores, desilusões, tragédias, fantasias e saudades tendo como pano de fundo a cotidianidade.

As colunas de Variedades, Crônica, Crônica Criminal, Crônica teatral, Folhetim, Seção livre e Literatura apresentam uma diversidade de práticas de escrita que rescindem com os gêneros cristalizados da poética clássica. Este periódico *não* mantinha uma regularidade nas colunas e páginas seguindo um determinado assunto. Folhetim, que nas primeiras publicações aparecem na parte inferior da primeira página é encontrado, posteriormente, em outras páginas. No ano de 1881 foram publicados dois romances-folhetins na primeira página seguindo o modelo francês, divulgado em capítulos, com a manutenção do suspense para a próxima edição utilizando da expressão "continuar-se-á". O primeiro deles encontrado é uma tradução de Silvia Ennes, sem nome do autor e sem a nacionalidade intitulado "A condessa de Talma". Não há precisão em quantos capítulos foi publicado devido à ausência de algumas edições. O segundo, "A Noiva Adúltera", de Elyzio Balthazar, autor desconhecido, com oito publicações. Curiosamente, este romance-folhetim iniciou antes do término do primeiro. Terminada a publicação destes dois romances-folhetins em meados do ano de 1881 esta coluna passa a publicar assuntos variados voltados para as tramas do cotidiano. O gráfico abaixo apresentado mostra a quantidade de publicações dos gêneros Folhetim, Crônica e Literatura no período pesquisado ratificando a propagação dos folhetins nesta época.

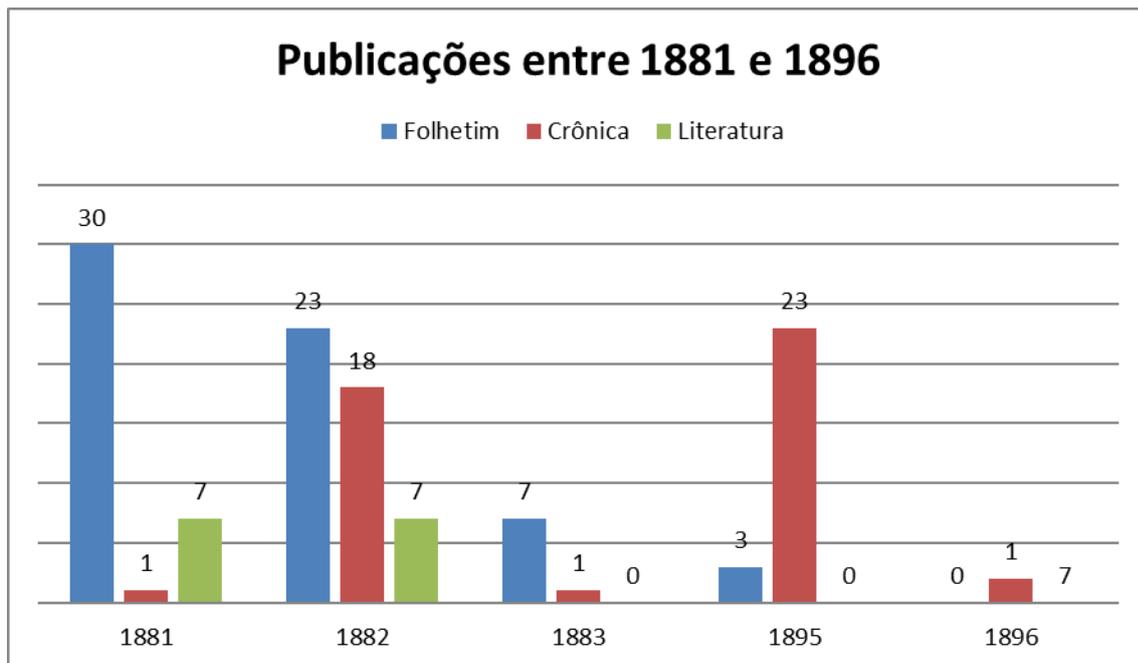


Gráfico elaborado pelos autores

Em 1881, trinta textos foram encontrados na coluna designada ao folhetim, uma crônica e sete textos na coluna destinada à literatura. Em 1882, vinte e três na coluna folhetim, dezoito crônicas e sete na coluna de literatura. Em 1883, sete na coluna folhetim, uma crônica e ausência de literatura. Em 1895 somente três textos na coluna do folhetim, vinte e três na coluna de crônicas e nenhuma de Literatura. Percebe-se, inicialmente, que os folhetins tiveram mais espaço no *O Leopoldinense* e com o tempo, foram sendo reduzidos, ao contrário da crônica que cresce o número de publicações.

No Brasil, bem como na Europa, percebe-se o destaque atribuído ao folhetim. Obras francesas eram corriqueiras nos jornais do Rio de Janeiro, "tanto que Machado de Assis afirmou que escrever folhetins e continuar brasileiro era difícil" (ARNT, 2004, p.47). Ao descobrirem a importância das tipografias, escritores se valem das mesmas para divulgação de suas obras, seja como proprietários ou escritores com domínio do conteúdo, da linguagem dos jornais e das técnicas de impressão. De acordo com Felipe Pena, este veículo de comunicação abrigou um de seus principais instrumentos da época - "o *folhetim*, um estilo discursivo que é a marca fundamental da confluência entre Jornalismo e Literatura" (PENA, 2016, p.28).

Esta nova modalidade de intervenção literária e jornalística, lidera as publicações do o *O Leopoldinense* nos seus primeiros anos de vida, seguida pelas crônicas. De acordo com Marlyse Meyer, o termo folhetim assinala várias coisas e assegura também, que este teve seu lugar de nascimento, na França "[...] *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o rez-de-chaussée - rés do chão, rodapé - geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento" (MEYER, 1996, p.57). Os folhetins foram tão bem recepcionados que passaram a ser a matriz dos principais romances que, com o aval de um grande público, na primeira versão, a jornalística, passariam posteriormente à configuração de um livro.

De origem francesa, "inventado pelo jornal, e para o jornal" (MEYER, 1969, p.30), o *folhetim-romance*, como era chamado inicialmente, passa a condicionar a vida do mesmo. Concebido na década de 1830 por Émile de Girardin⁷⁶ que democratiza o jornal privilegiando a participação de todos e não somente daqueles que podiam pagar valores altos preços pelas assinaturas (MEYER, 1969). As publicações de textos literários nos periódicos oitocentistas, no Brasil, na maioria das vezes eram anonimamente noticiados, ou com a utilização de pseudônimos. De acordo com Rodrigo Fialho (2013), o anonimato era uma estratégia para manifestação de opiniões, protegendo a verdadeira identidade dos escritores, "configurando uma rede de discursos cruzados capaz de alimentar as discussões políticas cotidianas" (SILVA, 2013 p. 101).

O folhetim era divulgado em capítulos e o [enredo](#) era voltado para prender a atenção do leitor e criar uma certa expectativa garantindo a possibilidade de acompanhar o desenrolar da narrativa em edições posteriores e formar a sua própria coleção. Segundo Felipe Pena (2016) uma das características do folhetim "era o chamado *plot*, o ponto de virada do roteiro [...] A hora do beijo, a descoberta do assassino ou o flagrante do marido" [...] (PENA, 2016, p.29).

Em o *O Leopoldinense*, numa tradução de Silvia Ennes e sem a identificação do autor, encontra-se um romance-folhetim denominado de *A Condessa de Talma*. O texto se inicia com um diálogo entre Sylvarina, uma baronesa, e sua "criada" e sobrinha

⁷⁶ Girardin, expôs suas ideias no jornal que dirigia, *Journal des Connaissances Utiles* [Jornal dos conhecimentos úteis], antes de lançar, em julho de 1836, *La Presse*, imediatamente copiado por um rival. Também fora o criador do célebre periódico *Le Voleur* [O Ladrão] que, como o nome indica, vivia de pilhagem de artigos de outros jornais, segundo fórmula bastante seguida no Brasil (MEYER, 1969, p.49).

Flora, quando a primeira se apronta para um jantar no castelo, solicitando o bracelete do "coronel" que ela iria usar naquele jantar quando a sobrinha indaga: - qual dos coronéis... quer dizer, qual dos braceletes deseja usar? Num clima de suspense, insinuações e desconfianças perpassam todo o diálogo que é relacionado à vida amorosa de uma mulher da nobreza que suspirou de amor por muitos homens importantes, ricos e belos, insinuando a prática da traição e de amores clandestinos.

Esses enredos podem justificar o volume das vendas dos exemplares e das assinaturas do periódico, seguindo a estratégia de continuidade em edições posteriores, atraindo leitores e leitoras, garantindo, portanto, as preciosas e indispensáveis assinaturas. Em o *O Leopoldinense*, no período pesquisado (1880-1896) foram identificadas as autorias de alguns autores desconhecidos que utilizavam as iniciais do nome, abreviaturas e pseudônimos como pode-se observar: A.Góes; J.Lagôa; J.A.Júnior; S.Petit; Chantilly; Bacuráu; Zé da Silva; J.A; J.L.; L; A; ***. Poucos usaram o nome completo para identificação de sua verdadeira identidade.

Agnes Heller, autora que em sua atividade intelectual aborda as relações entre a ética e a vida social, em ensaio sobre a vida cotidiana, cuja temática é "o sistema dinâmico das categorias da atividade e do pensamento cotidiano" (HELLER, 2014, p.10) explicita sistematicamente a estrutura da vida cotidiana do homem. O indivíduo não é capaz de se identificar com a sua atividade humano-genérica a tal ponto que possa se desligar completamente da cotidianidade. Para a autora, a vida cotidiana do homem é a vida dele completa, imanente em sua individualidade e personalidade da vida cotidiana. A substância essencial da sociedade é o homem, que é capaz de conduzir a própria história sendo que esta explicita a essência humana (HELLER, 2014). As tramas do cotidiano são desenhadas por meio do homem representado como *ser particular* e como *ser genérico*, "já que é produto e expressão de suas relações sociais, herdeiro e preservador do desenvolvimento humano", transportando na sua cotidianidade conteúdos e significados de suas atividades realizadas na formação da "consciência de nós", além de configurada na própria "consciência do Eu" (HELLER, 2014, p.36-37).

Essas tramas da cotidianidade podem ser observadas em *O Leopoldinense* por meio dos textos na coluna Folhetim como, por exemplo, *O Grilo do Moinho* de autoria

de Júlio D'elvas, publicado numa edição de janeiro de 1883, que traz como pano de fundo o cotidiano - abordando questões sociais como a pobreza, relação campo-cidade e a condição feminina. O texto delinea a idealização de uma relação afetuosa de uma jovem campesina pobre, bonita e romântica que vive de ilusões alimentando-se de "paixão funesta" por promessas vãs de um galanteador. Em um encontro, na cidade, após uma noite dançante ao ouvir promessas de um sedutor, se entrega às lembranças das cenas vividas naquela noite, e, quando volta para seu aconchego rural, lugar bucólico e romântico, onde a lua se encarrega de iluminar o terreiro da casa e a mata o de reproduzir os sons profundos da noite, ainda, o canto lúgubre dos pássaros noturnos se incumbem de quebrar a monotonia da água que toca o moinho ela sonha e suspira de amor e sonha acordada:

Nunca suspeitou que a amasse, mas agora que ouvira de seus lábios a expressão franca de seu amor, alegra-se; vê um futuro brilhante diante dos olhos e alegria tirar-lhe a calma e o sono. É por isso que a essas horas ainda se encontra à janela para encarar a lua, a conversar com as estrelas e a ouvir o murmúrio das águas do moinho (O LEOPOLDINENSE, 1883, ed.00002, p.1, c.3)

Nessa atmosfera ela se alimenta de um amor impossível, difícil e não correspondido, um amor platônico. No enredo, quando se descobre que a promessa de amor feita à ela também é feita nos mesmos termos à uma amiga, ela desiludida, passa a se considerar uma viúvina. "Quando lhe chamam *grilo do moinho*, pede que antes a chamem de *viúvina* e a ninguém conta a história de sua paixão funesta" (O LEOPOLDINENSE, 1883, ed.00002 p.1, c.1,2,3,4). Com a descoberta da força que os jornais traziam como espaço público, os escritores de prestígio passaram a tomar conta destes, tanto no comando das redações quanto na determinação da linguagem e do conteúdo. E o folhetim foi um dos principais instrumentos dos jornalistas daquela época (PENA, 2006).

No século XIX, os principais escritores brasileiros eram também jornalistas, afirma Felipe Pena ao apontar Machado de Assis como um grande exemplo de cronista folhetinesco, que publicava análises sobre a sociedade brasileira; José de Alencar escreve seu primeiro folhetim na forma de romance em capítulos e também Joaquim Manoel de Macedo; Raul Pompeia, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha e Visconde de Taunay. Todos estes escritores passaram por jornais, mas o pontapé inicial na mira do folhetim foi impulsionado por Manuel Antônio de Almeida com *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicado no jornal Correio Mercantil no ano de 1852 (PENA, 2006). Como o jornal nessa época se encarregava de provocar emoções diárias, por meio dos mais variados assuntos, quer em noticiários, quer na divulgação de folhetins narrativos, suspeitou-se que a Literatura, principalmente no campo da ficção, sofreria uma forte retração no gosto dos leitores. Diante dessa perspectiva, e, para atender ao público leitor, sua linguagem adapta-se à expressão próxima da oralidade. Uma linguagem coloquial diferente do estilo então vigente entre os escritores (PENA, 2006). Elysio Balthazar escreve uma carta ao seu amigo J. Lagôa, seu amigo, pedindo-lhe para tecer considerações sobre seus escritos. O texto foi escrito por Balthazar em estilo de romance-folhetim e tinha com o título "A Noiva Adúltera":

Caro Balthazar - recebi sua Noiva Adúltera e sobre cujo escrito pediu-me um juízo crítico. Bateste à má porta [...] porque não sendo o meu nome conhecido na república das letras, o meu julgamento de nada pode te servir, nem tão pouco influir em qualquer forma sua produção [...] Começo pelo título do teu romancinho [...] Este nome não lhe cabe. Poderá existir noiva adúltera? [...] entendo eu que pode porque noiva não quer dizer a mulher que só está para casar, noiva é ainda a mulher depois de casada e durante o noivado, ora, é verdade que a mulher que está para casar não pode ser adúltera, porque adúltera é somente a mulher que viola a fé conjugal, mas, também entendo que depois de celebrado o casamento a noiva pode cometer o

adultério e por conseguinte pode existir - noiva adúltera. (O LEOPOLDINENSE, 1881, ed. 0034. p.01, c.1,2,3).

O texto de Elyzio Balthazar dá uma ideia da tendência do romance-folhetim romântico, o folhetim de pura fantasia, sem herói bom ou mau "aquele indivíduo erguido contra a coerção social" diluído na 'vítima', "uma vítima que respeita as convenções sociais até no mais extremo sofrimento" (MEYER, 1996, p.218). A terceira fase do romance-folhetim, conforme Meyer acontece no período compreendido entre 1871-1914 com as publicações dos romances *dramas da vida*, onde se apresentam novas mutações do gênero e como o folhetim compete com os vários fatos nos jornais de baixo custo (MEYER, 1996). Por sua vez, a crônica é revestida de sentido estritamente literário. Foi criada ao longo do século XIX brasileiro e beneficiada pela ampla difusão da imprensa.

No Brasil, o vocábulo crônica começa a ser largamente utilizado, na acepção de "narrativa histórica", quando vários escritores desenvolveram a "nova modalidade de intervenção literária" que inicia com José de Alencar chegando ao apogeu em Machado de Assis. A exemplo, a essa fase heróica sobressai João do Rio, seguido por Rubem Braga, Raquel de Queirós, Fernando Sabino, Carlos Drummond e outros (MOISÉS, 1983, p. 245). Sobre a presença da crônica em jornais, como um veículo de sua difusão, é necessário pensar no esforço para mantê-la nos repertórios impressos. No jornal são encontradas duas categorias do texto linguístico: a que se incumbe das informações importantes do dia a dia e a que não se prende às idas e vindas do cotidiano.

O autor do texto pode escrever "para o jornal" ou escrever "para publicar no jornal" e para ambos objetivos. As reportagens, o editorial e todas as outras notícias são textos destinados ao jornal e cumprem sua missão de informar, já os textos escritos "para o jornal" passam a cada dia a serem substituídos por outros e, provavelmente, são esquecidos (MOISÉS, 1983, p.246-247), daí a necessidade, talvez, da publicação dos textos literários em partes, obrigando a continuidade da leitura. A crônica é portadora de uma certa ambiguidade de onde se extrai distorções e atributos, "move-se entre ser *no* e *para o* jornal, uma vez que se destina, inicial e precipuamente, a ser lida no jornal ou revista" (MOISÉS, 1983, p.247).

É diferente da matéria substancialmente jornalística, naquilo em que, apesar de se alimentar da cotidianidade, não é tão somente informativa, porque o cronista pretende-se como o poeta ou o ficcionista, desentranhar fatos e porções imanentes de seu imaginário para desvelar tramas do cotidiano. No jornal *O Leopoldinense* é publicada uma crônica, dentre tantas, com o título "Pirapetinga" com a qual buscar-se-á ilustrar os propósitos e as intenções do cronista. Pirapetinga é tão somente o nome de um arraial pertencente à comarca de Leopoldina. O autor da crônica Elysio Balthazar dá início à sua redação apresentando um sumário, mostrando a variedade dos assuntos a serem enfocados no seu texto cujo pano de fundo é o cotidiano pirapetinguense: "Entra la glória! Companhia Dramática. O Baile [...] (O LEOPOLDINENSE, 1881, ed.00056, p.2, c.3). A estreia de uma companhia de teatro na localidade inspira o cronista a escrever:

Temos cá pela terra uma companhia dramática, dizem (só eles) serem artistas de grande mérito para os quais a arte não tem segredos, desafiam Taborda. Emília das Neves, Vasquez, Furtado e Lucinda, a própria Patti, a heroína do palco italiano, julgo serem capazes de a meter num chinelo... Capiste! (O LEOPOLDINENSE, 1881, ed.00056, p 2.c,3).

Com a chegada deste divertimento os habitantes passariam a desfrutar de agradáveis noites e, além disso, traria tranquilidade aos pais quanto à epidemia de bailes que tem trazido muita irritação ultimamente aos chefes de família. A magia dos bailes e as volúpias dos casais de namorados são descritas pelo autor numa passagem observada por um casal de namorados, que pelo modo de se comportarem dava-se a impressão que os dois pareciam voar nos ideais delirantes das "mil e uma noites", com os seguintes dizeres:

"[...] no voltear da delirante valsa reclinava a dama negligentemente a formosa cabeça no ombro do gentil cavalheiro, este de quando em vez segredava-lhe ao ouvido [...] não sei, envolvia-a ao mesmo tempo com um desses olhares

voluptuosos assim: Como quem quer e não pode. A dama corava e sorria assim: Como quem pode e não quer" (O LEOPOLDINENSE, 1881, ed. 00056, p. 2, c.4).

O autor exprime no texto sua linguagem literária utilizando do tempo que lhe é concedido, com tratamento das informações observadas no cotidiano, oferecendo no pequeno espaço de jornal alimento literário na intenção de se comunicar com o leitor e de lhe apresentar leituras prazerosas. O jornal *O Leopoldinense*, oportunizava aos seus leitores, um rico repertório literário a partir das publicações de folhetins e crônicas. Os enredos contidos, tinham uma relação estreitamente próxima com o cotidiano dos leitores, pois tratavam de paixões, política, cultura, divertimentos, rumores e fofocas. Ao mesmo tempo o jornal seria um quadro de exposição de gêneros literários, cuja moldura era confeccionada pelos escritores que, ao difundir seus textos e obras, incorporavam a responsabilidade com a escrita, por meio de um engajamento literário e, portanto, social.

Referências

ARNT, Hérís. Jornalismo e Ficção: as narrativas do cotidiano. **Contemporânea**, Rio de Janeiro n. 3, v.2, UERJ, 2004, p. 47-52.

ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: Gazeta de notícias e a defesa da crônica. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.7, 2006.2, p. 45-55.

FREITAS, Mario de. **Leopoldina do meu tempo "Memórias"**. Belo Horizonte: Gráfica Bandeirantes Ltda, 1984.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

JUNQUEIRA, José Barroso. **Leopoldina: os seus primórdios**, 1943.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **A Formação da Leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Ensaios. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1969.

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

MOISÉS, Massaud. **A criação Literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 1983.

MOREIRA, Luciano Silva da. Imprensa periódica e vida política. In: (Orgs.) RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. **A Província de Minas 2**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva. **Instrução, mito político e formação de elites na Zona da Mata Mineira(1895-1930)**. Leopoldina: Edição do Autor, 2011.

O LEOPOLDINENSE. Fundação Biblioteca Nacional. Sessão de obras raras. BN/SOR. Disponível: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/leopoldinense/706957>.

OLINTO, Antonio. **Jornalismo e Literatura**. Ministério da Educação e Cultura, 1954.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2016.

PRIORE, Mary Del. **Histórias da gente brasileira: colônia**, São Paulo: LeYa, 2016.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Revista Entrelaces**. Agosto de 2007. p.44 - 56.

SILVA, Rodrigo Fialho. O Tom e o Traço: Apontamentos Historiográficos sobre a Imprensa no Brasil e em Minas Gerais na primeira metade do século XIX. **Revista Escritas**, Vol. 7 n.1 (2015), p.18 - 43.

_____. Disfarces públicos e desafetos privados: a cultura política do anonimato na imprensa mineira oitocentista (1823-1881). **Mal-Estar e Sociedade**. Ano VI, n.11 - Barbacena, Jul-Dez. 2013, p. 101 - 116.

A LITERATURA COMO ARGUMENTO PARA FILMES: A ADAPTAÇÃO DE “A COLEÇÃO INVISÍVEL”

Marcela Ferreira Lopes (UNEB)

Resumo: O presente trabalho surge como parte das pesquisas realizadas para o desenvolvimento da dissertação de mestrado. A discussão ora realizada ganha forma a partir da observação de que, nos processos de adaptação de um texto literário para o cinema, há inúmeros elementos agregadores que estão além do texto-fonte, como é o caso do filme *A coleção invisível* (Bernard Attal, 2012), obra baseada na novela homônima de Stefan Zweig, cuja inspiração nasce da leitura de outros textos, notadamente da escrita de Jorge Amado. A ideia é discutir os modos de engajamento do(s) livro(s) no filme: inspiração, tradução e recriação do(s) texto(s)-fonte como forma de repensar a tradicional dicotomia original vs. cópia em benefício de uma leitura menos preocupada em demarcar posições estanques e isoladas e mais interessada nas relações humanas. Hutcheon (2013) e Stam (2006) são alguns dos referenciais teóricos dispensados a este estudo.

Palavras-chave: A coleção invisível. Adaptação. Cinema. Literatura.

Interface cinema e literatura

Em outubro de 2012, o cinema nacional lançava no mercado o longa *A coleção invisível*, de Bernard Attal. Talvez muitos espectadores tenham ido ao cinema conhecendo previamente a novela homônima escrita por Stefan Zweig a quase um século e tenham ficado curiosos para saber como o diretor desenvolve a narrativa, uma vez que o fio condutor que tece a trama é ancorado na procura de Beto (Vladimir Brichta) por uma coleção rara do pernambucano Cícero Dias, que todos sabem existir, mas poucos conhecem de perto. O filme é uma das mais recentes produções nacionais criadas a partir de um texto literário que a precede e contribui para reforçar a já acalorada discussão em torno das adaptações de livros em filmes em virtude das expectativas geradas pelo público e crítica. Até mesmo nas análises mais elaboradas, a vontade de saber como a história ficou em outro suporte serve de parâmetro ao estudo comparativo que permite identificar as referências transpostas do livro

para o filme, afinal, se uma produção deriva de outra, espera-se que haja vestígios – explícitos ou implícitos – dessa relação. O problema surge quando tais estudos são articulados para exaltar o texto literário em detrimento do filme. Isso porque, ainda hoje, à literatura é atribuída uma superioridade capaz de desqualificar qualquer obra cinematográfica baseada em livro, ao colocar as adaptações ao lado das produções de menor prestígio, por serem vistas como obra secundária, menor. Nessas condições, só há uma análise autorizada a ser feita, isto é, as certezas já estão postas e caberia ao analista tão somente identificar a originalidade do texto literário em relação ao filme, na medida em que este conteria indícios de sua própria inferioridade.

Na contramão do pensamento reducionista, que invariavelmente coloca em lados opostos cinema e literatura, vários estudiosos buscam repensar os conceitos estabelecidos de modo a provocar uma ruptura no pensamento dicotômico na medida em que trata literatura e cinema como instâncias que mantêm um fluxo contínuo e produtivo de diálogos. A revisão dos conceitos pode ocorrer de várias maneiras, dependendo do objeto de interesse do pesquisador, mas todas corroboram a necessidade de se pensar a relação entre ambas as instâncias de forma menos estática. Para este trabalho, serão analisadas sucintamente dois aspectos responsáveis por engessar a relação cinema e literatura e que precisam ser problematizados para ser possível a efetivação de um diálogo mais horizontal entre ambos. Para tanto, atrelado à discussão sobre a imposição da tradicional dicotomia original vs. cópia em análises de textos literários, faz-se necessário repensar a noção de literatura menor e o conseqüente aprisionamento do cinema a uma posição secundária dentro da literatura. Em conjunto, ambos os aspectos transitam livremente entre o cinema e a literatura e, por isso, ajudam a elucidar alguns detalhes sobre a dificuldade que temos de pensar sobre o assunto de forma menos hierarquizada.

A dicotomia original vs. cópia é uma ideia amplamente disseminada, no interior mesmo da literatura, sendo responsável por hierarquizar os textos que dialogam entre si segundo a ordem de criação de cada um. O original é sempre o primeiro, aquele cujo conteúdo inspira outros autores a escreverem a partir das ideias nele contidas. É o texto que será alçado à condição de cânone na medida em que é capaz de agenciar outras escritas a partir do modo como aborda determinado assunto. A partir dessa premissa, qualquer texto inspirado em outro passa a ser visto como uma produção que se esforça para atingir o grau de

qualidade do original, mas estará sempre aquém dele, posto que a maneira como a linguagem é trabalhada para dar forma a um conteúdo já está prevista e registrada no original. Terry Eagleton (2006) aponta para a fragilidade de se pensar a literatura com base em tais argumentos, pois, ao estabelecermos a distinção entre original e cópia, dificultamos o entendimento de que os textos literários não são obras isoladas mas se constituem na relação que estabelecem com outros textos, atuais ou não, e na forma como são ressignificados, isto é, reescritos, a cada nova leitura, conforme assinala o autor:

Todas as obras literárias são “reescritas”, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma “reescritura”. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis (EAGLETON, 2006, p. 19, grifos do autor).

De acordo com o argumento do autor, é possível afirmar que não há obra original, na medida em que todas são reescritas a cada leitura e precisam sofrer modificações para alcançar diversos públicos, ou seja, uma obra só poderá ser vista como original se for consumida pelo público gerando novos produtos a cada reescrita. Nesse sentido, o processo de adaptação deve ser visto também como releitura de uma obra e, portanto, a mudança de suporte também faz parte desse processo; por outro lado, ainda que inspirado em uma obra considerada original, o texto derivado também deve ser visto como original em virtude da forma como se constitui, uma vez que “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma que ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (HUTCHEON, 2013, p. 13), isto é, todos são originais e cópias em si mesmos e na relação que estabelecem com outras produções.

Para Linda Hutcheon (2013), os problemas em torno da adaptação surgem quando há a pretensão de se confirmar a fidelidade de um texto. É como se o trabalho do estudioso fosse o de obter provas necessárias à determinação de uma sentença. Dessa forma, se o texto secundário é fiel ao original ele pode receber um selo de qualidade – como acontece nas artes

plásticas, por exemplo, cujas exposições itinerantes exibem réplicas autenticadas para os espectadores terem a certeza de que as cópias em exposição têm as mesmas características dos originais; por outro lado, se o texto secundário tem pouca semelhança com o original, padece todo tipo de infortúnio podendo, inclusive, ser acusado de plágio pela facilidade com que exhibe suas imperfeições. A autora considera a ascensão do juízo de valor depreciativo um hábito tardio, surgido na era pós-romântica, que valoriza o original opondo-se à tradição do compartilhamento de histórias:

A valorização (pós)-romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes da depreciação de adaptadores e adaptações. No entanto, essa visão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Para a autora, a adaptação deve ser vista como um fenômeno ubíquo: está em toda parte retroalimentando a produção de conteúdos os mais diversos e nos mais variados formatos. Nesse sentido, os sinais que apontam a imperfeição da cópia na verdade são o que lhes permite ser mais do que uma réplica, pois, é através deles que as produções atravessam o espaço-tempo e podem ser acessadas por qualquer pessoa onde quer que estejam. Assim, no lugar da ideia de fidelidade como guia para a análise de uma obra adaptada, a autora sugere que uma obra deve ser vista sob três perspectivas complementares, isto é,

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. [...] Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do *seu processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; (HUTCHEON, 2013, p. 29-30, grifos da autora).

O filme *A coleção invisível* pode ser analisado com base nas sugestões da autora, uma vez que a produção é baseada na novela homônima de Stefan Zweig – obra que retrata a crise do mercado de arte na Alemanha pós-guerra – cuja inspiração nasce da leitura de outros textos, notadamente da escrita de Jorge Amado, fato que evidencia que, nos processos de adaptação de um texto literário para o cinema, há inúmeros elementos agregadores que estão além do texto-fonte, invalidando o pensamento reducionista que vê uma adaptação apenas como obra secundária em relação a outra original, conforme sinalizado pela autora.

Deleuze e Gattari (1977) contribuem significativamente para essa discussão ao repensar o conceito de “menor” empregado para distinguir alta literatura das demais produções literárias. No pensamento corrente, menor (assim como secundário) é algo de pouco valor, feito por pessoas sem muita importância no conjunto das relações sociais e a quem geralmente não é dado o direito de fala. Para os autores, a literatura menor é aquela que agencia a “consciência nacional” sob parâmetros não hegemônicos, na medida em que parte do olhar periférico em direção ao centro desestabilizando os conceitos, ao mesmo tempo em que se constitui como instrumento de autoafirmação uma vez que quem diz fala por si mesmo e não apenas reproduz o que dizem dele. Nesse sentido, uma literatura menor não está relacionada a uma língua menor (conceito também problemático), mas refere-se ao modo como uma minoria atua em relação à literatura que a classifica como menor para reduzi-la, conforme assinalam os autores: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GATTARI, 1977, p. 25). Cinema e literatura são vistos como linguagens distintas, sendo esta maior que aquela por uma série de fatores, incluindo a tradição milenar da literatura comparado à existência apenas de pouco mais de um século do cinema. Por essa razão, quando um filme como *A coleção invisível* adapta um texto literário, tal atitude pode ser compreendida como a forma através da qual uma minoria (cinema) agencia uma linguagem maior (literatura). Além disso, a literatura menor é fruto do “agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE; GATTARI, 1977, p. 28). Assim sendo, ela se constitui através da interação entre os atores envolvidos em seu processo de criação, na medida em que as leituras individuais concorrem para a composição de um determinado produto; por outro lado, também é coletiva ao transpor e reinterpretar aspectos de uma ou mais obras já existentes, segundo perspectivas diversas das anteriores

constituindo-se, dessa forma, em sua relação com outros textos.

As questões apresentadas até aqui mostram, de forma lacônica, dadas as proporções deste trabalho, caminhos possíveis ao exercício de pensar a relação entre cinema e literatura desapegando-se do tradicional pensamento reducionista que os singulariza e classifica em lados opostos, de modo que a literatura possa ascender a uma posição hierárquica superior, isto é, de maior prestígio, que o cinema. A seguir, o filme *A coleção invisível* será tratado como obra distinta da novela de Stefan Zweig, mas que tem neste texto literário sua principal fonte de inspiração, embora mantenha diálogo com outras produções, igualmente responsáveis por auxiliar a composição da narrativa fílmica.

A adaptação de *A coleção invisível*

Em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, Robert Stam (2006) fornece alternativas para o desenvolvimento de estudos comparados envolvendo filmes adaptados de romances a partir do que denomina “modelo prático/analítico”. Dessa forma, em substituição ao discurso depreciativo sobre as adaptações sempre empregado para apontar-lhes as falhas, pode-se observar o que foi ganhado com o novo produto, ou como a adaptação desenvolve determinados aspectos presentes no livro, quais as alternativas encontradas para superar obstáculos passíveis de existir no processo de adaptação, entre outros, tomando como base o estudo de aspectos formais: ordem, duração e frequência, por exemplo, e de conteúdos: censura, ideologia, discursos, ambientação da história, autoria etc. No caso de *A coleção invisível*, é possível observar que, da passagem da novela para o filme, o diretor mexe, em pelo menos, três aspectos estruturais da obra: a) reorganiza os cenários; b) modifica a personalidade das personagens femininas; c) acrescenta personagens à narrativa.

A história do livro *A coleção invisível* se passa na Alemanha devastada pela Primeira Guerra Mundial. É um texto sucinto, com uma média de catorze páginas, que conta as dificuldades de um experiente comerciante de arte em busca de peças que possam agitar o mercado e melhorar sua condição financeira atual. Em uma viagem em busca de novos artefatos, ele descobre que um antigo cliente ainda possui obras raras que podem render uma soma valiosa no mercado. Ao visitar o cliente, ele descobre que já não há mais nenhuma peça

para negociar e volta para casa ainda entorpecido pela história que presenciara. Toda a ação se passa no interior de um trem onde o comerciante narra suas desventuras a um conhecido.

O cotejo da novela com o filme revela como a história se inscreve em outro ambiente, ou, mais precisamente, como a Bahia é capaz de recepcionar histórias distintas das presentes no imaginário coletivo. Isso porque não é a novela que Bernard adapta inicialmente, mas a Bahia dos livros de Jorge Amado, uma vez que a vontade de representar a região nasce de seu interesse pelas histórias do escritor baiano. De origem francesa, o diretor costuma afirmar em suas entrevistas⁷⁷ que veio para o Brasil influenciado pelas histórias amadianas, daí porque mora em Salvador (BA). Com a ilusão de quem vai encontrar *in locu* o mesmo lugar onde seus personagens favoritos vivem suas aventuras, Bernard chegou na Bahia esperando encontrar a terra de personagens como Gabriela, e encontrou em seu lugar a região do cacau ainda reverberando os efeitos da vassoura de bruxa. Forçado a sair de sua zona de conforto, logo percebe que o lugar pode ser cenário para outras aventuras e é de posse desse desejo que ele decide procurar uma história que caiba na região, busca que termina quando ele encontra a novela de Zweig. Pensando como Linda Hutcheon (2006, p. 43) para quem “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores”, podemos observar que o que possibilita o diálogo entre realidades tão díspares (Alemanha do pós-Guerra e Bahia pós-vassoura de bruxa) é a interpretação que o diretor atribui a ambas, cuja realização só é possível através da interação entre suas leituras e experiências advindas de outros textos e da trajetória pessoal. A semelhança entre elas pode ser identificada no fato de ambos os personagens centrais serem comerciantes de arte – Beto (Vladimir Brichta) no filme e o Sr. R. no livro, estarem em situação financeira periclitante e, ainda, usarem como último recurso para sair da crise a aquisição de obras consideradas raras e, portanto, valiosas no mercado de arte. O ambiente do filme difere do livro em muitos aspectos; o diretor não apenas tira o comerciante do confinamento de uma viagem de trem, como o insere em dois cenários representativos da Bahia que ele conhece pessoalmente; o primeiro é Salvador, destino de muitos turistas que visitam a região em busca da tão propagada baianidade, mas que é o lugar de onde Beto parte à procura da coleção que vai tirá-lo da falência. O segundo é Itajuípe, cidade localizada na região do cacau, devastada pela crise iniciada com o surgimento da vassoura de bruxa, e que

⁷⁷ Em maio deste ano, estive com o diretor Bernard Attal em seu escritório onde pudemos conversar informalmente sobre o filme.

revela possuir uma riqueza inesperada (de histórias de vida, de paisagem natural, etc.) dadas as condições básicas do lugar. Nela, Beto terá a oportunidade de interpretar a vida e as relações pessoais sob outras perspectivas, na medida em que se encontra distante de seu lugar habitual, sendo forçado a interagir com pessoas diferentes daquelas com as quais mantém contato regular e de cujas experiências ele não consegue manter-se distante por muito tempo, ou seja, há um imbricamento inesperado de experiências e é a partir dessa interação que o personagem ressignifica seu conhecimento.

Em certo sentido, o filme mimetiza a discussão estabelecida pelos autores citados neste trabalho, pois ele revela que é a partir da interação com outras realidades e do contato com diferentes subjetividades que uma pessoa pode enriquecer sua própria experiência. Beto estava acostumado à sua rotina diária, fazia sempre as mesmas atividades, conversava com as mesmas pessoas, enfim, tudo era previsível dentro de certa normalidade. No momento em que é forçado a deixar sua casa para ir a um lugar desconhecido ele perde as bases que o sustentavam e é instigado a se reencontrar a partir do lugar onde se encontra. As coisas só começam a fazer sentido no momento em que ele se permite adentrar nessa nova realidade misturando-se a ela ao invés de apenas observá-la de fora. Assim também ocorre com uma adaptação. Quando vista de fora, isto é, quando compreendida como um produto dependente de um que o precede, é sempre uma obra menor, secundária cuja significação não está em si mesma, mas é apenas uma extensão do original caso seja uma reprodução fiel. Por outro lado, quando vista por dentro, isto é, enquanto obra completa, que possui idiosincrasia própria, pode revelar as formas através das quais ela se constitui como outro texto, novo, diferente, mas nem por isso isolada em si mesma, uma vez que dialoga com diversos outros produtos, conforme assinala Robert Stam:

O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar (STAM, 2006, p. 50).

A mudança de ambiente provocou outras alterações necessárias à construção da verossimilhança da história. Nesse sentido, além de mostrar o colecionador de arte circulando em outros espaços – de um trem em movimento para duas cidades completamente diferentes, o diretor optou por retratar as personagens femininas de acordo com a personalidade das mulheres que ele conheceu na região do cacau, que diferem tanto das mulheres descritas por Jorge Amado quanto das retratadas por Stefan Zweig. Atitude que reforça o compromisso em construir uma história compatível com as experiências e interpretações pessoais consolidadas através da interação com realidades e produtos variados.

Em síntese, as mulheres retratadas por Zweig são submissas à imposição masculina e sofrem toda sorte de infortúnio – social, moral, afetivo etc., a exemplo da mãe de Edgar, da novela *Segredo ardente*, que reprime os próprios desejos para atender às obrigações de esposa e mãe, submetendo-se inclusive aos caprichos do filho de apenas doze anos. Personagens como Gabriela, por sua vez, podem ser vistas como opostas à mãe de Edgar, já que a sensualidade e o desapego às convenções são sua principal característica. As mulheres que Bernard Attal conheceu na Bahia são de outro tipo. São como Saada (Ludmila Rosa), filha do colecionador das peças ambicionadas por Beto, que assume, juntamente com a mãe, os negócios da família depois que o pai se isola em um mundo à parte. Ela administra as fazendas de cacau da família, negocia a produção com os comerciantes e enfrenta com altivez o olhar masculino, inclusive o de Beto, que tenta submetê-la a seus caprichos. Mesma altivez encontrada em sua mãe Clara (Clarice Abujamra) e em D. Iolanda (Conceição Senna), mãe de Beto, mas com uma variação expressiva: o comportamento das mães é similar ao da Sra. Ambersons, de *Soberba* (Orson Welles, 1942), que desiste de se casar com o homem que ama por um descuido banal dele em uma serenata. Fato que desencadeia uma série de infortúnios ao relacionamento do casal. Clara e Iolanda recusam-se a viver de acordo com a situação financeira precária de suas famílias e, por isso, mantêm as aparências em um patamar satisfatório, como a manutenção de alguns empregados com os quais podem impor a autoridade há muito tempo perdida com o declínio financeiro. Saada, por sua vez, tem consciência da situação na qual se encontra e a altivez é um recurso empregado como estratégia de enfrentamento e resistência, não de fuga.

Outra modificação perceptível na história refere-se ao acréscimo de personagens. O

diretor cria um ambiente totalmente novo para a trama e isso amplia as possibilidades criativas. Assim, na medida em que há uma mudança na forma como a história se desenvolve, os personagens precisam sofrer alterações compatíveis com o que foi alterado. O confinamento a um trem fatalmente pode limitar a quantidade de personagens de uma narrativa, ainda mais quando se trata de uma pessoa dentro de um cômodo reservado contando a outra pessoa fatos passados. Mas quando esse mesmo personagem se movimenta de uma cidade a outra, é natural que ele interaja com mais pessoas. Vários personagens foram acrescentados à narrativa e cada um, à sua maneira, contribui para o desenrolar dos fatos. Um deles é o jovem Wesley (Wesley Macedo), morador de Itajuípe responsável por ambientar Beto na cidade. É dele a iniciativa em promover o encontro entre Beto e Saada, assim como também é ele quem antecipa a entrada do colecionador Samir na história quando narra suas desventuras, ocorridas antes do garoto nascer. Além dele, a mãe de Beto e o funcionário do antiquário, o dono da pousada e o taxista, entre outros personagens e seus respectivos ambientes de ação também são acrescentados.

As mudanças operadas na transposição do livro *A coleção invisível* para o filme homônimo apresentadas neste trabalho são uma mostra de aspectos passíveis de sofrerem alterações no processo de criação de uma obra inspirada em outra. Essas alterações, normalmente vistas como interferências negativas, na medida em que divergem da obra entendida como original, rompem com a obrigatoriedade da representação fidedigna e abrem espaço para o entendimento de que o contato entre produções é tão inevitável quanto indispensável para o enriquecimento das produções cinematográficas e literárias.

Considerações finais

A partir do que foi apresentado neste trabalho, é possível afirmar que o filme *A coleção invisível* aciona diversos saberes e modos de articulação de conteúdos os mais variados para se constituir. O movimento que desencadeia as ações em prol da produção surge muitos anos antes quando o diretor Bernard Attal conhece os livros de Jorge Amado e decide conhecer a Bahia. O diretor reconfigura suas experiências ao descobrir que a Bahia de Gabriela não existe, ou talvez só tenha existido mesmo no livro e nas suas adaptações. No entanto, é o cruzamento de tais fatos – a leitura de Jorge Amado e a visita à Bahia – que torna

possível a transposição da novela de Stefan Zweig para a região do cacau, na medida em que a novela de Zweig se encontra com a Bahia de Jorge Amado através da leitura singular de Bernard Attal.

Em relação ao que foi adaptado no filme, é possível observar que Bernard Attal mexe com a história em vários aspectos. O espaço-tempo é alterado da Alemanha pós-Guerra para a Bahia do século XXI, notadamente a região cacauzeira. As personagens tendem a reproduzir os modos de vida da região escolhida para a história, a exemplo das mulheres, cujas personalidades contêm traços inerentes às de mulheres que vivem na Bahia, embora estejam em diálogo com mulheres de outros lugares, como a Sra. Ambersons, do filme *Soberba*, ou seja, são traços que não podem ser vistos como exclusivos ou apropriações inéditas em uma cinematografia ou texto literário.

Através da leitura dos autores citados neste trabalho, pode-se afirmar que o filme *A coleção invisível* é um produto formal, com características próprias, cujo processo de criação envolve a interpretação e recriação de obras distintas – tanto a novela de Zweig quanto os livros de Jorge Amado, mediadas pelas experiências pessoais do diretor e, portanto, é uma forma de intertextualidade, na medida em que é possível identificar diversas vozes e discursos presentes em sua composição.

Referências

AMADO, Jorge. **Gabriela, cravo e canela**. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1993.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Kafka: **Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Valtensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: **Ilha do desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul/dez. 2006.

ZWEIG, Stefan. “A coleção invisível”. In: ZWEIG, Stefan. **Novelas insólitas**. Trad. Kristina Michahelles, Maria Aparecida Barbosa, Murilo Jardelino. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 161-176.

ZWEIG, Stefan. “Segredo ardente”. In: ZWEIG, Stefan. **Novelas insólitas**. Trad. Kristina Michahelles, Maria Aparecida Barbosa, Murilo Jardelino. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 11-76.

A MINEIRIDADE EM MOVIMENTO DE PAULO MENDES CAMPOS

Maria de Lurdes Rocha da Silva (CESJF)⁷⁸

Resumo: Levando em conta o gênero crônica e sua proximidade com o jornalismo, por caracterizar-se como narrativa que se dá tanto em jornal como em livro, tendo como marca a retratação do cotidiano, abre-se a possibilidade de um apanhado sobre a escrita de Paulo Mendes Campos, mineiro da cidade de Belo Horizonte, onde nasceu em 28 de fevereiro de 1922. Poeta, tradutor e exímio cronista, Paulo Mendes Campos atuou como jornalista, entre 1939 e 1945, no jornal *O Diário*, periódico da capital mineira. A carreira como cronista teve início no *Diário Carioca* e no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro em 1945. Posteriormente, trabalhou também como cronista no **Jornal do Brasil** e na revista semanal **Manchete**. Consolidando sua carreira em terras fluminenses, a obra do escritor é marcada por aspectos nos quais nem sempre se nota uma ligação com as Minas Gerais. No entanto, esta surge no poema **Infância**, quando o autor resgata a casa desse tempo, característica que faz ressaltar a identidade mineira em alguém que viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro. Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo estabelecer uma discussão acerca da manifesta identidade de Paulo Mendes Campos enquanto cronista e de como vestígios de suas origens despontam não nas linhas da crônica, mas nos versos do poema supramencionado. Para tanto, tendo em vista os dados anteriormente expostos, trabalharemos o conceito de identidade a partir das reflexões de Stuart Hall e de Boaventura de Sousa Santos.

Palavras-chave: Crônica. Identidade. Mineiridade. Poesia. Paulo Mendes Campos.

1 INTRODUÇÃO

Se procurar bem você acaba encontrando. Não a explicação
(duvidosa) da vida, mas a poesia (inexplicável) da vida.
Carlos Drummond de Andrade

⁷⁸ Docente do Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF); Professora da Rede Municipal de Ensino de Juiz de Fora.

O tempo é audível; também se pode ouvir a eternidade.

Paulo Mendes Campos

O gênero narrativo crônica pode ser definido, não somente, mas também como um dos gêneros jornalísticos, já que se trata de narrativa encontrada tanto no suporte jornal como no livro. A retratação do cotidiano, uma das características mais marcantes da crônica, também se mostra presente na escrita do poeta, tradutor e cronista Paulo Mendes Campos. O escritor nasceu em Belo Horizonte, em 28 de fevereiro de 1922, despertando o interesse por literatura ainda menino. Sua formação literária permitiu o contato com os mais variados autores ainda criança. Faleceu em 1 de julho de 1991, na cidade do Rio de Janeiro, em razão de um derrame cerebral. O mineiro, que foi considerado pela crítica literária um dos melhores poetas de sua época, também atuou como jornalista, no período de 1939 a 1945, no jornal *O Diário*, da capital mineira.

Em Belo Horizonte junto a seus amigos escritores, Otto Lara Resende, Fernando Sabino e Hélio Pelegrino, formou o quarteto que se tornou conhecido como os “Quatro Cavaleiros do Apocalipse”. Lendo as obras modernistas escreveu e publicou seu primeiro artigo, com referência a poesia de Raul de Leoni, no jornal *O Diário*, de Belo Horizonte. No ano de 1945, foi conhecer Pablo Neruda no Rio de Janeiro e decidiu morar na capital fluminense (PEREZ, 1964, p. 293-294).

Paulo Mendes Campos começou de fato a carreira de cronista nos periódicos *Diário Carioca* e *Correio da Manhã*, na capital fluminense. Campos foi um dos responsáveis pelo grande prestígio que o gênero crônica experimentou no país entre os anos de 1950-1960, imprimindo-lhe sua marca pessoal, caracterizada tanto pelo humor quanto pelo lirismo. Mesmo escrevendo poemas e atuando como tradutor ou ainda como adaptador, Paulo Mendes Campos ficou mais conhecido como cronista. Publicou suas crônicas sempre em jornais, sendo que a produção de longos anos de escrita foi reunida em diferentes edições de livros.

O ano de 1951 marcou acontecimentos importantes na vida do escritor, o primeiro deles foi o lançamento do livro de poemas *A palavra escrita*, inaugurando a sequência dos quinze livros que publicou. Firmou sua carreira no Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte

de sua vida. Na obra de Campos nem sempre é notada uma ligação com as Minas Gerais. Porém, no poema *Infância*, o autor resgata a casa desse período, o que ressalta a identidade mineira desse escritor.

O presente trabalho busca, pois, estabelecer uma discussão acerca da noção de identidade presente na escrita de Paulo Mendes Campos e investigar como vestígios de suas origens despontam não nas linhas da crônica, mas nos versos do poema **Infância** supramencionado. Para tanto, trabalharemos o conceito de identidade a partir das reflexões de Stuart Hall e de Boaventura de Sousa Santos.

2 A MINEIRIDADE

Mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.

João Guimarães Rosa

A identidade mineira manifesta-se na Literatura por meio da denominada mineiridade, que é concebida por muitos escritores como a necessidade de revelar em suas obras o jeito especial de ser mineiro, traço tão forte que pode ser transmitido a gerações futuras.

Analisando a mineiridade como sendo uma identidade é importante conhecer quem pergunta pela identidade e o que se pretende.

Em sua obra, Paulo Mendes Campos pouco se refere a Minas. Todavia, o poema **Infância**, considerado uma de suas obras primas, comprova a forte presença da mineiridade que o escritor guardava e que o remetia a um passado distante, a sua infância. A obra apresenta versos densos e ternos que são, ao mesmo tempo, evocativos e reflexivos. Vejamos:

INFÂNCIA

Há muito , arquiteturas corrompidas,
Frustrados amarelos e o carmim
De altas flores à noite se inclinaram
Sobre o peixe cego de um jardim.
Velavam o luar da madrugada
Os panos do varal dependurados;
Usávamos mordanças de metal
Mas os lábios se abriam se beijados.
Coados em noturna claridade,
Na copa , os utensílios da cozinha
Falavam duas vidas diferentes,
Separando da vossa a vida minha.
Meu pai tinha um cavalo e um chicote;
No quintal dava pedra e tangerina;
A noite devolvia o caçador
Com a perna de pau, a carabina.
Doou-me a pedra um dia o seu suplício.
A carapaça dos besouros era dura
Como a vida — contradição poética —
Quando os assassinava por ternura.
Um homem é, primeiro, o pranto, o sal,
O mal, o fel, o sol, o mar — o homem.
Só depois surge a sua infância-texto,
Explicação das aves que o comem.
Só depois antes aparece ao homem.
A morte é antes, feroz lembrança
Do que aconteceu, e nada mais
Aconteceu; o resto é esperança.
O que comigo se passou e passa
É pena que ninguém nunca o explique:
Caminhos de mim para mim, silvados,

Sarçais em que se perde o verde Henrique.
Há comigo, sem dúvida, a aurora,
Alba sangüínea, menstruada aurora,
Marchetada de musgo umedecido,
auna e flora, flor e hora, passiflora,
Espaço afeito a meu cansaço, fonte,
Fonte , consoladora dos aflitos,
Rainha do céu , torre de marfim,
Vinho dos bêbados, altar do mito.
Certeza nenhuma tive muitos anos,
Nem mesmo a de ser sonho de uma cova,
Senão de que das trevas correria
O sangue fresco de uma aurora nova.
Reparte-nos o sol em fantasias
Mas à noite é a alma arrebatada.
A madrugada une corpo e alma
Como o amante unido à sua amada.
O melhor texto li naquele tempo,
Nas paredes, nas pedras, nas pastagens,
No azul do azul lavado pela chuva,
No grito das grutas, na luz do aquário,
No claro-azul desenho das ramagens,
Nas hortaliças do quintal molhado
(Onde também floria a rosa brava)
No topázio do gato , no be-bop
Do pato , na romã banal , na trava
Do caju , no batuque do gambá,
No sol-com-chuva, já quando a manhã
Ia lavar a boca no riacho.
Tudo é ritmo na infância, tudo é riso,
Quando pode ser onde, onde é quando.

A besta era serena e atendia
Pelo suave nome de Suzana.
Em nossa mão à tarde ela comia
O sal e a palha da ternura humana.
O cavalo Joaquim era vermelho
Com duas rosas brancas no abdômen;
noite o vi comer um girassol;
Era um cavalo estranho feito um homem.
Tínhamos pombas que traziam tardes
Meigas quando voltavam aos pombais;
Voaram para a morte as pombas frágeis
E as tardes não voltaram nunca mais.
Sorria à toa quando o horizonte
Estrangulava o grito do socó
Que procurava a fêmea na campina.
Que vida a minha vida ! E ria só.

Que âncora poderosa carregamos
Em nossa noite cega atribulada!
Que força do destino tem a carne
Feita de estrelas turvas e de nada!
Sou restos de um menino que passou.
Sou rastos errados num caminho
Que não segue, nem volta , que circunda
a escuridão como os braços de um moinho (CAMPOS, 1984, p. 139)

Também vem à cena a figura do menino. O poema parece amparar-se em impressões da existência do próprio escritor, descrito em seu espírito de criança e a

partir de uma percepção própria da sensibilidade que define o poeta. Esta sensibilidade está presente na evocação do menino na obra poética de Paulo Mendes Campos, menino este que, no poema em questão, é mencionado a partir da primeira pessoa do discurso, em vinculação com o passado do cronista, assim como nos versos finais de

Infância:

Sou restos de um menino que passou.
Sou rastros erradios num caminho
Que não segue, nem volta, que circunda
A escuridão como os braços de um moinho (CAMPOS, 1984, p. 139)

A morte também é retratada no poema como uma lembrança triste. Para o poeta, a morte é uma possibilidade óbvia: é algo inevitável da existência. O cronista e poeta escreve:

A morte é antes, feroz lembrança
Do que aconteceu, e nada mais
Aconteceu; o resto é esperança (CAMPOS, 1984, p. 139)

Paulo Mendes Campos resgata a sua identidade, deixando transparecer a sua mineiridade, quando remete a sensações que eram experimentadas nos tempos de menino. Dessa maneira, o eu poético se manifesta, afirmando que:

O melhor texto li naquele tempo,
Nas paredes, nas pedras, nas pastagens,
No azul do azul lavado pela chuva,
No grito das grutas, na luz do aquário,
No claro-azul desenho das ramagens,
Nas hortaliças do quintal molhado
(Onde também floria a rosa brava)
No topázio do gato, no be-bop
Do pato, na romã banal, na trava

Do caju, no batuque do gambá,
No sol-com-chuva, já quando a manhã
Ia lavar a bica no riacho.
Tudo é ritmo na infância, tudo é riso,
Quando pode ser onde, onde é quando (CAMPOS, 1984, p. 139)

3 IDENTIDADE

O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente.

Carlos Drummond de Andrade

Ultrapassando os limites que são facilmente impostos à criança, o menino retoma a memória do poeta, tendo sua relação única com o mundo. Por meio da indagação apoiada pela lembrança, o menino e o poeta fazem o caminho de ida e de volta: o menino cresce, ou seja, deixa a infância; o poeta volta, resgatando em seu poema a infância vivida. É por intermédio desta memória do passado, por meio de um olhar de retorno ao passado que se articula com o presente, que o escritor deixa transparecer a sua mineiridade.

A escrita de Paulo Mendes Campos, representada por sua crônica, revela pouco dessa identidade tão vinculada ao sentimento de mineiridade. Por ter vivido tantos anos na cidade do Rio de Janeiro, muito da capital fluminense e de seus personagens aparecerão retratados nas crônicas do escritor de Minas. Tal fato nos leva a indagar como a noção de identidade marcada pela mineiridade poderá ter cedido lugar ao um notório apego às coisas da capital fluminense.

De acordo com o sociólogo jamaicano Stuart Hall:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos,

identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia (HALL, 2003, p.13).

Entendemos que, quando Paulo Mendes Campos sai de Minas e se estabelece no Rio de Janeiro, dá-se uma mobilidade identitária, isto é, sua mineiridade dá lugar a uma identidade fluminense, a qual se torna um traço marcante em sua obra.

Boaventura de Souza Santos (1997) tece considerações a respeito do caráter maleável e inconstante da identidade cultural, usando o termo identidade no plural, como algo que se mostra sempre em permanente transformação. De acordo com este teórico, “Identidades são, pois identificações em curso” (SANTOS, 1997, p. 119).

Tanto a identidade individual quanto a coletiva estão ligadas à identidade da alteridade. Assim, a mineiridade não é uma posição isolada e impenetrável, mas um jeito cultural assumido por indivíduos que compartilham o mesmo espaço e que, por sua vez se contrapõe a outros modos diferentes de ser. A respeito da relação estabelecida entre a identidade e a alteridade, Stuart Hall explicita que

[...] preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando- os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (HALL, 2003, p.11).

Nesse sentido, vale ressaltar que Paulo Mendes Campos é reconhecido pela crítica como um dos mais importantes e representativos escritores de produção jornalístico-literária. Colocou em suas crônicas inúmeros temas, que podem ser sérios ou humorísticos, mas a amabilidade das frases se torna sempre presente. O autor se preocupa com as questões

existenciais em suas crônicas, que aparecem no habitual ou numa cena comum de rua. O escritor elabora suas crônicas de maneira séria ou divertida, às vezes profunda, mas sabe retratar como ninguém o homem contemporâneo e sua relação com o mundo.

Uma das mais importantes obras de Paulo Mendes Campos, escrita já na capital carioca, foi o livro de crônicas **O Cego de Ipanema** (1960), tendo dado o autor a uma das crônicas o mesmo título do livro. Nesta crônica em questão, Campos revela seu total envolvimento com o cotidiano das pessoas em uma metrópole carioca, no bairro de Ipanema, deixando a sua mineiridade dar lugar a uma identidade carioca. A cegueira é apresentada como uma perspectiva, como um modo de pensar peculiar. O cego é descrito como dotado de um pensamento esquemático, capaz de se orientar sem apoio, por senso geométrico. Entender-se-ia, assim, o cego como algo milimetricamente medido, em contraposição à vida das outras pessoas posta em constante desvario.

Vislumbramos, na crônica em tela, uma oposição entre o cego, indivíduo portador de qualidades ordenadas e estruturadas, e os outros, incapazes de se alinhar. A narrativa traz o registro da tensão no ambiente à volta, o lado ameaçador das ruas, indicativos de que o cego vive sob conflito.

De acordo com o que escreve Campos a respeito do cego de Ipanema:

[...] A cegueira não mais o iluminava com o seu sol opaco e furioso. Naquele instante ele era só um pobre cego. Seu corpo gingava para um lado para o outro, a bengala espetava o chão, evitando a queda. Voltava assustado à certeza à certeza da parede, para recomeçar momentos depois a tentativa desesperada de desprender-se da embriaguez e da terra, que é um globo girando no caos (CAMPOS, 1960, p. 59).

Ao retratar personagens típicos como o cego de Ipanema, Paulo Mendes Campos pode ter sido o mais carioca dos escritores mineiros, ao captar, por meio de sua produção literária, as paisagens, as cenas e o cotidiano da cidade, dando sempre certo destaque ao mar.

Grande parte da produção de poesia de Paulo Mendes Campos era ligada à terceira geração do modernismo e, segundo o crítico Geraldo Pinto Rodrigues, era: “[...] toda ela (ou

quase toda) feita de uma saudade pungentemente melancólica, ligada às mais legítimas e puras vertentes da lírica luso-brasileira, os versos de Paulo Mendes Campos revestem-se de um ingênuo encantamento e lhe dão a medida exata de sua alma e de seu modo de ser”.

CONCLUSÃO

Diante do que foi aqui brevemente exposto, foi-nos possível concluir que a identidade do escritor Paulo Mendes Campos se construiu no trânsito de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, vindo a se consolidar com mais afinco na capital deste estado da federação, em relação à qual, o cronista desenvolveu um sentimento de pertencimento. O sentir-se carioca, o sentir-se pertencer ao Rio de Janeiro, permitiu-lhe oferecer ao leitor em suas crônicas uma identidade incorporada e internalizada a partir de uma vivência que se sobrepôs à sua identidade mineira. O mineiro, por sua vez, poeta saudosista, parece ter ficado em Minas, junto à saudade e às lembranças da infância. Entre o lirismo do mineiro e a prosa entusiasmada do cronista, cujo olhar enche de cores e imaginação um Rio idealizado, ainda podemos nos deparar com o jornalista, que, mais que registrar a realidade, colhia nesta cidade o material a ser esculpido em ficção pelo escritor.

Referências

CAMPOS, Paulo Mendes. **A palavra escrita**. Niterói, RJ: Edições Hipocampo, 1951.

_____, Paulo Mendes. **O cego de Ipanema**. Rio de Janeiro: Editora do Autor,

1960.

_____, Paulo Mendes. Infância. In: **Poemas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A Editora, 2003.

PAIVA, Aline Domingues. **Tradutores mineiros: o caso de Paulo Mendes Campos**. Dissertação de mestrado. Disponível em:

<www.ufjf.br/ppgletras/files/2013/04/Aline-Domingues-de-Paiva.pdf.

[mensagens/Caderno%20de%20Resumos%20-%20X%20ENTRAD.pdf](#)>, acessado no dia 09 de out. 2016

PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**. São Paulo: Cortez, 1997.

REPRESENTAÇÃO DA LITERATURA E MEMÓRIA NAS CARTAS DE LAÍS CORRÊA DE ARAÚJO EMITIDAS A COSSETE DE ALENCAR

Maria Elizabete Fernandes Affonso (CES/JF)

Resumo: Este texto pretende analisar algumas cartas escritas por Laís Corrêa de Araújo enviadas a Cosette de Alencar enquanto representação da memória, dos gêneros confessionais e autobiográficos. Pesquisando as missivas sob as teorias de Maurice Halbwachs, Philippe Lejeune, Sheila Dias Maciel, e José D' Assunção Barros, estes documentos serão interpretados. A proposta é desenvolver uma análise das cartas nº4, nº7 e nº14 algumas manuscritas e outras datiloscritas. Objetiva-se, ainda, compreender de que forma a memória se manifesta como processo histórico na constituição do homem e apresentá-la sob a ótica de uma metodologia de produção de conhecimento histórico. Para isso é importante elaborar uma taxonomia para melhor compreender esta representação memorialística a partir do conteúdo da correspondência: a representação da memória como fonte de pesquisa literária. O lote transcrito e investigado é constituído por 19 cartas, totalizando 47 documentos que compõem o Acervo Alencar no fundo da titular, Cosette de Alencar. A guarda destes documentos está sob a responsabilidade do Museu de Arte Murilo Mendes, (MAMM), administrado pela Universidade Federal de Juiz de Fora, (UFJF) em Minas Gerais.

Palavras-chave: Literatura. Memória. Fontes Históricas. Laís Corrêa. Cosette de Alencar.

1 Introdução

O presente texto pretende analisar algumas cartas ativas de Laís Corrêa de Araújo escritora, jornalista e poetisa emitidas a Cosette de Alencar, também escritora e ambas mineiras. Esta correspondência está sob a guarda do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), administrado pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). As cartas, meio de comunicação utilizado desde muito tempo, podem tratar de assuntos diversos, políticos, íntimos e literários. As missivas trocadas entre as escritoras retratam um dialogo epistolar relacionados a amizades, literatura e personalidades da época no meio intelectual.

Quanto à representação da memória dos gêneros confessionais e autobiográficos a proposta do estudo é analisar as cartas nº4, nº7 e nº14 algumas manuscritas e outras datiloscritas, que, para este artigo, foram transcritas na íntegra. As cartas podem ser compreendidas como, gêneros epistolares e com grande representação para a construção do contexto histórico da época. Objetiva-se, ainda, compreender de que forma se manifesta a memória como processo histórico na constituição do homem e apresentá-la sob a ótica de uma metodologia de produção de conhecimento histórico.

Para isso busca-se elaborar uma taxonomia para melhor compreender essa representação memorialística a partir do conteúdo das correspondências: a apresentação da memória como fonte de pesquisa literária. Será realizado um pequeno levantamento da biografia das autoras e de suas produções literárias para melhor contextualizar sua correspondência.

2 Biografia das autoras

Laís Corrêa de Araújo:

Laís Corrêa de Araújo, escritora, poetisa e jornalista morreu aos 78 anos em 19 de dezembro de 2006. Formou-se em 1950, bacharel em Línguas Neolatinas pela Faculdade de filosofia da UFMG. Junto com seu marido o poeta Affonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo exerceu grande influência no meio literário de Minas Gerais como poeta, ensaísta, editora do **suplemento Literário de Minas Gerais** e titular da coluna **Roda Gigante** publicada no **Jornal do Estado de Minas**. Foi cronista na revista **O Cruzeiro** do Rio de Janeiro, nos jornais **Diário de Minas**, **Estado de Minas** e **Suplemento Feminino de O Estado de São Paulo** em 1959 (MACIEL, 2002, p.56). Publicou vários livros de ensaio **Murilo Mendes Poetas Modernos**, **Vanguarda alemã e vanguarda brasileira** onde ganhou o Prêmio Thomas Mann da Embaixada da Alemanha em 1973, **Sedução do Horizonte** e **Murilo Mendes ensaio critico/antologia/**

correspondência. Dentro da literatura infantil, os livros de maior sucesso foram **Maria e Companhia, O grande blá-blá-blá, Que Quintal, O Relógio Mandão e A loja do Zeconzé** (MACIEL, 2002, p. 57).

3 A correspondente Cosette de Alencar

Mineira, natural de Juiz de fora, nasceu em 18 de janeiro de 1918. Estudou nos grupos Centrais, diplomando-se professora na Escola Normal Oficial de Juiz de Fora. Iniciou-se muito cedo na Imprensa de sua terra natal e colaborou em publicações de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São João Del Rei, tendo mantido, em 1967, a última página da revista Alterosa, da capital mineira e, neste mesmo ano, recebeu o Prêmio de melhor cronista do estado. Usou os pseudônimos de Chifoonette, C. de A. e C. A. O único romance que escreveu Giroflê-Giroflá, obteve os Prêmios Valmap, **imprensa Oficial de Minas Gerais, Academia Mineira de Letras e Universidade Federal de Juiz de Fora**. Faleceu em Juiz de Fora. Cronista, escreveu no Rodapé dominical do Diário Mercantil, desde 1954 até o ano de seu falecimento (BARBOSA, RODRIGUES, 2002, p. 135).

4 Autobiografia e os gêneros confessionais presente nas cartas

As cartas, meio de comunicação desde muito tempo, revelam acontecimentos históricos de grande valor documental, onde o eu se manifesta por meio das emoções, sentimentos e é por esse viés que serão elucidadas, no decorrer do trabalho, essas questões.

Segundo a pesquisadora Sheila Dias Maciel “o instinto autobiográfico é tão antigo quanto a escrita, ou melhor, é tão antigo quanto o desejo humano de registrar suas vivências”. (MACIEL, 2004, p. 3) . Nesse sentido, a autora destaca que:

Textos centrados no sujeito existiram sempre, porém, somente a partir do século XVIII pode-se pensar em gênero confessional ou em literatura íntima, apesar de obras esparsas como **De Bello Gallico** (51 A.C.), de Júlio César ou os **Ensaio**s (1580), de Montaigne, serem exemplos isolados de escrita autobiográfica. Na antiguidade não existiam fronteiras absolutas entre as formas ficcionais e as formas de apresentação do eu. Crê-se, naquele momento, que os textos de natureza autobiográfica, que supõem o reconhecimento do valor do eu individual, não seriam justificáveis (MACIEL, 2004, p. 3-4).

Segundo a pesquisadora embora a escrita confessional tenha surgido no século XVIII ela se destacou mesmo foi no século XX período em que muitos textos sobre a escrita autobiográfica foram publicados nas quais o eu narra sua existência, sua vivência. Conforme o exposto, as cartas podem ser consideradas como pertencentes aos grupos dos gêneros autobiográficos apresentando uma escrita especialmente literária que contempla um universo de confissões históricas. Podemos observar no trecho da carta nº 4⁷⁹ a manifestação do gênero confessional e autobiográfico:

Belo Horizonte 26 de dezembro de 1967

Cosette, minha cara,

[...] A época é boa para contar-me: como o natal, sou bolas coloridas ou a melancolia da chuva dêsse tempo – entre uma euforia absurda e uma angústia inexplicável. Não é uma característica de juventude (afinal, já cheguei aos 40), mas o que os psicólogos de almanaque chamariam de “insegurança emocional”. Criada sem pai nem mãe (que perdi muito menina), tudo em volta parece-me difícil e insuperável. A infância (Freud explica tudo) sem os carinhos desses seres protetores, a miséria e a humilhação, a fome e a falta de

⁷⁹ Refere-se à carta da autora Laís Corrêa de Araújo enviada à literata Cosette de Alencar, transcrita na íntegra preservando a forma original de ortografia e pontuação.

dinheiro, marcaram-me talvez excessivamente. Mesmo hoje, com amor de sobra, tenho êsses desfalecimentos repentinos, o mêdo do futuro, a falta de confiança em min, a auto-crítica mais severa. Litererariamente, então... [...] Volto à infância: a falta dos pais me deu ânsia de sentir-me amada. Fôra a família (tenho verdadeira fraternomania, aceite o neologismo), fóra o Affonso e os filhos, quem me gosta? Puxa, creio que ando lhe escrevendo tanto por causa disso. Mas você pode recusar-me, aceitar-me por complacência, por causa da confissão, deixar de escrever-me, não vá sentir-se responsável de agora em diante, por causa da confissão. Hoje é dia de confissão? Desculpe, como estou aborrecida! [...].

Até breve Laís.

Para o pesquisador Philippe Lejeune autobiografia é definida “como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.49).

As cartas da escritora Laís, em alguns trechos, deixa transparecer nitidamente um dialogo que expressa e revela sua personalidade, conforme afirma Philippe Lejeune. Como exemplo podemos citar outro trecho, agora transcrito da carta nº 7⁸⁰:

Belo Horizonte, 4 de Fevereiro de 1968

Cosette,

[...] Pode, se quiser, tomar diariamente, um comprimido do Librax, o remédio que compramos no Rio. Ajuda-me muito, no cansaço do dia-a-dia, com tantos altos e baixos do meu temperamento de “peixe”. As moçoilas ficaram por lá, voltaram? Achei-as muito agradáveis também.

A personalidade da escritora expressa no trecho da carta nº7 é facilmente identificada na afirmação do pesquisador **Gustave Vapereau** em seu *Dictionnaire universel des*

⁸⁰ Mesma informação contida em nota 1.

littératures (1876) apud Philippe Lejeune onde coloca que “autobiografia todo texto, qualquer que seja sua forma (romance, poema, tratado filosófico), cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (LEJEUNE, 2008, p. 223).

Os textos escritos em que o autor relata seu eu, ou seja, a escrita de si podem apresentar formas e funções diferentes sejam pelo seu conteúdo íntimo ou privado: exemplo a carta quando exposta a público é testemunho, podendo ser julgada como documento estritamente privado.

5 Memórias coletivas

Para abordar esse tema usaremos o teórico Maurice Halbwachs que elucida as lembranças de duas maneiras:

Tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Portanto existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. Em outras palavras o indivíduo participaria de dois tipos de memórias. Não obstante, conforme participa de uma ou de outra, ele adotaria duas atitudes muito diferentes e até opostas (HALBWACHS, 2003, p.71).

Portanto, Maurice alega que para existir a memória individual tem que existir a memória coletiva, a primeira seria a história de nossa vida e a segunda, o que já aconteceu, memória de um grupo, contendo neste as lembranças que afloram do seu interior.

Sendo assim a memória individual não está isolada, ela vai depender das reproduções do indivíduo apoiada pela memória coletiva. Todo esse processo constitui uma ligação entre o que o sujeito traz de bagagem de acontecimentos históricos e suas recordações, lembranças vividas no passado e que tem como referência um grupo e relações sociais. As lembranças estão associadas a um tempo diferente para cada grupo e pessoa constituindo um conjunto de

recordações permitindo partilhar esse tempo contextualizando a memória. Nessa perspectiva Halbwachs afirma que:

O tempo social assim definido seria totalmente exterior as durações vividas pelas consciências. Nossas vidas estariam postas na superfície dos corpos sociais, segui-los-iam em suas revoluções, experimentaríamos as repercussões de seus abalos. Um acontecimento só toma lugar na série dos fatos históricos algum tempo depois do ocorrido. Portanto somente bem mais tarde e que podemos associar as diversas fases de nossa vida aos acontecimentos nacionais. (HALBWACHS, 2003, p. 75)

Os acontecimentos fatos que fundamentam a vida do grupo não são exteriores a sua vivência a ponto de não haver formas de se relacionar. Ainda afirma Maurice Halbwachs:

Lembranças de nossa infância situadas dentro de um contexto familiar e também com os amigos, grupos de trabalho capacidades de lembrar isso denomina memória de grupo, portanto não existe a memória de grupo se não houver memória individual e o indivíduo produto do grupo (HALBWACHS, 2003).

Diante do exposto e importante salientar que as cartas são formas de apresentação memorialística vejamos no trecho da carta 14⁸¹ de Laís Corrêa enviada para Cosette de Alencar:

Belo Horizonte, 10. 6. 68

Cosette,

É bem verdade que o dinheiro “remedeia” tudo: se houvesse, comprava um aquecedor de ambiente, que os há e dizem não ser muito

⁸¹ Mesmo procedimento das notas 1 e 2.

caros. Ou houvesse nessa modernidade desconfortável o antigo fogão de lenha, poderíamos juntar brasas num panelão de ferro e fazer como no meu tempo de menina, num inverno passado em Bom Sucesso. [...] O jeito é pensar nas férias que se aproxima, julho no Rio, onde o clima estará (espero, suponho) agradável. Também aquele calor de janeiro, nunca mais: Que exagêros neste Brasil. Estive por 5 dias em Pirapora, cinco excelentes dias, que me aliviaram da depressão advinda com a "margarida": beleza na paisagem (o rio São Francisco), limpeza na cidade, ar limpo, puro e temperado, muito peixe nos pratos, muito carinho sobretudo do povo, que nos tratou regiamente.

Com saudades, o abraço da Laís.

Contudo, se memória coletiva é duradoura e tem como base um conjunto de pessoas são os indivíduos que se lembram enquanto integrantes de um grupo (HALBWACHS, 2003).

6 Cartas como representação histórica

É importante considerar que as cartas não são usadas somente como meio de comunicação, elas também têm uma função representativa dentro de um contexto histórico e para avaliar esta premissa será utilizado a metodologia defendida por Jose d' Assunção Barros.

Jose D' Assunção define fontes históricas como:

É tudo aquilo que, produzido pelo homem ou trazendo vestígios de sua interferência, pode nos proporcionar um acesso à compreensão do passado humano. Neste sentido são fontes históricas tanto os tradicionais documentos textuais (crônicas, memórias, registros cartoriais, processos criminais, cartas legislativas, obras de literatura, correspondências públicas e privadas e tantos mais) como também quaisquer outros que possam nos fornecer um testemunho ou um

discurso proveniente do passado, da realidade um dia vivida e que se apresenta como relevante para o pesquisador (BARROS, 2012, p.130).

As fontes históricas estão presentes em nosso cotidiano através da escrita de recordações do passado que complementam a grandeza da humanidade representada pelas memórias, relatos de viagens, diários e correspondências privadas.

A partir do conceito de fonte, ressalta-se que a historiografia contemporânea foi ampliando este conceito a partir do século XX tornando-o mais abrangente e aplicado a mais materiais e realidades capazes de fornecerem informações, evidências e discursos a serem analisados pelos historiadores (BARROS, 2012).

Para melhor compreender as fontes históricas vários autores nas áreas de teoria e metodologia estabeleceram critérios para melhor compreensão do processo de produção do conhecimento. Barros, utilizou como critério, a classificação dessas fontes em fontes materiais e imateriais por meio de um estudo complexo no qual os historiadores chegaram a uma conclusão ampla sobre fontes dentro contexto histórico.

Segundo José D'Assunção,

Uma taxonomia bem interessante foi elaborada por Júlio Aróstegui que a taxonomia deve ser útil para a própria problematização permite fazer algumas perguntas as suas fontes, classificar e aproximar-se do objeto com uma pergunta, com uma questão que se faz incidir sobre o objeto para melhor compreendê-lo (BARROS, 2006, p.133).

As taxonomias serviram para direcionar de forma coordenada e organizada os trabalho dos historiadores criando meios que pudessem avaliar a produção do conhecimento. A partir daí abriu-se um leque que permite o historiador questionar o tipo de fonte.

“As fontes históricas conforme Aróstegui elas vão depender de sua posição histórica sua relação com objeto histórico examinado e sua problematização dentro do seu contexto”(BARROS, 2012, p. 133).

Foi o primeiro passo dos historiadores questionar a posição das fontes classificando-as

como fontes direta e indireta, isso facilitou o caminho para chegar as resoluções dos problemas relacionados ao tempo:

Para os historiadores fonte direta está relacionada à questão da possibilidade que ocorram intermediações no processo informativo ou de produção de uma fonte histórica. No caso a fonte indireta o autor ou enunciador do texto chega ao seu objeto ou nos transmite alguma informação passando por um intermediário ou mais. A fonte em posição indireta situa-se, por vezes, em uma cadeia documental, testemunhal ou informativa, colocando-se, por exemplo, entre o historiador e um primeiro documento ou testemunho, anterior a todos (BARROS, 2012, p.134)

E ainda coloca José D'Assunção:

A posição das fontes caracteriza por quatro âmbitos sua posição em relação à época, aos fatos e processos históricos que estão sendo examinados, a posição ideológica em relação aos acontecimentos narrados pelo o autor da fonte (no caso fontes autorais), a posição da fonte em relação ao problema tratado pelo historiador (BARROS, 2012, p.134).

A partir do exposto podemos citar um trecho da carta nº 14⁸² de Laís Corrêa enviada para Cosette de Alencar onde identificamos referências a fontes históricas:

Belo Horizonte, 10. 6. 68
Cosette,

⁸² Mesmo procedimento nota 3 e 4.

[...] Mais os grandes homens de negócio (inclusive o hipócrita Johnson) e os interesses da guerra do Vietnam. Tudo bem urdido, bem pago, com um tipo xxxx⁸³ qualquer a bancar o bandido. No/fim, tudo é far-west, filme de cowboys a se exhibir no mundo. Está a lição a aprendermos dos dolorosos episódios Kennedy (John), King (M. Luther) e Kennedy (Robert).

Considerações finais

Pretendeu-se neste texto demonstrar as noções de gêneros autobiográficos defendidos por Philippe Lejeune, gêneros confessionais esclarecidos por Sheila Dias Maciel, e considerar a memória coletiva por meio das reflexões de Maurice Halbwachs. E por fim fontes históricas estudadas por José D'Assunção com o propósito de elucidar a dimensão de documentos de interesse histórico e fonte de pesquisa que se podem extrair do contexto de uma missiva.

As representações do gênero confessionais e autobiográfico nos quais o eu narra sua história através da escrita, manifesta relatos de sua vida e sua personalidade são perceptíveis nas entrelinhas das cartas de Laís Corrêa emitidas a Cosette de Alencar.

Pode-se afirmar também que a representação da memória está registrada nas cartas onde são narradas as lembranças vividas no passado e acontecimentos históricos que são compartilhados.

Quanto às fontes históricas, conclui-se que as cartas são fontes diretas, voluntárias de caráter público com intencionalidade privada. Elas não só representam fontes de informação mas também um discurso que precisa ser analisado e compreendido. Esses vários tipos de fontes permitem que seja determinado um paradigmas para melhor entender os elementos que reconstituem o passado histórico possibilitando a escrita da história.

As cartas, portanto, são um espaço de comunicação literária, uma construção autobiográfica de uma escrita que constrói e contribui para conservação da memória.

Referências:

⁸³ Rasura silenciosa, ou seja, quando não foi possível decodificar a escrita. Ficou estabelecido como critério, marcar a rasura silenciosa com XXX.

ARAÚJO, L. C. [cartas] 10/6/1968, Belo Horizonte [para] COSETTE, A. Juiz de Fora. 4f.

_____. [cartas] 26/12/1967, Belo Horizonte [para] COSETTE, A. Juiz de Fora. 3f.

_____. [cartas] 4/02/1968, Belo Horizonte [para] COSETTE, A. Juiz de Fora. 3f.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES; Marisa Timponi Pereira. **Letras da cidade** – Juiz de Fora: Fundação Cultural Ferreira Lage - Funalfa. 2002.

BARROS, José D' Assunção. Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a Pesquisa Histórica. **Mouseion**, n.12, maio - agosto 2012, p. 129-159.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Jovita Maria Gerheim Noronha. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACIEL, Maria Esther. **O Pathos da Lucidez**. A Trajetória Poético Intelectual de Laís Corrêa de Araújo. Belo Horizonte: Faculdade de Letras 2002.

_____. A literatura os gêneros confessionais. In: LON, Antônio Rodrigues, _____ **Em diálogos – Estudos literários e linguísticos**. Aranhums: UPE, 2004, V.4, p 1-14.

DAS PALAVRAS AO CORPO: A MEMÓRIA EM MOVIMENTO EM *DANCING AT LUGHNASA* DE BRIAN FRIEL

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana (CEFET/MG)

Resumo: Desde a passagem do século XIX para o XX, quando a Irlanda iniciou seu processo de luta contra o domínio colonial Britânico, a questão da memória se tornou uma das principais preocupações dos intelectuais que foram buscar na Irlanda rural as narrativas dos camponeses simples para servir como material para sua criação literária e teatral. Seguindo esta tradição de se voltar para o passado, Brian Friel apresenta, em 1990 no Abbey Theater, a peça *Dancing at Lughnasa*, uma peça memorialista em que a própria oralidade entra em cena na voz e no corpo do narrador Michael. No decorrer da peça, a memória narrativa, expressa por meio de palavras dá lugar a uma memória do corpo. São várias as referências a rituais, danças e práticas incorporadas. Tendo em vista tais características, este texto tem como objetivo fazer uma análise da peça em questão a partir de textos sobre memória e de conceitos como o repertório para se discutir o potencial do corpo para armazenar e transmitir a memória cultural e coletiva.

Palavras-chave: memória, corpo, repertório, *Dancing at Lughnasa*

1. INTRODUÇÃO

Na cultura Celta antiga, quando a história e as leis ainda não eram escritas, mas memorizadas em poemas, sua transmissão ficava sob a responsabilidade dos bardos. Esta tradição oral foi herdada pelo *shanachie* que, na Irlanda, seria o historiador ou o contador de história, um homem dotado de grande habilidade para narrar e que tinha o papel de disseminar a informação para o restante do clã. As estórias, os mitos e as lendas eram passados de geração a geração através de sua *performance* oral que tinha como palco a cozinha das cabanas dos camponeses. Desta forma, as memórias eram transmitidas.

No teatro, estas memórias narradas também vão constituir material para os dramas da passagem do século XIX para o XX, quando o Teatro Literário Irlandês se voltou para a

apresentação das narrativas orais de uma Irlanda rural. Seguindo a tradição de se utilizar da memória oral como objeto de criação artística, Brian Friel apresenta em 1990 no Abbey Theater, a peça *Dancing at Lughnasa*, uma peça memorialista em que a própria oralidade entra em cena na voz e no corpo do narrador Michael. No decorrer da peça, juntamente com a memória narrativa de Michael outro tipo de memória é encenado: a memória do corpo. São várias as referências a rituais, danças e práticas incorporadas que reiteram o potencial das *performances* e do corpo para armazenar e transmitir a memória cultural e coletiva. Tendo em vista tais características, este artigo tem como objetivo fazer uma análise da peça em questão a partir de textos sobre memória e de conceitos como o repertório para discutir a importância do corpo como mediador da memória.

2. DAS PALAVRAS AO CORPO

Diferentemente do *shanachie*, o narrador Michael de *Dancing at Lughnasa* não pode ser considerado um *narrador autêntico*. Esta categoria é definida por Gagnebin em *Limiar, aura e rememoração*, livro em que a autora reúne ensaios sobre a obra de Walter Benjamin. Gagnebin descreve o *narrador autêntico* como um *narrador épico, enraizado numa longa tradição de memória oral e popular*. (GAGNEBIN, 2014, p.220) Benjamin, em seu texto *O Narrador*, apresenta dois grupos de narradores que têm experiências a partilhar: *o marinheiro comerciante que muito viaja e tem muito a contar e o camponês sedentário, que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições*. (BENJAMIN, 1993, p.198). Michael não se encaixa em nenhum desses perfis. Não se mostra um narrador que tem várias experiências de fora para contar, mas também não permaneceu em seu grupo de origem, pois conforme ele mesmo afirma: *when my time came to go away, in the selfish way of young men, I was happy to escape*. (FRIEL, 1999, p.107) Na peça, apesar de ocupar o espaço do *shanachie* na tradicional cozinha irlandesa, Michael não está ali para narrar as lendas, os grandes acontecimentos ou o mito do deus Lugh, em honra ao qual o Festival de Lughnasa que dá nome à peça é celebrado. Michael está ali para narrar a história da desintegração de sua própria família após os efeitos da inserção da tecnologia e da chegada do progresso na Irlanda moderna.

Michael traz à tona, através de suas memórias, uma Irlanda rural que é a atingida pela Revolução Industrial. Na Irlanda rural, o camponês sedentário, artesão é o guardião das memórias e das tradições. Porém, a chegada do rádio que de certa forma substitui o sentar e rememorar, a industrialização que acaba com o trabalho manual no qual as mulheres também se sentavam e contavam suas histórias, o êxodo rural do camponês que deixa o campo e parte para a cidade em busca de melhores condições de vida são fatores dismanteladores de um espaço e de um campo de experiência comum que acabam por desagregar sua família e impor certos obstáculos à memória.

Na narrativa de Michael há uma certa nostalgia por um passado melhor, pautado na memória de sua família unida, vivendo seguramente circunscrita na pequena vila de Ballybeg. A respeito da memória das sociedades antigas, Bosi explica que esta se *apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres da nossa convivência não se perderiam, não se afastariam*. (BOSI, 1987, p.466) Ao contrário, na modernidade, *a memória rema contra a maré; o meio urbano afasta as pessoas, que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram*. (BOSI, 2003, p. 70). As lembranças necessitam de um meio estável para que possam ser retomadas e, por essa razão, as mudanças, os deslocamentos constituem um empecilho, mas na peça, não uma impossibilidade para a transmissão das memórias.

Michael inicia sua narrativa apontando para o gesto dual e contraditório dos atos de memória: a *mnemé* (lembança) e a *anamnésis* (rememoração). *When I cast my mind back to that summer of 1936 different kinds of memories offer themselves to me*. (FRIEL, 1999, p.7) Ao mesmo tempo em que suas memórias envolvem um trabalho ativo de conscientemente voltar ao passado e rememorar para construir sua narrativa, são tomadas por lembranças que se oferecem a ele, sem que ele tenha domínio sobre elas. Cabe ao narrador organizá-las por meio da linguagem verbal que, por sua linearidade, exige que certa ordem seja construída. Segundo Lúcia Castello Branco, *sob o gesto de se debruçar sob o “santuário” do passado e de lá trazer seus tesouros ao presente, um outro gesto se efetua: o da linguagem. Só através dele as imagens podem “oferecer-se ao pensamento que as recorda”*. (CASTELLO BRANCO, 1994, p.24) *A linguagem constrói-se sempre a partir de uma ausência, de um passado, do que já não é*. (CASTELLO BRANCO, 1994, p.31) O caráter representativo e

“irreal” da linguagem que se manifesta por meio das palavras é o tempo todo abordado na peça. As palavras e o discurso mentem e nada é da forma como se disse que é.

Assumindo a autoridade da narrativa, Michael muitas vezes apresenta um discurso patriarcal e conservador ao contar o triste fim de sua família, formada predominantemente por mulheres: as tias Kate, Maggie, Rose e Agnes e a mãe Chris, que o teve fora do casamento, tornando-se um escândalo para a família. Os homens que fazem parte de sua narrativa são o tio Padre Jack, recém-chegado de uma missão na África e seu pai Gerry Evans que eventualmente fazia visitas à sua mãe. A chegada do Padre Jack, do rádio e a visita de seu pai são os elementos que Michael reúne tentando explicar o colapso em que entrou sua casa, ao que Kate lamenta:

Kate: And Mr Evans is off again for another twelve months and next week or the week after Christina'll collapse into one of her depressions. Remember last winter? – all that sobbing and lamenting in the middle of the night. I don't think I could go through that again. And the doctor says he doesn't think Father Jack's mind is confused but that his superiors probably had no choice but send him home. Whatever he means by that, Maggie. And the parish priest did talk to me today. He said the numbers in school are falling and that there may not be a job for me after the summer. But the numbers aren't falling, Maggie. Why is he telling me lies? Why does he want rid of me?
(FRIEL, 1999, p.56-57)

Neste trecho Kate se queixa das mentiras que são ditas a ela e a suas irmãs. Gerry Evans, embora diga que logo voltará, não o fará e Christina sofrerá. Ao retornar da África, Padre Jack, que havia sido enviado para levar a religião católica aos leprosos de Ryanga e que por este motivo era um orgulho para a família em uma Irlanda em que as regras do Estado eram as regras da igreja, acaba se “tornando um nativo” e assimilando práticas e rituais dos africanos. Ele é enviado de volta para a casa com a desculpa de que havia contraído malária e não foi mais capaz de celebrar missas. De herói a vergonha para a família, ele se torna o motivo de Kate, professora em uma escola católica, ter perdido seu emprego, embora o padre

da paróquia afirme que o número de alunos está diminuindo. Muito do que é falado ou representado pelas palavras não se confirma na realidade da peça. Esta própria fala de Kate é contestada pela fala do narrador que afirma que o pai realmente voltou e dessa forma a linguagem verbal vai sendo construída e desconstruída pelas indas e vindas do discurso no presente e pela presentificação do passado e das memórias de Michael.

Dessa forma é que se pode dizer que a peça se apresenta em dois planos que se interpenetram: o plano da narração e o plano da percepção e/ou da matéria. Segundo o que Bergson define, matéria é *o conjunto das imagens*, e percepção da matéria *essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo*. (BERGSON, 1990, p.13) No plano da narração, Michael incorpora sua função de narrador-personagem e interage ora com o público, contando a história dessas mulheres sob seu ponto de vista, ora com os personagens de sua memória, quando ele faz as falas do Michael menino, ausente no palco. A ausência deste corpo e a presença do corpo do narrador enquanto a peça é encenada assinala que o que será representado é a percepção do Michael adulto, ou seja, as imagens de sua mente é que estão sendo projetadas no palco. Sua reação às falas das personagens tem a ver com as impressões do Michael adulto no momento em que o passado é tocado pelo presente.

Porém há alguns momentos em que Michael se retira do palco e uma espécie de narrador onisciente toma seu lugar, transformando o plano da percepção no plano da matéria. Este jogo de presença e ausência do corpo como técnica de representação da memória no palco já é um indício da importância do corpo no que se refere à memória e às experiências. O corpo no palco não é apenas o sujeito do discurso. De acordo com Jean Luc Nancy, *o próprio corpo é a experiência: a exposição, o ter-lugar*. (NANCY, 2000, p.100). Dessa forma, todo ato de memória está relacionado diretamente ao corpo, uma vez que só se percebe por meio dele e só se exprime por ele e ao espaço, na medida em que nos atos de memória estamos sempre nos localizando enquanto o tempo é narrado.

Em *Dancing at Lughnasa*, o espaço da casa é revivido e reabitado pelo narrador que se desloca constantemente no palco, ora aproximando-se, ora afastando-se, reproduzindo o movimento da memória de aproximação e afastamento do passado no presente. Além de atuar no plano da narração, o corpo do narrador também atua e interage no plano da percepção onde os corpos dos personagens realizam suas *performances* habituais. Assim, uma memória

narrativa e uma memória-hábito se apresentam na peça, dois tipos memória que Mieke Bal (1999), em introdução ao livro *Acts of Memory*, sente necessidade em distinguir. Tendo como foco padrões de expressão cultural que valorizam textos e narrativas, Bal (1999) caracteriza a memória narrativa por ser cercada de uma aura emocional e afetivamente colorida, fazendo com que sua narração valha a pena. Já a segunda, a autora relaciona a um automatismo e a reflexos condicionados aprendidos na infância e carregados por toda a vida. Segundo Bal (1999), a memória-hábito está ligada à rotina do indivíduo, e não é verbalizada por sua irrelevância. Trata-se de uma memória que não se submete às regras ou à reflexão que a linguagem verbal exige.

Bergson (1990), em seus estudos sobre a memória já havia conceitualizado a memória-hábito. O filósofo distinguiu a memória-hábito de uma “memória verdadeira” em que o ato mental e cognitivo de lembrar está presente. Dessa forma, a memória-hábito foi relegada a segundo plano, não apenas por Bergson, mas por outros estudos filosóficos que normalmente priorizam a memória narrativa por envolver um trabalho com a razão.

A memória-hábito está relacionada ao que aprendemos e realizamos com o nosso corpo, primeiramente por repetição e que, após o esquecimento de regras e procedimentos, quando podemos dizer que nos tornamos proficientes, automatiza-se e é incorporada como nossas atitudes, comportamentos e habilidades. Trata-se de uma memória implícita, inconsciente, em que o passado não é representado, mas reencenado pelas *performances* do corpo. Realizamos tais atividades sem pensar ou refletir sobre elas. Esquece-se o modo de fazer.

Esta memória-hábito está presente na peça lado a lado com a memória narrativa de Michael em encenações da vida diária como passar, tricotar e cuidar da casa, atividades que as irmãs Mundy estão o tempo todo a realizar. Ao contrário do que Mieke Bal (1999) afirma sobre a irrelevância da narrativa que se pode construir da memória-hábito, na peça a realização das atividades cotidianas no espaço doméstico seguro contam muito a respeito da posição e do papel da mulher na Irlanda patriarcal de 1930, governada por Eamon De Valera e controlada pela igreja católica. Nesse contexto, as mulheres não tinham espaço para expressar seus desejos e emoções.

Kate, a mais velha das tias de Michael, é professora em uma escola dirigida por um padre e tenta, a qualquer custo, manter a família unida e em ordem, de forma a fazer com que

suas irmãs sejam obedientes e comportem segundo as regras da sociedade. Nesta época, a esfera pública não era considerada um bom lugar para as mulheres. Maggie, Agnes, Rose e Chris são proibidas por Kate de frequentar as danças do Festival de Lughnasa. As atitudes e comportamentos do corpo das irmãs como cantar e dançar, usar batom, pintar o cabelo, são tidos como associados a práticas pagãs e são condenados pela igreja católica e, na família Mundy, são controlados por Kate.

A memória-hábito também está presente na dança. Gerry Evans é capaz de dançar muito bem e já foi professor de dança. As irmãs gostam de dançar e sonham com os palcos. Na maneira de Kate dançar está refletida a maneira de se comportar ditada pela sociedade irlandesa da época. Em uma cena em que a dança é o elemento principal, o rádio, cuja chegada representa um marco nas memórias de Michael e associa-se às festividades de Lughnasa, por ter chegado nesta época e por trazer o clima do Festival para dentro de sua casa, toca a música “The Maison’s Apron” de uma banda ceili.

A dança e a música ceili eram na Irlanda da época as únicas permitidas e defendidas pelo clero e pelas organizações nacionalistas como a Liga Gaélica em oposição ao jazz e as danças estrangeiras que desnacionalizavam o país. Apesar de não se ter nenhuma referência explícita ao *Public Dance Hall Act*, é possível recuperar, através da ênfase dada à dança na peça, esta lei que teve as bênçãos da Igreja Católica e o total apoio do Estado Livre da Irlanda em 1935. Este ato foi o resultado de uma campanha racista contra a influência do jazz na cultura irlandesa e proibia a dança, sem licença, em lugares públicos como casas de dança, teatros e até mesmo em casas em que mais pessoas poderiam ser chamadas a dançar. O discurso disseminado na época é que esse tipo de dança despertava a sexualidade, bem como significava o contato com o estrangeiro, despertando também desejos de mobilidade. A dança e o acesso ao exterior seriam responsáveis respectivamente pelo aumento no país do nascimento de crianças filhas de mães solteiras (como é o caso de Michael) e de emigrações (como é o caso de Agnes e Rose). A questão da dança passou então a ser supervisionada e controlada pelo clero, pela polícia e pelo judiciário. O lema da campanha era *Down with jazz and out with paganism*. Como o rádio significava uma abertura para este tipo de influência externa, fica fácil compreender a associação desse objeto ao paganismo na peça, quando Maggie quer dar ao rádio o nome do deus Lugh.

Nesta cena, marcada pela dança e pela música irlandesas, as narrativas das memórias de Maggie de quando tinha apenas 16 anos e participava de competições de dança são interrompidas pela música do rádio. Já que a narrativa tende a fracassar com a chegada da tecnologia, fato que a própria Kate comenta ao se referir ao rádio: *Peace, thanks be to God! D'you know what that thing has done? Killed all Christian conversation in this country.* (FRIEL, 1999, p.100), cabe ao corpo o papel de guardar, reencenar e transmitir essas lembranças. Neste momento, as irmãs, uma a uma, por último Kate, começam a dançar. A esta cena, Friel dedica grande espaço em seu roteiro descrevendo as atitudes dos corpos.

A dança na peça se mostra como uma forma de resistência à ordem vigente. Na família Mundy, Chris, Maggie, Agnes e Rose manifestam, de maneira eufórica, seu desejo de participar da dança da colheita do Festival. Participar da festa para elas seria uma forma de se libertar das amarras de uma sociedade opressora, de fugir daquela rotina doméstica e reviver o tempo em que costumavam se divertir juntas, trazendo de volta, através da dança, a energia e a juventude para os corpos. Mesmo não participando da dança da colheita, as irmãs, com exceção de Kate, experimentam a alegria de Lughnasa e esta prática pagã é reproduzida de maneira alternativa no interior do sistema que quer eliminá-la.

Já a forma controlada e frenética de Kate dançar mostra sua hesitação entre render-se à alegria da dança ou manter sua postura autoritária. No final da cena, a música do rádio para de repente, mas as irmãs fazem tanto barulho que nem sequer se dão conta e continuam dançando por alguns segundos. Ao notarem que a música havia terminado, uma a uma, elas param de dançar, entreolhando-se envergonhadas, como se uma ordem houvesse sido rompida e, realmente, foi.

O sociólogo Paul Connerton em *How societies remember* afirma que *in habitual memory the past is, as it were, sedimented in the body.* (CONNERTON, 1989, p. 72). Pensando no quanto a memória-hábito diz sobre o social e o coletivo que Connerton (1989) fala sobre uma *memória hábito social*, que se compõe de *performances* legitimadas socialmente e que se tornam habituais para um grupo. Segundo o sociólogo, há duas maneiras de se trazer o passado para o presente: lembrando ou atuando. A atuação em *performances* como rituais, a participação em cerimônias e festivais fazem parte dessa memória performática, que por sua repetição garante a continuidade de valores, crenças e tradições. A este tipo de atuação, Connerton (1989) chama de prática incorporada, ou seja, atividades

corporais cuja transmissão só ocorre mediante a presença dos corpos que a sustentam. Às práticas incorporadas, o sociólogo opõe as práticas inscritas, que dizem respeito às técnicas e formas de armazenamento e transmissão da informação que não exigem a presença do corpo. São a fotografia, as gravações e a própria escrita.

Diana Taylor (2013), em seu livro *Arquivo e Repertório: performance e memória cultural nas Américas*, discute estas práticas e sua relação com o armazenamento e transmissão das memórias. Taylor (2013) associa as práticas inscritas a um conceito de arquivo - cujos materiais são supostamente duradouros (fontes materiais, textos escritos, documentos) - e as práticas incorporadas a um conceito de repertório - que lida com práticas incorporadas efêmeras e imutáveis (língua falada, dança, canto, ritual). A autora discute ainda o privilégio dado à escrita, fazendo uma crítica a um modo de pensar que invalida as práticas não-verbais do corpo como forma de conhecimento e chama a atenção para o fato de que antes de a tecnologia da escrita ter sido criada pelo homem, era através dessas práticas que valores e experiências eram transmitidos. Taylor (2013) aponta ainda a tendência ocidental a se pensar em transmissão de conhecimento apenas pela palavra, esquecendo-se de que há outras formas de linguagem como a do corpo, por exemplo.

Os rituais, como práticas incorporadas criadas pelos seres humanos, são um exemplo de formas de transmissão de valores e crenças que podem se dar fora da linguagem verbal. Connerton (1989) chama a atenção para a diferença entre o mito e o ritual. Enquanto o mito é uma forma narrativa de memória, o ritual seria uma forma performática. Participar de um ritual envolve uma relação de conformidade entre o que está sendo apresentado e as pessoas que o estão apresentando. Em *Dancing at Lughnasa*, não é o mito do deus Lugh que é narrado, mas os rituais que são descritos relatando a celebração do Festival de Lughnasa. Celebrado com rituais, fogos e danças, esse tipo de comemoração não é aprovado por Kate e ela se nega a participar. O fato de Kate se opor às cerimônias de Lughnasa não se deve apenas por esta ser uma festa pagã, mas também por ser uma festa na qual as pessoas cometem excessos, dentre estes, a bebida. Os rituais Africanos dos quais Padre Jack participou em Ryanga também são descritos na peça. A descrição que ele faz dos festivais de lá é bem parecida com a dos rituais realizados em Lughnasa - os fogos, a bebida, a dança: *That's what we do in Ryanga when we want to please the spirits – or to appease them: we kill a rooster or*

a young goat. It's a very exciting exhibition – that's not the word, is it? – demonstration? – no-show? No, no... (FRIEL, 1999, p.61-62)

O uso do pronome “we” enfatiza a relação de condescendência do Padre com os rituais africanos. Ele se inclui como pertencente a esta comunidade a que ele deseja tanto voltar. Na Irlanda, Padre Jack não reconhece mais sua casa e torna-se incapaz de celebrar o ritual cristão da missa. Quando Kate pergunta quando ele vai voltar a celebrar missas, Jack se lembra da oferenda de sacrifício a Obi, a deusa da terra, para se ter prosperidade na colheita. Em uma época em que Igreja e Estado se uniam para manter a Irlanda afastada do estrangeiro, é irônico apresentar um padre, que enviado por seu próprio país para a missão de cristianizar os africanos, acaba “se tornando um nativo”. Não se sabe se por sua longa permanência na África, ou pela malária que contraiu lá, Padre Jack se mostra desorientado e assolado por uma amnésia que o faz esquecer sua própria língua.

Jack: (...) Coming back in the boat there were days when I couldn't remember even the simplest words. Not that anybody seemed to notice. And you can always point, Margaret, can't you?

Maggie: Or make signs.

Jack: Or make signs.

Maggie: Or dance.(FRIEL, 1999, p.63)

Neste diálogo entre Maggie e Jack em que ele relata a dificuldade de se lembrar das palavras, ambos concordam que linguagem do corpo pode muito bem expressar o que se quer dizer. As palavras, que também fazem parte dos rituais, na peça se tornam desnecessárias. Um exemplo disso é a cena em que Gerry pede Chris em casamento. Por ter sido abandonada por ele tantas vezes, ela parece não acreditar em suas palavras e prefere se render à sua dança antes que ele vá embora. Gerry vai, mas volta e os dois concretizam seu casamento pela dança, desta vez, uma dança sem música, sem palavras. Trata-se de um ritual de passagem realizado apenas pelo corpo. Depois dessa “forma de casamento não convencional”, Gerry parte para lutar na Brigada Internacional, e Chris sofre como qualquer esposa, mas não entra em depressão como das outras vezes em que ele a havia abandonado. Mais do que as palavras, na peça é o corpo que diz.

O final da peça é marcado também por uma cerimônia: um almoço no jardim. Padre Jack veste seu uniforme para participar da celebração. Apesar de não participarem das comemorações de Lughnasa realizadas nas montanhas, um lugar proibido e de Father Jack não poder mais voltar para Ryanga, a família Mundy se reúne em um almoço no jardim para celebrar a colheita. O galinho branco de Rose está morto, fazendo lembrar os sacrifícios para o deus Lugh e para a deusa Obi. Nas conversas, as irmãs também fazem referência a apanhar mirtilos, prática comum do Festival de Lughnasa. Todas estas ações do almoço fazem parte do repertório adquirido na vivência destas personagens.

Voltando novamente à distinção entre o arquivo e o repertório, é interessante ressaltar o caráter de resistência que o último apresenta para garantir a sobrevivência das memórias. Enquanto o arquivado, desde o início, sustenta o poder, o repertório, ao contrário, pode ser tido como um lugar de resistência. Interno ao corpo e externalizado por ele através das práticas incorporadas, o repertório é mutável e não apenas guarda, mas transforma, ressignifica e reconfigura formas culturais que por terem sido proibidas, são substituídas e alteradas em sua ordem simbólica, mas, de alguma forma remetem à tradição.

É o que acontece na peça. Apesar de estarem proibidas pelas regras da igreja, da sociedade e do Estado de participarem das Festividades de Lughnasa, as irmãs Mundy as realizam no jardim de sua própria casa. A dança, o almoçar no jardim, o apanhar mirtilos, os rituais de Padre Jack, as faces primitivas que Michael pinta em suas pipas estão mais ligadas a um fazer do corpo que transmite a tradição de práticas pagãs em uma Irlanda Católica e Cristã. Na peça, as palavras finais de Michael valorizam este repertório como uma memória do corpo, uma memória em movimento que não deve nada ao fato e apresenta um grande potencial para ser transmitida ao outro. Segundo Michael,

... when I cast my mind back to that summer of 1936, different kinds of memories offer themselves to me. But there is one memory of that Lughnasa time that visits me most often; and what fascinates me about that memory is that it owes nothing to fact. (...)When I remember it, I think of it as dancing. Dancing with eyes half closed because to open them would break the spell. Dancing as if language had surrendered to movement -- as if this ritual, this wordless ceremony, was now the

way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary ... (FRIEL, 1999, p.107-108)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Classificada como uma peça de memória, *Dancing at Lughnasa*, apesar de trazer a memória narrativa de Michael, enfatiza uma memória do corpo ao descrever e encenar os hábitos de uma Irlanda de 1930, as danças, os rituais e as cerimônias do Festival de Lughnasa. A própria narrativa de Michael é apresentada pelo seu corpo e sua voz em uma *performance* oral que tanto faz lembrar as *performances* dos Shanachies nas cabanas irlandesas como um ritual pela repetição da estrutura *when I cast my mind back to that Summer of 1936...* (FRIEL, 1999, p.7, 8, 107) Porém, em sua *performance*, Michael não narra ou ritualiza os mitos irlandeses e sim suas memórias individuais inseridas do contexto de sua casa e de sua família e que retratam o contexto histórico dos anos 30 e as transformações por que passava uma Irlanda pós-colonial a caminho da modernidade.

Como um *narrador da impossibilidade contemporânea de narrar* (GAGNEBIN, 2014, p.226), Michael apresenta os obstáculos a uma memória narrativa como a chegada do rádio, a industrialização e a emigração e cria uma espécie de ritual para permitir que suas memórias sejam transmitidas. Em um tempo de mudanças constantes, os rituais, por se tratarem de uma repetição de gestos e palavras, dão certa estabilidade frente à instabilidade da modernidade. Neste ritual de memória em que consiste a peça, a linguagem verbal está presente, porém ela é questionada como representação do real, uma vez que muito do que é falado e dito não se confirma e acaba se apresentando como uma falácia. A linguagem verbal dá então lugar a uma linguagem do corpo, que torna visível todo um espectro de atitudes, valores e crenças. Valorizando uma linguagem e um conhecimento incorporados, saindo do campo discursivo para o performático, a peça apresenta uma memória em movimento, veiculada por corpos que dançam, cantam, vocalizam e ritualizam. No corpo estaria a memória viva capaz de sobreviver às transformações da modernidade e às imposições do poder.

Referências

- BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; and SPITZER, Leo. (eds) **Acts of Memory**. Hanover and London: Dartmouth College, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Éclea. **Memória e Sociedade**: Lembrança de velhos. São Paulo: TA Queiroz, Editor, USP, 1987.
- BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaio de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume Editora, 1994.
- CONNERTON, Paul. **How societies remember**. Great Britain: Cambridge University Press. 1989.
- FRIEL, Brian. Dancing at Lughnasa. In: **Brian Friel: Plays 2**. London: Faber and Faber, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed.34, 2014, p.197-267.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega, 2000.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA: EXCEDENTE DE VISÃO, COMPENETRAÇÃO E ACABAMENTO EM *ELENA*

Marina Alvarenga Botelho (FADMINAS, UFLA-LEDISC/GEDISC)

Resumo: O documentário em primeira pessoa, *Elena* (2015), da diretora Petra Costa, retrata a busca da diretora por sua irmã mais velha, Elena. Por meio da utilização de imagens de arquivo, filmes caseiros, áudios, entrevistas e narração em voz over em primeira pessoa, Petra retoma os caminhos de Elena, buscando a ela e a si mesma. Esse movimento de Petra chamou a atenção pela proximidade com os conceitos bakhtinianos sobre o excedente da visão estética: compenetração e acabamento. A compenetração diz respeito a um primeiro momento da atividade estética, que é o de vivenciar, se colocar no lugar do outro, se coincidir com o outro. Já o acabamento vem em um segundo momento, que seria um retorno a si mesmo, dando um acabamento ao material da compenetração. Portanto, o presente texto tem como objetivo fazer uma análise fílmica do documentário *Elena*, à luz dos conceitos bakhtinianos citados, pensando não só a relação de Petra com Elena, mas a relação e a experiência do espectador com o filme.

Palavras chave: documentário autobiográfico, *Elena*, Círculo de Bakhtin, excedente de visão.

1 Introdução

Debates e pesquisas no campo documental brasileiro têm crescido nas últimas décadas, acompanhando a produção desse cinema no país. Dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)⁸⁴ apontam, em relação ao ano de 1995, um crescimento na produção do gênero documentário de 400% em dez anos. Já em 2013, esse aumento chega a um recorde com a produção de 50 documentários, 233% a mais em relação a 2005. Apesar de uma ligeira queda em 2014, de 28% em relação ao ano anterior, encontra-se uma tendência de aumento de produção.

⁸⁴ Disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/>

Refletir sobre o cinema documentário é refletir sobre documentos indiciais de cada época, como forma não somente de registro histórico, mas de expressão subjetiva de quem os produz.

Assim, reflete-se:

[...] qual é o lugar que os filmes documentários reservam ao seu espectador, situado diante de uma *mise en scène* que projeta e faz passar em uma tela as outras *mises en scènes* – os vários sistemas de representação – que irrigam a vida social e solicitam o trabalho ativo do sujeito: não apenas diante do filme, mas inscrito nele, capturado e desdobrado pela sua duração. Sem deixar de ser um terceiro simbolizante, ao produzir a mediação entre nós e o outro, o cinema, muito mais do que um produtor de representações sociais, é um analisador dos sistemas de representação que sustentem nossas crenças, valores e práticas compartilhadas [...] (GUIMARÃES, 2006, p.39)

Mais recentemente, um longa-metragem chama a atenção por uma série de elementos como a mistura dos tipos de imagens, o embate entre memória e presente, a extrema intimidade da “pessoa-personagem”⁸⁵, ou em termos bahktinianos, sujeito-autor e sujeito-personagem, - termos que serão explorados adiante - revelada, e a narração em voz over⁸⁶. Essa auto representação, a construção de sujeitos no filme, a presença constante da poesia e do belo e por vezes, um embate entre documentário e ficção, áudio e imagem, gerou um olhar mais atento a “Elena” (Petra Costa, 2012).

No filme, a diretora Petra Costa se volta para imagens de arquivo e uma viagem de (re)descoberta por Nova York, em uma busca por sua irmã, Elena. As imagens e os sons se

⁸⁵ Termo explorado por Lins e Mesquita (2008, p.52), citando J, C- Bernadet “Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, enfrentam obstáculos, alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção”, em “Documentário de busca: 33 e *Um passaporte Húngaro*”, p148-9.

⁸⁶ Para Ramos (2005, p.115) voz over define-se como “a voz sem corpo ou identidade que assere fora-de-campo”.

misturam – não se tem certeza sobre o que é imagem de arquivo, o que é imagem diegética⁸⁷, Petra e Elena se misturam, imagem de Petra, som de Elena. É uma (re)construção de sujeitos através da memória, de depoimentos, enfim, do discurso cinematográfico.

Pode-se observar no cinema mundial contemporâneo essa volta para esse tipo de imagem:

Filmes, obras expostas em museus e galerias, trabalhos que circulam na *internet* e programas televisivos são compostos, cada vez mais, de imagens captadas em diferentes mídias e provenientes de variadas fontes: arquivos públicos, privados, familiares, pessoais, cinematográficos, televisivos, de vigilância etc. Os efeitos desse procedimento são complexos, ambíguos, geram obras potentes, estética e criticamente, outras sem maiores interesses. (LINS et al., 2011, p. 57)

Essas questões estão também intimamente ligadas à busca pessoal de Petra Costa em relação a sua irmã, Elena. É na interação de depoimentos de conhecidos, imagens de arquivo, a volta a Nova Iorque, que tenta-se construir e entender as relações entre os diversos sujeitos, vistos de pontos diferentes. O filme funciona para Petra como uma atividade estética em si, no ato de sair de si mesma e olhar-se pelo olhar de outros, bem como no ato de olhar para Elena, a partir de imagens de Elena, mas de seu próprio lugar. Essas “pulgas” que o filme coloca atrás da orelha, são um ponto de partida para uma primeira tentativa de aproximação com o texto, pelo viés dos sujeitos e suas construções.

Pensar a experiência do espectador também é pensar essa experiência autobiográfica de Petra, ou como aponta Dias, em Elena,

um dos fatores que promovem a aproximação com o espectador talvez seja a utilização de recursos do cinema de ficção mesclados a elementos típicos da narrativa documentária, tais como: presença de

⁸⁷ A definição de imagem diegética é encontrada no Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, de Jacques Aumont: “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.” (AUMONT, 2001: 77) Na presente investigação, por se tratar de documentário, optou-se por chamar de imagem diegética todas aquelas filmadas *para* a construção do documentário, e que, por vezes, pode ser vista como encenação.

depoimentos, locução em voz *over*, utilização de imagens de arquivo, o que insere o filme em um campo fronteiro em relação à definição de seu gênero como documentário ou ficção. (DIAS, 2015, p.14)

Portanto, pretende-se, no presente texto, realizar uma análise fílmica de Elena, à luz dos conceitos bakhtinianos que dizem respeito a essas relações entre sujeitos e à atividade estética vivenciada pela diretora, e também a experiência do espectador com o filme.

Para isso, serão discutidos o discurso cinematográfico do documentário e seus recursos fílmicos; será apresentado e explorado o referencial teórico bakhtiniano de excedente de visão, compenetração e acabamento, essenciais para o exercício de se debruçar sobre as questões de Elena; em última instância, será feita uma análise fílmica, tentando identificar os atos estéticos entre os diversos sujeitos no filme, por meio de uma sistematização dos tipos de imagem e as relações causadas por elas, não só para Petra, mas para o espectador. Para essa última empreitada, será necessário realizar um recorte de algumas cenas do filme, por ser apenas uma primeira aproximação com o texto.

2 Sobre Elena, seus sujeitos e os atos estéticos

Elena é uma conversa, de Petra com sua irmã. A voz *over* principal é a voz da diretora, que em primeira pessoa, - e aqui configurando o “documentário em primeira pessoa - se dirige a Elena. No vídeo “Elena – Memórias de uma criação”⁸⁸, diretora, montadoras, roteiristas e outras pessoas que trabalharam no filme abordam o processo criativo. Em determinado momento é falado que Petra passou por um treinamento para que fizesse o mesmo tom de Elena ao falar. O filme surge, como explicado por Petra, com um exercício que fez, inicialmente, em que misturou imagens de seu diário com imagens do diário da sua irmã. A partir daí, o desejo latente de transformar isso em um filme ganhou vida.

O primeiro ato foi o debruçar-se sobre as imagens de arquivo, de filmagens caseiras, feitas por Elena e outros familiares. Somente depois é que foram filmadas as imagens “diegéticas”, em Nova Iorque, e as (encen)ações. Em termos de narrativa, e como parte também do processo criativo, já com a inserção de uma roteirista na equipe de criação, o filme

⁸⁸ Disponível no canal oficial de Elena no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=_QprO_AOUrI

(Petra) começa a contar cronologicamente quem é Elena (ao espectador, direcionando-se a Elena). “Sua imagem interior e sua imagem exterior”.

Essa organização cronológica das imagens de arquivo de momentos familiares é cheio de poesia. Elena ganha sua câmera filmadora aos 13 anos de idade e passa a filmar não só imagens cotidianas, mas também, imagens encenadas, principalmente de dança. Parece que sempre tentou fazer experimentações: colocando músicas e brincando com a câmera.

Outras imagens a que temos acesso são já quando Elena se encontra em Nova Iorque: teste de elenco, ensaios e peças que apresentou. Petra chega a conseguir até gravações antigas, em VHS, de um curso de dança que sua irmã fizera na Ucrânia. Essas imagens de arquivo, que foram filmadas sem o propósito de serem, um dia, um documentário, são ressignificadas na construção da memória e dessa (auto)biografia de Elena e Petra.

Em “Cinema documentário e autobiografia: a construção do depoimento pessoal a partir da memória social”, a autora discute a relação entre autobiografia e memória social no filme *Jogo de Cena*, de Coutinho. Algumas das características que chamam a atenção nesse filme é o constante embate entre documentário e ficção, verdade e encenação, narrações e a construção de memórias, e também a própria indexicalidade do cinema, que se atualiza aos olhos do espectador. Para a autora,

[...] o cinema documental atua como arquivo de um tempo, como memória de um presente pretérito que se atualiza durante os vários presentes em que se perpetua. Pois se o tempo que o cinema registra é um tempo que passou, é o registro da morte, ele é também o que ainda vive, é como a memória que revive a cada nova atualização. (RODRIGUES, 2015, p. 41-42)

Ainda nesse mesmo sentido, de embate entre memória e construção autobiográfica, Dubois levanta alguns questionamentos:

[...] podemos falar, verdadeiramente, de autobiografia no cinema? como conciliar a autenticidade subjetiva singular da autobiografia com o coletivismo sempre artificial e objetivante que impõe a realização de um filme? que distinção fazer, nesse terreno, entre ficção,

documentário e ensaio pessoal? [...] (DUBOIS, 2012, p. 4 e 5)

É possível, dessa forma questionar o papel da diretora Petra Costa, e o conceito de autor-criador, já que sua própria imagem faz parte dessa construção autobiográfica: quem é a Petra dos vídeos, quem é a diretora do filme, tanto para si mesma, quanto para o espectador. É por esse exercício estético de colocar-se no corpo subjetivo da pessoa que monta sua autobiografia que as imagens se tornam tão fortes, que se tornam afeto, que se tornam uma memória até mesmo do espectador?

[...] por um lado, a autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, ou seja, permite de certo modo um autoquestionamento do dispositivo: voltado para si mesmo, o sujeito não tem outra opção de exterioridade senão pondo-se em cena, logo tornando presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem; por outro lado, e talvez sobretudo, a questão da autobiografia posiciona a problemática das imagens na ordem explícita da subjetividade, na ordem da vida psíquica e dos processos de memória. [...]. (Ibidem, p. 4 e 5)

Pode-se perceber que as relações dos sujeitos na autobiografia são extremamente complexas, pelo exercício auto-reflexivo e sua relação com o dispositivo.

2.1 Elena por Bakhtin

Para realizar a aproximação do objeto dessa investigação à análise de discurso de Bakhtin, é importante deixar claro quatro principais conceitos do autor. São eles: autor-criador, excedente da visão estética, compenetração e acabamento.

Sobre esse papel duplo de criar e ser parte da criação, Faraco (2011) ressalta, a partir das ideias de Bakhtin:

O autor-criador é entendido basicamente como uma posição estético-formal cuja característica central está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo. E essa relação axiológica

é uma possível dentre as muitas avaliações sociais que circulam numa determinada época e numa determinada cultura. É por meio do autor-criador (do posicionamento axiológico desse pivô estético-formal) que o social, o histórico, o cultural se tornam elementos intrínsecos do objeto estético. (FARACO, 2011, p. 22)

Assim sendo, Faraco (2011) propõe uma diferença entre o autor-pessoa e o autor-criador. O primeiro diz respeito ao artista (no caso, à diretora Petra Costa), a pessoa física. Já o segundo é a “função estético-formal engendradora da obra, um constituinte do objeto estético, um elemento imanente do todo artístico” (ibidem, p.22).

No caso, em Elena, não fica tão clara essa separação de autor-pessoa e autor-criador. Pelo próprio movimento estético em jogo, o que salta aos olhos é essa confusão entre esses “dois” sujeitos: o filme só existe porque em algum momento a autora-pessoa, Petra, realizou essa mudança de posicionamento estético-formal ao se debruçar sobre as imagens de arquivo e começar a produzir seu documentário.

O conceito de excedente de visão diz respeito à relação sujeito e outro: a visão que o sujeito acredita ter de si mesmo não é, de fato, a visão que o outro realmente tem, já que a visão desse outro acaba excedendo a do sujeito e vice versa. Essa não possibilidade de coincidência de olhar, para Bahktin (2011), se dá pois mesmo que se coloque no lugar do outro para olhar a si mesmo, ao assumir “a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa” (p. 21).

Portanto, esse excedente da visão, que acontece envolvendo o repertório de cada sujeito, sempre existirá nas interações entre os indivíduos, e por elas será constituída.

O excedente de minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro, a quem elas são inacessíveis no lugar que ele ocupa fora de mim; tais ações completam o outro justamente naqueles momentos em que ele não pode completar-se (BAKHTIN, 2011, p. 23)

Sendo assim, essas ações se tornam “ações-atos” puramente éticos. No entanto, ainda para o autor, o que importa são os atos de “contemplação-ação”, já que a contemplação é ativa e eficaz. Essas sim, são ações puramente estéticas.

Todo esse movimento pode ser pensado em três diferentes posições do sujeito:

- 1) Inicial: o lugar em que o sujeito está;
- 2) A compenetração: o primeiro momento da atividade estética, quando “eu” ocupo o lugar do outro. Para Bahktin,

[...] eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração; [...] devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltar, nesse horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir do meu lugar;” (BAHKTIN, 2011, p.23)

O autor dá um exemplo caso o outro fosse um ser um sofredor. Nesse caso, esse ato pode acabar motivando para um ato ético, como provocar a ajuda, a consolação ou uma reflexão cognitiva. A compenetração deve ser seguida de um retorno ou “eu”:

ao meu lugar fora do sofredor, e só deste lugar o material da compenetração pode ser assimilado em termos éticos, cognitivos ou estéticos. Se não houvesse esse retorno, ocorreria o fenômeno patológico do vivenciamento do sofrimento alheio como meu próprio sofrimento. (Ibidem. p. 24)

- 3) O acabamento: quando a atividade estética propriamente dita tem início. É o retorno a si mesmo, fora do lugar do outro, ou da pessoa que sofre, quando se enforma e se dá acabamento ao material da compenetração. É quando “preenchemos o material da compenetração” e ainda:

Todos esses valores que concluem a imagem dele, eu os hauri do excedente da minha visão, da minha vontade e do meu sentimento.

Cumprer em vista que os elementos de compenetração e acabamento não se sucedem cronologicamente; insistimos na diferenciação de sentidos entre eles, embora eles estejam intimamente entrelaçados e se fundem no vivenciamento ativo. (Ibidem, p. 25)

3. A análise fílmica

Tendo-se entendido o lugar fílmico de Elena no cinema brasileiro contemporâneo, refletido suas questões autobiográficas e documentais e tendo-se explanado sobre os conceitos bahktinianos de excedente de visão, compenetração e acabamento, partir-se-á para a análise fílmica.

Portanto, a presente investigação enquadra-se como uma análise qualitativa em uma pesquisa descritivo-analítico-interpretativista. Optou-se por um recorte de cenas específicas, cujos tipos diferentes de imagem servirão como ponto de partida para pensar os sujeitos, as vozes e as interações.

O quadro abaixo pretende, de forma recortada, didática e sistemática, realizar a análise proposta.

<i>Tempo decorrido de filme</i>	<i>Tipo de imagem</i>	<i>Áudio</i>	<i>Sujeitos</i>	<i>Análise</i>
00:00:39 a 00:01:44	Diegética. Ruas de Nova Iorque e reflexo de Petra na janela do carro	Voz over de Petra	Petra se dirige a Elena	Na primeira cena do filme, Petra dita o tom, já em uma primeira deixa para pensar a confusão dos sujeitos Petra e Elena. “Essa noite sonhei com você...” [...] Quando vejo, você está em cima de um muro [...] Olho de novo, e vejo que sou eu [...]”.
00:03:15 a 00:03:47	Diegética. Cida de de N.I. Petra em N.I.	Voz over de Petra.	Petra se dirige a Elena e ao espectador	Aqui parece ser possível observar a exemplificação do conceito de compenetração, de Petra para com Elena. Ao dizer que sua mãe havia lhe dito que poderia escolher fazer qualquer coisa da vida, menos ser atriz em N.I., e que escolheu ser atriz em N.I., Petra já começa a tentar se colocar no lugar de Elena,

				que o espectador descobrirá, em seguida, também passou por isso. Ao dizer “queria que eu te esquecesse, Elena”, Petra reforça essa ideia.
00:05:02 a 00:06:08	Imagens de N.I. – indefinição da diegese. Imagens diegéticas de Petra.	Gravação em áudio de Elena.	Elena se dirigindo à família (e a ela mesma?)	Elena conta suas experiências em N.I., suas aulas, suas sensações sobre a cidade. Aqui vemos Elena se vendo, espectador vendo Elena pelos “olhos” da mesma; Petra também vendo Elena pela voz da própria irmã. Pode-se pensar sobre a compenetração de Petra para com Elena, bem como do espectador para com Elena. Uma das hipóteses é de que arquivo é capaz de levar o sujeito ao momento da tomada, portanto se torna mais intenso esse exercício de deslocamento para o lugar do outro, a compenetração.
00:06:08 a	Imagens de arquivo. Teste de elenco de Elena.	Voz da imagem de arquivo. Elena sendo entrevistada.	Elena consigo mesma, Petra e espectador com Elena.	Aqui são vários os sujeitos e os movimentos de compenetração possíveis. Elena vê a si mesma pelos olhos do entrevistador, para exercer a reflexão. O espectador, e Petra, para verem Elena, também devem se mover.
00:10:30 a 00:16:05	Imagens de arquivo. Elena filmando a si mesma. Imagens diversas de arquivo: Petra criança, Elena dançando, encenações de esquetes.	Voz over de Petra sobreposta ao som das imagens de arquivo.	Elena vê a si mesma pelos olhos da câmera. Petra vê a si mesma pequena. Mãe interage com as duas. Os sujeitos que filmam estão sempre interagindo com os sujeitos filmados.	Um dos momentos-chave do filme, esse trecho exemplifica o conceito de excedente de visão se pensarmos: 1) do ponto de vista de Petra atualmente se vendo quando crianças, que gera esse excedente de visão, já que ela mudou, se constituiu como outro sujeito. 2) É interessante notar também a postura da mãe, que filma Elena com Petra no colo, comentando que a filha muda quando está sendo filmada. E Elena pergunta: “Mudo? E como que eu sou?”. Suscitam-se questões acerca da presença da câmera no espaço e como ela gera ou não encenações. Vê-se Elena tentando ver a si mesma quando está sendo filmada, em compenetração consigo mesma. 3) Esses momentos de interação entre Elena e Petra quando crianças, e a própria escolha da diretora por essas imagens, o ato estético da escolha,

				demonstram intensamente também o conceito de acabamento, por parte de Petra – esse voltar a si mesma e tomar essas decisões, pois já se viu de outra forma, devido ao excedente da visão.
00:17:10 a 00:20:00	Imagens de bastidores e apresentações teatrais de Elena.	Voz over de Petra e áudio das imagens.	Elena se apresentando – não seria o próprio teatro uma atividade constante de compenetração?	A compenetração pode ser entendida quando Petra opta por essas imagens e diz a Elena, em voz over, como os outros atores (que foram entrevistados para o filme, nessa busca), como ela ensaiava muito, mas nunca estava satisfeita. Fosse Elena viva, seria um grande exercício de sair de si mesma, de compenetração e acabamento a ela.
00:49:43 a 00:50:51	Imagens diegéticas da mãe de Petra e Elena encenando. Imagens de diegese indeterminada.	Depoimento da mãe da Petra e Elena. Voz over de Petra, lendo a carta que Elena deixou.	Mãe compenetra Elena, no momento de sua morte. Petra, ao ler a carta deixada pela irmã, também realiza esse exercício estético.	Um dos momentos mais intensos do filme, a mãe das meninas encena a maneira que encontrou Elena morta. Um dos melhores exemplos da compenetração, da mãe para Elena. Colocou-se literalmente no lugar da filha morta. O espectador, por esse duplo – carta de Elena lida por Petra, encenação da mãe da morte de Elena, acaba realizando intensamente esse exercício da compenetração, ao deslocar-se, pela motivação do áudio e da imagem, no lugar das três. Recurso como a imagem desfocada reforçam a indeterminação do sujeito.
01:03:53 a 01:05:00	Imagens de arquivo de Petra, já adolescente e adulta. Petra filmando a si mesma. Imagens diegéticas de Petra.	Voz over de Petra, falando de si, para Elena.	Sujeito predominant e é Petra, pensada por si mesma.	Após a morte de Elena, Petra se insere mais no filme, retrata seus episódios de depressão quando era criança, fala de suas escolhas e seus caminhos, e como acaba escolhendo os mesmos passos da irmã. Diz que o medo desapareceu, e Elena junto. As imagens de si mesma já também encenando, vão caminhando para o exercício do acabamento – a volta a si mesma, para pensar as relações “eu-para mim”, “Elena-para mim”, vistas de outro ângulo.

4 Considerações Finais

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

Pelo caráter breve da investigação, foi possível investigar apenas alguns tipos de cenas. Tentou-se pensar o exercício estético suscitado pelo filme Elena por meio dos conceitos bahktinianos sobre o excedente de visão, compenetração e acabamento. Não teve como objetivo esgotar as análises possíveis do filme, bem como trouxe à tona mais questionamentos e menos respostas.

Uma das questões/hipótese levantada que fica para, em estudos futuros aprofundar-se na experiência do espectador é: já que Petra se dirige a Elena, e sendo o espectador esse “receptor” da mensagem à Elena, não ficaria essa atividade como sua “responsabilidade”? Não seria possível pensar que o espectador ocupa esse espaço de Elena, em um movimento constante de compenetração e acabamento, tanto para formar sentidos de quem é Petra quanto de quem é Elena? Pois, não ocuparia também o espaço de Petra, que como diretora, deixa claro seus atos estéticos nos recursos fílmicos, na montagem, na escolha de imagens?

A caminho de novas concepções de si, após o exercício estético de compenetração e acabamento, fica possível observar o excedente de visão gerado pelo processo de construção do filme. Parece que o filme funciona como o “dispositivo”, a “desculpa” para esse ato estético, que só é possível nesse movimento incessável (e não cronológico) de compenetração e acabamento.

Bahktin (2011) fala do ativismo que pode ser gerado pelo exercício da compenetração. Após o filme, foram diversas as manifestações de Petra, por meio de redes sociais e entrevistas, sobre a conscientização e temas acerca do suicídio. O filme, ao retratar o íntimo dos sujeitos ali constituindo-se acaba tornando uma história privada em uma narrativa pública, universal, passível como dispositivo para discussões acerca de depressão e suicídio. Aí reside grande parte da força poética, ética e estética do filme.

“Elena” e seus processos envolvidos parecem funcionar como uma “catarse” da diretora, posicionando-se como um novo sujeito, com seus excedentes de visão, pronta para olhar Elena não mais com mágoa, mas com suavidade e poesia.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas:

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

Papirus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo. 6ª Ed. Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOTELHO, Marina Alvarenga. **O Pensamento Afetivo na Mistura de Elementos Documentais dentro da ficção Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <https://www.academia.edu/15682257/O_Pensamento_Afetivo_na_Mistura_de_Elementos_Documentais_dentro_da_fic%C3%A7%C3%A3o_Viajo_Porque_Preciso_Volto_Porque_Te_Amo>

DIAS, Emily Hozokawa. **Espelhos cinematográficos: A Experiência Autobiográfica No Cinema Documentário Contemporâneo Nos Filmes *Elena* (2012) E *Mataram Meu Irmão* (2013)**. Disponível em <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/13/espelhoscinmatograficos.pdf>>. Acesso em 15 set 2016.

DUBOIS, Philippe. **A Imagem-Memória Ou A *Mise-En-Film* Da Fotografia No Cinema Autobiográfico Moderno**. Revista LAIKA - Uma publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP – Junho de 2012

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. São Paulo, Busca Vida Filmes. Ano: 2012. 1 DVD, DCP, (82 min). color.

FARACO, Carlos Alberto. **Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares**. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011

GUIMARÃES, César. **A singularidade como figura lógica e estética no documentário**. ALCEU - v.7 - n.13 - p. 38 a 48 - jul./dez. 2006

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo.** Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Imagem-Câmera.** Papirus, Campinas – SP, 2012.

RAMOS, F. P. **Mas Afinal... O que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RODRIGUES, Sara Martins. **Cinema documentário e autobiografia: a construção do depoimento pessoal a partir da memória social.** Dossiê Cinema e Audiovisual: entre o sensível e o reflexivo Arquivos do CMD, Volume 3, N. 1. Jan/Jul 2015

AS IMPLICAÇÕES DISCURSIVAS NAS INTERAÇÕES DA PRÁTICA DOCENTE NO FILME “COMO ESTRELA NA TERRA”

Miriã Costalonga Mac-intyer Siqueira⁸⁹ (UNINCOR)

Resumo: O objetivo deste estudo é o de analisar como as representações podem redefinir identidades docentes. Nessa linha, abre-se um espaço de reflexão em torno dos discursos que se movimentam no âmbito escolar, mais especificamente, nos dizeres do professor, diretor e da família, reproduzidos nas cenas do filme “Como Estrela na Terra”, dirigido pelo ator e produtor Aamir Khan. Trata-se de uma narrativa fílmica que conta a história de um menino chamada Ishaan Awasthi, de 9 anos, que está cursando o 3º ano do Ensino Fundamental e apresenta um quadro de dislexia. No entanto, suas limitações são desconsideradas pelos seus pais e pelos professores, os quais o julgam como preguiçoso, desatento e indisciplinado. De acordo com Goffman (1988), o sujeito, que foge do padrão idealizado por um determinado grupo, é desacreditado, excluído por não satisfazer as expectativas, esse sujeito passa ser estigmatizado. Suas dificuldades são ignoradas e se torna culpado por suas próprias limitações, sem ter meios para se desenvolver. De natureza explicativa e abordagem discursiva, pretendemos verificar nos modos de dizer dos enunciadores do filme, em análise, como os valores de contratos e conflitos marcam as relações entre os sujeitos. E nessa esteira, ressaltamos que esta pesquisa se justifica pela necessidade de aprofundar os estudos linguísticos no contexto escolar, partindo do pressuposto que a instituição educacional é o espaço privilegiado de interações sociais e de formação dos cidadãos. Nesse sentido, reforça-se a importância de investir em trabalhos que envolvem as práticas languageiras dos sujeitos envolvidos nesse processo.

Palavras-chave: discurso; representações; práticas; interações, linguagem.

INTRODUÇÃO

⁸⁹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Letras – na Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – sob a orientação da Profa. Dra. Maria Alzira Leite.

Estudar a linguagem é refletir sobre o sujeito e sua constituição. Na linguagem em ação está o discurso que faz parte das interações dos sujeitos no contexto em que vive; o discurso que não é neutro e vem carregado de sentidos. (BAKHTIN, 2009, p. 99). Isso engloba, “Não há discurso sem sujeito, não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e assim que a língua faz sentido”. (PÊCHEUX, 1975 apud ORLANDI, 2013, p. 17).

Diante disso, acredita-se que ao analisar o discurso, muitos fenômenos linguísticos serão significativos para compreender melhor o contexto educacional. O cenário de interesse neste estudo são as implicações do discurso na interação da prática docente representado pelo Filme “Como Estrela na Terra”.

Em alguns anos de experiência profissional como professora, supervisora e gestora na Educação básica, a autora desta pesquisa tem se incomodado com situações vivenciadas na interação do cotidiano escolar e, assim, possui um interesse em compreender como os discursos podem influenciar na prática educativa.

É fato que a Constituição Federal Brasileira (Art. 205) e a Lei de Diretrizes e Bases. LDB nº 9.394/1996 afirmam que a educação é direito de todos e dever do Estado e da Família, tem por finalidade estabelecer uma prática educativa “inspirada nos princípios da liberdade e nos ideais de solidariedade humana”. Nessa linha, é importante refletir se os discursos são coerentes com esses princípios e como se dá a formação discursiva dos profissionais da educação.

Posto isso, este estudo justifica-se pela necessidade de aprofundar os estudos linguísticos no contexto escolar, partindo do pressuposto que a escola é o espaço privilegiado de interações sociais e de formação dos sujeitos. Nesse sentido, reforça-se a importância de investir em trabalhos sobre os discursos dos sujeitos envolvidos nesse processo. Abre-se, espaço para se pensar nos discursos presentes nas representações dos profissionais da equipe pedagógica e da família, nas formas de enunciações dos fenômenos linguísticos de um determinado processo educativo.

DISCURSOS E A PRÁTICA EDUCATIVA

Pensar a linguagem em uso é pensar no discurso, analisar o discurso articulando os campos das Ciências Sociais e da linguística, considerando a perspectiva de produção de sentido e sua materialidade na ideologia. (ORLANDI, 2013, p. 25). De acordo Bakhtin, em “Marxismo e filosofia da linguagem “ (2009), a comunicação é um processo interativo, a linguagem se constitui no processo social, pela multiplicidade de vozes, no diálogo entre os locutores e dialogo entre os discursos.

Considerando a importância do interdiscurso nessa interação dialógica, também nos estudos científicos, vamos nos valer das ideias de Freire (2002) e Vygotsky (1998). Ambos fundamentam os estudos da educação pautados numa prática ético-política e no materialismo histórico e dialético.

A proposição da educação como um ato dialógico por Paulo Freire e da linguagem como principal elemento mediador no processo educacional por Vygotsky, traz como ponto comum a centralidade do diálogo na ação pedagógica. Paulo Freire defende a educação como ato dialógico, destacando a necessidade de uma razão dialógica comunicativa onde o ato de conhecer e de pensar estariam diretamente relacionados. O conhecimento seria um ato de conhecer e de pensar diretamente relacionamentos. O conhecimento seria um ato histórico, gnosiológico, lógico e também dialógico. (MARQUES, MARQUES, 2006, p. 5).

Posto isso, esta pesquisa pretende refletir sobre como os discursos se movimentam no espaço escolar, mais especificamente, nas interações e nas representações de gestor, de professor e da família partir das cenas do filme “Como Estrela na Terra”, dirigido pelo ator e produtor Aamir Khan. Trata-se de uma narrativa fílmica que conta a história de um menino chamado IshaanAwasthi, de 9 anos, que está cursando o 3º ano do Ensino Fundamental e apresenta um quadro de dislexia. No entanto, suas limitações são desconsideradas pelos seus pais e pelos professores, os quais o julgam como preguiçoso, desatento e indisciplinado. Assim, seus pais o enviam para internato e lá continua com a mesma situação. Sem compreender o mundo ao seu redor, ele é obrigado a enfrentar os problemas nas interações

escolares, sendo discriminado e humilhado. Até que um professor de arte ingressa na escola com um discurso diferenciado, promovendo interações importantes no cenário atual daquela instituição e, ainda, provocando mudanças significativas. O dizer desse professor emerge carregado de sentido, com um tom envolvente, capaz de mudar toda rotina de uma sala de aula; trazer a alegria e o entusiasmo para as interações do processo ensino- aprendizagem.

De acordo com Goffman, na obra “Estigma” (1988), o sujeito que foge do padrão idealizado por um determinado grupo, é desacreditado, excluído por não satisfazer as expectativas, esse sujeito para ser estigmatizado. Suas dificuldades são ignoradas e se torna culpado por suas próprias limitações, sem ter meios para se desenvolver. Os discursos que perpassam na vida deste menino apresentam regularidades e formações ideológicas que reforçam a situação de estigma.

Diante do exposto, a problematização, isto é, a questão de pesquisa para este estudo, surge a partir das minhas experiências vivenciadas na vida profissional. Como educadora, atuando por alguns anos, como professora, supervisora e gestora na Educação Infantil e no Ensino Fundamental, bem como mãe de estudante, tenho presenciado muitas situações intrigantes que provocam muitas reflexões. As práticas pedagógicas estão mais voltadas ao cumprimento de protocolos do sistema e desvinculadas do propósito educativo. Há um distanciamento do falar, pautado no sistema e o falar comprometido com a formação humana. Nota-se que a escola ainda apresenta um discurso sistematizado no qual perpassam práticas autoritárias mantenedoras das praticas dominantes, desconsiderando a diversidade prevista nas políticas educacionais voltadas para formação humana. Ao observar as interações do cotidiano escolar, percebemos que ainda é recorrente situações comunicativas pautadas em posturas autoritárias.

Muitas práticas educativas perdem sua finalidade devido a um sistema de ensino com programas preestabelecidos para serem cumpridos. Conteúdos desvinculados da realidade distanciam a relação do ensino-aprendizagem. Então, há uma relação assimétrica, na qual o professor transmite o conhecimento, não considerando a participação efetiva e interesse do aluno. Há uma ausência de diálogo no processo educativo.

Encontramos nas situações de interlocuções das práticas pedagógicas diferentes concepções que tem sido alvo de interesse dos pesquisadores no Brasil. Estudos que abarcam distintas práticas de letramentos, uma pelo viés individual, “modelo autônomo” e outra pelo

viés social, “modelo ideológico” (KLEIMAN, 1995). Um prevê um ensino descontextualizado, em que há um distanciamento entre oralidade e escrita, reforçando posturas equivocadas atreladas à relação de poder e o outro prevê um processo de construção partilhado entre os sujeitos envolvidos por uma perspectiva de discursos dialógicos que possibilita redimensionar as práticas pedagógicas.

INTERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE OS DISCURSOS

Vale ressaltar importância dos relevantes estudos de autores reconhecidos que contribuem para construção interativa para refletir e compreender os fenômenos linguísticos, tais como PÊCHEUX (1995), ORLANDI (2013), BAKHTIN (2003, 2009), BRANDÃO (2004), FREIRE (1996, 1999, 2002), VYGOTSKY (1991), GOFFMAN (1988) e outros.

O viés teórico da pesquisa segue os pressupostos de Bakhtin (2003), no qual afasta-se da concepção de linguagem como sistema estruturalista e passa a reconhecer a teoria do enunciado como objeto de estudo a partir do contexto, da situação enunciativa, considerando a interação entre o linguístico e o social. Ampliando ainda mais a compreensão do discurso, temos nos estudos realizados por Brandão (2004), Foucault, que entende que o discurso é constituído por um conjunto de enunciados; esses enunciados são formados por elementos dispersos que podem ser analisados estabelecendo regras de formação que apresentam regularidades no discurso, ou seja, princípios que regem os enunciados de uma mesma formação discursiva. De acordo com Pêcheux (1995), as regularidades existentes nos dizeres materializam-se no discurso. Para ele, o lugar social e histórico é considerado determinante na produção do discurso materializando assim a formação ideológica, marcando a posição do sujeito e sua identidade enunciativa. Baseando-se na ideia de Brandão (2004, p. 11), assume-se, aqui, “a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação ideológica”.

Tratando-se do contexto educacional numa linha humanista a pesquisa abarca as ideias de grandes educadores, Freire (1996, 1999, 2002) que contempla a importância do diálogo nas interações para construção do conhecimento e Vygostky (1998) que ressalta a linguagem como fator essencial nas relações sociais que promovem o desenvolvimento do sujeito.

Temos também a contribuição de Goffman (1988) para compreender a relação de estigma com a questão do desvio social.

Partindo desses pressupostos, a pesquisa é norteada pelas questões: Como as representações de professor e ensino se movimentam no discurso do corpo docente, de uma equipe pedagógica e da família? Quais as implicações do discurso nas interações da prática docente? E propõe como objetivos: observar como as representações podem redefinir identidades docentes; examinar pontos contrastivos do ser professor e da prática docente nos discursos de cada segmento representante da comunidade escolar. E, verificar nos modos de dizer dos enunciadores do filme, em análise, como os valores de contratos e conflitos marcam as interações entre os sujeitos, e, ainda, mapear nos modos de enunciar, saberes que perpassam as práticas de letramentos que podem delinear diferentes o ser professor.

Nesse sentido, as situações enunciativas que fazem parte do fazer pedagógico, bem como, nas ações educativas, a favor ou não, da formação humana, são fenômenos linguísticos privilegiados para o levantamento de relevantes estudos sobre os discursos que implicam nas interações da prática docente.

Esclarece-se que o objeto desta pesquisa são os dizeres que compõem as cenas do filme “Como Estrela na Terra”. Esses modos de enunciar possuem relação com temáticas que perpassam as interações da prática docente no contexto escolar.

INTERAÇÕES DISCURSIVAS NAS CENAS DO FILME “COMO ESTRELA NA TERRA”

Para analisar e refletir sobre as implicações dos discursos nas interações da prática docente foram realizados recortes das cenas do filme, que retratam os fenômenos linguísticos, acontecimentos do contexto educacional, representados pelos personagens que desempenham os papéis de membros que participam da instituição escolar. Trata-se de estudar as regularidades e intenções presentes nos enunciados, nas representações, na formação discursiva, nas identidades e na polifonia a partir da fundamentação teórica selecionada.

A cena⁹⁰ acontece na sala dos professores, representando a conversa dos professores veteranos com docente recém-chegado na escola, que veio substituir um educador que saiu.

⁹⁰Filme: “Como Estrela na Terra” - às 1 h 23min 01 seg.

Eles estão no momento de lanche e o novo professor está organizando as atividades dos alunos para colocar no armário, quando é interpelado pelos professores.

...

P T: por que está colocando isso AÍ⁹¹ ”

P N: ((expressão de espanto)) é dever das crianças

P T: e daí”Holtar nunca usou esse espaço / é destinado a livros ((aponta, fala com arrogância))

P N: então onde guardo isso” ((desapontado))

P T: devolva aos garotos / pra que iriam servir mesmo” ((risos))

P S: mas QUE bagunça estão fazendo em sUa aula / Nikumbh/ parece uma feira (riso)

P N: eles são crianças / é natural / ((riso irônico))se não expressarem suas emoções numa aula de artes’ aonde expressarão”

P S: pode ser / mas vá com calma / o diretor gosta de DISciplina /

P V: (risos) é verdade que ontem você cantou e tocou flauta”

P N: sim / cantei e toquei flauta” se as crianças estão felizes / eu estou

P T: mas nossos estudantes não são como aqueles:::

P N: ((sérioolhando diretamente para o interlocutor)) o que quer dizer”

P T: bom ((aponta o dedo)) você dá aula no colégio Tulipa::: para crianças anormais e retardadas’ não é” lá faça todos os seus experimentos / afinal que diferença faz”

P S: eles não têm futuro mesmo / (ri) sério’Nikumbh/ essa escola é uma escola for:::mal” seu estilo de cantar e dançar não funcionam aqui” aqui nós preparamos as crianças para a batalha da vida / crianças tem que competir / fazer sucesso e vencer ((em tom orgulho fala sobre a postura da escola como se estivesse ensinando como se deve atuar))

P T: o lema de nossa escola é / ((enumera apontando os dedos)) ordem” disciplina” e trabalho” os três pilares do sucesso fundação educação completa

P N: ((olha para o interlocutor com tom de brincadeira riso irônico se levanta em posição de continência do regime nazista)) Hi. Hitler(Com expressão de ironia e faz gesto de continência referente ao nazismo) (Todos dão risadas)

...

⁹¹ A transcrição seguiu o padrão de PRETI (1999, p. 224).

Modos de enunciar como esses, representados no trecho desse filme, abrem espaço para se refletir sobre os discursos contrativos que permeiam o contexto escolar. Os enunciados do professor estão ligados a um plano de fala, a um sistema de relações, que demonstra a posição que ele ocupa um papel social na instituição. O enunciador, em suas declarações, revela a sua concepção sobre o que é ser o professor bom para a naquela escola. Não é um enunciado livre, mas desempenha um papel de acordo com campo de domínio de saber. Os conjuntos de enunciados possuem uma função específica na enunciação de ordem institucional.

Nesse acontecimento comunicativo, percebe-se que nos enunciados desses professores estão presentes alguns princípios de regularidades como aponta Foucault, na formação discursiva que possibilita a determinação dos elementos que compõe o discurso: objetos da enunciação, tipos de enunciativos, conceitos e estratégias. (FOUCAULT, 1969, p. 146 apud BRANDÃO, 2004, p. 33).

Quando PT interrompe o PN, indagando sobre o que vai fazer com as atividades dos alunos, expressa sua postura negativa apresentando uma expressão verbal de ordem, no imperativo “devolva”. Coloca-se numa posição que sabe o que é pra fazer. Usa um modalizador epistêmico⁹², que corresponde ao eixo do saber, voltado para o discurso autoritário. E em forma de desprezo, completa a frase com a palavra “mesmo”, realçando a maneira e o modo com iria servir as atividades, confirmando que era melhor devolver. As atividades não fazem sentido para ele.

Ao afirmar que a aula do novo professor é uma bagunça, o professor revela seu ponto de vista sobre o que é aula. Para ele, tem que ser sem movimento, ou seja, pautada somente na fala do professor sem participação dos alunos. Retrata então a escola tradicional, seu discurso se impõe na situação comunicativa, onde se transmite o conhecimento como na educação bancária retratada por Freire (1996). O professor demonstra em seu discurso a concepção que tem sobre educação, pauta-se numa relação hierárquica que o saber compete somente ao professor, não cabe nessa concepção à interação dialógica.

De acordo com Pêcheux (1995) materializa-se nesse discurso um lugar social e histórico de uma ideologia dominante, uma relação de poder carregada de marcas sociais, que

⁹²A maneira como o enunciador se expressa em relação ao conteúdo da frase, ao grau de veracidade existência nela, ou em relação a quem o enunciado se destina. (KOCH, 2006)

constitui o sujeito ideológico. Uma escola determinada por um modelo definido que padroniza, cria uma forma de padronização para imposição de uma cultura que não contempla a diversidade nas relações ensino-aprendizagem.

Assim, a relação do sujeito enunciador com o sujeito de saber e, conseqüentemente com a posição-sujeito é deslocada para as relações de identificação/determinação do lugar discursivo histórico (ordem da constituição/ do interdiscurso), quanto com a posição-sujeito (ordem da formulação/ do intradiscurso). (MARQUES, MARQUES, 2006).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Entendemos que dos estudos linguísticos são fundamentais para compreender os fenômenos discursivos nas diversas áreas do conhecimento, especialmente, para aprofundar e ampliar as reflexões sobre as interações do contexto educacional.

Atualmente, muitas transformações vêm modificando as práticas pedagógicas e a organização escolar saindo de uma visão conservadora, sob a perspectiva de apenas reproduzir o conhecimento para uma proposta de produção participativa do conhecimento.

Nos fenômenos linguísticos do âmbito escolar estão imbricados uma diversidade de vozes que fazem parte de todo processo educativo. Os discursos da prática docente são fundamentais para efetivar ou restringir as interações, pois encontramos posturas diferenciadas. Assim, temos aquelas que dão espaço para trocas languageiras, na relação ensino-aprendizagem, na qual se obtêm experiências significativas; outras que não se abrem ao diálogo, limitam-se a dar voz somente ao professor.

Nesse cenário do estudo, estão representados os discursos do fazer pedagógico. Se dizer é fazer, as formações discursivas da equipe pedagógica trazem consigo as ideologias na qual estão inseridos. Cabe-nos então, não reproduzir saberes, mas nas interações dialógicas a partir da realidade histórica e social construir o conhecimento.

Desse modo, a sala de aula é um espaço propício para acontecimentos discursivos onde produção faça parte da realidade vivenciada em que os interlocutores constituam como sujeito de forma participativa e torne-se cidadão ativo na sociedade. Isso somente será possível com políticas pedagógicas abertas a uma proposta discursiva não autoritária, que

contemple o lugar à diversidade. Quer dizer, as vozes não sejam silenciadas por uma ideologia onde o saber fica delimitado a uma classe dominante com intenções para interesses próprios. Que não contemple a democratização do ensino.

Não existe discurso neutro, como não existe uma política educacional que seja nula de intenção. (MOREIRA, 2002). Existe, sim, um propósito que precisa ser definido e concebido coletivamente. É preciso ser definido a partir das interações dialógicas, uma política educacional que contemple a diversidade de vozes.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso: enunciado, unidade de comunicação verbal. In: **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.289 -326.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009. p. 93-132.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à Análise do discurso**. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2004.

BRASIL. **Constituição Federal do Brasil**. Brasília: Senado, 1988

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional** – Lei n. 9.394 de 20 de dezembro de 1996.

DIAS, Adelaide Alves. Da educação como direito humano aos direitos humanos como princípio educativo. In: **Educação em Direitos Humanos teórico-metodológicos/** Rosa Maria Godoy, et al. – João Pessoa : Editora Universitária, 513p. 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 23. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17a.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**.4.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988. p. 60

KHAN, Aamir. **Como Estrelas na Terra** (2h 42min. 25s).

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8TC_iFnzdIE>. Acesso em: 14 nov. 2016.

KLEIMAN, Ângela. Modelo do letramento e as práticas de alfabetização na escola. In:**Significados do Letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

MARQUES, Luciana P., MARQUES, Carlos Alberto. **Dialogando com Paulo Freire e Vygotsky sobre Educação**. In: 29ª Reunião Anual da Anped (Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Educação). Caxambu/MG, 2006.

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa. Currículo, diferença cultural e diálogo. **Educação & Sociedade**, ano XXIII, nº 79, Agosto/2002

MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Anna Cristina (orgs.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**, v. II, 3. ed. São Paulo. Cortez, 2003.

NASCIMENTO, Erivaldo Pereira do. **A Modalização Deôntica e suas Peculiaridades Semântico-Pragmáticas**. Fórum Lingüístico, Universidade Federal da Paraíba/CNPq - Florianópolis, v.7, n.1 (30-45), jan-jun, 2010

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. 11ª Edição. Pontes Editores. Campinas, SP, 2013.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução>EniPulcinelliOrlandi [et al.] 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 2002.

PETRONI, Ana Paula, SOUZA, Vera Lúcia Trevisande. Vygotski e Paulo Freire: Contribuições para a autonomia do professor.**Rev. Diálogo Educ.**, Curitiba, v. 9, n. 27, p. 351-361, maio/ago. 2009.

VYGOTSKY, Lev. Semyonovitch. **A formação social da mente: os processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

**PARA VER E ESCUTAR: UM ESTUDO DOS ÁLBUNS *CONSTRUÇÃO* (1971)
E *SINAL FECHADO* (1974), DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

Moema Sarrapio Pereira (UNINCOR/FAPEMIG)

Resumo: Em 1968, o governo militar brasileiro, iniciado em 1964, decretava seu quinto ato institucional, que, além de reforçar os plenos poderes do regime, instaurou a censura prévia para todas as produções culturais do país. O AI-5 se tornou uma ferramenta extremamente autoritária, pois controlava o que seria lido, encenado, visto, escutado. Esse texto pretende apresentar o projeto de pesquisa de Mestrado que visa discutir como os álbuns *Construção* (1971) e *Sinal Fechado* (1974), de Chico Buarque de Hollanda, expressam uma narrativa de oposição política e de resistência ao período ditatorial. Há que se verificar as estratégias usadas para este contradiscurso, considerando os álbuns em sua totalidade, na qual a capa e o encarte ajudam na compreensão e instauração do sentido do texto global, e funcionam como porta de entrada para o significado das canções. *Construção* é composto por dez canções, todas autorais, sendo “Olha Maria” e “Samba de Orly” feitas em parceria com Tom Jobim e Vinícius de Moraes e Vinícius e Toquinho, respectivamente. A única canção que não tem a autoria original de Chico é “Minha história”, que, no entanto, é uma versão livre de Chico para a canção de Dalla-Palotino. *Sinal Fechado* é composto por doze canções de compositores escolhidos por Chico Buarque, com destaque para o samba malandro “Acorda Amor”, da dupla Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, personagens criados por Chico para driblar a censura.

Palavras-chaves: Ditadura, Chico Buarque, Censura, Álbuns, Resistência.

Sob o pretexto de redemocratizar o país a fim de combater a ameaça comunista que se instalava, um golpe militar destituiu o presidente João Goulart em 1964. Segundo Rildo Cosson, no livro *Fronteiras Contaminadas: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*, o novo regime era autoritário e sua principal ferramenta de opressão eram os Atos Institucionais (Cf. COSSON, 2007, p. 16).

Bóris Fausto, em *História Concisa do Brasil*, observa que após o golpe, Universidades se tornaram alvos do exército, direitos políticos foram suspensos,

parlamentares foram cassados, burocratas civis e membros das Forças Armadas foram afastados. A ditadura perseguia, prendia e torturava quem a ela se opunha, a repressão e o medo se instalavam no país de forma gradativa (Cf. FAUSTO, 2001, p. 258). O Serviço Nacional de Informação (SNI), criado ainda em 1964, controlava diretamente os cidadãos com o intuito de combater a “subversão interna”. Em 15 de abril de 1964, através de eleições indiretas no Congresso Nacional, estabelecidas pelo Ato Institucional Número 1, Humberto de Alencar Castelo Branco foi eleito o primeiro presidente do regime militar (Cf. FAUSTO, 2001, p. 259). Castelo Branco foi o responsável pelo decreto do Segundo Ato Institucional, que extinguiu os partidos políticos, além de estabelecer novas regras para as eleições presidenciais e reforçar os poderes do presidente da República (Cf. FAUSTO, 2001, p. 262).

Zuenir Ventura, em *1968: o ano que não terminou*, observa que o golpe militar “abortou uma geração cheia de promessa e esperanças...” (VENTURA, 1988, p. 45), geração esta que acreditava nas mudanças, no fim da injustiça social através da cultura. Este “aborto” só se concretizaria em 1968. E foi justamente neste ano que o Ato Institucional mais duro da era militar foi decretado, o AI-5. Fausto chama o AI-5 de “instrumento de uma revolução dentro da revolução ou de uma contra-revolução dentro da contra-revolução” (FAUSTO, 2001, p. 265).

O AI-5 instituiu a proibição de quaisquer manifestações populares de caráter político e impôs a censura prévia para jornais, revistas, peças de teatro, livros e músicas. De forma autoritária, o regime definia o que seria lido, ouvido e visto pelos cidadãos, atitude extremamente controladora e fascista (Cf. SILVA, 1989, p. 36). Os censores agiam de forma arbitrária, proibindo objetos culturais nem sempre pelos mesmos motivos, mas sempre considerando a “ofensa à moral e aos bons costumes, ameaça à segurança nacional e quejandos” (SILVA, 1989, p. 41). A censura “não só apagou, omitiu e proibiu a veiculação de informações ou de manifestações contrárias ao regime ditatorial, à moral e aos bons costumes como impediu o próprio surgimento de novas e diferentes formas de expressão artística e cultural”, avalia Cosson (2007, p. 27).

Além de agir diretamente, decidindo o que era ou não permitido, o que seria ou não publicado, a censura tolheu financiadores e produtores culturais, cercando de todos os lados a produção de cultura naquele momento. Entretanto, esta mesma censura responsável pelo controle cultural do país, fora também responsável pela criação de sua própria resistência (Cf.

COSSON, 2007, p. 27). Deonísio da Silva cuja obra *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64* se detém na censura literária, nos dá uma boa referência sobre como o tiro da censura saiu pela culatra: os livros vetados pelo regime passavam a ser interessantes, e a busca por seus exemplares aumentava, tornando muito mais visível o que os censores não queriam que fosse visto. (Cf. SILVA, 1989, p. 32).

É neste mesmo momento, chamado “o período negro da ditadura”, que a “intelectualidade engajada” se torna alvo do regime. A intelectualidade da qual se fala, era composta por agentes do setor cultural brasileiro, e, ao tornar-se vítima da repressão, não se calou, mesmo diante de prisões, exílios e desaparecimentos.

Artistas são presos e expulsos do país. Professores são aposentados precocemente ou simplesmente demitidos. Jornalistas desaparecem ou sofrem estranhos acidentes. Desse período de terror, no qual florescem todos os tipos de violência contra o indivíduo, à sombra do Estado, é que, certamente, vem a impressão de desalento que recobre avaliações que alguns autores fazem dos anos 1970 (COSSON, 2007, p. 25-26).

A censura se voltaria para todos os setores culturais, mas um em especial:

A política do regime militar – dismantelar e pulverizar a cultura brasileira – dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada nas canções de protesto) e poder de corrosão e perturbação da “paz dos cemitérios” (comprovada com o Tropicalismo). (OPINIÃO apud SILVA, 2008, p. 120)

Alberto Moby Ribeiro da Silva observa, em *Sinal Fechado: A música popular brasileira sob censura*, casos de como os períodos ditatoriais interferiram na produção musical do país. O autor analisa como Milton Nascimento foi obrigado a se utilizar de sons sem sentido em várias canções do disco *Milagre dos Peixes* (1974) após suas letras sofrerem

o veto da censura (Cf. SILVA, 2008, 128). Para citar outros exemplos de proibições arbitrárias e sem sentido, temos Gonzaguinha, intimado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) inúmeras vezes (Cf. SILVA, 2008, p. 131) e Taiguara que, por sua vez,

[...] talvez seja o que melhor ilustra qual era a relação do regime militar com a MPB. Taiguara, enquanto era conhecido e celebrado como o jovem universitário romântico dos festivais, nunca foi molestado. [...] Quando suas canções passaram a adquirir um cunho mais crítico, a Censura passou a ser tão rígida que chegou ao ridículo de interditar canções em língua estrangeira sobre as quais o próprio Estado autoritário sequer havia legislado. (SILVA, 2008, p. 134)

Da lista de artistas perseguidos durante o período ditatorial, chama a atenção o nome de Chico Buarque de Hollanda. Insatisfeito com o regime, Chico exilou-se voluntariamente na Itália por um ano e meio, e quando voltou, em 1970, foi assolado por uma dura realidade. Em entrevista ao Jornal *O Globo*, o compositor ressalta como foi assustador chegar aqui e encontrar o Brasil num estado tão extremo (Cf. MENESES, 1982, p. 36).

Os adesivos colados nos vidros dos carros com palavras de ordem como “Brasil Grande”, “Ame-o ou deixe-o”, combinados aos discursos do Presidente Emilio Garrastazu Médici (1969–1974) “Ninguém segura este país”, completavam o clima de terror da época (Cf. WERNECK, 1999, p. 129). Ainda em 1970, Chico submeteu a canção “Apesar de Você” à censura “meio de malcriação”, observa Humberto Werneck (1999, p.129).

Para a surpresa do compositor, a canção “Apesar de você” foi liberada, e o compacto, cujo lado B era “Desalento”, parceria de Chico com Vinícius de Moraes, foi um sucesso. “Apesar de você” se tornou uma espécie de “hino da época”; o compacto já havia vendido mais de 100 mil cópias quando o Exército invadiu a fábrica e destruiu o estoque. Um jornal teria anunciado que a canção fora escrita em homenagem ao presidente Médici. Chico, entretanto, negou. Quando interrogado sobre o “você” da canção, respondeu que seria “uma mulher muito mandona, muito autoritária” (Cf. WERNECK, 1999, p. 130).

Em entrevista à Rádio *Jornal do Brasil*, realizada em 1990, o próprio compositor se queixa dos problemas que enfrentou com a censura:

[...] é evidente que você, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e outros autores. Quem tinha uma ou outra música proibida ficava numa espécie de índice da Censura. Então uma música que chegava com meu nome chamava bastante atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários (SILVA, 2008, p. 124).

Adélia Bezerra de Meneses, em *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*, ressalta

que o compositor confessa que houve épocas em que sua criatividade estava quase mais voltada para driblar a Censura do que propriamente para a sua música. Com efeito, Chico se transformaria (até 1978) num dos artistas mais visados pela Censura. Não será por que ele possui, como ninguém, esse poder inquietante de lidar com as palavras? (MENESES, 1982, p. 39).

No artigo “Afasta de mim esse cálice! Chico Buarque e a censura no Brasil pós 1964”, Amaral e Sousa nos dão um panorama de como se deu a relação problemática entre Chico e a censura, levando-o até mesmo a criar pseudônimos para conseguir que algumas de suas canções fossem liberadas (Cf. AMARAL e SOUSA, 2011, p. 5). Julinho da Adelaide e Leonel de Paiva, pseudônimos criados pelo compositor, entram em cena para dizer o que Chico não podia naquele momento. É a “língua da fresta”, termo cunhado por Gilberto Vasconcellos na obra *Música Popular: de Olho na Fresta* (1977) para falar da linguagem do malandro, para designar o não dito.

Chico levou a sério as personagens, e Julinho concedeu uma entrevista ao *Jornal Última Hora*. Entrevistado por Mario Prata e Melquíades Cunha Jr., o compositor comparou o trabalho dos censores ao seu trabalho e se afirmou o inventor do “samba duplex”, um samba que muda de sentido quando necessário (SILVA, 2008, p. 123). Julinho foi uma forma de driblar a censura que até então funcionou muito bem. O compositor foi “desmascarado” pelo *Jornal do Brasil* (Cf. SILVA, 2008, p. 127).

Mas não só as canções passavam pelo crivo da censura; as capas dos álbuns também sofriam intervenções dos censores, uma vez que as imagens aí projetadas, segundo Gonçalves, são veículos de ideias e conceitos e, portanto, portadoras de sentidos, inclusive com atuação mercadológica importante. (Cf. GONÇALVES, 2010, p.8).

Segundo Vargas, no texto “Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual”, artistas como Gal Costa, Caetano Veloso e Tom Zé foram alguns que tiveram problemas com seus discos em decorrência da ilustração de suas capas. Em 1973, depois de ter as canções de seu álbum *Índia* liberadas pela censura, Gal teve de cobrir seu corpo, estampado na capa do disco com vestimentas indígenas, com um plástico azul (Cf. VARGAS, 2013, p. 13). A capa do disco *Todos os olhos* (1973), de Tom Zé, foi também vetada, pois a imagem que a ilustrava reproduzia um olho formado por uma bola de gude, cujo suporte eram lábios. A imagem da boca dava a impressão visual de ser um ânus, segundo Vargas, referenciando a expressão popular “olho do cu” (Cf. VARGAS, 2013, p. 19). Caetano, em 1975, teve a capa de seu disco *Jóia* recolhida das lojas pela censura. A foto trazia o cantor, sua mulher Dedé e seu filho Moreno nus, com as genitálias cobertas por aves, expressando uma visão endêmica. O álbum foi lançado com outra capa, restando da original apenas o fundo branco e as aves. (Cf. VARGAS, 2013, p. 16).

O veto a estas capas evidencia que a repressão não era só política, isto é, relacionada a um contexto de resistência do atual momento político do país, mas também comportamental e moral, sugerindo a exposição do corpo como um fator libertário que era preciso reprimir. Assim, questões que dissessem respeito a uma moralidade que fugisse ao senso comum e a normativa eram passíveis de ser alvo da censura, assim como alusões à situação econômica do país, como ocorria com “Geléia Geral”, hino do movimento tropicalista, cuja letra falava sobre a desigualdade do desenvolvimento econômico no país, efeito do capitalismo, evidenciando, dessa forma, a farsa do milagre econômico.

A partir disso, é possível pensar sobre a importância de um álbum, considerando não só suas canções, mas também sua capa e encarte. Nathaly Avelino (2013) fala sobre a importância do design nas capas no Brasil nas décadas de 1960 e 70 em seu artigo “Ouça o disco, veja a capa – preservando a memória visual da MPB”, propondo uma análise das produções de artistas da Bossa Nova, da Tropicália e da Jovem Guarda. Em seu artigo

podemos visualizar um breve histórico das capas de disco no Brasil, desde o surgimento da indústria fonográfica até os anos de 1960.

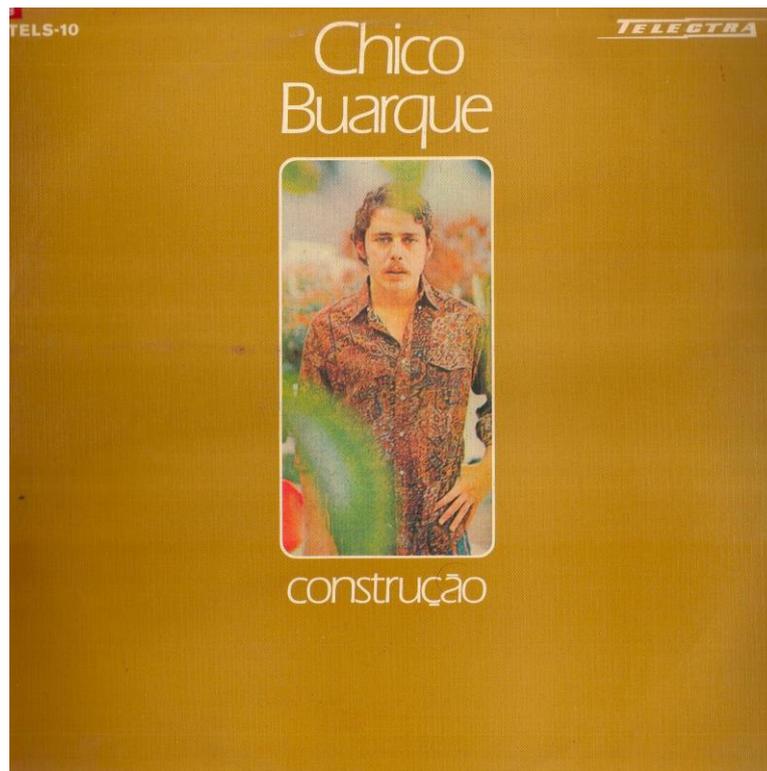
Camila Cornutti (2010) escolheu as capas da Bossa Nova para traçar um panorama da memória cultural da música popular brasileira em seu artigo “As capas de disco como registros visuais da Bossa Nova”. A autora delimita o período em questão como aquele que revolucionou as capas de disco no Brasil, ideia proposta também por Roberto Araujo (2013), em “Sob a moldura da Tropicália: Canções e Capas de discos em relações intersistêmicas”.

A respeito da importância das capas para os discos, Egeo Laus (1998) e Herom Vargas (2013) propõem uma discussão sobre a inovação e o experimentalismo em capas de disco no Brasil; o primeiro, focado nos anos iniciais da indústria fonográfica, pontua alguns designers importantes do período enquanto o segundo, referindo-se à década de 1970, observa as capas em sua diversidade e inovação.

Considerando nosso período ditatorial brasileiro, iniciado em 1964, e a instauração da censura prévia em 1968, pelo AI-5, no governo Costa e Silva, a proposta de nosso projeto é examinar como os discos *Construção*, de 1971, e *Sinal Fechado*, 1974, de Chico Buarque, refletem sobre este período da história recente do país e quais são as estratégias utilizadas para isso. O projeto parte da hipótese de que ambos os álbuns expressam uma narrativa de oposição política e de resistência ao período ditatorial, como uma espécie de contradiscurso. Para tanto, os álbuns serão analisados em sua totalidade, considerando não só suas letras, mas também seu projeto gráfico e conceitual, o qual incluem capa e encarte.

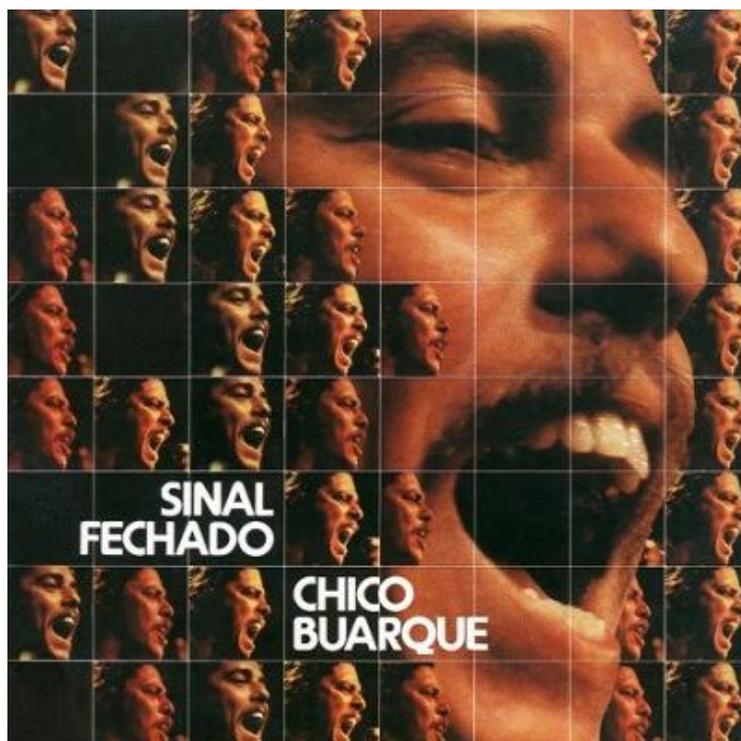
No ano de lançamento de *Construção*, Chico já tinha no mercado fonográfico quatro discos, afirmando-se como um nome importante da nossa música popular. Apesar de inserida em uma tradição visual⁹³, as capas dos álbuns citadas nesse projeto são distintas. Em *Construção*, o compositor é clicado de frente e de meio corpo, com as mãos na cintura, como quem posa para o fotógrafo. Sua moldura, um fundo ocre, dá mais destaque a fotografia, apesar de seu tamanho reduzido.

⁹³ A tradição capista de que se fala é abordada por Pereira e Tristão no artigo “A crônica poética de uma cidade: o Rio em verso, canção e prosa” (2012).



Construção, 1971. Phillips Records.

Em *Sinal fechado*, o compositor é clicado de maneira mais próxima, num suposto grito-canto enquanto outras três imagens do compositor, em posições derivadas da principal, estampam as laterais, perfazendo um tipo de moldura diferente, em que cada quadro dá a possibilidade de uma nova capa, sempre com Chico em uma postura de grito-canto.



Sinal Fechado, 1974. Universal Music Japan

Em pesquisas realizadas nos bancos de dissertações e teses da Capes e de outras instituições de pesquisa no país, detectamos que não há muitos estudos sobre o período ditatorial que privilegiem a análise de álbuns lançados neste período. Apesar de termos muitos estudos sobre as relações entre música popular brasileira, ditadura e censura, estes se voltam prioritariamente para a análise das canções de um mesmo compositor ou período, descontextualizadas de seu álbum original. Já aqueles estudos que priorizam as análises de capas detêm-se nos elementos gráficos presentes, descontextualizados das canções que encapam.

A particularidade de nosso estudo está no entendimento de que é preciso, ao analisar canções de um disco, pensá-lo em sua totalidade, da qual a capa e o encarte são elementos fundamentais, mesmo porque é no encarte que estão as letras das canções. Além disso, os discos escolhidos como recorte para essa pesquisa não foram tema de estudos acadêmicos; quando muito, são comentados de forma separada, ora privilegiando a análise das capas, ora das canções, sem que ambas sejam relacionadas a seu contexto de produção e a seu suporte.

No caso dos álbuns escolhidos, não há estudos que se concentrem em suas capas, mesmo porque nenhum deles foi alvo da censura. Esse ponto é de grande interesse para nossa pesquisa, uma vez que entendemos que as imagens das capas, especialmente a de *Sinal Fechado*, revela uma intencionalidade, ainda mais quando consideramos o que chamamos de totalidade da obra (capa, encarte e letras/canções) que pode ser articulada com a visão política de Chico Buarque como artista atuante na resistência à ditadura militar. Nesse caso, a capa seria também um artifício de contestação e denúncia, assim como podemos entender o álbum *Construção*, em que a crítica de Chico perpassa muitas vezes o território econômico e social, construindo, conforme observa a canção que dá título ao disco, outra versão da história oficial. Nesse sentido, a recusa ao milagre econômico e a um estado de coisas revela uma forma de contestação própria, como ocorria com “Geléia geral”.

Referências

AMARAL, Roberto Antônio Penedo; SOUSA, Nalva Lopes de. **Revista Vozes dos Vales da UFVJM: Publicações Acadêmicas**, Vale do Jequitinhonha, n.2, p. 1 a 19, out. 2012. Disponível em: <www.ufvjm.edu.br/vozes> Acesso em: 2 set. 2016.

AVELINO, Nathaly. **Ouça o disco, veja a capa** – preservando a memória visual da MPB. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/6ZrxwH>>. Acesso em 2 set. 2016.

ARAUJO, Luiz André Bezerra de. **Sob a moldura da Tropicália: Canções e Capas de discos em relações intersistêmicas**. João Pessoa, 2013. Tese. Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <<https://goo.gl/eo7wk7>>. Acesso em: 2 set. 2016.

COSSON, Rildo. Os anos 1970 no Brasil. In: **Fronteiras Contaminadas: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. p. 16-36.

CORNUTTI, Camila. As capas de disco como registros visuais da Bossa Nova. In: **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Caxias do Sul, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/GLzJG0>>. Acesso em 6 set. 2016.

FAUSTO, Bóris. O Regime Militar e a Transição para a Democracia (1964-1984). In: **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2011. p. 257-306.

GONÇALVES, Liliâne Aparecida de Jesus. **A imagem e o som: um estudo sobre as capas de discos**. Criciúma, 2011. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Extremo Sul Catarinense. Disponível em: <<https://goo.gl/AKr0q3>>. Acesso em: 2 set. 2016

LAUS, Egeo. As capas de disco no Brasil: Os primeiros anos. **ARCOS**, [S.I], número único, vol. único, p. 102 a 126, 1998. Disponível em: <<https://goo.gl/doXZCs>>. Acesso em: 2 set. 2016.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.

PEREIRA, Cilene, TRISTÃO, Talita. A Crônica Poética de uma cidade: O Rio em verso, canção e prosa. Recorte, v. 9, nº 2, 2012. Disponível em: < <https://goo.gl/YKcp5J>>. Acesso em: 3 out 2016.

SILVA, Alberto Ribeiro. **Sinal fechado, a música popular brasileira sob censura** (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 2ª ed.

SILVA, Deonísio da. A Proibição: Os bastidores da censura. In: **Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 29-59.

VARGAS, Herom. Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v.20, n.2, p.1 a 27, maio/ago. 2013. Disponível em: < <https://goo.gl/VELrgc>>. Acesso em: 5 set. 2016.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de Olho na Fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1988.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: **Chico Buarque – letra e música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OS LETRAMENTOS DIGITAIS E AS IDENTIFICAÇÕES SOCIAIS

Naomy Amorim Gomes (UNINCOR)

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar parte da pesquisa de cunho etnográfico realizada no projeto de Iniciação Científica “Os letramentos digitais e as identificações sociais”. Foi realizado um estudo de caso centrado em uma jovem, de 20 anos, que constrói suas identidades no ciberespaço. Nessa comunicação, focaliza-se principalmente o modo como Anna se apresenta em suas interações e como ela se posiciona com relação a questões de gênero e sexualidade. Defende-se que a Internet, a observação do modo como novas identidades e subjetividades vão sendo construídas no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: vida on-line – identificações sociais – imagem.

1. INTRODUÇÃO

A vida humana passa por constantes modificações, que podem ser verificadas nos relatos históricos através dos livros, contos, filmes, Internet etc. A evolução humana é tão grande que fez com que ser humano desenvolvesse suas capacidades primárias como andar, construir suas próprias ferramentas, se comunicar até chegar ao ponto em que nos encontramos hoje, criando a cada dia uma nova forma de interagir no mundo.

As transformações ocorridas tanto às físicas quanto as sociais, estimulam cada vez mais que ser humano crie novas maneiras de interação. Por conta desses grandes volumes de produções e informações diárias, é necessário que utilizemos cada vez mais nossa capacidade de adaptação. Bauman (2011, p. 7) chama esse movimento de

‘o mundo líquido’ porque, como todos os líquidos, eles jamais se imobilizam nem conservam sua forma por muito tempo [...] as modas que seguimos e os objetos que despertam nossa atenção [...] as coisas que sonhamos e que tememos [...]

Com o crescimento da tecnologia e com a inserção da mesma dentro das casas, locais de trabalho e ambientes sociais, as rotinas e formas de interações se alteraram. O fato que auxiliou essas grandes mudanças no cenário mundial foi a interação com a *web 2.0*, essa interação tem alterado constantemente a forma como se dão os relacionamentos. Surge então uma outra forma de cultura “a da participação, da colaboração, da inteligência coletiva e da possibilidade de intensificação das relações sociais nas *wikis*, espaços de afinidades, *fan-fiction* etc” (MOITA LOPES, 2010, p. 399).

Baseado nas mudanças ocasionadas pela *Web 2.0*, Henry Jenkins (2010) conceituou essas novas formas de participação coletiva como “convergência midiática”. Segundo o autor a convergência “não é apenas um processo tecnológico; é antes de tudo um fenômeno cultural que envolve novas relações entre produtores e os usuários da mídia.”⁹⁴ (JENKINS, 2010, p. 14). Segundo o estudioso a partir deste fenômeno cultural e interacional surge a “cultura participatória, onde os consumidores como agentes criativos ajudam a definir como o conteúdo midiático deve ser usado (...) a convergência midiática permite maior acesso a produção e a circulação da cultura.”

O *Facebook* é uma página de interação na Internet, que atualmente tem um grande número de usuários onde eles a utilizam para expressarem o que estão sentindo, o que estão pensando, o local onde estão, além de ser permitida a publicação de imagens e vídeos. Essa rede de relações tem propiciado ao pesquisador um novo campo investigativo, muito produtivo para observação da construção das identidades sociais.

Tendo isso em vista, apresenta-se, nesta comunicação, uma pesquisa de cunho etnográfico, realizada no contexto das interações virtuais no *Facebook*⁹⁵. Na pesquisa de cunho etnográfico, o pesquisador se insere no ambiente investigado para observação participante, pois o pesquisador tem a possibilidade de estar em constante interação com o objeto a ser estudado, propiciando uma melhor compreensão da realidade em foco (ROCKWELL, 1986). Foi realizado um estudo de caso centrado em como uma jovem, de 20 anos, constrói suas identidades no ciberespaço. Neste trabalho, focaliza-se principalmente o

⁹⁴ Em entrevista concedida a Vinicius Navarro.

⁹⁵ Este trabalho apresenta parte da pesquisa de cunho etnográfico realizada pela autora, dentro de um projeto de pesquisa de Iniciação Científica que focalizava os letramentos digitais e a construção das identidades sociais, coordenado pela professora Thayse Figueira Guimaraes, igualmente participante desta pesquisa.

modo como Anna⁹⁶ se apresenta em suas interações e como ela se posiciona com relação a questões de gênero e sexualidade. Foi observado suas interações com outros participantes, o fluxo de suas publicações, a forma como eram feitas e quais eram os conteúdos publicados. Portanto, foram focadas as diversas *performances* identitárias⁹⁷ de Anna no *Facebook*. Foi realizado também entrevista para compreensão de aspectos importantes da pesquisa, principalmente aqueles que não são possíveis obter pela observação da prática. O objetivo da pesquisa era compreender como Anna constroem suas identidades nessas interações. Os dados referem-se às publicações de Anna e imagens postadas.

Essa pesquisa se torna necessária, pois os letramentos digitais da web 2.0 permitem a reconstrução e reprodução de nossas identidades, podendo ser quem quisermos. Neste trabalho, entende-se letramento como prática sociocultural (MOITA LOPES, 2009; LEMKE, 2010). Nesse sentido,

letramentos são sempre sociais: nós os aprendemos pela participação em relações sociais; suas formas convencionais desenvolveram-se historicamente em sociedades particulares; os significados que construímos com eles sempre nos liga a uma rede de significados elaborada por outros (LEMKE, 2010, p 458).

Assim, olhar para essas produções identitárias e para as subjetividades que vão emergindo nessas práticas letradas apontam para um aspecto importante das interações na contemporaneidade. A internet permite que a usuária focal crie sua própria imagem do mundo e de si e isso envolve uma série de ações sociais do saber agir interagir na rede.

O ser humano tem feito o mesmo movimento em suas vidas, transformando-se constantemente e alterando sua imagem pessoal, identidade e subjetividade, ao assumir diferentes *performances* nos contextos *on-line* e *off-line*. Suas constantes interações com a *web* tem auxiliado este processo de mudanças, pois nesse ambiente, torna-se rápido

⁹⁶ Por um compromisso ético de pesquisa, buscamos preservar o anonimato de Anna sujeito focal, e de seus amigos *on-line*.

⁹⁷ Opta-se pelo uso do termo *performances* identitárias para destacar o aspecto de construção das identidades sociais, em oposição a uma perspectiva essencializada de identidade, que antecede nossas ações no mundo (cf. Butler, 2016 [1990]).

concretizar as mudanças que cada indivíduo julgar necessário. Esse movimento entre vida *on-line* e *off-line* tem se tornado tão intenso que, para algumas pessoas, os efeitos da interação em suas redes sociais têm reflexo direto em suas vidas. Tendo isso em vista, passo, na seção seguinte, apresentar uma reflexão sobre gênero e sexualidade como aspecto importante da investigação dos efeitos das interações sociais na vida das pessoas.

2. GENÊRO E SEXUALIDADE

Butler discute em seu livro *Problemas de gênero* as questões referentes ao sexo, gênero e ao desejo. Para ela “se alguém é uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é (...) mesmo porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos (...)” (BUTLER, 1990/2016, p. 21).

Na tentativa de desnaturalização da coerência gênero, sexo e desejo, Butler afirma que “Gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.” (BUTLER, 1990/2016 p. 43). Problematiza o binarismo homem/mulher, ao entender que a organização do sexo binário é uma estrutura exclusiva que aprisiona os sujeitos em apenas duas possibilidades de realização de suas *performances* de gênero e sexualidade (BUTLER, 1990/2016).

A autora ainda critica a compreensão simplista que associa sexo ao biológico e gênero a cultura. Diz que essa compreensão de sexo é uma formulação mascarada de destino. Em seus dizeres “a distinção entre sexo e gênero atende a tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído (...)” (BUTLER, 1990/2016p. 25-26).

Ainda critica que essa é uma formulação que se baseia na heterossexualidade compulsória, em que a “heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre feminino e masculino, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de macho e fêmea” (BUTLER, 1990/2016 p. 44). “Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos.” (BUTLER, 1990/2016 p. 26).

No binarismo descrito por Butler (1990/2016), homens são iguais a corpos masculinos e mulheres são iguais a corpos femininos. Mesmo que o sexo não permaneça em coerência com

a sua morfologia o gênero também pode seguir está mesma lógica, de acordo com a logica social então:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (1990/2016, p.26)

Para Butler, o gênero é construído na repetição de *performances* de gênero. Nesse caso, repetimos atos corpóreos culturalmente instituídos como femininos ou masculinos. Butler (2003, p. 59) afirma que:

o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.

Nessa linha de argumentação repetimos atos estilizados de gênero cotidianamente e tais atos estabilizam o que compreendemos como pertencentes ao universo do feminino e do masculino. Assim, Butler 1990/2016 p. 31) vem dizer que ... “(...) o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto.”

De acordo com essa perspectiva, nossas identidades são a materialização dos efeitos de sentidos que culturalmente constituímos uns com os outros, na repetição de atos corpóreos e discursivos em interações sociais. Por esse motivo, argumenta-se que a observação das práticas interacionais no web são centrais na observação de como produzimos nossas identidades de gênero/sexualidade por meio de nossos ações discursivas e corpóreas.

Além disso nos relatos de QUEIROZ (2016) em entrevista feita com Anne Fausto Sterling “sugere que antiga divisão absoluta que fazíamos de gênero e sexo está ultrapassada.

As ciências biológicas e sociais têm que começar a trabalhar juntas para pensar o conceito” (QUEIROZ, 2016, p.3-4).

3. GÊNERO E SEXUALIDADE LEGÍTIMO

Louro (2008) em seu livro “Um corpo estranho” discute o gênero e a sexualidade legítimos. Para a autora, o corpo segue a direção planejada quando ele está em coerência com seu sexo. Sendo adquirida pelo sujeito como sua identidade, sua forma de se apresentar e agir na sociedade. Entretanto, mesmo já tendo uma direção pré-determinada o sujeito pode encontrar maneiras para burlar toda essa rota, como afirma Louro (2008, p.17) diz em seus relatos “(...) o gênero e a sexualidade guardam a inconstância de tudo que é histórico e cultural; por isso, às vezes escapam e deslizam (...)”. O ser humano se deparando com a possibilidade de escapar a essa norma, tem a possibilidade de produzir aquilo que acha coerente com suas identificações, por esse motivo “(...) os próprios sujeitos estão empenhados na produção do gênero e da sexualidade em seus corpos” (LOURO, 2008, p.17).

Quando se pede para um sujeito descrever o que é para ele a função de homem ou mulher, ele já tem uma resposta pronta, pois a partir da aprendizagem social que o mesmo tem, ele aprende dentro do binarismo quais são as funções determinadas para cada sexo. Para explicar este fato Meyer (2007 p. 18), diz que

(...) o conceito de gênero propõe (...) sobre uma ideia reduzida de papéis/funções de mulher e de homem, para aproximar-nos de uma abordagem muito mais ampla que considera que as instituições sociais, os símbolos, as normas, os conhecimentos, as leis, as doutrinas e as políticas de uma sociedade são constituídas e atravessadas por representações e pressupostos de feminino e de masculino ao mesmo tempo em que estão centralmente implicadas com sua produção, manutenção ou ressignificação.

Questões referentes ao significado da função de ser homem ou ser mulher estão atreladas à cultura e ao determinismo biológico, por isso que a diferenças entre os gêneros tem se

evidenciado e alguns posicionamentos vem sendo questionados. Meyer em seu livro *Corpo, gênero e sexualidade* vem questionar os posicionamentos impostos a mulher: “(...) ser mulher é o requisito mais importante para ser uma competente cuidadora de crianças pequenas, ou (...) ter um útero implica necessariamente a existência de algo mais, chamado instinto materno.” (MEYER, 2007, p.19).

Tem se tornado um desafio para a sociedade hoje os sujeitos que vivem no limite de sua sexualidade, ou aqueles que burlam a norma social, pois seu ato de reivindicar o seu direito a liberdade forçam a sociedade a desconstruir um binarismo instituído como lei social. Louro (2008, p. 28) vem dizer que “o grande desafio não é apenas assumir que as posições de gênero e sexuais se multiplicaram e, então, que é impossível lidar com elas apoiadas em esquemas binários, mas também admitir que as fronteiras vem sendo atravessadas”.

4. IMAGEM E A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES

A imagem pessoal diz muito de uma pessoa, pode ser visto como o *marketing* pessoal, ao pensar em redes sociais a função da imagem pode ser essa mesma, pois a forma como ela é exposta e divulgada na rede diz sobre o usuário, podendo confirmar ou não as características descritas em seu perfil. A função da imagem se tornou tão importante na rede que, segundo Sibila (2015, p. 21), “não é difícil notar que certos atributos corporais – como as rugas, os pelos, a flacidez e as adiposidades, (...) é inevitável aludir ao célebre *photoshop*, com sua tarefa purificadora das imagens corporais.” Em tempos em que a imagem vale mais que as palavras, este instrumento tem ganhado cada vez mais espaço e importância para a manutenção de uma rede social, pois não basta tirar uma foto ela tem de estar com determinada luz, foco, opacidade, saturação, filtro etc.

Juntamente com esta forma de exposição, surge à liberdade de se expor “esse novo deslocamento está em curso, isso não implica que a liberdade de exibição corporal agora seja total, nem sequer que esteja em aumento, sob a ilusão de um processo lineal que nos impulsionaria sempre adiante.” (SIBILIA, 2015, p. 40). Com este movimento global de evolução, a moralidade vem mudando, juntamente com a tecnologia, pois antes ela era restrita apenas às relação interpessoais agora ela conquista novos espaços nos ambientes virtuais. Como notou Sibilia (2015, p.40) “nos últimos tempos tem emergido outro tipo de censura que

se digere á imagens corporais contemporâneas com muito mais insídia, ao ponto de ter-se naturalizado na moral vigente.”

Assim, argumento que as interações na internet têm assumido uma posição central na contemporaneidade em decorrência do seu processo de confecção de identidades. São identidades que surgem cada vez mais influenciadas pela exposição exacerbada do corpo e pela possibilidade de modificação do mesmo (GUIMARAES; MOITA LOPES, 2016). Na próxima seção, apresento alguns aspectos das *performances* identitárias criadas pelas publicações de Anna no seu *Facebook*.

5. AS INTERAÇÕES DE ANNA NO FACEBOOK



(figura 1)

Ao entrar no perfil de Anna, em sua conta no *Facebook*, percebe-se que a sua forma de apresentação é feita através de imagens, que focalizam o seu rosto. Em sua página, é possível notar uma quantidade significativa de postagens diárias que varia entre frases e fotos, demonstrando certo zelo e cuidado com a manutenção de sua *performance*.

Um dos aspectos que está em destaque na análise de seu perfil, refere-se a quantidade de fotos que Anna publica, que é superior às suas publicações textuais. Esse é um modo de interagir, típico do seu tempo em que o que importa é ser visto como bem sintetizou Bauman “quanto maior é a frequência de minha imagem, quanto mais pessoas visitam meu Twitter, mais chances terei de ingressar nas fileiras dos famosos”. (BAUMAN, 2011, p. 29). Suas

postagens mostram a importância dessa forma de exposição para construção de sua identidade no ambiente virtual, que são percebidas pelas marcas linguísticas e não linguísticas (GUMPERZ, 2002, p. 152). Em destaque, a utilização de letras maiúsculas, uso do *hashtag* para formar um rótulo, imagens de si modificadas, olhares expressivos, postura e ilustrações. Como pode ser visto na postagem a seguir.



(Figura 2)

O Facebook disponibilizou ao usuário um teste para medir quais fotos tiveram maior impacto após a publicação. Anna utilizou dessa ferramenta para descobrir quais de suas fotos foram as mais curtidas e quais são suas melhores fotos.

A legenda da publicação “mulher de fases” já expressa uma característica desses novos tempos, em que construção da identidade e da subjetividade está associada ao aqui/agora e ao transitório (Bauman, 2011).

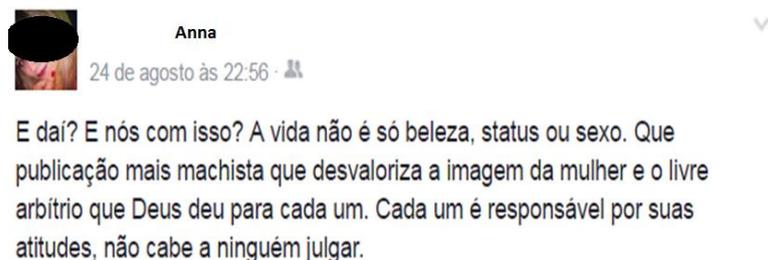
Ao se observar o perfil de Anna, pode-se verificar várias mudanças que ocorreram em sua linha de tempo, na forma de apresentação de sua imagem pessoal. A perspectiva da transitoriedade e das modificações de sua subjetividade foi colocada em destaque pela própria Anna, em entrevista dada às pesquisadoras. A respeito dessa questão, Anna afirmou:

Eu acho que está relacionado um pouco com as mudanças que eu vivi e vivo até hoje na vida, tanto na parte estética, como é mostrado nas fotos, como é notório, quanto em pensamento, atitudes e o próprio

amadurecimento, que eu fui tendo com a vida. Eu acho assim, cada dia é uma evolução diferente pra mim. Lógico, tem pensamentos e princípios que eu preservei desde quando eu era mais nova, mas a maioria eu mudei. Eu acho que é isso, são as fases que eu passei mesmo na vida e o que é realmente importante fica, mas eu acho que tudo são fases por isso eu me rotulei como mulher de fases. (Anna em entrevista às pesquisadoras data)

Tal declaração mostra como Anna se posiciona frente às mudanças pelas quais passou em sua vida e frente ao modo como se constrói na rede, nomeando-se uma “mulher de fases”.

Sua identidade em seu perfil é construída através de suas diversas *performances*, que são realizadas em sua vida e reproduzida em sua perfil virtual. Neste meio, Anna expressa seu gosto por filmes, séries e músicas, seus momentos de lazer, sua profissão, seus relacionamentos e críticas há questões sociais, principalmente no que se refere as questões próprias do gênero/sexualidade.



A postagem acima é uma crítica aos julgamentos feitos a um episódio que ocorreu durante as olimpíadas de 2016 no Rio. A protagonista é uma mulher carioca que se envolveu sexualmente com o campeão mundial de atletismo, Usain Bolt. Após circulação de uma foto, em que a mulher aparece ao lado do atleta, muitos comentários sobre a postura dela foram feitas. Principalmente, no que se refere ao fato de ela ter tido relações sexuais com o atleta na noite em que o conheceu.

Como pode ser observado, a postagem de Anna faz uma crítica a comentários machistas que circularam na rede. O que sinaliza uma preocupação de Anna com as questões que envolvem a fiscalização do corpo da mulher na contemporaneidade.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa evidenciou questões referentes a gênero, sexualidade, identidade, imagem e algumas formas de expressão e construção no ambiente virtual. Por conta desse tipo de interação, os usuários dessas mídias podem manter contatos múltiplos, com várias informações e pessoas, que auxiliam de forma construtiva ou destrutiva na constituição desse perfil. No caso de Anna, por exemplo, foi possível notar que as curtidas feitas às suas publicações apontam o quanto tais recursos tecnológicos auxiliam na construção de sua identidade. Isso porque essas ações influenciam diretamente nas escolhas do que dizer e postar nessa rede social.

Nas redes sociais, Anna expressa as diversas *performances* que realiza em seu cotidiano. Como foi apresentado, o fluxo de suas informações e os conteúdos postados sinalizam a constituição de sua identidade. Na primeira figura, percebe-se que a sua forma de apresentação é feita através de imagens, que focalizam um rosto maquiado, com foco na boca, nos olhos e cabelo, demonstrando certo zelo e cuidado com a manutenção e construção de uma *performance* de mulher sensual. Na segunda interação analisada, Anna novamente encena essa *performance* de mulher sensual através de uma linha do tempo, recurso que o *Facebook* disponibiliza, que mostra quais fotos tiveram mais curtidas. A legenda “mulher de fases”, junto às fotos disponibilizadas, criam a ideia de que Anna é mulher do seu tempo e que suas identificações nesse espaço não fixas. Por fim, na terceira interação, a postagem de Anna faz uma crítica a comentários machistas que circularam na rede. Nessa interação ela apresenta uma *performance* de mulher crítica às questões da vigilância sobre o corpo feminino.

Pôde-se observar, ao longo da investigação realizada, que a construção do perfil de Anna, feita pela mistura de imagens e textos, mostram seu posicionamento frente às questões de gênero e sexualidade que são importantes para ela e que compõem uma das demandas atuais da construção da mulher em espaços públicos. Outra questão que merece destaque, na observação das interações de Anna, é que suas identidades estão se fazendo nessas práticas. O

que aponta para os contornos não cristalizados das identidades sociais, que na *Web 2.0* fica evidenciado. Espero, através das análises feitas, contribuir para a compreensão da relação entre identidades e os novos letramentos digitais, apresentando novos caminhos para a investigação das sociabilidades contemporâneas.

Referências

BAUMAN, Z. **44 Cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2011.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10^o edição. Tradução Renato Aguir. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016 [1990].

GUIMARÃES, Thayse Figueira; LOPES, Luiz Paulo da Moita. Entextualizações estratégicas: *performances* sensualizadas de raça em práticas discursivas na Web 2.0. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 16, n. 2, p. 289-307, maio/ago. 2016.

JENKINS, H. Os sentidos da convergência (entrevista concedida a Vinicius Navarro). **Revista Contratempo**. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), n^o 21, 2010.

LENKY J. Letramento Metamidiático: Transformando significados e mídias. **Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, v.49, n. 2, p. 455-479, Jul./Dez. 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1 ed.; 1 reimp. – Belo Horizonte: Autentica, 2008.

LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre. **Corpo, gênero e sexualidade** – um debate contemporâneo na educação. 3. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MOITA LOPES, L. P. Os novos letramentos digitais como lugares de construção de ativismo político sobre sexualidade e gênero. **Trab. Ling. Aplic.**, v.49, n. 2, Campinas, jul./dez. 2010. pp. 393-417.

PELÚCIO, L; PAIT, H; SABATINET. **No emaranhado da rede: gênero, sexualidade e mídia** desafios teóricos e metodológicos do presente. São Paulo: Annablume Queer, 2015.

QUEIROZ, N. “NÃO É SÓ O GÊNERO QUE É SOCIALMENTE CONSTRUÍDO, O SEXO BIOLÓGICO TAMBÉM” Disponível em: <<http://azmina.com.br/2016/05/nao-e-so-o-genero-que-e-socialmente-construido-o-sexo-biologico-tambem/>> Acesso em: 29/06/2016

ROCKWELL, E.. Etnografia e teoria na pesquisa educacional. In J. Ezpeleta & E. Rockwell. **Pesquisa participante**. São Paulo: Cortez, 1986.

LUZES DA RIBALTA NAS LETRAS: A RUA DO OUVIDOR NA LITERATURA DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO⁹⁸

Norma Sueli da Silva⁹⁹ (UFRJ)

Resumo: Nesta comunicação, pretende-se traçar um estudo que privilegie as relações entre história e literatura, tendo a cidade como metáfora e fio condutor. As possibilidades de estudo sobre a cidade são múltiplas e distintos caminhos se abrem ao pesquisador. Tal qual um poliedro em vidro, a cidade pode ser vista em um amplo espectro como uma luz que projetamos sobre ela. O habitante confere significados e sentidos às suas práticas no espaço urbano. No passado, médicos, sanitaristas, engenheiros, urbanistas, políticos e homens de letras pensaram e produziram seus discursos de poder, normatização e controle sobre a cidade, seus habitantes e sobre espaços que engendraram modos de sociabilidade e instauraram a imagem da modernidade e assim o foi com o Rio de Janeiro e a Rua do Ouvidor, corredor cultural, literário e da moda. Dessa forma, como importante espaço representativo na literatura, a Rua do Ouvidor ficou incorporada à fisionomia da metrópole, tendo como paradigma a Paris do século XIX. Nosso objetivo é estudar a representação da Rua do Ouvidor como metáfora do ingresso das elites brasileiras no mundo do progresso e da modernidade. Este trabalho vem sendo desenvolvido no âmbito da Iniciação Científica, sob orientação da Professora Doutora Luciana M. Nascimento.

Palavras-chave: Cidade – Modernidade – Literatura – Experiência Urbana.

Introdução

Quando olhamos a cidade, caminhamos pelas suas ruas, podemos perceber que sob o atual desenho urbano há outros desenhos e outras cidades subterrâneas. Caminhar pelo Centro

⁹⁸ Este trabalho constitui recorte de nossa pesquisa realizada no âmbito da Iniciação Científica na Faculdade de Letras da UFRJ. A apresentação deste trabalho somente foi possível pela concessão de apoio da Faculdade de Letras da UFRJ e do Dr. Michele Angelillo, médico radiologista do Hospital San Giovanni Bosco – Napoli – Itália, que é também fotógrafo que patrocinou parte de nossas passagens e hospedagens. www.micheleangelillo.com

⁹⁹ Graduada em Letras pela FEUC – RJ; acadêmica do curso de Letras (português/latim) da UFRJ. Este trabalho constitui recorte de pesquisa desenvolvida no grupo de estudos Literatura e Cidade, coordenado pela professora doutora Luciana Nascimento.

da Cidade do Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, nos proporciona uma oportunidade para pensarmos na coexistência de duas cidades – “a cidade real e a cidade das letras” (RAMA, 1983), pois o que chamamos de “cidade das letras” figura nos anais da história literária como um espaço que habitou o imaginário da burguesia, como um espaço da modernidade por excelência, que já foi tematizado na literatura de um Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, de um José de Alencar. Neste trabalho, pretendemos realizar uma leitura da obra *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim Manuel de Macedo.

O texto de Macedo dialoga com os grandes temas do seu tempo e coloca em evidência as contradições sociais, as questões políticas e as opções culturais da época, tendo o Rio de Janeiro – a Capital Federal – como pano de fundo e personagem. O tema da burguesia pré-republicana e o mimetismo em relação à Europa ocupam lugar de destaque na obra do autor.

Considerando a Rua do Ouvidor como um documento, ao privilegiarmos os discursos acerca dessa rua, tanto dos jornais como dos textos literários, e a carga simbólica que ela representou a partir da segunda metade do século XIX, buscamos fazer uma leitura das obras *Memórias da Rua do Ouvidor*, *Um passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo.

Além do mais, considerando o discurso do progresso e da modernidade como questão central, sem questionarmos se o autor teve um projeto estético romântico ou se idealizou a Rua do Ouvidor ou suas personagens na cena literária. Há alguns trabalhos acerca dos autores e mais amiúde acerca da Rua do Ouvidor, cujos enfoques estiveram direcionados à literatura ou à estética romântica, de modo geral. Entretanto, cabe-nos destacar que nosso enfoque se dirige à leitura das obras com foco no discurso da modernidade, como um discurso que engendrou uma nova forma de organização social.

Destacamos a tese de Fátima de Lourdes Ferreira Liuti, intitulada *Representações Literárias da Rua do Ouvidor*, que nos servirá como fonte, embora a autora tenha demonstrado a Rua do Ouvidor literariamente em Machado de Assis, Alencar e Macedo. Seu foco, no entanto, é distinto do nosso, pois realizou uma análise e uma crítica literárias sobre os textos, privilegiando “Sociocrítica, pela Teoria da Recepção e alguns aspectos do método estruturalista, como noções acerca do narrador, da focalização e do espaço, enquanto elementos que constituem a narrativa ficcional” (LIUTI, 2007, p. 8).

Há, ainda, trabalhos de historiadores que tentam dar conta da presença da Rua do Ouvidor no contexto do século XIX em diversos autores, sem um foco específico, demonstrando a literatura como uma fonte historiográfica, como é o caso de MALERBA (2010); PESAVENTO (2003); NEEDEL (1993); CAVALIERI (1996), entre outros.

Nesse sentido, muitas das imagens de lugares e cidades são construídas por meio do discurso, que expressa também as ideologias presentes no contexto político, histórico e social. Diante disso, o estudo da análise crítica do discurso, de FAIRCLOUGH (2001), como caminho de metodologia de análise, nos aponta para o uso da linguagem como meio de reforçar ideologias, tendo em vista que o autor postula o discurso como prática política e ideológica, pois “um discurso é um modo particular de construir um assunto, e o conceito difere de seus predecessores por enfatizar que esses conteúdos ou assuntos – áreas de conhecimento – somente entram nos textos na forma mediada de construções particulares dos mesmos” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 64).

O filósofo francês Michel Foucault postula que há uma relação entre as práticas discursivas e as mais variadas formas de poder que as perpassam. Assim, em *Microfísica do Poder* (1979), o autor coloca que o discurso da medicina social esteve presente na edificação do espaço urbano nos séculos XVIII e XIX. Em *A Ordem do Discurso*, o autor demonstra como em uma sociedade os discursos estão sujeitos a controle, bem como são organizados de acordo com o poder de onde é emanado, ou seja, o poder está envolvido em todas as nossas relações.

No tocante à ideologia, a teoria de BAKTHIN (2003) nos fornece subsídios para o estudo das relações entre as obras literárias e a sociedade da época, que glorificava a modernidade da Rua do Ouvidor, tendo em vista que o autor afirma que “todo signo é ideológico” (BAKTHIN, 2006) e os discursos se inter-relacionam com o contexto social e assim no “Discurso no romance”, o pensador russo nos mostra que a palavra não é neutra e na narrativa circulam várias vozes, pois esta também é construída em função do contexto social.

Nesse sentido, o discurso que imortalizava a Rua do Ouvidor nos jornais e nos romances de fins do século XIX, na concepção de ser uma prática social, transformou a vida social daquele período, pois o discurso de que o Brasil da época ingressava no concerto das nações modernas, tendo participado, inclusive, das grandes exposições universais se infiltrou no imaginário social das elites.

Além disso, como espaço de onde emanam os discursos, destaque-se que era onde se localizava o jornal abolicionista de José do Patrocínio, as vitrines em sintonia com a moda de Paris, a boemia e seus literatos. Tendo em vista o exposto, pretende-se entrelaçar a leitura das obras literárias aos estudos acerca do discurso e de suas relações com o poder e com a ideologia, tendo como fundamento: FOUCAULT (1979; 1999), FAIRCLOUGH (2001) e BAKHTIN (2003; 2006).

Inventário da Rua do Ouvidor em Joaquim Manuel de Macedo

Nesse sentido, a história e a literatura estão em território comum pelo qual trafegam – a narrativa – e ambas são discursos que almejam representar as experiências dos homens no tempo, conforme afirma Sandra Pesavento (2003, p. 58): “ambas são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro, de representar inquietações e questões que mobilizam os homens em cada época de sua história, e, nesta medida, possuem um público destinatário e leitor”.

No que se refere às relações entre cidade e literatura, podemos afirmar que essa é uma oportunidade para retermos os espaços que unem diferentes indivíduos numa forma de organização social demarcada pela modernidade. As possibilidades de estudos sobre a cidade são múltiplas e distintos caminhos se abrem ao pesquisador. Tal qual um poliedro em vidro, a cidade pode ser vista em um amplo espectro como uma luz que projetamos sobre ela. O habitante confere significados e sentidos às suas práticas no espaço urbano. No passado, médicos, sanitaristas, engenheiros, urbanistas, políticos e homens de letras pensaram e produziram seus discursos de poder, normatização e controle sobre a cidade, seus habitantes e sobre espaços que engendraram modos de sociabilidade e instauraram a imagem da modernidade e assim foi com o Rio de Janeiro e a Rua do Ouvidor¹⁰⁰, corredor cultural, literário e da moda:

¹⁰⁰ A Rua do Ouvidor já foi a rua mais importante do Rio de Janeiro antes da abertura da Av. Rio Branco. Estreita como era nos tempos do Rio Colonial situa-se no centro histórico do Rio, com construções históricas, comércio variado e atrações culturais. Percorrendo suas memórias, pode-se sentir o clima antigo do local, e ter uma ideia de como era o Rio de tempos remotos.

A capital do Império agregou os homens de letras representantes dos movimentos do Norte e do Nordeste, os quais encontraram no Rio oportunidades de emprego no ensino, na política ou no jornalismo. A Rua do Ouvidor ganhou novos contornos, tornando-se o centro da moda e o espaço por excelência do debate de ideias, projetando-se como um espaço concorrido, elegante em que a vida literária carioca progredia. Foi durante o advento da República, contudo, que o Rio de Janeiro se firmou definitivamente como principal centro cultural, político, comercial e financeiro do Brasil, e a Rua do Ouvidor teve seus tempos áureos. (BROCA, 1961, p. 3)

Dessa forma, como importante espaço representativo na literatura, a Rua do Ouvidor ficou incorporada à fisionomia da metrópole, tendo como paradigma a Paris do Século XIX. Assim, Joaquim Manuel de Macedo em *Memórias da Rua do Ouvidor* trouxe para o espaço literário o discurso e a dicção da modernidade que fixava a Rua do Ouvidor como o *locus* do progresso. Esse discurso era também apresentado nos jornais da época, como era o caso da *Gazeta de Notícias*, *O Paiz* e *O Correio Mercantil*, exaltando o ingresso do Brasil no concerto das nações modernas. Vale ressaltar que o jornal foi um instrumento de fortalecimento da imagem da nação enquanto uma “comunidade imaginada”, conforme assevera Benedict Anderson no seguinte excerto:

Podemos conceber uma figura mais clara da comunidade imaginária secular, historicamente regulada pelo relógio. Ao mesmo tempo, o leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. (ANDERSON, 2008, p. 68)

Enquanto o Brasil passava por momentos de grandes transformações políticas e, por conseguinte, dava-se início à formação de um caráter social, observamos inclusive as revoltas abolicionistas na luta pela identidade e, ainda, por uma unidade nacional. Assim, Joaquim

Manuel de Macedo trabalha num projeto de escrever a nação, ou seja, com o fim de construir essa identidade nacional. O autor, muitas vezes, foi mal lido, considerado portador de um discurso inocente ou idealizado, mas acima de tudo, torna-se importante reconhecermos a leitura que Macedo faz de um Brasil que estava dando seus primeiros passos rumo à modernidade nas letras. Nesse ponto, apoiamo-nos nas palavras de Antonio Candido, destacando o seguinte: “É um momento de acentuado modernismo onde se figura, mais que o ritmo, o próprio imaginário do Romantismo” (CANDIDO, Antonio, 1981, p. 197).

O narrador de Macedo trilha os caminhos de uma cidade que se modernizava a partir de um modelo europeu. Italo Calvino, em *As Cidades Invisíveis*, assinala que as cidades vão além dos seus prédios ou dos seus mapas, trazendo em seu bojo a cultura e os seus habitantes. Assim, para melhor compreender a cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX, faz-se necessário conhecer o cenário sociopolítico nacional e mundial da época e, além do mais, observar com profundidade as mudanças por que passaram os diversos segmentos da sociedade.

Vale ressaltar a observação de Luciana Marino do Nascimento (2011, p. 19), no seguinte excerto:

A partir do século XIX, quando ocorre uma intensificação nunca vista no processo de industrialização e uma enorme explosão urbana na Europa, a cidade se destaca como palco de lutas e como fonte de ideias, de inovação, de paixão, de violência, de fascinação e de medo. Todas essas sensações puderam ser apreendidas pelos seus habitantes, sejam eles poetas, escritores, políticos ou cidadãos comuns. Registrase, então, a emergência da cidade como tema literário. O espaço urbano passa a ser recorrentemente captado e reinventado pelo discurso ficcional.

No que diz respeito ao plano das ideias, devemos reconstruir nossa compreensão no tempo. Assim, a rua do Ouvidor, ganha vida nos registros de memória numa sociedade que se constrói sobretudo pelas relações sociais na narrativa de Macedo. A partir do momento em que entramos em contato com a obra de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor*, iniciamos

uma cadeia de construções acerca das possibilidades das memórias. Assim, deparamo-nos de início com o campo da vivência pessoal, uma vez que este, de certa forma, desenvolveu-se e, ainda, permanece vivo na obra de Macedo. Nesse sentido, reportamo-nos às seguintes palavras:

Mas enfim a rua de *Aleixo Manoel* passou a chamar-se do *Padre Homem da Costa*, nome que conservou por cento e vinte annos, tendo trocado a casaca e a cabelleira do cirurgião pela batina e pelo solidéo do padre, e faz vontade de rir imaginar beata e clerical durante um século e annos esta *rua do Ouvidor* philosopha sensualista, e até rua um pouco ou muito endemoninhada pela multiplicação das *tentações*. (MACEDO, Joaquim Manuel, 1878, p. 45)

Podemos pensar inclusive que a história da vida das pessoas é realizada também através de reflexões interiores, em virtude dos olhares que se seguem, durante a linha do tempo e, de certo, em que as imagens narradas são vistas. Assim, parece que as pessoas ao relembrem de alguns episódios visualizados através dos textos, estabelecem memórias reflexivas sobre aquilo que foi, o que é, e, decerto, sobre aquilo que poderá vir a ser. Nesse ponto, apoiamo-nos nas palavras de Fátima de Lourdes Ferreira Liutti (2007, p. 14-15), destacando o seguinte:

Dessa forma, a Rua do Ouvidor, centro de domínio, transformações e apropriações, torna-se interessante como espaço arquitetônico e ideológico, que potencializa a expressão de concepções, de valores e a tentativa, por parte da elite brasileira, de igualar-se à elite francesa, na cidade-capital, no século XIX, como espaço que reflete a História, a sociedade e a própria Literatura.

Há de se considerar a narrativa como um documento, imbuído de subsídios, que servirão de norteador a lembrar, ou, até mesmo a recontar a própria história. À vista disso, ressaltamos o excerto de Luciana Nascimento que, em seus estudos, destaca: “como toda

produção humana ocorrida num tempo e num espaço, a produção literária também se coloca como saber que constrói a história” (NASCIMENTO, 2011, p. 23).

A leitura das obras *Memórias da Rua do Ouvidor; Um passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*, aliada a uma pesquisa documental, de fontes primárias, como é o caso do jornal *Gazeta de Notícias* (série de 1878-1879), cujos exemplares encontram-se depositados na hemeroteca da Biblioteca Nacional, é fundamental para compreender o cenário da Rua do Ouvidor, seu contexto imagético e, sobretudo, os aspectos sociais e discursivos presentes no imaginário da Rua Ouvidor.

O aporte teórico de historiadores, críticos literários, exemplares de jornais de época, bem como o levantamento bibliográfico, dá consistência ao estudo do espaço da Rua do Ouvidor, por entendermos, deste modo, que a Cidade do Rio de Janeiro, especialmente uma das mais antigas ruas do Rio – a do Ouvidor –, ainda tem muito que revelar. Assim, o estudo das obras juntamente com as fontes primárias possibilita, através dos aportes de FOUCAULT (1979; 1999), FAIRCLOUGH (2001) e BAKTHIN (2003; 2006), entender a construção desse imaginário moderno no Brasil, em fins do século XIX. Para compreendermos o conceito de modernidade, utilizaremos as reflexões de BERMAN (1986) e de GIDDENS (1991).

Considerações Finais

Ao lembrarmos de alguns episódios, narrados nas obras de Joaquim Manuel de Macedo e, inicialmente, tomando como exemplo a obra *Memórias da Rua do Ouvidor*, damos conta de que é o Rio de Janeiro, da segunda metade do século XIX, o palco para o cenário das confluências de elementos imagéticos. Historicamente, é do conhecimento de todos que o espaço da Rua do Ouvidor é, de fato, um espaço nacional. Assim, vamos alinhavando um processo reflexivo e gradativamente *re-construindo* possibilidades nesse palco que representou e, decerto, naquilo que poderá representar à sociedade que, historicamente, marcou o Brasil. Mas, afinal, será possível a investigação de autênticos elementos subjacentes ao espaço da Rua do Ouvidor?

Não obstante, em meio a toda essa complexidade, consideramos imprescindível retornar aos estudos de pesquisa, no sentido de cavar e, portanto, averiguar o resultado de aspectos do cenário histórico brasileiro. À vista disso, ressaltamos o excerto de Ecléa Bosi que, em seus

estudos, destaca a importância de “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. (BOSI, 1979, p. 55).

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. 3. reimp. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Disponível em: <pt.scribd.com/doc/135986121/ANDERSON-Benedict-Comunidades-Imaginadas-Introducao-Capitulo-I-em-Portugues>. Acesso em 13/03/2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa Tzevtan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e Filosofia da linguagem**. 12.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. Org. e trad. de René Flávio Kothe. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Obras escolhidas, 3).

BERMAN, Marshal. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. A Aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais**. O Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BOLLE, Willi. **Fisionomia da metrópole moderna**. Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 1994.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **Memória e sociedade**. Lembranças de velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Disponível em: <www.patio.com.br/labirinto/memoria%20e%20sociedade.html>. Acesso em 02/05/2016.

BROCA, Brito. **A vida literária 1900**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CAVALIERI, Ruth Villela. O Rio de Janeiro nas obras de Macedo e Alencar. In: **Literatura e Sociedade**. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFCHL da USP, n. 1, vol. 1, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6.ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **Literatura e sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Os três Alencares. In: _____. **Formação da Literatura Brasileira**; momentos decisivos. 6.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981. p. 221-235.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Trad. e coord. Izabel Magalhães. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Lúcia Maria Pondé Vassalo Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **A Ordem do Discurso**. Aula Inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5.ed. São Paulo: Loyola, 1999.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São. Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOLDMAN, Lucien. **A sociologia do romance**. 2.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. Disponível em <memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em 02/03/2016.

LIUTTI, Fátima de Lourdes Ferreira. **Representações literárias da Rua do Ouvidor**. Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto: UNESP, 2007.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Rio de Janeiro: Perseverança, 1878.

_____. **Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: B. L. GARNIER, 1862.

MALERBA, Jurandir (Org.). **Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX**. Rio de Janeiro: Editora FGV; Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

NASCIMENTO, Luciana Marino do. **A Cidade de Papel**. Belo Horizonte: EDUFAC, 2011.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. José de Alencar e a organização do campo intelectual do segundo império. **Revista de Letras**, N. 29(2) – Vol. 1 – jan./jul. – 2009, p. 114-120. Disponível em <www.revistadeletras.ufc.br/revista29(2).htm>. Acesso em 01/02/2016.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. História & literatura: uma velha-nova história. **Nuevo, Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006. Disponível em <nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acesso em 10/04/2016.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica no século XIX. Trad. José Lourênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. O texto histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 97-116.

DANÇANDO A DOIS: UM ESTUDO ACERCA DA LÍRICA AMOROSA NOS SAMBAS DE GERALDO PEREIRA

Paola Arcipreti dos Santos¹⁰¹

Resumo: Embora Geraldo Pereira apareça como um nome de peso na história da Música Popular Brasileira e do samba, por ser considerado o mais brilhante cultor do ritmo sincopado, pouco se tem de pesquisas a respeito de sua obra. Um dos poucos estudos foi realizado por Cláudia Matos (1982), no qual a ensaísta analisa sambas compostos por Geraldo Pereira e Wilson Batista entre 1930 e 1954 a partir do fenômeno da malandragem, buscando compreender como o estereótipo do malandro prestigiado na década de 1930 foi sendo substituído, na década de 1940, pela figura do “malandro regenerado”. Apesar de centrar-se na figura do malandro e do que ela chamou de “samba malandro”, a ensaísta observa a existência de outros dois veios estilísticos e temáticos nos sambas das décadas de 1930 e 40: o apologético e o lírico amoroso. Considerando a recorrência da temática amorosa no universo do samba e na trajetória de Geraldo Pereira, o objetivo do projeto de pesquisa de Mestrado *Dançando a dois: um estudo acerca da lírica amorosa nos sambas de Geraldo Pereira* é analisá-la nas canções do compositor mineiro, buscando refletir sobre os tipos humanos aí encontrados e sobre a concepção de amor que projetam. A *Enciclopédia da Música Brasileira* e o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* catalogam um repertório de 77 composições de Geraldo Pereira gravadas entre 1938 e 1955. Destes 77 sambas, 69 são reportados à mulher ou ao universo amoroso, evidenciando a importância do tema no cancionário de Geraldo Pereira.

Palavras-chaves: Geraldo Pereira; Lírica amorosa; Personagens; Samba.

Embora Geraldo Pereira apareça como um nome de peso na história da Música Popular Brasileira e do samba, por ser considerado o mais brilhante cultor do ritmo sincopado,¹⁰² tendo influenciado, inclusive, a formação da Bossa Nova,¹⁰³ muito pouco se tem

¹⁰¹ Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) E-mail: parcipreti@hotmail.com

¹⁰² De acordo com Cláudia Matos, “A síncopa consiste num som articulado sobre um tempo fraco que se prolonga no tempo forte seguinte.” [...] corresponde em ritmo vivo, ao “bum bum paticubumprugurudum” [...]. (MATOS, 1982, p.41).

de pesquisas a respeito de sua obra. Um dos poucos estudos sobre a obra de Geraldo Pereira foi realizado por Cláudia Matos para a sua dissertação de Mestrado em Letras, orientada pelo crítico literário Silviano Santiago, defendida na PUC-RJ e posteriormente publicada com o título *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio* (1982). Matos analisa os sambas compostos por Geraldo Pereira e Wilson Batista entre 1930 e 1954. A partir do fenômeno da malandragem, a pesquisadora examina como o estereótipo do malandro prestigiado na década de 1930 foi sendo substituído, na década de 1940, pela figura do “malandro regenerado” a fim de atender a ideologia do culto ao trabalho imposta pelo Estado Novo.

Nesse estudo, Matos evidencia a existência de duas gerações no samba carioca: A primeira geração, a dos chamados “sambistas primitivos”, eram aqueles que, no início do século XX, “frequentavam a casa da Tia Ciata e outras baianas [...]. Desse grupo faziam parte além de Donga, João da Bahiana, Caninha, Sinho e, na área do choro, Pixinguinha”. (MATOS, 1982, p. 39). Na época, produziam um samba mais amaxiado, sendo o ano de 1916 a data oficial da gravação do primeiro samba “Pelo telefone”. A segunda geração de sambistas, chamada de “Samba do Estácio”, nome do bairro onde nasceu a primeira escola de samba, a “Deixa Falar”, começa a compor para o andamento de blocos carnavalescos na década de 1920. Conforme explica Matos, “A nova modalidade de samba que eles começam a fazer na década de [19]20 se amoldava melhor às necessidades carnavalescas, naquele tempo em que o carnaval se popularizava, tornava-se mais amplo e movimentado, e também, num certo sentido, mais brasileiro e mestiço.” (MATOS, 1982, p. 39-40). Dessa geração faziam parte Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Mano Rubem, Mano Edgar, Baiaco, Brancura dentre outros.

Além do samba de carnaval, aquele produzido para os festejos carnavalescos, havia também uma produção musical chamada de “samba de meio de ano” que eram composições para serem cantadas fora do período carnavalesco. Dentre essas composições de meio de ano, por volta de 1928 surge um gênero musical conhecido como “samba-canção”, que, de acordo

¹⁰³ De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* “O ritmo sincopado é a alma da bossa nova e, não por acaso, nos anos 60, João Gilberto gravou ‘Bolinha de papel’ de Pereira, comentando na época que ele fora ‘um inovador sem ter consciência disso.’” Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/Geraldo-pereira/critica>. Acesso em: 23 ago. 2016.

com Beatriz Borges, em *Samba-canção: fratura e paixão*,¹⁰⁴ era produzido por compositores semi-eruditos e se caracterizava por não ser samba nem canção, visto que “enquanto a melodia canta como canção, o ritmo marca o samba” (BORGES, 1982, p. 15). Na poética do samba-canção, percebe-se, segundo Borges, “a presença da *sentimentalidade* e do *excesso*, este tanto formal quanto temático constituindo a linguagem da paixão”, definindo-o “semanticamente”. (BORGES, 1982, p. 15, grifos da autora).

Claudia Matos identifica que, entre as décadas de 1930 e 1940, as letras dos sambas se definem a partir de “três veios temáticos e estilísticos [...]: o lírico amoroso, o apologético nacionalista, e o samba malandro” (MATOS, 1982, p. 45), sendo esse último a tônica de sua pesquisa. Essa divisão, já clássica nos estudos da samba, nos ajuda a compreender não só a produção de sambas da época, mas sobretudo a produção de Geraldo Pereira, cultor do chamado “samba-malandro”, definido por Matos como um tipo de samba carnavalizado, isto é, dialógico, mas também do samba lírico-amoroso, que tem como principais temas, conforme observa Matos, “o Amor e a Mulher, vistos numa perspectiva idealizante e fatalista, no mais das vezes com expressão pessimista e lamuriosa.” (MATOS, 1982, p. 46). Importa-nos discutir como a definição que se associa ao “samba-canção”, se insere na obra de Geraldo Pereira, visto que, dentre seus 77 sambas catalogados pela *Enciclopédia da Música Brasileira* e pelo *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, 69 são reportadas à mulher ou ao universo amoroso.

Em relação à obra de Geraldo Pereira, além do importante estudo de Claudia Matos, destacamos os de Cilene Pereira,¹⁰⁵ que busca analisar a representação de personagens femininas e masculinas na obra do sambista, destacando o modo como ele desestabiliza estereótipos femininos convencionais, apresentando uma mulher mais complexa. Além dos referidos estudos, existem duas biografias sobre Geraldo Pereira. A primeira, publicada em 1983, *Um certo Geraldo Pereira*, foi realizada por Alice Duarte Silva Campos, Dulcinéia Nunes Gomes, Francisco Duarte Silva e Nelson Matos (o Nelson Sargento); a segunda, intitulada *Um escurinho direitinho: vida e obra de Geraldo Pereira*, de Luís Fernando Vieira, Luís Pimentel e Suetônio Soares Valença, foi publicada pela editora Relume Dumará em 1995.

¹⁰⁴ O texto é originário também de uma dissertação de Mestrado na área de Letras, orientada pelo crítico literário Luiz Costa Lima.

¹⁰⁵ Ver os textos nas referências finais desse texto.

Conforme observa Claudia Matos, devido principalmente ao grande número de parcerias,¹⁰⁶ os sambas de Geraldo Pereira não possuem unidade temática, versando sobre os mais variados assuntos:

O que se encontra aí é antes um painel muito variado de tendências, estilos, visões de mundo. Por isso, tanto é **possível encontrar em seus sambas um tipo de discurso sentimental e lacrimajante, como realista e sarcástico; um malandro cínico ao lado de um bem comportado trabalhador; idealismo e ceticismo; a crítica da sociedade estabelecida e o elogio da ordem e do progresso.** (MATOS, 1982, p.17-18, grifos nossos).

Ao longo de sua carreira, o sambista revela-se um cronista muito observador do Rio de Janeiro de sua época, conforme atesta Muniz Sodré:

Nas letras de samba de gente como Wilson Batista e Geraldo Pereira (dois dos mais importantes sambistas dos anos 40) [...] o que se diz é o que se vive, o que se faz. Não se entenda com isto que haja uma correspondência biunívoca entre o sentido do texto e as ações na vida real, mas que as palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comércio social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. [...] [capaz de] celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. (SODRÉ, 1998, p.45)

¹⁰⁶ Das 77 composições de Geraldo Pereira gravadas, 12 são produções individuais e as 65 restantes feitas em parceria.

Gerado Pereira ao retratar o cotidiano vivenciado por aqueles que, assim como ele, moravam nos morros e subúrbios cariocas, canta em suas músicas, por exemplo, a gente simples que almeja não ter de trabalhar para viver, uma das características principais do malandro sambista que, de acordo com Matos, Geraldo representa. Tal característica fica evidente na letra do samba de breque “Acertei no milhar”, supostamente¹⁰⁷ composta em parceria com Wilson Batista, gravada por Moreira da Silva em 1940, pela Odeon, observamos como o personagem sonha que ganhou na loteria e a partir daí pretende realizar uma série de mudanças em sua vida pessoal e familiar.

Etelvina! (minha filha)
Acertei no milhar!
Ganhei quinhentos contos, não vou mais trabalhar
Você dê toda roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
Etelvina você vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num grande hotel
Eu vou comprar um nome não sei onde
De Marquês Morengueira de Visconde¹⁰⁸
Um professor de francês *mon amour*
Eu vou mudar seu nome pra Madame *Pompadour*

Até que enfim agora sou feliz
Vou percorrer a Europa toda até Paris
E nossos filhos, oh, que inferno
Eu vou pô-los num colégio interno
Me telefone pro Mané do armazém

¹⁰⁷ Teria sido a pedido de Moreira da Silva, que gravou o samba em 1940 pela Odeon, que o nome de Geraldo Pereira foi incluído na parceria. Segundo o próprio Moreira da Silva: “‘Acertei no milhar’ é do Wilson Batista. O Geraldo entrou ‘a pedidos’, para ganhar uma nota e marcar ‘pontos’.[...] O Wilson era de fazer música, mas sair para ‘buscar o ouro’ não era com ele. Apresentei Geraldo ao Wilson na volta do Rio e ficou tudo azul com bolinhas cor-de-rosa”. (CAMPOS, 1983, p.148)

¹⁰⁸ Este verso é modificado de acordo com o intérprete do samba.

Porque não quero ficar devendo nada a ninguém
Eu vou comprar um avião azul
Pra percorrer a América do Sul
Mas de repente, mas de repente
Etelvina me acordou ‘Está na hora do batente’
Mas de repente, mas de repente
Etelvina me acordou ‘Foi um sonho, minha gente!’

No ensaio “De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira”, Cilene Pereira, ao analisar a letra desse samba, evidencia como

Todos esses sonhos de consumo são tratados e colocados num mesmo nível de necessidade, revelando, numa ótica social, o desacerto da distribuição de renda no Brasil e o apelo que os “objetos estrangeiros”, sobretudo relativos à cultura francesa, exercem sobre uma população que vive em condições precárias. (PEREIRA, 2013, p.5)

Se em “Acertei no milhar”, a mulher é a mãe de família responsável por trazer o homem de volta a sua dura realidade de contas vencidas no armazém; em outras canções, ela é apresentada como aquela capaz de trair seu companheiro. Em “Cego de amor”, por exemplo, composta em parceria com Wilson Batista em 1952, o homem se queixa das pessoas que vão a ele contar sobre a traição de sua mulher. Entretanto, o eu lírico do samba finge não ver a traição para continuar vivendo feliz.

[...]

Sou feliz, pois nada enxergo
E gosto tanto dela, que sou cego
Se ela faz alguma coisa, a Deus entrego
Tenho os dois olhos, mas finjo que nada enxergo

Outras vezes a figura masculina recorre a Deus com forte apelo dramático, sob a influência de um sentimentalismo exagerado típico do samba-canção, cujos temas de “vingança, mentira, dor, castigo, justiça e perdão se confundem em um sistema vinculado à ordem divina”, conforme observa Borges (1982, p. 96). É o que constatamos em sambas como “Chegou o dia”, composto em parceria com Elpídio Viana em 1945:

[...]
Ai, valei-me Nossa Senhora
Maldita hora em que lhe conheci
Quero que Deus me de um castigo
Se eu falar mais consigo
Se eu botar de novo meus pés aqui

Já em “Sem compromisso”, composta em parceria com Nelson Trigueiro em 1944, a queixa masculina é em relação ao comportamento feminino descompromissado.

Você só dança com ele
E diz que é sem compromisso
É bom acabar com isso
Não sou nenhum pai João
Quem trouxe você fui eu
Não faça papel de louca
Pra não haver bate-boca dentro do salão

Para Cilene Pereira, no entanto,

A opção narrativa de “Sem Compromisso”, centrada na voz masculina, faz com que a canção seja lacunar, isto é, apresente apenas uma versão da figura feminina. Não sabemos quais são as motivações que levam a moça a dançar sempre com o mesmo homem, rejeitando o acompanhante. Tais motivações, no entanto, podem estar associadas

a dois aspectos: o próprio desejo feminino (revelado pela ação libertadora do samba) e a posição controladora e castradora do eu-lírico. (PEREIRA, 2013, p.6)

Em relação à construção da figura feminina, muitas vezes o cancionista de Geraldo Pereira observa também um comportamento distinto daquele reservado à mulher no repertório romântico sentimental do samba-canção. Cantando que deseja uma mulher, ele o faz de forma explícita, deixando claro suas intenções, como em “Escurinha”, composta em parceria com Arnaldo Passos, em 1952:

Escurinha
tu tens que ser minha
de qualquer maneira
te dou meu boteco
te dou meu barraco
que tenho no morro de Mangueira

Esta intencionalidade passa mesmo pela apropriação física do corpo feminino, sugerindo a ideia de que o homem, como provedor, teria certos direitos sobre a mulher como na composição “Brigaram pra valer”, composta em parceria com José Batista em 1948:

Será que ainda
Vais me deixar viver no abandono
Vem, oh vem
Que teu pretinho
Está doidinho
Pra ser teu dono

O mesmo discurso de intenção de posse do corpo feminino ocorre em “Chegou a bonitona”, composta com o mesmo José Batista, também em 1948:

Agora acaba de chegar a bonitona
Requebrando pra lá
Requebrando pra cá
Cadê o moço?
Cadê o dono dessa Dona?
Se não tá, vou me atracar

Nesse caso, o que assoma no repertório lírico-amoroso de Geraldo é muitas vezes um tratamento sensual/sexual da mulher, sugerido, também, em “Falsa Baiana”, composição de 1944:

Baiana é aquela que entra no samba de qualquer maneira
Que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras
Deixando a moçada com água na boca.

A presença do amor físico ocorre também em “Fugindo de mim”, composta em parceria com Arnaldo Passos e Valdir Machado, em 1952:

[...]
Você, caindo em meus braços,
Você, provando os meus beijos,
Você não quer outra vida!

Sufrimento e culpa são sentimentos tratados com igualdade na lírica amorosa de Geraldo Pereira. Percebemos que todos sofrem, embora ao homem seja reservada a prerrogativa de ser eterna vítima da mulher dissimulada, como observamos em letras como as de “Ainda sou seu amigo”, composta em 1946:

Ela tem chorado
E eu tenho sofrido
Embora magoado

Porque fui traído
Não vivo com ela
Mas sou seu amigo

Temas como abandono, traição e culpa comparecem na lírica amorosa de Geraldo Pereira, assim como a sexualização e a objetivação da mulher. Se por um lado, há, a princípio, aspectos que podem levar a uma idealização feminina negativa nas relações amorosas (a mulher nunca é confiável), evidenciando um diálogo com a tradição do samba; por outro, as relações amorosas ganham em realismo ao promover uma articulação com o universo do próprio sambista, centrado em práticas sociais conservadoras em relação aos gêneros, na qual fica evidente a divisão já enraizada entre papéis femininos e masculinos.

Considerando o exposto acima, nossa pesquisa objetiva analisar a construção do discurso lírico amoroso nas letras de sambas do compositor mineiro Geraldo Pereira a partir da análise das canções compostas individualmente ou em parceria, entre os anos de 1938 e 1955, época de produção do sambista mineiro. Em 17 anos de carreira, Geraldo compôs 77 sambas, dos quais 69 são reportados à mulher ou ao universo amoroso, evidenciando a importância do tema em seu cancionário. Apesar de ser esse um número significativo para a representação da lírica-amorosa, conforme aponta nosso estudo preliminar, não existe ainda pesquisa que aborde tal viés, sendo esse conjunto de textos praticamente inexplorado do ponto de vista proposto nessa pesquisa, sobretudo se consideramos que Geraldo é um sambista que transita entre o discurso malandro (dialógico) e o amoroso, cedendo, inclusive, a tópica romântica idealizada do repertório do samba-canção. É justo ainda acrescentar que, considerando a escassa bibliografia a respeito de sua obra é também objetivo desse estudo colocar em evidência o nome de Geraldo Pereira, associando-se aos esforços do *Grupo de Pesquisa Minas Gerais – Diálogos*,¹⁰⁹ que tem como um de seus objetivos descortinar obras de artistas mineiros pouco estudados.

Referências

¹⁰⁹ Cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq desde 2011, e sediado na Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), o grupo tem como líderes os professores Doutores Cilene M. Pereira e Luciano Dias Cavalcanti e tem em seu repertório de pesquisa oito dissertações defendidas desde 2013.

- BORGES, Beatriz. **Samba-Canção. Fratura & Paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. **Um certo Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: Funart, 1983.
- CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In: **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/geraldopereira/critica> Acesso em: 22 ago. 2016
- Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo, Art Ed., 1977.
- MATOS, Claudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- OLIVEIRA, Larissa Archanjo de. **As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Atila Iório (décadas de 1940 e 50)**. Três Corações: UNINCOR, 2015 (Dissertação de Mestrado).
- OLIVEIRA, Larissa Archanjo de; PEREIRA, Cilene M. Tem mulher no samba a representação da figura feminina nos sambas das décadas de 1940-50. **Boletim de Pesquisa NELIC** (on-line), v. 13, p. 125-145, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2013v13n20p125> Acesso em: 22 ago. 2016.
- PEREIRA, Cilene M. “Não posso mais: eu quero é viver na orgia”: malandragem feminina e rejeição do trabalho em sambas das décadas de 1930 e 40. **Crítica Cultural** – Palhoça, SC, v. 9, n. 1, jan./jun. 2014, p. 57-69. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/2337 22 ago. 2016.

PEREIRA, Cilene M. Tem mineiro no samba carioca: a obra de Geraldo Pereira. In: PEREIRA, Cilene M.; CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Minas Gerais – Diálogos: Estudos de Literatura e Cultura**. Curitiba: Ed. Prismas, 2013.

PEREIRA, Cilene M. De mulheres e malandros: o samba de Geraldo Pereira (e outros sambas). **Recorte**, v.10, nº 2, jun./dez. 2013, p. 1–19, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1117> Acesso em: 22 ago. 2016.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

**A MINHA, A SUA, A NOSSA:
O LUGAR DA LITERATURA NO BAÚ DA MEMÓRIA.**

Paulo Roberto Soares de Oliveira (CES/JF)

Resumo: Este texto pretende pensar a compreensão do significado de memória, por meio das diversas áreas do conhecimento que nos leva a considerar várias teorias e reflexões, como a presença da mesma nas manifestações da neurociência, por exemplo: a memória pode proporcionar a continuidade à vida. Nas teorias que interpretam a história, ela pode ser o elemento base, que permite a possibilidade da análise e de conclusão historiográfica. No entanto, as memórias são inerentes à construção de culturas e saberes, experimentados todos os dias, como o simples ato de sair de casa e ao findar da jornada voltar com uma bagagem monumental, de pequenos e grandes acontecimentos, que passarão a determinar as lembranças, que um dia poderão ser evocadas e adicionadas a um novo presente. Ainda a leitura de textos que despertem na mente do leitor, imagens e fatos que o fará ressignificar o tempo e espaço. O lugar de memória, para muitos teóricos, é qualquer objeto material ou imaterial, que possa constituir a compreensão de um período, seja por meio da simples observação ou leitura. É nesta linha, que se baseia a análise do papel dos diversos gêneros literários e a possibilidade da sua demarcação histórica direta, e ou, a capacidade de reinterpretação do leitor em consonância com suas memórias (individual), criar uma nova percepção do texto e gerar um novo tempo e espaço e até uma nova história.

Palavras chave: Memória – Literatura – Lugar de memória - História

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como de fato ele foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

BENJAMIN

No dia a dia, todos nós absorvemos e podemos emitir “lampejos” de conhecimento, emoção e história que parecem advir de um baú escondido, que guarda todas as nossas

memórias amalhadas durante a vida, é como se estivesse em constante modo de reação e absorção aos diversos elementos que nos são apresentados e representados a todo momento.

É fato que caminhar pelas ruas, conversar, sentir ou simplesmente observar, faz com que ao findar do dia, ocorra um acúmulo de imagens, pensamentos e histórias, no baú de memórias, que poderão ser simplesmente expurgados ou guardados para serem percebidos ou presentificados em outro momento, como uma memória, aparentemente individual. Segundo a neurociência, é preciso compreender a necessidade implícita que tem o Ser humano, de manter suas lembranças por uma questão de pura sobrevivência da espécie:

A memória nos possibilita resolver os problemas com que nos defrontamos na vida diária, evocando diversos fatos ao mesmo tempo, uma capacidade que é vital para solução de problemas. Num sentido mais amplo, a memória proporciona continuidade às nossas vidas. Ela nos fornece uma imagem coerente do passado que coloca em perspectiva a experiência atual. A imagem pode não ser racional ou exata, mas é persistente (KANDEL, 2009, p.24).

Podemos então, buscar compreender que a história da humanidade, nos parece, vem sendo construída por memórias individuais, que podem ser o reflexo da constante mutação e até transformação do homem, em diversas fases de sua história. O historiador François Dosse, nos fala que: *a memória é em primeiro lugar, matriz da história enquanto escritura e que, em segundo lugar, está na base da reapropriação do passado histórico, enquanto memória instruída pela história transmitida e lida* (DOSSE, 2010 – p.18). Assim sendo, através da sobreposição do passado e presente, poderíamos gerar a perspectiva ou a expectativa, do que poderá vir a se tornar o futuro. No entanto, é preciso perceber os elementos de representação da memória, os fatos e atos que podem nos levar a pensar, a imaginar. Estes elementos podem estar nas artes plásticas, bem como nos diversos gêneros literários. A imagem talvez venha a ser a primeira fonte de rápida absorção de memória, como elemento ilustrativo e representativo do cotidiano e do privado e também das diversas peças que compõem os cenários urbano e o rural, nos permitindo o entendimento quase imediato do seu signo e assim

se tornar compreendida e possivelmente apreendida com uma facilidade quase que primária, mesmo quando se é de nacionalidade ou de uma localidade diferente:

Os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos. É verdade que, especialmente no caso da história dos acontecimentos, elas frequentemente dizem aos historiadores que conhecem os documentos algo que essencialmente eles já sabiam. Entretanto, mesmo nestes casos, as imagens têm algo a acrescentar (BURKE, 2004 , p.233).

As imagens podem determinar fatos diferentes, daqueles que nos pareçam óbvios ou explícitos nos documentos, que muitas vezes, tendem a não deter toda a verdade, que podem ser apresentadas nos detalhes pequenos e que podem ainda definir uma nova vertente e até um novo caminho a ser percorrido. Identifica-se esta premissa na fotografia de escravos alforriados, que se diferenciavam dos cativos, pelo simples fato, destes, serem obrigados a posarem descalços, na maioria das vezes em estranho contraponto aos seus trajes, que apesar de se igualar a um cidadão, simples, da época, mantinha o signo da escravidão, determinado pela ausência do calçado. Por isso, a memória se torna tão importante na construção da cultura de um povo, ela projeta a sociedade evidenciando suas nuances e particularidades, para então buscar construir sua história.

Para tal, a memória mesmo quando nos pareça individual poderá ser coletiva, pois, como já fora dito, absorvemos cotidianamente emoções e conhecimentos da sociedade que nos cerca e principalmente daqueles com quem dividimos e trocamos experiências. Esta troca permite a ressignificação de muitas memórias, que num primeiro momento podem nos parecer pessoais, mas que na verdade poderão estar sobrepostas e gerar novas memórias. São frutos da transferência de experiências, seja pela via oral, ou pelas representações urbanas e cotidianas, que uma vez transmitidas passam a pertencer ao outro, e, partir daí, construir uma nova história para ser dividida novamente. Assim Halbwachs nos permite compreender:

Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que

não se confundem...Uma ou muitas pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstruir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (HALBAWACHS, 2003, ps.30-31).

A possibilidade de a memória sofrer constante readequação e até certa mutação, pode ser um fator que deva ser levado em consideração na convivência social e também nos diferentes olhares sobre um mesmo fato. A mudança das características de uma rua, a demolição de um prédio, podem gerar numa mesma comunidade, de convivência diária, reações adversas, a despeito do significado que o fato terá para cada um. Num primeiro momento, esta ação causará uma reação individual, mas ao ser partilhada poderá vir a sobrepor sobre as demais memórias, elencando novas lembranças, agora de uma memória coletiva, criando um novo significado para a memória individual.

Passamos agora, a perceber que a necessidade da representação, seja ela individual, coletiva ou ambas, se dá pela constante absorção das ressignificações, a partir do que conhecemos como, lugares de memória: objetos que passam a representar marcos de uma sociedade, além do que, para Pierre Nora:

Nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os detalhes como: aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA,1993, p.13).

Estes lugares de memória refletem determinado estado de espírito que marcou um momento pretérito. Neles, encontraremos o espaço da literatura e seus gêneros, na possibilidade de, a partir da aparente uma concepção individual gerar a presentificação da memória coletiva, podendo ser uma ficção fundamentada pelo real ou da realidade literária,

expressa em textos sobre o cotidiano, que ao final nos fará buscar novos significados com imersões temporais diferentes.

Os gêneros literários, quase sempre poderão ser embasados por uma ilação de memórias de seus autores, que mesmo diante da ficção, esboçam letras e palavras, se valendo de seu baú de memórias. Ele pode ser advindo de uma lembrança emocional, de uma imagem ou de uma história de um livro, sem, no entanto, significar plágio ou ausência de criatividade pessoal. A partir da reconstrução do conjunto do que nos parecem memórias individuais, mas que podem ser coletivas, identificar no ato da escrita a criação tendo como resultado uma nova história. A possibilidade da sobreposição destas memórias muda de tal forma sua raiz, que esta perde a autoria inicial, se assim podemos considerar, e se torna ressignificada, presentificada, agora como uma nova história ou uma nova memória.

Nos diversos gêneros da literatura, existem aqueles cuja narrativa se baseia no cotidiano, nos colocando mais à vontade, para refletir sobre sua capacidade de geração do lugar de memória. Esta possibilidade mesmo que pareça comum a todos, é principalmente de interesse dos memorialistas e historiadores. Observando de pronto, temos a crônica como este elemento memorial. Apesar de ela ser amplamente utilizada pelos estudiosos, nos colocamos a vontade para defender que outros gêneros, tais como o romance em suas mais diversas classificações, podem também gerar história para o baú de memórias, mesmo que em fragmentos do texto. Por isso, para criar parâmetros neste artigo, nos permitiremos analisar alguns textos de romances memoriais e crônicas, na defesa de uma hipótese, da possibilidade de entender a literatura como um elemento de construção memorial, cultural e histórica.

Segundo Kandel, a memória tem a capacidade de nos levar a outros lugares desviando ou sobrepondo os obstáculos naturais:

Sem a viagem mental no tempo que a memória nos possibilita, não teríamos nenhum meio de nos recordarmos das alegrias que servem como marcos luminosos em nossas vidas, somos quem somos por obra daquilo que aprendermos e de que lembramos (KANDEL, 2009, p.24).

Na criação de textos, bem como na leitura, nos colocamos diante desta liberdade de compreender não só o passado, mas também o presente, pois numa obra, podemos não só presentificar uma memória, abstrata, emocional e então ressignificá-la, na busca de sua decodificação para, então, dividi-la novamente com outrem. Para tanto, vamos analisar alguns textos na intenção de perceber que signo o autor buscou no seu baú de memórias para dividi-lo ou até doá-lo ao seu leitor.

A escritora Rachel Jardim, uma romancista da memória, como bem a apresenta o estudioso Pinho Neves (2012, p.12), no livro **Num Reino à beira do rio**, tem como intenção dividir com todos as suas memórias. A partir do caderno de poesias de sua mãe, Rachel num ato de reverência a poetas selecionados, pelo amigo Murilo Mendes, nos traz o fac-símile dos poemas, além de saudar a cidade de Juiz de Fora como o berço das letras, e nos leva mais longe, até a leitura de suas emoções pretéritas, mais íntimas, que através de suas palavras e da sobreposição de memórias, ganham vida novamente:

A casa de minha avó era exatamente a mesma que Pedro Nava conheceu, as cadeiras de medalhão ainda se transferiam para a calçada nas noites de verão mas, no final, vovó Luízinha não saía mais do quarto e ali se rezavam rosários debaixo do oratório, à chama de uma lamparina vermelha esperando para ser apagada junto com a vida da dona do quarto [...] A cidade que conheci tinha o tom vermelho como Albi de Toulouse-Lautrec, como Nova York do começo do século XX com suas casas *brownstones* (influência da velha New Amsterdam) da própria Manchester, com suas casas e fábricas de tijolos vermelhos reelaborados e ornamentados (ver o Colégio Santa Catarina) pela firma Pantaleone Arcuri (JARDIM, 2012, ps. 31-32).

Nestes fragmentos de textos, à autora, reflete não só a definição de uma cidade industrial cuja arquitetura, nos remete sempre a imagem do tijolo vivo, de um período, das fábricas elétricas de Juiz de Fora, cuja alcunha de Manchester mineira, a acompanhou durante muitos anos, mas levanta também, a necessidade implícita de se manter a imagem da cidade do interior, onde a noite, nas cadeiras postas à beira das calçadas, se reuniam todos numa

consonante conversa sobre o dia. Entretanto, Raquel Jardim, coloca no texto muito mais do que uma memória, que cabe aqui, até se pensar coletiva. Reflete uma lembrança emocional muito pessoal, que parece nortear e criar neste trecho do texto uma máscara, de tom vermelho. A dor da perda de sua vó Luizinha é representada pelo vermelho da lamparina. Esta lembrança invade a cidade com as imagens ditadas, a citar exemplos de arquitetura urbana fabril que ultrapassam o limite da história, do fixo lugar de memória. Ressalta-se que reascende uma marca que ficará na lembrança, quase oculta, de quem lê e que pode não ser perceptível que ao sobrepor estas imagens em determinado momento, criar uma história.

O que se percebe neste texto é que tanto a memória coletiva como a individual são apresentadas em momentos diferentes e podem transpor a usualidade histórica e ganhar sentidos diferentes cada vez que ele for lido.

Talvez a emoção não seja o elo principal para os que buscam as referências do passado, construídas ao pé da fábrica como lugar de memória, mas para alguns a imagem da lamparina poderá ressoar também como a velha casa da roça e o tom vermelho, invadir as lembranças e assim serem criadas novas memórias, como um ciclo infinito.

A literatura cotidiana representada pelo gênero da crônica e pelo jornalismo literário gera memórias mais próximas das classificações históricas, e por isso estão garantidas como objetos de pesquisa. Mas, cabe salientar, que estes textos tendem a nos trazer muito mais que imagens prontas de cenários há muito conhecidos, eles podem também representar anseios de uma sociedade que está em constante formação, assim como seus cidadãos.

A passagem do cometa Halley, sempre suscitou mitos sobre a morte e destruição, seu anúncio sempre criou certo medo na população e este era um evento que trazia em épocas passadas, muita discussão e gerava muitas matérias a respeito. Em 1910, um dos primeiros periódicos de Juiz de Fora, **O Pharol**, estampava em sua capa uma crônica sobre a passagem do cometa Halley, onde seu autor o jornalista Mário Lotus, descreve de forma bastante crítica, a passagem do cometa:

No alto, longa, branca, temerosa a cauda de Halley, o cometa ameaçador, se estende, à maneira de um véu, na treva do espaço. As estrelas, em infinidade de olhos humanos, lá estão, rebrilhantes e frias, sarcasticamente cravadas na terra. E Halley caminha

vertiginosamente, e o mundo, lá embaixo, sob a neblina densa que começa a branquear os morros, treme de medo, considerando um forte delírio pusilânime, e as catástrofes que este astro vagabundo e imenso pode trazer lá do infinito insondável de onde vem rolando, anunciando já pelas trombetas da ciência! [...] A crônica está receosa de falar do mês de maio. Receia-se que neste desfiladeiro um mais desprevenido passo atire o cronista, de cheio e grotescamente, na pavorosa tolice da reedição dos lugares comuns.

Maio é um mês que não serve mais à literatura. Esgotaram-no o cérebro dos poetas e a pena dos escritores. O seu céu tem mais adjetivos que estrelas, as suas flores têm mais odes e hinos e frases que perfumes. Maio é positivamente um mês perdido para o cronista. [...] Que loucura será esta de uma estrela errante e desrespeitadora das sábias leis que regem os mundos luminosos lá do alto, para vir assim, brilhando e assustando a gente, romper as mais sérias convenções astronômicas? (LOTUS, 1910).

Anos se passaram e uma nova crônica sobre o cometa e sua história é contada pelo jornalista e memorialista Paulino de Oliveira faz parte do livro **Crônicas**: Paulino Oliveira, idealizado e editado após sua morte, pelos seus amigos. Nele, o autor traz a partir de suas memórias, a visão do menino (Paulino) sobre a passagem do Halley:

A primeira vez em que ouvi falar em fim do mundo foi em 1910, quando apareceu o cometa Halley. Dizia-se: O rabo dele vai crescendo, até encontrar-se com a Terra. Então tudo estará arrasado e virá o fim do mundo. Levantava-me todos os dias de madrugada, para ver o cometa, e vendo-lhe a cauda cada vez maior, chorava de medo. Depois desapareceu e ouvi que Mark Twain, nascido no dia em que ele apareceu, setenta e tantos anos antes, havia morrido com sua volta naquele ano. Não sabia quem era Mark Twain, mas gostei da história,

porque me engabelaram dizendo que eu morreria mais velho que meu bisavô paterno, que viveu cento e vinte anos. Não chorei mais. Voltei a tomar conhecimento do fim do mundo. Quando já crescido, li o Evangelho de São Mateus. Diz que haverá guerras e rumores, nação se levantará contra nação, reino contra reino e haverá fome e pestilência por toda parte. Tudo isso já vi, muita coisa, e o meu mundo não acabou. Agora, mais uma vez ouço falar no fim do mundo. Um folheto que li há dias, intitulado “Sinal dos Tempos”, diz que ele está próximo. Repete São Mateus, cita São Paulo (Rom. 2-24/32) e ensina o que devemos fazer os que desejam salvar-se do inferno, onde haverá ranger de dentes. Venho fazendo desde há muito o que o folheto ensina, mas vou esperar a volta do cometa. Quero imitar meu bisavô que como dizia major Cícero Barbosa, montava cavalo a pelo aos cento e dez anos e saía a galope (OLIVEIRA, 2001, np¹¹⁰).

O que pretendemos é demonstrar que apesar de o tema ser o mesmo cada um determinou uma motivação para seu texto, não se baseando tão somente na factualidade, mas sim, nas consequências sociais e emocionais geradas pela passagem do cometa. Mario Lotus, nos remete a captar a ansiedade do momento e escreve sobre o esquecimento das flores, a ausência do poema, sobre um maio atípico, o que nos leva a refletir sobre a comoção da cidade naquela época, onde as informações sofriam um hiato imenso, entre a fonte e o receptor, sobre os mitos criados pela população e a própria religião, como se daria o emocional das pessoas e qual seriam suas reações diante de fatos simples do cotidiano.

Paulino de Oliveira nos traz sua memória de infância, numa cidade do interior, visto que ele nascera e viverá boa parte dela, no arraial de Furtado de Campos próximo a cidade de Rio Novo, onde este evento poderia ter gerado uma carga muito maior de crenças e medos, assim ele busca no seu baú de memórias, a angústia infantil diante do desconhecido, da mesma forma, a pedagogia interiorana, utilizada para solucionar o problema. A memória vem carregada de sobreposições, pois ela encontra seu elo num panfleto de rua e viaja até

¹¹⁰O livro **Crônicas**: Paulino de Oliveira não contém paginação.

encontrar seu avô a cavalo, na prosa do major Cícero Barbosa. Tudo isso, baseado numa mensagem apocalíptica de um simples panfleto religioso, que foi capaz de despertar uma história, que agora dividida ou somada por tantos outros, poderão repeti-la ou complementá-la.

O fato é que ambos detêm um lugar de memória, pouco explorado pela história, na possibilidade de somente em momentos de eminente catástrofe, a percepção das emoções de uma sociedade, diante da ansiedade causada, muitas das vezes, até pela própria imprensa, referenciam um período e suas consequências.

Uma memória que podemos determinar abstrata, por se basear em sensações que podem não ter parâmetros comuns ou não encontrar no receptor o lastro de sobreposição, correndo o risco de ser expurgada do baú de memórias. No entanto, este fator emocional poderia determinar os motivos e as ações que mudaram o curso da história, gerando uma incerteza de futuro. Ele poderia ser o responsável por criar mitos e, por conseguinte também, influenciar em toda criação literária de um período, que poderia vir coberta do signo de seu tempo, que se tornariam despercebidos nos textos, cuja ideia não seria a de narrar sobre um evento específico.

Ao trabalhar estes textos, inferi uma análise pessoal, somente para exemplificar uma hipótese a partir do que denominamos: memória abstrata, emoções e sensações, que podem se perder pela ausência da percepção ou por simplesmente naquele baú de memórias não conter nada que possam referenciá-las.

Na intenção de que este assunto não se esgota num texto, questionamos: como alimentar o leitor estrangeiro, cuja memórias estão ligadas a outras realidades podendo suas referências a despeito do texto, ser extremas e até irreais? Mas, para esta resposta cabe uma nova reflexão.

É muito comum atribuímos a nós mesmos, como se originassem, as ideias, reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspirados pelo nosso grupo. Estamos em tal harmonia com os que nos circundam, que vibramos em uníssono e já não sabemos onde está o ponto de partida das vibrações, se em nós ou nos outros (HALBAWACHS, 2003,p. 64).

A hipótese de que convivemos cotidianamente com memórias individuais ou coletivas, se torna factível no momento em que percebemos que sua prática é importante no que tange a formação da cultura e história de um povo. Refletimos também que são as memórias que traçam nossos caminhos, pois poderemos sempre buscá-las no baú para sobrepor e referenciar uma ação ou implementar uma reação aos fatos que nos são apresentados através dos objetos, lugares de memória, que nos servem de suporte tais como, imagens, artes e textos, na ressignificação do próprio ato da criação.

Mas, a possibilidade que marca este estudo é a de que a existência humana é finita e a memória não, pois ao dividi-la, seja numa simples comunicação oral ou em um livro, podemos estar presentificando, uma nova história, um novo recomeço, uma sobrevivência que poderá vir a se tornar tão importante, na medida em que não pertencerá mais a uma só pessoa, ela fará parte de outrem, de uma sociedade, uma cultura, de um novo baú de memórias.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem.** Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DOSSE, François. Os três mastros entre dois recifes. A história entre vigilância e ficção. In: **Memória e identidade nacional** (Org.). FERREIRA, Marieta Moraes. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

JARDIM, Raquel. **Num reino à beira do rio.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KANDEL, Eric R. **Em busca da memória** - o nascimento de uma nova ciência da mente. Trad. Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOTUS, Mario. Os sete dias de um simples **O PHAROL**, Juiz de Fora, ano 45, n. 115, 18 de maio de 1910.

NEVES, José Alberto Pinho. Apresentação. In: JARDIM, Rachel. **Num reino à beira do rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p.12.

NORA, Pierre – Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury . **Projeto História: revista do Programa de estudos pós-graduados em história**. PUC/SP, São Paulo, n.10, p. 07-28 -1993.

Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/851>. Acesso em 04 set. 2016.

OLIVEIRA, Paulino **Crônicas** Paulino Oliveira. Belo Horizonte: BDMG, 2001.

A INFÂNCIA NA POÉTICA DE EMÍLIO MOURA

Péricles Arebas Louzi (UNINCOR)

Resumo: A natureza da poesia é revelar um universo que possibilite com que o leitor possa vivenciar a experiência transformadora do poema. Os efeitos provocados na construção poética exigem um pacto de transcendência sensorial que permite reorganizar a maneira como vemos o mundo. Emilio Moura (1902-1971) foi um poeta do início do modernismo mineiro, em 1925, tendo sua produção literária iniciada em 1931. Embora o movimento modernista traga em sua essência a proposta de rompimento estético e formal com o simbolismo e parnasianismo, o poeta criou um estilo singular que possibilitou compor uma poesia mítica de estilo próximo ao simbolismo, mas aderindo o verso livre. A imagem criada na poética emiliana transita por questionamentos sobre as relações com o mito, a infância, a musa e o mundo metafísico. Nosso objetivo é investigar a presença da voz infante que constitui uma marca estilística recorrente em alguns poemas de Emílio Moura e demonstrar as relações desse universo místico apoiado em teorias produzidas relacionado às ligações do homem com a infância.

Palavras-chave: Emílio Moura, modernismo mineiro, infância.

O poeta Emílio Moura projeta-se como escritor, no ano de 1931, com a publicação do livro intitulado *Ingenuidade*. Sua produção poética pertence à geração modernista mineira, o poeta iniciou sua vida literária com a participação no grupo de *A Revista* e é possível associar sua criação poética, em 1925, ao lado dos escritores Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, João Alphonsus, Aagar Renault, entre outros.

O modernismo mineiro nasce do encontro desses autores vindos de cidades do interior e que se estabelecem em Belo Horizonte onde moravam em pensões e trabalhavam como funcionários públicos e tinham em comum o gosto pela leitura. A Livraria Alves que importava os livros estrangeiros, principalmente os franceses, e proporcionava o convívio e o entrosamento dos jovens, em consequência, refletia numa troca de conhecimento e afinidade do grupo.

Os acontecimentos que ocorreram em São Paulo, na Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, foi desconhecida dos jovens escritores que não sabiam da repercussão do movimento paulistano, porém foi com a visita de um grupo modernista, proveniente de São Paulo: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, em 1924, que o grupo conheceu a repercussão do evento.

Da semana de Arte Moderna, os rapazes do Grupo Estrela nem chegaram a tomar conhecimento, conforme repetem em seus depoimentos. Os jornais paulistas raramente eram lidos em Minas. (MARQUES, 2011 p. 17)

Em 1923, o grupo de Belo Horizonte reúne-se em torno de um ideário literário e constitui a sua primeira produção, *A Revista*. É possível perceber que antes mesmo do contato com a repercussão da Semana de Arte Moderna, os jovens já pensavam em propor uma estética diferente, antes mesmo do contato com Mário de Andrade, outras produções surgiram, como: *Verde* (1927) e *Leite criôlo* (1929).

As características da produção literária modernista mineira não foi o rompimento drástico e o tom irônico como as dos paulistas, foi cauteloso, tímido e despretensioso, em face dos vínculos com tradição mineira que eram muito fortes e conservadoras.

Nessa perspectiva, é importante salientar que a escola literária na tradição mineira na década de vinte, em que o maior expoente foi Alphosus de Guimaraes, era a poesia simbolista em que as características marcantes eram os temas ligados ao misticismo, pessimismo, desconsideração com temas sociais, a lógica e a razão. No entanto, é o que podemos perceber ao analisar os poemas de Emílio Moura, porém as transformações ocorreram na forma de versificação do poema, de acordo com Ivan Marques:

O desafio para ele foi combinar o modo simbolista e brumoso com a linguagem despojada, concreta, que era exigida pelos novos tempos. Se não estava inteiramente disposto a abandonar as delícias do “jardim passadista” pela turbulência da rua, conforme pregavam os modernistas, parecia ao menos interessado em realizar o difícil projeto

de uma metafísica sem elevações. Na contramão do ornamento parnasiano, Emílio empreendeu a busca sublime em sua dimensão terrestre. (MARQUES, 2011, p. 119)

O verso livre foi consenso. Ao analisar as composições nesse estilo proposto de uma nova versificação do poema, encontramos o poeta Emílio Moura compondo poemas em versos livres, porém preso as raízes do simbolismo de outrora “e de haver assimilado as liberdades expressivas do movimento de 22, inscreve-se na linhagem de Henriqueta Lisboa e outros vinculados à poesia de ascendência simbolista.” (MOISÉS, 2001, p. 256)

Nem por isso a obra emiliana confunde-se com outra estética ou vincula-se de maneira incompleta ao estilo modernista. O poeta, ao longo de sua obra, propõe uma composição em que o centro da mundividência permeia a matriz poética em seu vigor de realização.

A produção poética de Emílio Moura destaca-se nesse cenário, segundo Carlos Drummond de Andrade; “sob o signo da pergunta, e a esse signo permanece fiel, sendo por ele dominada” (MOURA, 2002, p. 19). O poeta se torna sensível diante da incompreensível revelação que se apresenta por meio de cenas do ambiente imagético que permeia o seu psíquico e que é sua fonte questionadora. No entanto, a indagação nada tem haver com a busca de respostas definitivas, mas revela a ignorância do homem frente ao mundo desconhecido que surge e na impossibilidade de respostas prontas.

Tudo passa como se o autor, paralisado ante os vários caminhos abertos à sua frente, não exaurisse nas palavras toda a sua emoção, deixando sempre uma parte por expressar, e, portanto, como se o poema não contivesse todo o sentimento que extravasa do “eu” poético. (MOISÉS, 2001, p.256)

A obra do poeta de Dores do Indaiá estabelecerá um diálogo direto com a temática da infância, de forma direta ou indireta, apresenta uma grande variedade de poemas que se referem a memória de sua meninice e seu mundo lúdico, portanto essa temática pode ser percebida a olhos vistos e se revela de extrema importância para sua compreensão.

O ambiente mítico com que o poeta se relaciona, cria relações com o ambiente onírico em que a fantasia ocupa espaços complexos na relação do momento presente do poeta que

compreende o nexa da vida frente ao êxtase e a conexão com a mundividência. O mito é o lugar da fantasia em que se recupera a pureza, a inocência e o universo infantil, isolando o homem do mundo corrompido e equívoco em que está inserido. Nesse sentido, de acordo com Alfredo Bosi, é possível perceber a influência do universo mítico relacionado à fuga do próprio ser:

Hoje, a cultura ainda mais fortemente presa à ideologia que nos tempos de Hegel. Isso não impede que ela ente no regime da fantasia poética, e que, no preciso momento em que se muda em canto, ela se desfaça de seus rótulos e se refaça em um jogo de combinações sensíveis. Assim, o mito da Terra (perigosamente acionado pela Direita) se desonera da carga opressiva que o atrela à práxis reacionária; e vai, livre, ao encontro da comunhão do homem com a sua infância. O mito quando cruza o limiar do poema, recupera a inocência que perdera no compromisso com esta ou aquela ideologia abstratamente considerada. (BOSI, 1977, p. 153)

Nesse sentido, podemos ver no poema abaixo o estado de encantamento e ao mesmo tempo a recusa do viver consciente, ou seja, o homem regulado por pressões e problemas, como se a vida tivesse somente aspectos negativos fazendo com que o poeta sinta a necessidade de libertação.

Sou um poeta quase místico:
A vida é bela quando é um êxtase.
Ah! não ter um pensamento, um só pensamento no cérebro,
não vigiar a vida, a vida inquieta, a vida múltipla da sensibilidade,
mas vivê-la, de olhos cerrados, num silêncio cheio de ritmos;
não ouvir as palavras frias que mudam o destino,
ou que fazem semelhante a um autômato;
e saber a toda hora,
saber sempre

que a vida é bela quando é um êxtase. (MOURA, 2002, p. 33)

Portanto, o poeta místico busca o mítico, pois, nessas condições, a fonte existencial se completa na mundividência. A relação do poeta místico transita da mesma maneira para a memória fantasiosa do seu tempo de meninice. O recurso de composição usado por Emílio Moura para transportar-se para a infância poética, também se relaciona com o mistério que envolve esse poder fantasioso que resgata a voz infante do passado. O poema emiliano possui identidade artística singular em sua composição devido a tentativa de compreender o percurso que o direciona ao mundo mítico, no qual o poeta insiste em recuperar, para os elos que o ligam a sua vida terrena.

Por isso, a nossa observação propõe investigar um seleto número de poemas em que o poeta confronta a infância e o adulto, ou seja, buscar “ouvir” essa voz que emerge do consciente do “eu – poético” que cria lembranças relativas entre o pensar e o sentir, quase sempre entrelaçados.

O foco principal da investigação decorre do conflito em que o “eu – poético”, por meio de sua lembrança ou um possível rememorar, ressurgja descortinando o passado infante em um processo de imersão no passado que divaga entre as sensações e a ânsia de revelar-se.

Esse trânsito entre o real e o imaginário que o poeta busca desvelar na construção, permite que diante do limite entre a memória e a tentativa de marcar a real sensação, desencadeada pelo efeito do consciente e o inconsciente, descreva os efeitos do mundo infantil diante da fronteira em que o passado e o presente apresentam-se perante o poeta.

A recorrência lírica do mundo infantil e suas memórias que permeiam os poemas no livro *“Itinerário poético: poemas reunidos”*, para nós, estão ligados ao desejo de identificar o sentido entre o mundo metafísico e o mítico, do ideal e o lírico.

A infância é, porém, o mundo em que o poeta explora e reconhece como sua identidade pura e verdadeira. A complexidade psicológica, na maneira com que o passado infante emerge como eco existente no presente, também é fonte indagadora, no entanto, aliado à incompreensão, estão as perguntas que sugerem a “não resposta”, mas a contemplação do mundo, diante de si, em transformação. No poema abaixo, vemos o poeta em “Ás vezes” evidenciar a fusão da voz indagadora e a busca do eco incompreensível do menino:

Às vezes, de repente, é como se tudo já houvesse desaparecido
[da face da terra.

Foste só e estás só.

Onde os ruídos de há pouco?

O próprio ritmo dos astros se organizava e participava de tua
[vida interior.

E, agora? Agora, é como se, de repente,
tudo houvesse desaparecido da face da terra.

Já não dispões nem ao menos do mundo incorruptível do
[menino que havia em ti. (MOURA, 2002, p. 183)

Para que o poeta construa sua argumentação diante do mundo sem referência, o vazio sugere a reconstrução de sentido baseado no apoio íntimo da voz do menino que sempre o acompanhou. A solidão do “eu – poético” sugere um estado anterior de isolamento mundano, porém o mundo está em pleno funcionamento e é a condição que se instala no instante da significação desse mesmo mundo que, diante do poeta, se torna um completo vazio. As referências de mundo deverão ser construídas a partir da nomeação do isolamento psíquico, contudo se o menino de outrora não existe mais, a construção do sentido deve ser inventada em outra instância significativa.

A relação com a infância e o mítico na poética de Emílio Moura cria um estado de imersão psicológica em que o encantamento se torna a convicção maior do poeta. Sua obra articula o homem do mundo ideal terreno inserindo-o na criação do imperfeito que consequentemente se torna o ideal.

O ritmo lento de sua poesia sugere adentrar na atmosfera sombria, quase invisível, crescente e que aos poucos vai revelando o ideário em que o “eu – poético” está inserido. É possível observar abaixo, em “Toada”, como é tratada a presença lenta do infante que vai surgindo como o ápice do poema.

Minha infância está presente.

É como se fora alguém.

Tudo o que dói nesta noite,

eu sei, é dela que vem. (MOURA, 2002, p. 86)

A infância se torna presente no consciente imaginário do “eu - poético” como um eco do passado no presente. A memória reflete o elo numa voz que constantemente se apresenta como um vínculo de causa e efeito no presente.

Como uma vida que não houvesse fixado um
[momento sequer de real beleza,
esse dia que foge me deixa asfixiado dentro de uma
[impressão viva de desconforto.
Olho em vão essa paisagem, pedindo em vão que ela
[me leve à infância,
ou que me dê ao menos o gosto vivo das cousas
[simples que amanhecem. (MOURA, 1953, p. 83)

O poeta busca a conexão do presente com o passado, o refúgio em que o valor da infância sobrepõe-se à vida corrente. É possível observar que o significado considerado para a infância, é o caminho das possibilidades de conexão do mundo presente para o universo descomplicado e simples.

Em outro poema, é possível observar a conexão da realidade do poeta em relação ao passado infante e é dessa maneira que vemos o poeta em “Desolação”, poema de *Canto da Hora Amarga* (1936), suplicando à volta à infância e à simplicidade.

Como uma vida que não houvesse fixado um
[momento sequer de real beleza,
esse dia que foge me deixa asfixiado dentro de uma
[impressão viva de desconforto.
Olho em vão essa paisagem, pedindo em vão que ela
[me leve à infância,
ou que me dê ao menos o gosto vivo das cousas
[simples que amanhecem. (MOURA, 1953, p. 83)

O poeta busca em sua memória o sentido da infância em que as coisas simples se revelavam de maneira intensa e pura, ou seja, a vida que vale ser vivida na plenitude daquele momento. É possível perceber, no entanto, a transformação gradativa em que o homem, ao decorrer da vida, assimila as condições de organização de existência e acaba deixando os encantos infantis para assumir as atribuições do cotidiano. Em face dessa nova perspectiva condicional impositiva de vida ao homem que se torna resistente a poesia do mundo, faz com que o “olhar” para o passado em que o encantamento da vida teve mais significado nos plano das sensações, projete esse mesmo homem para esse universo infante em que o efeito da descoberta faz mais sentido, pois a infância é o momento do encantamento, e o adulto se faz pela repetição de práticas cotidianas estabelecidas. O homem se tornou uma repetição fora da infância. O simples não tem mais sentido fora daquela memória de menino de Dores do Indaiá, o homem, agora, composto de atribuições desespera-se em buscar o gosto simples das coisas simples que outrora lhe fazia sentido. O poema revela a insatisfação contínua, pois ao mesmo tempo em que o cotidiano lhe asfixia, o poeta tem a compreensão de que o futuro o impossibilitará de viver em estado de contentamento. Nesse sentido, a infância é uma postulação para identificar uma natureza humana original, não tocada pela corrupção do mundo. O homem busca recuperar sua infância num sentido ideal, não por uma pretensa experiência real ocorrida, sendo seu fim último o desejo de se reencontrar com o início.

Por isso, para compreendermos a manifestação do “eu - poético” que busca a voz infante na memória e que é recorrente na obra emiliana, o tema apresentará reflexões relevantes que permitirão observar seleções pontuais de poemas advindas dessa temática para revelar o mundo infantil como universo relevante do autor.

Para nós, é possível perceber que Emílio Moura constrói o passado por meio de uma voz infante que por vezes provoca um elo de reconhecimento e, por vezes, afastamento dessa voz do passado. Contudo, a voz que surge dá-nos uma nova perspectiva de construir um conhecimento novo pois:

Nas crianças vigorosíssima é a memória, e, pois, vívida em excesso a fantasia, que outra coisa não é senão memória ou dilatada ou compósita.

Esta *dignidade* é o princípio da evidência das imagens poéticas que precisou de forjar-se o primitivo mundo infante (*fanciullo*). (VICO, 1979, p. 45)

É por meio da memória que o poeta resgata as imagens dum tempo infante. A voz do menino que ecoa no consciente permite reviver a poesia de um tempo passado, igual ao universo da criança que vai descobrindo, aos poucos, o mundo e percebendo o vigor da vida que o cerca. Esse relacionamento intenso com a vida cria marcas no imaginário infantil, pois para o adulto, as recordações do período infante funcionam como imagens eternizadas pelo tempo e tornam-se poéticas para o homem. Para o poeta é o refúgio para um tempo bom e que reflete na voz que ecoa em seu imaginário tornando-a necessário reencontrar com o menino de outrora.

Nesse sentido, a infância é uma postulação para identificar uma natureza humana original, não tocada pela corrupção do mundo. O homem busca recuperar sua infância num sentido ideal, não por uma pretensa experiência real ocorrida, sendo seu fim último o desejo de se reencontrar com o início. Uma característica marcante do infantil na literatura é, assim, a nostalgia da “Natureza (Paraíso) Perdida”, que se verifica no desejo de volta à origem. “Com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna, e bastante desigual, em relação à natureza; uma nostalgia de sua perfeição.” (SCHILLER, 1991, p.53). Portanto, na perspectiva de Schiller, o apego à natureza é semelhante ao apego à infância. Nesse sentido, os poetas “serão” natureza ou “buscarão” a natureza perdida. Nasce dessas duas acepções distintas a maneira do conceber a criação artística:

Todos que realmente são poetas pertencerão ou aos ingênuos ou aos sentimentais, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes. (SCHILLER, 1991, p.57)

De acordo com estas caracterizações de Schiller, os poetas ingênuos são, em sua arte, aqueles que se acham em harmonia com a natureza, praticando a “imitação mais completa possível do real”; e os “sentimentais”, aqueles em que a harmonia do mundo é vista apenas como uma ideia, e que devem, conseqüentemente, transfigurar a realidade, “elevando-a ao ideal” (SCHILLER, 1991, p.60). Sendo assim, Schiller se atém em explicar as sensações conflitantes do poeta sentimental:

Este reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma ideia, e sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso, o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte. (SCHILLER, 1991, p.64).

Em síntese, o poeta está em busca de reencontrar a inocência perdida, mas essa pretensão só é possível pela poesia, pois a inocência real já foi destruída no mundo e no tempo presente do poeta; e não há como retomá-la a não ser pela arte poética.

Em *O espelho e a musa* (1949), a presença da infância será acentuada. No poema “I” de “Elegia em seis movimentos”, teremos marcadamente as várias significações do mundo infantil para o poeta: paraíso perdido, mundo lúdico, onirismo e inocência prosaica do cotidiano. Estes *topos* estarão, paradoxalmente, ligados ao sublime, ao infinito e ao mistério cósmico. O que corrobora com a ideia de que o poeta busca alcançar o elevado por meio das coisas simples e banais do cotidiano. O poema revela, já em sua epígrafe, o desejo do poeta de recapturar (“em vão” – porque o tempo é inexorável), em sua memória, a palavra poética capaz de “transportar” novamente o seu leitor à infância.

Portanto, esse relacionamento estreito entre a fronteira da memória viva do poeta e o menino, na qual infância emerge no poema, permitirá aprofundar na investigação dessas relações pertinentes na poética emiliana.

Na doce tarde que deixa
mais distância na distância
em vão procuro na minha
a voz que te leve à infância.

I

Bem sei que em cada um de nós existe uma voz
[sempre monótona,
que nos grita – impossível! – a cada tentativa de
[ressurreição.

Que importa?

Que importa se na nostalgia do que fomos está o
[desencanto do que somos?

Foste criança brincando, árvore crescendo, sonho
[organizando-se.

Tua infância agora renasce entre as imagens que se
[recriam e a tua inocência reconquistada.

As janelas de tua casa dão para o infinito.

As estrelas já estão descendo,

já estão descendo, de leve, e vêm poisar, de novo,
a teu lado para que as decifres, como naquele

[tempo.

São pedaços miraculosos de sonho, imagens de Outro
Lado, convites que te perturbam?

São seres? São seres que realmente existem?

De que nos valeriam tantas perguntas, se a meninice

[de teus olhos já as humanizara, inesperadamente,

e se brincas com elas, como numa ronda alegre? (MOURA, 1953, p.
223)

Na poesia de Emílio Moura encontramos referências constantes à infância. O laço infantil do passado o encontra como se desencadeasse um processo epifânico que desvenda o passado e revive, por meio do inconsciente, o tempo de menino. Este eco que ressoa no adulto permite reviver as sensações de um momento bom. O mundo mágico desencadeia um processo revigorante que, para o poeta, somente essa voz possibilita perceber que a fantasia é o mundo das possibilidades reais de pureza do espírito humano. O caminho que o poeta propõe criar é o ressurgimento desse homem, com suas frustrações, por meio do encontro verdadeiro em que o período passado, da pureza infante, habitado na figura do menino do poeta, reavive o sentido da vida no presente. A janela, metáfora que sugere o “olhar” para fora do ambiente e que proporciona o encontro com o mundo, aqui, sugere o caminho inverso, propõe visualizar na “janela da memória” o encontro com o sentido intenso vida, do tempo em que a emoção da descoberta era fonte de pura beleza.

Nesse sentido, o poeta se questiona sobre as implicações da vida moderna e opo-ndo-se a ela, busca na infância, a sua meninice, como forma de preservar uma parte do sentido de viver e é por meio dessa extensão da vida passada que o poeta se reconstrói e mantém viva a eterna infância.

Referências

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

DIAS, F. C. Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico). (p. 19 – 38)

MARQUES, Ivan. **Cenas de um modernismo de província**: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011. (p. 9-47, 117-154)

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: Modernismo**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOURA, Emílio. **Poesia**. Rio de Janeiro, José Olympio editora, 1953.

MOURA, E. **Itinerário poético: poemas reunidos**. Prefácio de Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SCHILER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

O PROJETO ESTÉTICO E POLÍTICO DE EDUARDO COUTINHO: REFLEXÕES SOBRE *SANTO FORTE*

Polyanna Silva (Unincor)¹¹¹

Resumo: A proposta desta comunicação é refletir sobre a relação entre estética e política a partir da obra cinematográfica de Eduardo Coutinho, em especial do documentário *Santo Forte* (1999), que teve como mote a vinda do Papa João Paulo II ao Brasil. Coutinho é conhecido por produções marcadas pela forte presença do cineasta em cena, num movimento em que opções estéticas e políticas dialogam de perto, renovando o documentário brasileiro. Tais aspectos ficam explícitos em obras como *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Santo Forte*, este composto pelas narrativas das diversas vinculações religiosas de moradores da Vila Parque da Cidade, uma favela localizada no Rio de Janeiro. Destacam-se, no filme, o sincretismo religioso e a diferença entre classes sociais, posta em cena pela visualização do Aterro do Flamengo, local frequentado pela classe média, onde ocorreu a celebração do Papa, e, ao lado, a Vila Parque da Cidade. Enfatizam-se ainda trechos dos personagens tanto lendo o contrato de participação quanto recebendo o pagamento combinado, situações que podemos interpretar como um modo de evidenciar os aspectos de construção narrativa do filme e a política por detrás dos documentários. Ressalte-se, ainda, que Eduardo Coutinho é consagrado por dar voz às pessoas desconhecidas e menos favorecidas, procurando por histórias e, principalmente, por personagens que possam ser entendidos como verdadeiros “narradores”, na perspectiva benjaminiana.

Palavras-chave: Coutinho, Cinema, Política, Santo Forte.

Eduardo Coutinho é um documentarista brasileiro reconhecido por seu estilo único de produzir documentários. Coutinho foi adquirindo experiências a partir de seu trabalho como documentarista no Globo Repórter (meados da década de 1970), para o qual já havia

¹¹¹ Esta comunicação é derivada de Projeto de Pesquisa de Iniciação Científica, intitulado *Santo forte: a fé como pilar da existência humana*, desenvolvido sob orientação da Prof^{ra}. Dr^a. Maria Elisa Rodrigues Moreira.

acumulado alguns filmes de média-metragem e de ficção. Nesta época, os documentários feitos para o programa seguiam uma linha de regras, como explica Cláudio Bezerra (2014, p. 20-21): “eram construídos por uma sucessão de imagens (atuais e de arquivo) alinhadas a uma locução do ‘tipo sociológica’, mas com uma abertura simpática e atenta à voz popular, na forma de entrevistas e depoimentos”.

Nessa mesma época, o Globo Repórter aderiu ao Cinema Novo, influenciado na temática social e na formatação dos filmes, fazendo assim uma redescoberta do Brasil, apresentando um ponto de vista político, econômico e sociocultural, com uma abordagem crítica da miséria do nordeste brasileiro. O caráter autoral de Coutinho surgiu desse pressuposto, pois, como não existia ali a figura do repórter, era o próprio diretor quem se encarregava de fazer o trabalho, contando apenas com uma equipe reduzida. Para ele, a experiência na televisão foi uma escola de como fazer documentário: o trabalho na Rede Globo, de 1975 a 1984, e o fato de ter exercido várias funções no Globo Repórter, como editor, redator, tradutor e também diretor, assim como a produção de alguns documentários de média metragem, foram fundamentais em seu desenvolvimento profissional. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 19-20)

Diferentemente do trabalho que fazia na televisão, foi em seu primeiro longa-metragem, *Cabra marcado para morrer*, que Coutinho começou a mostrar sua forma de trabalhar, partindo do pressuposto do cinema moderno, em que inseria a equipe na imagem transmitida e interagia com os personagens. Esta interação pode ser vista também em *Santo Forte*, de 1999, obra na qual o diretor os filma em locais onde se sentem à vontade para narrar suas experiências e histórias de vida em torno da religiosidade (a maioria das entrevistas ocorre nas próprias casas dos personagens) e que marca sua carreira na forma de produzir documentário. Como afirma Cláudio Bezerra (2014, p. 29), “[...] A partir desse filme, o diretor inicia a formatação de um jeito próprio de pensar e fazer documentários, por meio de um conjunto de procedimentos e características formais, definidores de uma obra de autor, ou seja, de um estilo”.

Realmente, podemos considerar *Santo Forte* um marco para a carreira de Eduardo Coutinho, pois foi a partir de sua produção que o diretor inovou na forma de fazer documentários, tornando-se reconhecido como um dos mais respeitados cineastas brasileiros. A forma como foi realizada a filmagem, mostrando todo o corpo dos personagens, com a

aproximação da câmera quando eles gesticulavam ou para destacar suas expressões faciais quando contavam suas histórias, afirmou-se como uma das mais marcantes características de Coutinho, assim como a utilização da câmera parada – a fim de que o participante se esqueça da presença dela e se sinta à vontade para falar sem medo – e a interação direta do diretor com o personagem.

Santo Forte é um documentário que abarca a religiosidade e as crenças dos mais diferentes personagens (são, ao todo, dezoito entrevistados) selecionados pela equipe de Eduardo Coutinho. Realizado, a princípio, pela vinda do Papa João Paulo II ao Brasil, a filmagem aconteceu na Vila Parque da Cidade, localizada na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro, tomando como cenário a casa dos personagens, e acabou tendo na religiosidade seu foco principal.

No documentário, alguns personagens ganham mais espaço nas filmagens, como é o caso de André¹¹², que abre a narrativa do filme, e de Braulino, Vera, Dona Tereza, Carla, Lídia e Taninha (Carlos Henrique Ramalho).

André faz três entradas em diferentes momentos do filme: uma na abertura, uma quase no meio do filme e outra no final. Na primeira entrada, André narra as incorporações que ocorreram da Pomba-Gira Maria Navalha e da avó de sua esposa nela. Na cena, o entrevistado faz diversos gestos com as mãos e com o corpo, além das expressões faciais, dando ênfase à história¹¹³. Em sua segunda entrada, André fala a qual religião “pertence”, além de contar

¹¹² Para Coutinho, o mais importante na personagem, é a arte de saber narrar a história, tão presente no estilo da *personagem performática*. Diante disso, os personagens de mais destaque são Dona Thereza e André, pela desenvoltura que apresentam ao longo da “conversa”. Se não fosse pela “consistência” dada à sua narrativa, André não participaria da produção, como informa Coutinho em entrevista a Alexandre Figueirôa, Cláudio Bezerra e Yvana Fachine (2003, p. 217): “[...] Um cara pode ter uma vida extraordinária, e isso já faz dele um personagem, mas precisa também saber narrar bem a sua história, senão sai do filme. No Santo forte, vivemos uma situação marcante. Nós encontramos uma mulher com uma vida e uma experiência religiosa espantosas. Ela tinha vivido fortes perseguições e chegou até a ser submetida a tratamento psiquiátrico em função das experiências com a umbanda. Contudo, ela ficou fora do filme porque foi prolixa demais. Sua narração não tinha força. Quem entrou no filme foi o marido dela que, embora não tivesse o mesmo tipo de experiência, foi capaz de narrar com genialidade uma história de possessão que ela própria vivera. A narração que ele faz dessa única história que ele tinha para nos contar é sensacional e, por isso mesmo, é ele quem abre o filme.”

¹¹³ *Santo Forte* é um documentário que passa pela transição da segunda para a terceira fase documentarística de Eduardo Coutinho. Marcado pela presença do personagem performático, assim como explicitado acima, Cláudio Bezerra explica que este tipo de personagem apresenta “[...] uma oralidade ora singela, ora exuberante de alguém que encena a sua vida para a câmera com palavras, gestos, expressões e posturas, muitas vezes singulares, surgidas espontaneamente, ‘no calor da hora’ da filmagem, durante a interlocução com o diretor, sua equipe e a câmera, como uma presença ‘viva’ do espectador”. (BEZERRA, 2014, p. 42) Para criar o personagem, Coutinho oscila entre encenação-locação (explorar efeitos próprios à circunstância de mundo, onde o sujeito filmado vive a vida) e encenação-atitude (comportamento modulado pela presença da câmera).

mais experiências espirituais: dessa vez, foi sua mãe quem incorporou em sua esposa, e segundo ele essa manifestação o ajudou a sair de uma situação ruim pela qual passava. A terceira entrada foi realizada após Coutinho voltar ao local de origem da filmagem, na noite de natal, para entregar uma foto que a equipe tirou dos personagens participantes. Encerra-se, assim, a participação de André, com a foto sendo mostrada ao som da canção citada por eles. Em todas as entradas de André, percebe-se a montagem que alterna as imagens do personagem com imagens de representações das entidades citadas por ele, além das intervenções ou interações de Coutinho, que instiga o entrevistado com perguntas sobre os acontecimentos espirituais.

Braulino também faz três entradas no filme. Na primeira, em que está assistindo à transmissão da missa do Papa com sua esposa, ele afirma ser católico apostólico. Coutinho conversa com ele e mostra o vídeo da primeira entrevista dele à equipe, levando-o a falar sobre os espíritos, entrevista esta que é comentada na segunda entrada do personagem, quando ele fala sobre a proteção que tem de Deus e de mais três guias, além das manifestações do Preto-Velho. Na terceira inserção, ele canta uma música, após a qual é mostrado caminhando, com Coutinho, até um boteco, evidenciando a interação do diretor com o personagem.

Vera¹¹⁴, a porta-voz de Coutinho na comunidade, conta que não frequenta a igreja, mas que faz visitas para congregar. Também fala sobre a ação da Pomba-Gira, que fez com que seu casamento terminasse, assim como sobre as manifestações das entidades na Igreja Universal do Reino de Deus (IURD), além de fatos relacionados à religiosidade que lhe ocorreram.

Dona Thereza é a personagem que mais aparece no decorrer de *Santo Forte*, provavelmente por ser ela a pessoa que mais conta sobre as experiências espirituais que lhe ocorreram ou que presenciou¹¹⁵. Na primeira entrada, ela diz ser católica e espírita, além de

¹¹⁴ Vera é a personagem que apresenta a comunidade para a equipe de Coutinho. Foi uma mediadora entre a troca de comunicação dos moradores para com a equipe, além de dar relatos sobre suas experiências religiosas e espirituais.

¹¹⁵ Aqui podemos destacar também a questão da performance xamanística de Dona Thereza. Bezerra (2014, p. 90-91) afirma que “[...] a *performance xamanística* está ainda relacionada a uma crença em espíritos e demônios, e em certos momentos torna-se *divertida*, seja pelo caráter improvável de algumas histórias narradas, seja pela forma de atuação um tanto quanto caricata da personagem, ou então, *melodramática*, quando a narração de uma experiência de transe vem carregada por um excesso de tensão dramática ou sentimentalismo”. Como quando Dona Thereza relata que sua irmã fora morta por uma pomba-gira por consequência de zombar da entidade, não acreditando que esta lhe faria algum mal.

contar sobre os rituais que pratica, falar da entidade Vovó Cambinda, que ela menciona sempre estar presente em sua vida, tendo ajudado quando ela passou por uma cirurgia. Ainda nesta primeira entrada relata ter sido outras pessoas nas vidas passadas. Na segunda entrada, ela narra sobre a morte de sua irmã enquanto estavam na fila de um banco, a qual teria sido causada pela Pomba-Gira. Na terceira entrada, canta uma música e, quando Coutinho lhe pergunta se é feliz, demora um tempo para responder e diz que uma parte dela sim. Na quarta e última entrada, Coutinho vai à casa de Dona Thereza na noite de natal. Ela, do lado de fora de sua casa, conta que prefere ficar só, e conversa com Coutinho sobre o seu dia de trabalho, convidando a equipe para entrar em casa e ver seus netos que dormiam em um quarto, além de falar sobre o vinho preferido de Vovó Cambinda, que ela havia disponibilizado para a entidade naquela noite especial.

Carla, em sua primeira entrada no filme, diz que é neutra, que não está seguindo nenhuma religião e conta que, quando criança, era fanática pelo que acontecia dentro da IURD, sobre as surras que levava das entidades e da Pomba-Gira Maria Padilha, que a seguia principalmente em seu ambiente de trabalho. Sua segunda entrada é finalizada pela visita de Coutinho na noite de natal, quando ela fala sobre os presentes ganhos, em especial a foto dada pela equipe.

A montagem do documentário mostra algumas características de Coutinho no que se refere à estética do filme. Começamos pelas imagens ou cortes em que aparecem os lugares em que os personagens narraram ter presenciado algum tipo de manifestação espiritual. Em uma entrevista com Milton Ohata (2013), Coutinho diz que o filme tinha que conter o mistério da religião, mas que não queria algo grotesco, tal como manifestações de santos, pois isto se transformaria em espetáculo. Mantendo esta linha de pensamento, Coutinho ainda explica:

[...] No começo do filme pensei em colocar uma ponte preta. E depois coloquei a imagem do espaço da entrevista, onde houve a descida do santo, vazio. Que quer dizer esse vazio? O filme ao todo deve ter três minutos e meio de imagem pura. Não é nem 5%. É um negócio radical mesmo. Mas quando entra uma imagem dessas, ela tem uma força... Todo mundo falando e veem quatro segundos de silêncio... O mistério

da religião está naquele vazio. Eu tenho que mostrar a impossibilidade do cinema de mostrar aquele mistério. (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 240-241).

Estas imagens são utilizadas por Coutinho como uma continuação da narrativa dos personagens entrevistados, de modo que seu efeito é fazer despertar, ou enfatizar, no espectador seu imaginário relacionado à espiritualidade, apontando que há algo ali, naquele ambiente, que poderia se manifestar a qualquer momento.

Podemos considerar as atitudes dos personagens de *Santo Forte* como sendo uma performance xamanística, uma vez que os personagens recorrem às incorporações para explicar os acontecimentos ocorridos em suas vidas como sendo consequências de ações dos espíritos, que utilizam o corpo para se manifestarem. Bezerra (2014, p. 90) explica que

[...] como um xamã, o corpo daquele que realiza a *performance xamanística* torna-se uma espécie de *entrelugar* da experiência, ao mesmo tempo sujeito e objeto dela. Não se trata propriamente de um ritual físico de incorporação, com tremores no corpo, por exemplo, e sim de um relato, sobretudo, oral de uma experiência vivida.

Assim, destaca-se no documentário a oralidade pela qual os acontecimentos espirituais são narrados, despertando o imaginário do espectador sobre cada uma das experiências ali relatadas, sendo que para tornar realístico o que transmitem, os personagens utilizam expressões e gestos para comprovarem sua fala, como Bezerra (2014, p. 90-91) assinala ao terminar sua explicação sobre esse tipo de performance: “[...] semelhante ao xamã, seu modo de narrar é marcado também por gestos, mímicas e expressões faciais”.

Outro aspecto que se destaca são as inserções das imagens das entidades mencionadas durante a filmagem, em especial Vovó Cambinda e as Pomba-Giras. O próprio Coutinho afirma, no documentário *Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, dirigido por Carlos Nader (2013), que estas imagens foram filmadas após o término das gravações do documentário, como uma forma de representação para a fala de seus personagens.

Esses dois aspectos apontam para uma questão importante quando pensamos no projeto estético de Coutinho, a qual diz respeito à convicção acerca do caráter de construção narrativa do documentário, e ao fato de o cineasta explicitar (cada vez mais radicalmente, em seus filmes) os mecanismos que a governam, colocando em discussão a frequente associação do documentário à “verdade”, à “realidade”.

Bill Nichols (2014, p. 120) pontua que “[...] com frequência, o documentário convida-nos a acreditar que ‘aquilo que vemos é o que realmente estava lá’.” No filme em questão, ao contrário, as imagens de entidades não estavam na cena original da gravação, ou seja, não estavam no mesmo ambiente que os personagens, exceto pela Vovó Cambinda de Dona Thereza. O depoimento de Coutinho em entrevista acima citado tem o propósito de justificar que as imagens inseridas nos cortes são representações das narrativas dos personagens, acrescentadas aos relatos como uma forma de fortalecê-los. O posicionamento de Coutinho, assim, problematiza a reflexão de Nichols acerca da “verdade do documentário”, sobre a qual o pesquisador afirma:

[...] esse ato de confiança, ou fé, pode derivar das capacidades indexadoras da imagem fotográfica, sem ser plenamente justificado ou sustentado por ela. Para o cineasta, gerar confiança, levar-nos a afastar da dúvida ou da incredulidade, pela transmissão de uma impressão da realidade e, portanto de autenticidade, corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência. É com algum risco que aceitamos como dogma o valor de evidência das imagens. (NICHOLS, 2014, p.120).

Talvez por este motivo Coutinho tenha sido cauteloso tanto na escolha de suas imagens, quanto na edição de seus cortes, fazendo a intervenção no produto final procurando não interferir na veracidade das narrativas, esta também sujeita ao narrador, já que a interpretação dada aos fatos é remetida à memória, como explica Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 31-32):

[...] na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário está lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação*.

Ou seja, por mais minuciosa que seja a interpretação, às vezes podemos nos enganar. Talvez até mesmo porque seja impossível, pela via da memória, chegar a uma “verdade” única.

Apesar dessa dificuldade em se determinar a “verdade”, o documentário e a ficção distinguem-se por alguns aspectos: a ficção refere-se ao imaginário, enquanto o documentário recorre a fatos históricos. Ambos estão ligados, mas o que os diferencia são as questões abordadas, uma vez que o documentário tem por objetivo envolver o espectador frente a uma questão social. Assim, Nichols (2014, p. 26-27) explica que

[...] os documentários de representação social¹¹⁶ são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. [...] Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos.

Outra questão importante que é visibilizada em *Santo Forte*, relacionada aos personagens de Lídia e Taninha (Carlos Henrique Ramalho), é que, embora apareçam apenas em alguns momentos do documentário, eles – e também o senhor Braulino – aparecem, em

¹¹⁶ O documentário de representação social é o mais utilizado por Coutinho, sendo este não uma forma de mudar a situação representada no documentário, mas sim de tentar mudar a visão das pessoas que os assistem. (Cf. COUTINHO *apud* FROCHTENGARTEN, 2009, p. 131).

momentos e situações diferentes, em ações que dizem respeito ao processo de produção fílmica: recebendo um “cachê” por sua participação no documentário ou assinando um documento relativo a essa participação. Em entrevista a Milton Ohata (2013), Coutinho é questionado sobre o porquê de mostrar o pagamento no filme, e responde que tomou essa atitude pelo fato de em seus outros documentários não ter havido o pagamento de cachê. Já no que diz respeito à autorização, o diretor afirma que ela era uma estratégia burocrática para garantir que os personagens “contratados” assumissem o compromisso de comparecer à gravação e permitir sua promoção de imagem.

A resposta de Coutinho, no entanto, não nos parece explicar os motivos pelos quais ele opta por inserir esses momentos no filme resultante desse processo, e acreditamos que isso se deva a esse seu movimento no sentido de desvelamento do “processo por trás do filme”. Tal processo pode ser incluído na ética do documentário, como uma forma de revelar que as pessoas ali filmadas participaram do filme por vontade própria, que seus relatos seriam públicos e que isto implicaria uma série de questões, como a exposição de imagem. Talvez, no entanto, possamos pensar que esta inserção esteja ainda mais relacionada à estética do filme do que à sua ética, uma vez que *Santo Forte* foi seu único documentário a expor este tipo de proposição, funcionando como uma espécie de transição da sua forma de inovação, quebrando assim mais uma barreira no campo documental.

O estilo de Coutinho, que está explícito em cada um de seus filmes, marca-se ainda por outra característica fundamental, a qual faz com seu projeto estético se aproxime também do que aqui chamamos de um projeto político. A interação direta com os personagens, substituindo a voz-over ou voz de Deus, característica dos documentários tradicionais, pela voz desses próprios personagens, faz com que o que de fato chame a atenção nos documentários produzidos por Coutinho sejam as pessoas, os personagens que desfilam e performatizam, diante das câmeras, suas histórias. Essas pessoas não são escolhidas ao acaso: Coutinho prefere dar a voz às pessoas desconhecidas e menos favorecidas, pois acredita que “[...] geralmente as pessoas têm muito a perder. Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas? Porque elas têm muito menos a perder do que qualquer um de nós”. (COUTINHO apud OHATA, 2013, p. 245).

Talvez o que Coutinho queira dizer com esta afirmação é que as pessoas anônimas¹¹⁷ ou excluídas são fantásticas pelo fato de não possuírem receio sobre as consequências que poderiam gerar as interpretações de terceiros em relação às narrativas delas, e por isso ele opta por escolhê-los, utilizando a filmagem como um meio para desabafarem sobre qualquer coisa, como o próprio diretor explica a Fernando Frochtengarten (2009, p. 132): “[...] esse prazer do desabafo pode ser um choro, pode ser alegria, pode ser de xingar uma pessoa. [...] o essencial no ser humano de qualquer classe é ser ouvido, ser legitimado, ser justificado em sua singularidade. Nenhuma voz é igual à outra”.

Cada documentário produzido por Coutinho teve fundamental importância para sua formação, sendo *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984) e *Santo Forte* (1999) os documentários que mais marcaram sua carreira, porém, *Santo Forte* (1999) merece um destaque especial por ser um documentário com grande inovação estético-política, no qual Coutinho procura explicitar o modo como pessoas comuns e anônimas se relacionam com a religiosidade no seu cotidiano.

Pode-se perceber a clara preferência de Coutinho pelas pessoas à margem da sociedade, como uma forma de dar espaço a elas, para que possam relatar suas experiências, suas dores, sofrimentos e superações. Assim, sua obra possui diferentes personagens que contribuem cada qual com suas experiências para a construção deste documentário.

Este trabalho teve o intuito de mostrar parte da trajetória de Eduardo Coutinho no campo documental, suas expectativas em relação às personagens e ao valor social que cada uma delas representa, sem distorcer suas características ou o que representam. As entrevistas deixam claro que não há intervenção sociocultural da parte do entrevistador ou de sua equipe, as personagens mostram-se sempre à vontade, para relatar aquilo que considera relevante.

Assim, Coutinho expõe sua visão de uma comunidade marginalizada socialmente, sem moldar suas características, suas personagens ou o ambiente físico no qual se encontram. Mostra que seu foco, desde o início, foi a realidade cotidiana das personagens e suas crenças religiosas.

¹¹⁷ O que torna estas pessoas personagens é o modo como Coutinho trabalha: ele as escuta e as instiga a falar mais, trabalhando sempre com o diálogo. Assim, conforme Consuelo Lins (2004, p. 108), o entrevistado deixa de ser objeto tornando-se sujeito através do diálogo, que os torna expressivos. Lins (2004, p.108) conclui que “o outro de classe” torna-se “fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo”, não sendo apenas tema de um filme.

Referências

BEZERRA, Cláudio. Evolução estilística de Coutinho. In: BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014. p. 17-33.

SCARELI, Giovana. As pessoas e suas histórias. In: SCARELI, Giovana. **Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho**. 2009. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. p. 61-116.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EDUARDO Coutinho, 7 de outubro. Direção: Carlos Nader. Roteiro: Carlos Nader. Brasil: Espaço Filmes, 2013. 1 DVD (73 min).

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 2. ed. São Paulo: Editora SENAC SP, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2014.

FROCHTENGARTEN, Fernando. Entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 125-138, jan./mar. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/41992/45660>. Acesso em: 7 set. 2016.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. **Galáxia**, São Paulo, n. 6, p. 213-229, jul./out. 2003.

DIAS, Verônica Ferreira. **A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo Forte**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em:

www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-23052013-104519/publico/VeronicaDias.pdf>. Acesso em: 11/10/2016

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BABILÔNIA 2000: A “POÉTICA DO INVISÍVEL” NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

Rafael de Almeida Moreira¹¹⁸ (UNINCOR)

Resumo: O objetivo desse texto é apresentar o projeto de Mestrado que busca refletir sobre os elementos que evidenciam a chamada “poética do invisível”, alicerçada na trajetória estético-política do diretor Eduardo Coutinho, que sempre privilegiou, em sua obra documental, a reflexão sobre os excluídos sociais, dando-lhes voz e imagem. Preocupado com as questões sociais sem fazer uso de militância política, o diretor busca, na maioria de seus filmes, evidenciar histórias cotidianas de pessoas comuns. Essa perspectiva do diretor de dar importância à vida miúda das pessoas comuns, muitos deles de um lugar social desprestigiado, é o que configura sua “poética do invisível”. A expressão se refere, assim, a uma forma de dar visibilidade (pelo cinema documental) a algo que não tem visibilidade, ou seja, aquilo que é invisível socialmente (no caso do filme objeto deste estudo, *Babilônia 2000*, a vida dos moradores de comunidades do Rio de Janeiro). É preciso esclarecer que o tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que evidencia a construção/produção de um filme a todo o tempo, mas, nesse caso, trata-se da forma documental. A questão da invisibilidade, nesse sentido, diz respeito ao tema do documentário de Coutinho, entendendo que o diretor se utiliza de um dispositivo fílmico visível para falar de seres invisíveis.

Palavras-Chaves: Eduardo Coutinho, cinema documental, filme.

O cinema desde a sua criação através do cinematógrafo,¹¹⁹ dos irmãos Auguste e Louis Lumière, apresenta um constante desenvolvimento de sua linguagem, despertando, já há algum tempo, o interesse acadêmico. No início do século XX, as primeiras obras cinematográficas eram compostas por uma forma extremamente simples: o enquadramento privilegiava apenas o plano geral e estático de uma cena específica ou acontecimento trivial, e a falta de cor e som era característica marcante dos filmes desta época. Muitas dessas

¹¹⁸ Mestrando em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: almeidamoreira@hotmail.com. Orientadora da pesquisa: Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira, Docente do Programa de Mestrado em Letras e do Curso de Graduação em Letras. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

¹¹⁹ “Nome do aparelho inventado pelos irmãos Lumière.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 52).

características se modificaram, tanto no nível técnico, quanto no nível da estrutura da narrativa: “a linguagem cinematográfica se expandiu constantemente, se modificou, se adaptou a inconstância dos gostos. Uma evolução fundamental, pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose.” (CARRIÈRE, 2006, p. 29). O processo da montagem, por exemplo, foi um passo importantíssimo para modificação de sentido na narrativa cinematográfica. Podemos afirmar que “a montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005, p. 167). Neste sentido, é possível perceber a importância da forma nos processos de significação do cinema.

Diante da evolução natural da linguagem cinematográfica, surge a discussão acerca do conceito do cinema ficcional e do cinema documental. Para Bill Nichols, importante pesquisador do cinema documentário, com a criação do cinematógrafo, os irmãos Lumière já produziam filmes com uma perspectiva relativamente documental. Nesse contexto é interessante apresentar como exemplo quatro filmes lançados no ano de 1895: *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação*, *O regador* e *O almoço do bebê*. Mesmo sendo filmes de curta duração e sem recursos de montagem, todas essas obras representavam o mundo real através da imagem em movimento. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 117).

É consenso entre os estudiosos do cinema que o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, é o percussor do cinema documentário (Cf. MODENA, 2013, p. 24).¹²⁰ Este filme documenta o cotidiano e luta pela sobrevivência de um esquimó e sua família, residentes em Hudson Bay, no Canadá.

Um aspecto importante para o filme documental é o conceito de cinema verdade, inaugurado por Dziga Vertov. Seu filme mais relevante é o clássico *Um homem com uma câmera* (1929). Leandro Saraiva, no capítulo “Montagem Soviética”, presente no livro *A História do Cinema Mundial*, observa que o “cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem é feita segundo o princípio do

¹²⁰ “[...] entre os estudiosos do cinema documentário (Nichols, 2007; Salles, 2006; Labaki, 2006; Da-Rin 2006) há consenso em afirmar que a tradição documental foi inaugurada pelo norte-americano Robert Flaherty, em 1922, com o inovador *Nanook of the North*.” (MODENA, 2013, p. 24)

‘cineverdade’, ou seja, avesso a qualquer encenação. E, na montagem, o ‘cine-olho’¹²¹ reconstrói radicalmente as imagens-fato.” (SARAIVA, 2003, p. 135)

O termo cinema documentário, apesar de apontar para uma espécie de verdade cinematográfica, que excluiria qualquer encenação, não possui uma definição pacífica entre os pesquisadores da área, já que “o nome documentário recobre uma enorme diversidade de filmes, representante dos mais diversos métodos, estilos e técnicas” (DA-RIN, 2006, p. 15). Bill Nichols, em *Introdução ao documentário*, apresenta uma problematização a respeito da relação da ficção e não-ficção no cinema documentário:

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. [...] O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar) (NICHOLS, 2012, p. 31-32).

Um ponto de partida para caracterização do chamado cinema documentário é a categorização ou divisão em modos, proposta por Nichols:

Modo poético: enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. [...] Modo expositivo: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. [...] Modo observativo: enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta. [...] Modo participativo: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. [...] Modo reflexivo: chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema

¹²¹ "No plano artístico, o ‘cine-olho’ de Vertov é um método de decifração do mundo que recusa tanto a reprodução da aparência imediata quanto a sugestão simbolista de pretensas essências espirituais." (SARAIVA, 2003, p. 134)

documentário. Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. [...] Modo performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. (NICHOLS, 2005, p. 62-63)

Estes modos não são excludentes e não fecham a questão sobre o conceito de cinema documentário, uma vez que um filme pode transitar entre eles. No caso do cineasta Eduardo Coutinho, objeto de interesse de nosso estudo, é importante reconhecer que os modos dispostos por Nichols são um ponto de partida de interesse para a discussão do tipo de documentário criado pelo diretor brasileiro.

Importante representante do cinema brasileiro, Eduardo Coutinho nasceu na cidade de São Paulo em 11 de maio de 1933. Sua obra, segundo Milton Ohata (2013, p. 9), é responsável por transformar o documentário brasileiro em cinema com “C” maiúsculo. Dentro da vasta filmografia¹²² de Coutinho, é importante destacar a divisão de fases propostas por Cláudio Bezerra em *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*.

A primeira fase estaria associada, segundo Bezerra, à produção documental feita para o programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, entre os anos de 1975 e 1984, “quando Coutinho é iniciado no campo do documentário, realizando filmes de média-metragem” (BEZERRA, 2014, p. 14). A segunda fase é marcada pela ruptura com a televisão e a efetiva produção de cinema independente. Esta fase

[...] começa com *Cabra marcado para morrer* (1984), primeiro documentário de longa-metragem do diretor feito para o cinema, e de maneira independente, fora da instituição televisiva. A partir desse filme de modo voluntário ou não, Coutinho inicia a busca por um trabalho autoral, sem termos artísticos. É o período da *gestação de um estilo*, que só vai se configurar mais claramente na fase seguinte. (BEZERRA, 2014, p. 14, grifos do autor)

¹²² Cf. Filmografia oficial de Eduardo Coutinho em <http://www.imdb.com/name/nm0184202/> Acessado em: 02/09/2016

A terceira fase é caracterizada pela descoberta de uma maneira própria de fazer documentários. A partir de *Santo Forte* (1999), Coutinho inaugura “um estilo de documentário cuja finalidade é fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso.” (BEZERRA, 2014, p. 30).

Para Cláudio Bezerra, “em termos estéticos, o documentário de personagem de Coutinho distancia-se ainda mais da estilística do documentário clássico e redimensiona certos procedimentos associados aos cinemas diretos e interativos.” (BEZERRA, 2014, p.31), isso porque o diretor não segue roteiros cinematográficos pré-determinados, potencializa planos cinematográficos relativamente fixos, apesar de utilizar em *Babilônia 2000*, por exemplo, dispositivos de captação mais modernos e compactos em relação a documentários já realizados. O diretor não está preocupado com a construção estética da cena em si; seu foco está no personagem que sabe contar bem sua história, o que Bezerra (2014, p.31) chama de “performance oral”.

É possível observar que o cinema documentário de Eduardo Coutinho tem um projeto estético político bem demarcado. Preocupado com as questões sociais sem fazer uso de militância política, o diretor busca, na maioria de suas obras, evidenciar histórias cotidianas de pessoas comuns. O próprio diretor, em entrevista a Sandro Neiva e Jackson Villela no documentário *Coutinho e o Outro* (2001), afirma esta condição:

[...] na verdade os filmes que eu faço estão preocupados com a história cotidiana, história com "h" pequeno, a história do povo miúdo, entende? Eu não estou preocupado em fazer filme sobre o Golpe de 1964, a história do Brasil, a história dos presidentes, Tancredo Neves, não estou interessado em filme histórico deste tipo. Me interessa a vida cotidiana das pessoas, as pessoas anônimas.¹²³

Essa perspectiva do diretor de dar importância à vida miúda das pessoas comuns, muitos deles de um lugar social desprestigiado, é nomeada nesta pesquisa como “poética do

¹²³ DOCUMENTÁRIO *Coutinho e o Outro (Parte 1)*. Entrevista com Eduardo Coutinho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>>. Acesso em: 02 set. 2016.

invisível”. A expressão “poética do invisível” se refere a uma forma de dar visibilidade (pelo cinema documental) a algo que não tem visibilidade, ou seja, aquilo que é invisível socialmente (no caso do filme objeto deste estudo, *Babilônia 2000*, a vida dos moradores de comunidades do Rio de Janeiro). É preciso esclarecer que o tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que evidencia a construção/produção de um filme a todo o tempo, mas, nesse caso, trata-se da forma documental. Um exemplo bastante claro dessa forma é o início de *Edifício Master* (2002), no qual a primeira cena mostra a equipe entrando no prédio através da imagem da câmera de monitoramento. Nesse contexto, Lins diz que estamos assistindo ao:

[...] encontro de uma equipe de cinema com um determinado universo, este já surge envolto na imagem de uma câmera de controle. A equipe é desde o início colocada também sob o olhar dos outros. Estamos filmando, diz o filme, mas também somos filmados [...] (LINS, 2007, p. 155).

A questão da invisibilidade sobre a qual falamos diz respeito, nesse sentido, ao tema do documentário de Coutinho, entendendo que o diretor se utiliza de um dispositivo fílmico visível para falar de seres invisíveis.

A expressão “poética do invisível” foi utilizada como título de um texto da jornalista Dominik Giusti, em 2014, para a *Revista Amazônia Viva*¹²⁴. A matéria assinada por Giusti era sobre a participação de jovens artistas plásticos paraenses na 31.^a Bienal Internacional de São Paulo.

O distante, o marginal, o invisível. Em obras selecionadas para a 31.^a Bienal Internacional de São Paulo, os artistas paraenses Armando Queiroz e Eder Oliveira apresentam **questões sobre o homem que não existe, mas está lá**. No cerne do debate, a questão humana. O que, afinal, nos mantém segregados? Que tipo de noções elaboramos

¹²⁴ GIUSTI, Dominik. A poética do invisível. *Amazônia Viva*, Belém, n. 37, p.58-59, set. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/amazoniaviva/docs/37_av_setembro_2014_web/58>. Acesso em: 02 set. 2016.

acerca daqueles que são socialmente ocultos? Repletos de questionamentos, os artistas foram em busca de respostas. E diante do conceito, a criação artística. (GIUSTI, 2014, p. 58, grifos nossos)

A obra de Armando Queiroz, nomeada *Ymá Nhandehetama*, apresentava um vídeo que retrata a vida de um indígena de etnia Guarani, enquanto a exposição *Sem Título*, do artista Eder Oliveira, mostrava uma de suas intervenções urbanas (pintura em um dos pavilhões da Bienal): rostos de homens que estampavam páginas policiais dos jornais paraenses. A expressão “poética do invisível”, adotada para o contexto da obra desses artistas, expressa também de maneira clara a trajetória do cineasta Eduardo Coutinho e o modo como seus filmes praticam a visibilidade do invisível a partir de uma poética específica, perfazendo um sentido estético-político maior, de inserção social e existencial desses indivíduos, que se transformam, por meio do dispositivo fílmico do diretor, em seres de existência plena, protagonistas de uma outra história. Coutinho, assim, aproxima de seu telespectador aquele que é “distante, marginal, invisível”, conforme propõe Giusti a respeito da obra dos paraenses Armando Queiroz e Eder Oliveira.

Nesse sentido, é importante reconhecer não só as marcas estilísticas de Coutinho (e o modo como este revela o outro, invisível social), mas proceder também uma análise fílmica de sua obra, conforme entendem autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, **decompô-lo em seus elementos constitutivos**. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14, grifos nossos)

Em *Babilônia 2000*, Coutinho constrói sua narrativa por meio das narrativas de moradores das comunidades do Chapéu Mangueira e Babilônia.

Uma das primeiras conversas de Coutinho, no filme, é com Fátima, moça jovem que teve uma vida bastante movimentada, e que tem um sonho: o de se tornar cantora. Fã de Janis Joplin, Coutinho dá espaço para que a voz de Fátima ganhe as salas de cinema e as casas de outras pessoas, transformando-a, momentaneamente (e este momento se refaz toda vez que o filme é novamente exibido), em uma estrela da música. Não por acaso, o momento em que canta a canção “Me And Bobby Mcgee”, sucesso na voz de Joplin, Fátima está no alto do morro, rodeada pela beleza do Rio de Janeiro, em destaque. Vários planos¹²⁵ são elaborados para a criação da sequência,¹²⁶ que culmina na apresentação de Fátima.

No primeiro plano da sequência, Fátima aparece subindo para um ponto do morro conhecido como “Pedra do Urubu”. A câmera está bem próxima da personagem, utilizando-se de um *close-up*. O horário da gravação da cena (11h35min) é identificado pela inserção de caracteres¹²⁷ na parte superior direita da tela. Existe um diálogo com o diretor, no qual Fátima indica que plantou um pé de abóbora no caminho que percorrem que inclusive já colheu muitas abóboras do local. No segundo plano da sequência, Fátima continua a subida, mas já aparece enquadrada em um plano médio,¹²⁸ e o diretor pergunta “Estamos perto?” Ela sinaliza que sim e o diretor pergunta qual o nome do local: “Aqui é Pedra do Urubu”, acrescentando “está no mapa!” Coutinho então supõe: “eu acho que aqui que filmou o Orfeu Negro, hien!” O plano a seguir mostra um enquadramento geral da equipe de filmagem que acompanha Fátima; todo o aparato fílmico como microfones, câmeras e rebatedores¹²⁹ aparecem. O último plano da sequência tem a duração de um minuto e dez segundos: o operador/diretor de fotografia inicia com um enquadramento geral, utilizando a câmera no ombro, aproxima-se da personagem fazendo um giro em torno dela, evidenciando seu rosto e fazendo da paisagem ao fundo um cenário. No fim da tomada, o operador/diretor de fotografia utiliza um enquadramento conhecido como *contra-plongée*.¹³⁰ É possível observar que existe uma espécie de abertura progressiva nos quadros, gerando uma perspectiva de reconhecimento do local. Na tomada final, após esta construção, a câmera se aproxima novamente sugerindo o

¹²⁵ Entende-se plano aqui como “nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte)” (JULIER; MARIE, 2012, p. 19).

¹²⁶ Entende-se sequência como “nível da sequência (combinação de planos que compõem uma unidade)” (JULIER; MARIE, 2012, p. 19).

¹²⁷ Informação textual que aparece sobre o vídeo.

¹²⁸ Entende-se plano aqui como tipo de enquadramento da câmera.

¹²⁹ Equipamento utilizado para rebater a luz sob um objeto ou pessoa.

¹³⁰ Enquadramento no qual a câmera mostra o objeto debaixo para cima

crescimento da personagem na sequência. Este crescimento está diretamente ligado ao propósito de dar voz, de produzir o sentido de palco para a atuação musical de Fátima. Nesse momento, a personagem é ouvida por meio de um dispositivo fílmico que registra sua “performance oral”, para utilizar o termo de Bezerra. A utilização do *contra-plongée* coroa a sequência, exprimindo um sentido de grandeza à personagem (sensação que o enquadramento gera). É através desta descrição que percebemos como o dispositivo fílmico do diretor faz com que a personagem ganhe luz, notoriedade, importância, existência.



Figura 1: Primeira, segunda e terceira tomadas da sequência (Subida à Pedra do Urubu)



Figura 2: Tomada final da sequência (A performance)

A respeito de *Babilônia 2000*, Consuelo Lins observa que um dos aspectos que marca a especificidade do filme é “a perturbação [que os moradores] sentem com as imagens produzidas de quem mora na favela.” (LINS, 2007, p.128). O final do filme, por exemplo, deixa isso claro ao expor o convite de um morador para que os outros subam o morro e venham compartilhar do que eles são.

Em *Babilônia 2000* o acaso favoreceu o diretor. No material de filmagem encontrou uma conversa ocorrida um pouco antes da queima de fogos, entre Geraldo Pereira, diretor e uma das equipes, e um grupo de moradores, em que é retomada uma questão que percorre

todo o filme: o estigma da favela. “Eu convido a sociedade para curtir um Ano Novo aqui no morro. O morro está aberto, eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam, que o morro só cria bandido. Isso aqui é uma casa de amigos”. No final, um deles diz “acabou a reportagem”, chama a equipe para um churrasco, vira para a câmera e ordena: “Corta!”. (LINS, 2007, p. 139).

Os problemas das comunidades não são tratados de maneira direta pelo diretor, mas não deixam de comparecer nas narrativas de seus personagens, conforme ressalta Lins: “Em quase todos os depoimentos, há relatos de morte violenta na família, seja em função do tráfico, de conflitos com a polícia ou de balas perdidas.” (LINS, 2007, p. 134). Nas narrativas, assomam-se, nesse sentido, sem que haja a pretensão política-social explícita do diretor, demandas dos próprios moradores, ganhando o direito de relatar aspectos que julgam importantes em suas trajetórias. Chama a atenção o relato de Cida Pereira, que depois de falar da morte violenta do irmão e se emocionar com o relato, dirige a conversa para um final mais positivo, aludindo a uma outra recepção para seu discurso: “Meu irmão era uma pessoa tão bonita, um cara tão iluminado, gente. Mas não tem nada, isso faz parte do show! Não é mole não viu... Só que eu não queria fechar assim, queria fechar, tá bom?!”

Em outros momentos do filme, Coutinho percorre a casa das pessoas, revelando de forma sutil um universo simples, que se abre para nós via o seu olhar. A narrativa do diretor nos faz olhar, entrar, sentir, compartilhar, sorrir, solidarizar com um universo muitas vezes negligenciado e, por mais que ele não esteja sozinho no processo de produção (afinal, o filme teve um processo de construção diferenciado na trajetória de Coutinho, ao ser rodado por cinco equipes de cinema), é ele quem direciona o olhar dos outros nesta perspectiva.

De acordo com Lins, o filme “*Babilônia 2000* reúne quase 40 personagens, a maioria registrada de forma imprevista ao longo de um dia de filmagem, e é montado em tempos bem desiguais. Há conversas que podem durar até sete minutos e inserções brevíssimas de dez segundos.” (LINS, 2007, p. 127). Estas condições são diferentes de outras obras do diretor como *Santo Forte* (1999), por exemplo, onde houve uma pesquisa mais longa e depoimentos mais demorados e uniformes. (Cf. LINS, 2007, p. 124).

É interessante salientar também que a proposta do filme *Babilônia 2000* se difere em um aspecto específico dos demais trabalhos de Eduardo Coutinho. Esta diferença está no processo de direção. Os filmes de sua carreira normalmente foram dirigidos de forma centralizada, ou seja, apesar da equipe composta por cinegrafistas, diretores de fotografia, assistentes de direção, o próprio Coutinho participava efetivamente de todas as conversas. No caso de *Babilônia 2000*, além de sua equipe de gravação, outras quatro equipes percorreram os morros da Babilônia e do Chapéu Mangueira, colhendo depoimentos durante o último dia do ano de 1999. O compartilhamento de direção dentro do cinema documentário, comumente fixado no formato diretor e entrevistado, neste filme, de acordo com Consuelo Lins (2007, p. 128), passa a ser um compartilhamento de direção entre o diretor, entrevistado e demais equipes, gerando uma perspectiva de intercessão através dos profissionais que já trabalhavam com ele em outros filmes.

Consuelo Lins observa a esse respeito que foi de Coutinho “a organização de um dispositivo fílmico que criou condições para uma ‘materialização’ nova de sua presença. Vem dele também a inspiração ética e estética de como deveríamos gravar no morro, embora cada equipe tivesse uma compreensão própria dessa inspiração.” (LINS, 2007, p. 127).¹³¹

O interesse em pesquisar a obra do cineasta Eduardo Coutinho, especialmente o filme *Babilônia 2000*, nasceu no grupo de estudo *Narrativa(s) e memória*, coordenado pelas professoras Cilene Margarete Pereira (orientadora deste trabalho) e Maria Alzira Leite, da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). Nas reuniões do grupo, além dos debates promovidos em torno do gênero documentário, foram discutidos textos sobre a obra de Coutinho, assim como exibidos e debatidos dois de seus documentários, *Santo Forte* e *Edifício Master*. Neste mesmo período, durante o levantamento de dados a partir do banco de teses e dissertações da CAPES, além de pesquisas em outros bancos de dados de instituições de ensino, foi constatado que o documentário *Babilônia 2000* não era objeto de estudo de dissertações e teses universitárias, sendo encontrado apenas um estudo monográfico sobre o filme, sob o título de *A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho: uma análise de Babilônia 2000*, de Thaís Andrade Tupinambá. Neste estudo, Tupinambá apresenta características do cinema documentário e do documentário de Eduardo Coutinho,

¹³¹ A breve contextualização a respeito das condições de produção do filme *Babilônia 2000* ajuda-nos também a situar a importância desse documentário na obra de Coutinho, sobretudo no que se refere aos tipos humanos aí encontrados e no espaço social ocupado por eles.

fazendo uma análise da obra citada a partir da questão da alteridade, com uma perspectiva sociológica, passando por conceitos de oralidade e fabulação. Como é possível observar, nosso projeto de pesquisa, conforme elucidado anteriormente, parte para um viés analítico diferente, justificado pelo próprio Coutinho em entrevistas, e preocupado no entendimento dos procedimentos utilizados por ele na visibilidade das pessoas que transitam em sua obra. Mais do que isso, essa perspectiva de análise evidencia a arte como lugar de problematização e reflexão sobre a existência, assegurando-lhe uma função de fundamental importância no mundo, sobretudo no contemporâneo, no qual a exclusão (social, tecnológica, política) parece ter se tornado um lugar comum.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2009.

BEZERRA, Claudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Papyrus, 2014.

CARRIÈRE, Jean-Claude. Introdução; Algumas palavras sobre uma linguagem. In: CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 11-47.

GIUSTI, Dominik. A poética do invisível. **Amazônia Viva**, Belém, n.37, p.58-59, set. 2014. Disponível em: <https://issuu.com/amazoniaviva/docs/37_av_setembro_2014_web/58>. Acesso em: 02 set. 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. As ferramentas da análise fílmica. In: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2012. p. 19-71.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MODENA, Maria Estela Maiello. **Edifício Master**: um estudo sobre face em entrevistas de cinema documentário. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2012.

OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TUPINAMBÁ, Thaís Andrade. **A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho: uma análise de Babilônia 2000**. 2006. 77 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social - Radialismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2003, p. 109-142.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. O que é analisar um filme? In: VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2012. p. 14-20.

CORDEL ESTRADEIRO: PAIXÃO, POLIFONIA & TEATRO

Rafael Junior de Oliveira (UFLA) – GEPL/ GEDISC / Bolsista CNPq

Ana Caroline de Fátima Flavio (UFLA) – Cia CausArt

Resumo: O presente trabalho pretende discutir os efeitos de sentidos estabelecidos entre a obra de Ariano Suassuna (1958), *O homem da vaca e o Poder da fortuna*, e a adaptação da montagem cênica pela companhia de teatro CausArt (2016). Objetiva-se analisar, na constituição dos personagens Simão e Nevinha, o diálogo entre as modalidades epistêmicas constitutivas das relações intersubjetivas entre eles. Objetiva-se ainda discutir a representação *polifônica* da paixão na relação entre o texto de Ariano Suassuna e o registro fílmico da peça encenada pela companhia CausArt. O referencial teórico utilizado se construirá em um diálogo entre conceitos da semiótica Greimasiana e do Círculo de Bakhtin. Por meio de recortes de algumas cenas da filmagem da peça, busca-se desvendar de que o sujeito Joaquim Simão se constitui enquanto sujeito dentro da peça. Além disso, almeja-se desvendar de que modo se instaura a relação de paixão entre Simão e Nevinha, entendendo paixão como efeito de sentido inscrito no diálogo entre os personagens.

Palavras chaves: Círculo de Bakhtin; Paixão; Teatro; Polifonia;

Pesquisas relativas ao Teatro Brasileiro expandiram-se, mas as interpretações acerca do teatro Brasileiro até a década de 70 estiveram fortemente ligadas ao impacto intelectual das experiências do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, sediados na cidade de São Paulo, ou ainda o que se chamou “teatro de agressão” (*Roda-viva, de Chico Buarque*). Obviamente, as experiências teatrais destes grupos foram extremamente importantes para a trajetória brasileira, considerando o teatro como ferramenta engajada de modo a instigar o pensamento sócio-político de um Brasil caótico.

Assim, alguns críticos encontraram dificuldades em situar a obra de Ariano Suassuna no teatro contemporâneo, pois no teatro de Suassuna não há engajamento político direto como no teatro dos grupos citados acima, tem-se aparente preocupação com a cultura popular, como afirma Silviano Santiago: “A diferença se acentuaria mais num confronto entre Suassuna e os componentes do Teatro de Arena, na medida em que estes estão mais preocupados ou bem

com a história esquecida das *Histórias (Zumbi)*, ou bem como o elemento popular urbano (*Eles não usam black-tie*).”.

Tendo por base o *romanceiro popular do Nordeste*, Ariano Suassuna escreve sua primeira peça de teatro, *Uma mulher vestida de sol* (1947) e ganha com ela o Prêmio Nicolau Carlos Magno. Posteriormente, Suassuna desenvolve narrativas consagradas como *O castigo da Soberba* (1953), *O rico avarento* (1954) e o *Auto da Compadecida* (1955). Após certo tempo, a presença de Suassuna destaca-se dentro do campo panorâmico do teatro nacional e contemporâneo, visto pela crítica teatral como um autor preocupado com a recriação poética do Nordeste, seus enredos possuem bases do romanceiro popular e de folhetos da literatura de cordel. Toma-se como exemplo *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958), entremez popular baseado em um folheto, em uma peça de mamulengo e em um conto oral da literatura popular nordestina.

Nesse contexto, a Companhia de Teatro CausArt (Lavras-MG) surgiu em 2014, resultante da união de diversos universitários dos cursos de graduação da Universidade Federal de Lavras, com o intuito de manter um engajamento político de resistência artística numa Instituição de ensino cujos pilares estão presos às Ciências Agrárias e o *fazer* artístico mostra-se raro. Com o espetáculo *O Cordel Estradeiro* (2016), a Cia CausArt buscou adentrar o Universo Nordestino para contar histórias populares, histórias que propõem pensar o brasileiro dentro do contexto ibérico-sertanejo. Na adaptação da peça *O homem da Vaca e o Poder da fortuna* (2016), os personagens *Simão* e *Nevinha* recebem nomes que foram idealizados a partir da *Farsa da boa preguiça* (1960), autoria de Ariano Suassuna em três atos e inicialmente inspirada em *O homem da vaca e o Poder da fortuna* (1958). A adaptação montada por Flávio Filho (Cia. CausArt) em formato *Coro e Corifeu* mantém o teatro moralizante de Suassuna, no qual “o desequilíbrio social não se encontra resolvido em termos políticos ou ideológicos, mas antes é motivo para a retomada de textos populares nitidamente influenciados pelo credo cristão” (Santiago 2007, p. 24). Ao *Coro* compete à missão de criticar valores de ordem social e moral, fornecer conselhos, exprimir opiniões, colocar questões, e por vezes tomar parte ativa na ação.

Dentre as considerações acima, objetiva-se com este *corpus* analisar, na constituição dos personagens Simão e Nevinha, o diálogo entre as modalidades epistêmicas constitutivas das relações intersubjetivas entre eles. Objetiva-se ainda discutir a representação *polifônica*

da paixão na relação entre a peça *O homem da Vaca e o Poder da fortuna* (1958) de Ariano Suassuna e o registro fílmico da peça adaptada e encenada pela Companhia de Teatro CausArt (Lavras-MG).

O referencial teórico utilizado se construirá em um diálogo entre conceitos da semiótica Greimasiana, do Círculo de Bakhtin e depoimentos do próprio Suassuna a partir do livro organizado por Silviano Santiago.

Bakhtin discute o conceito de *polifonia* na poética de Dostoievsky, analisando que os heróis Dostoievskianos estabelecem uma independência frente à posição do autor, ou seja, não se constituem enquanto objetos da consciência do autor. Deste modo, o conceito de *polifonia* possibilita refletir sobre as relações inter-constitutivas do sujeito Simão consigo e com os outros sujeitos da peça, construindo efeitos de sentidos que permeiam essas relações na adaptação da obra *O homem da vaca e poder da fortuna* (1958) de Ariano Suassuna pela Cia CausArt (2016).

O conceito de polifonia, do grego, *poli* – vários e *fofia*- vozes, é entendido aqui, como as diversas vozes sociais imiscíveis, ou seja, distintas entre si, que se relacionam e se combinam na constituição do sujeito.

Para Bakhtin (1997: LII), “O principal na polifonia de Dostoievsky é justamente o fato de ela realizar-se entre diferentes consciências, ou seja, de ser interação e a interdependência entre estas”. Nesse sentido, o conceito de polifonia alude à constituição do sujeito, sendo que, este se constitui de maneira heterogênea no acontecimento de *existir*.

Do mesmo modo que Bakhtin (1997) analisa a polifonia em Dostoievsky, Suassuna analisa sua própria obra apontando pontos de diálogo com outras obras:

“[...] Creio que é somente cultivando nossas originalidades que poderemos contribuir com uma nota realmente brasileira e importante para o concerto universal, que não deve ser uniformemente monótono, na busca de um impossível e indesejável “esperanto cultural”, mas sim enriquecido harmoniosamente por todas as vozes. É por terem sido tão espanhóis, tão russos, tão ingleses, ou tão italianos, que Cervantes e Unamuno, Dostoievski, Tolstói e Gógol, Shakespeare e Fielding,

[...] A modalização do ser, portanto, dá existência modal ao sujeito de estado, definindo estados passionais, que são efeitos de sentido de bem-estar ou de mal-estar, resultante da relação do sujeito com seu objeto. Esses estados passionais são chamados de “paixão”. Antes que haja uma confusão na definição deste termo, entendido no senso comum como um caso amoroso, para a Semiótica “as paixões [...] devem ser entendidas como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito do estado” (BARROS, 2001: 61). A paixão (estado de alma) foca o sujeito de estado, que segue um percurso entendido como uma sucessão de estados passionais [...]. (Silva 2009, p.51-52).

O *corpus* analisado é a reinterpretação da peça *O Homem da vaca e poder da Fortuna* (1958), filmada pelo Diretório Central Estudantil na Universidade Federal de Lavras durante o Evento II UFLA de Portas Abertas. Interpretada pela companhia de teatro CausArt (2016), tem-se quatro personagens principais *Joaquim Simão*, *Nevinha*, *Dona Andreza* e *Seu Aderaldo*, além dos personagens contadores que narram partes da história ao público.

A narrativa se desenvolve a partir da relação amorosa entre *Simão* e *Nevinha*, perturbada por *Seu Aderaldo* e *Dona Andreza*. *Dona Andreza* é a personificação do adultério e da avareza, ela sugere que *Nevinha* aceite ficar com *Seu Aderaldo*, justificando a ação por sua vasta riqueza. *Seu Aderaldo*, muito rico, doa para *Nevinha* uma vaca, porém *Simão* vê a vaca como um problema e vai até a feira “fazer negócio”. *Simão* faz quatro negócios e termina a ação com um pão e 10 mil réis. *Seu Aderaldo*, enfurecido com a ação de *Simão*, aposta 10 contos que esta seria a última peripécia que *Nevinha* suportaria, entretanto, *Nevinha* não se deixa levar pelas falas de *Seu Aderaldo* e permanece ao lado de seu marido. Assim, ao final, *Joaquim Simão* enriquece com o dinheiro ganho na aposta, permanece ao lado de sua família e vira o dono da “*Fazenda Homem da vaca*”.

Analisam-se no *corpus* três cenas a fim de discutir as diversas vozes do sujeito *Simão* e como elas se relacionam com a personagem *Nevinha*, produzindo a paixão, visto aqui, como efeito de sentido da relação *polifônica* dos personagens *Simão* e *Nevinha*.

A primeira cena da adaptação, *O homem da vaca e o poder da fortuna*, apresenta um diálogo entre *Simão* e *Nevinha*. Ambos os personagens discutem suas posições frente ao tema trabalho, sendo que *Nevinha* tenta convencer o cônjuge a trabalhar, *Simão*, porém, utiliza de artifícios como, reflexões filosóficas, argumentos religiosos, entre outros, para defender sua posição de *não-trabalho*.

Nesta cena, utiliza-se a abordagem da semiótica greimasiana ou o quadrado-lógico, para analisar de que modo o sujeito *Simão* constrói seu discurso e se insere nele por meio das categorias modalizadoras: *potencializantes*, *virtualizantes*, *atualizantes* e *realizantes*. Dentre essas modalidades, optou-se pela virtualizante, trabalhando com o binômio *querer fazer - não querer fazer* e *dever fazer - não dever fazer*.

Esse recorte faz-se devido às relações dialógicas que se estabelecem entre *Simão* – *Nevinha* – *Coro*, ou seja, por meio da relação entre *querer fazer* e *dever fazer* podem-se analisar os efeitos de sentidos presentes na relação entre os personagens da peça.

A partir das relações de *contrariedade*, *contraditoriedade* e *complementaridade*, pode-se analisar a constituição do sujeito e os efeitos de sentidos constituídos nessa relação entre *querer* – *dever*.

Analisando, primeiramente, as modalizantes contrárias *querer fazer* e *não querer fazer* do sujeito *Simão*, nota-se uma relação de contrariedade entre as duas modalizantes, visto que, assumir uma posição significa não estar em outra. Além disso, o quadrado semiótico proposto nesta análise permite ainda outras duas modalizantes: *dever fazer* e *não dever fazer*. Tais microuniversos semânticos se constituem de maneira diferente ao longo da peça, visto que, estão diretamente complementares às posições ocupadas pelo sujeito.

Deste modo, para refletir sobre as categorias epistemológicas e como estas se inserem na trama discursiva, expõe-se assim o diálogo entre *Simão*, *Contadora*, *Nevinha* e o *Coro*:

[...] *Joaquim Simão*: Oh mulher, traz o lençol que eu tô na esteira deitado!

Contador: Há alguns anos, com a mulher e dez filhos, *Joaquim Simão* sofria de fome e nueza. Tão cheio de precisão que causava piedade, enquanto a mulher se virava com destreza...

Contadora: Porém mesmo com a grande pobreza, a preguiça o devorava... E às vezes de trabalho a mulher lhe falava, todo aborrecido dentro de casa ele xingava...

Coro: Lá vai Nevinha...

Mulheres do Coro: Lata d'água na cabeça...

Nevinha: Simão... Negrinho... Velhinho... Simão...

Coro: Acorde Joaquim Simão!

Nevinha: Oxente Homi! Achei que tu tava na feira a vender seus bendito... Diz que Dona Carabela ta na cidade... Se ela vê o que tu escreve, negrinho, vai vende bonito... A questão é trabalhar...

Coro: Xiiii...

Simão: Oxe! Mas trabalhar pra quê mulher? Se trabalho num convém? Veja, se trabalho desse futuro jumento vivia era bem... O que tiver de ser meu as minhas mãos um dia vem minha negrinha [...] (Trecho de cena – CausArt 2016, 4:21 – 5: 41).

A partir deste diálogo e sob a ótica greimasiana, constrói-se neste trabalho um quadrado semiótico da modalidade virtualizante (Fig.2), visto que, no dizer de *Simão* e *Nevinha*, a relação entre *querer fazer* e *dever fazer* se evidencia no e pelos discursos de ambos os sujeitos.

Nesse sentido, pode-se notar que o sujeito *Simão* utiliza a modalizante *não dever fazer* com relação ao trabalho para explicar o seu *não querer fazer* ou trabalhar. O modo como o personagem constrói seu discurso convence o outro (*Nevinha*), todavia, seu argumento de *não dever fazer* é repudiado pelo dizer do “*Coro*” da peça, como veremos na análise da cena 02.

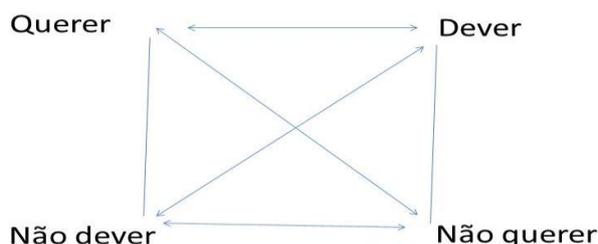


Figura 8

Por outro lado, a *polifonia*, segundo Bakhtin (1997), se constitui a partir da *imiscibilidade de diversas* vozes que mantêm *consciências equípolentes*, ou seja:

[...] são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não de objetificam, isto é, não perdem o seu ser enquanto vozes e consciências autônomas [...] (Bakhtin 1997 (N. do T.), p. XVIII).

Analisando a relação entre *Simão – Coro – Contadora*, podem-se notar três vozes distintas ou *imiscíveis*, sendo que, as três se colocam em um mesmo nível, ou seja, estabelecem uma relação de equipolência. Percebe-se que o sujeito *Simão* se mostra independente das vozes *Contadora* e *Coro*, na medida em que se utiliza de um discurso fortemente argumentativo, por exemplo: “Oxe! Mas trabalhar pra quê mulher? Se trabalho num convém? Veja, se trabalho desse futuro jumento vivia era bem...” (Fala de *Joaquim Simão*, 05min 30s). Desta forma, analisa-se nesta cena que existem diversas vozes na peça, sendo que, as vozes de *Simão*, da *Contadora* e do *Coro* estabelecem uma relação de interdependência entre elas.

A segunda cena analisada narra *Simão* na feira da cidade. Nesta etapa, *Simão* se propõe a levar a vaca, que foi dada por seu *Aderaldo* à *Nevinha* como meio de sustento, para negociar na feira, sob o pretexto de que a vaca daria muito trabalho para criar e *deveria* ser negociada. A trajetória de *Simão* até a feira é narrada pelo *Coro*:

Repente do Coro: “Lá vai *Joaquim Simão*, lá vai *Joaquim Simão*, lá vai *Joaquim Simão*, ele tange a vaca, ele é ardiloso, é alma de gato, ele é tihoso, é um amarelo muito preguiçoso!”.

Fala de *Simão* ao coro: Pode falar que eu sou preguiçoso! Esse povo de Taperoá é muito é invejoso! Pode ver ninguém tentando subir na vida que fica é assim: discursando ódio! Cê fala assim: “Ai *Joaquim Simão* é preguiçoso” eu ouço assim: “*Joaquim Simão* é o melhor negociante de Taperoá”! Ouço barulho de negócio de longe, ouço aqui ó! (Cia CausArt 2016, 24:32-25:11).

Nesta cena, o personagem *Simão* negocia uma vaca em um burro, que está com um problema na perna, cego de um olho e com uma orelha esfolada. Não satisfeito, Joaquim, negocia novamente o burro por uma cabra que além de não dar leite ainda está com as patas cheias de feridas. Apesar de satisfeito com a cabra, ao ver um galo na feira *Simão* negocia sua cabra pelo galo, que segundo o dono é bravo e magro. Não obstante o fim, *Simão* conversa com um rapaz que possui um pão e propõe um negócio. O rapaz trocou o galo pelo pão e mais 10 mil réis.

Em um primeiro nível, nota-se que o sujeito *Simão* é construído de diversas *vozes* sociais que além de diferentes também são independentes umas das outras. As ações ou *querer fazer* e o *dever fazer* desse sujeito se modifica, sendo essa mudança um indício de polifonia, que se concretizara na análise entre *querer-não querer fazer* e *dever-não dever fazer*. Nessa alteridade das modalizantes se constitui as *vozes* do sujeito *Simão*, que sob um ponto de vista bakhtiniano, pode-se analisar essa constituição de diversas *vozes* como uma *polifonia*, pois o sujeito *Simão* se constitui em posições sócio ideológicas diferentes, principalmente, se observada a relação entre sujeito *Simão*, *Nevinha* e o *Coro*. *Simão*, na relação com *Nevinha* se comporta de um modo (*não quer trabalhar*, pois *não-deve trabalhar*), enquanto com o *Coro* se comporta de outro modo, ou seja, se coloca como o melhor negociante da cidade, sendo assim, um sujeito que *quer trabalhar* e *deve trabalhar*.

Nesse sentido, cabe analisar que o sujeito *Simão*, preguiçoso, alma de gato e que vive com *Nevinha*, é constituído por uma voz, mas que em outros casos se constitui a partir de outra voz, por exemplo, ao levar a vaca para negociar na feira o sujeito *Simão* se opõe àquela voz anterior que não se propunha a trabalhar. Deste modo, identifica-se no próprio discurso do sujeito que existe um conflito de vozes, visto que, *Simão*, enquanto levava a vaca para negociar na feira dizia ser “o melhor negociante de Taperoá” (Cia CausArt, 2016), novamente, opondo-se à voz que se relaciona com *Nevinha* na análise da cena anterior.

Retomando o quadrado semiótico (Fig.2), nota-se que nesta posição, negociante, o sujeito Joaquim se constitui de maneira diferente da primeira, como analisado na primeira cena. Pode-se analisar que esse sujeito estabelece relação diferente entre *querer* e *dever*. Neste caso, o personagem *Simão não-deve* vender ou negociar a vaca, visto que, em todos os negócios ele foi alertado de que estaria sendo prejudicado, mas mesmo assim o faz. Entretanto, vemos que *Simão quer* vender a vaca e o faz, permitindo-nos questionar se sua vontade é em negociar a vaca ou em apenas negociar com outras pessoas. Desta forma, observa-se que ambas as categorias *querer* e *dever* estabelecem uma relação de asserção entre *dever – não querer e não dever – querer*.

Sendo assim, pode-se analisar que, sob o quadrado semiótico, o efeito de sentido se descoloca de acordo com o embate entre as vozes de *Joaquim Simão*, pois cada voz se insere no embate entre duas modalizantes, sendo ora *querer fazer – não dever fazer* ora *não querer fazer – dever fazer*.

A terceira e última cena narra o retorno de *Simão* para sua casa. Feito o(s) negócio(s), *Simão* todo satisfeito, dirige-se para casa. No caminho, avista seu *Aderaldo*, homem poderoso e que possuía muitas fazendas e dinheiro. Após acompanhar todas as negociações de *Simão*, *Aderaldo* propôs-lhe que se *Nevinha* não se irritasse com as negociações da vaca, este ganharia 10 contos de réis e que caso contrário, *Simão* perderia o pão e os 10 mil réis.

Nessa parte, *Simão* tenta convencer *Nevinha* de que fez bom negócio, pensando no dinheiro que irá ganhar de seu *Aderaldo*. Analisando o sujeito *Simão*, cabe questionar de quem é essa voz que se dirige a *Nevinha*, do preguiçoso ou do trabalhador?

Primeiramente, a partir do conceito de *polifonia* de Bakhtin pode-se refletir que:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (Bakhtin, 1997 p.XXXVI).

Analisando por este lado, não existe uma dominância de uma *voz* sobre a outra, pois a *polifonia* consiste, justamente, na combinação de muitas vontades, ou seja, a vontade do acontecimento.

Sendo assim, sob um ponto de vista bakhtiniano, tal questionamento pode ser respondido por meio da análise das relações que se estabelecem entre as diversas *vozes* do sujeito *Simão*. Além disso, partindo do princípio que essas *vozes* estão em constante diálogo, elas sempre estabelecem relação com o dizer anterior e com o dizer posterior, ou seja, estabelecem uma relação dialógica que constitui o sujeito.

De uma perspectiva Greimasiana, pode-se ainda dizer que a modalidade constitutiva do enunciado do sujeito determina o locutor deste dizer, visto que, pode-se identificar o *como se diz* por meio das categorias modalizadoras (potencializante, virtualizante, atualizante e realizante) e dos efeitos de sentido produzidos na relação entre dizer - sujeito.

Pode-se notar que o corpus ainda permite outras análises e outros aspectos a serem trabalhados, entretanto procura-se nesta etapa apontar alguns aspectos e caminhos para novas pesquisas que estabelecem diálogo entre Greimas e Bakhtin.

O primeiro aspecto a se discutir é que por meio da análise do sujeito *Simão*, notou-se que o sujeito se constitui de diversas *vozes*, ou seja, de um modo *polifônico*, sendo que, essas *vozes* se constituem na interação entre eu-outro. Analisaram-se em *Simão* que existem, no mínimo, duas *vozes equipolentes* e de *consciências plenivantes*, uma vez elas se constituem em modalidades epistêmicas diferentes, sendo ora *quer fazer – não dever fazer* ora *não querer fazer – dever fazer*. A análise feita pelo próprio autor (Suassuna) acerca da originalidade dos personagens, como apontada em nosso referencial teórico, permite-nos concluir que a

polifonia enriquece não só o personagem, mas também o torna original na medida em que estabelece uma equipolência com relação às ideias do autor.

O segundo aspecto a ser abordado é a contribuição dos dois referenciais para análise do corpus. As categorias epistêmicas modalizadoras constituem o efeito de sentido para uma posição do sujeito, pois este pode tanto enunciar textos como também ser o texto. O sujeito *Simão* se encontra entre essas duas posições, visto que, é constituído de *várias vozes*. Deste modo, cabe ressaltar que o quadrado semiótico lançou luz às relações modalizantes e constitutivas do sujeito *Simão*, na medida em que permitiu-nos identificar que tipo de modalização o sujeito se vale na construção do seu *texto* e em que medida essa categoria estabelece diálogo com outras categorias (Fig.2).

O terceiro e último aspecto se relaciona com a *paixão*, pois nota-se que o sujeito *Simão* por se constituir de maneira *polifônica*, desloca a paixão, efeito de sentido modal que modifica o sujeito, ao se constituir por outra *voz*, pois se o sujeito é *polifônico* a paixão se comporta do mesmo modo. De certo modo, pode-se dizer que a(s) paixão(s) do sujeito *Joaquim* é o fio condutor de toda a *polifonia* deste sujeito, sendo que, é por meio da paixão por *Nevinha* que *Simão* ora constrói um discurso de *não-dever* trabalhar ora se coloca como alguém que *dever* trabalhar.

Por fim, notou-se que o sujeito *Simão* apresenta outras características a serem discutidas em pesquisas futuras, por exemplo, sua relação com *Nevinha* na qual estão incorporadas questões regionalistas e costumes típicos da região norte do Brasil. Esse regionalismo provoca alguns pontos intrigantes com relação à *polifonia*, visto que, para Bakhtin (1997) esse conceito se aplica apenas quando se tratam de *vozes sociais equipolentes*, ou seja, quem são essas posições ou visões de mundo vozeadas por *Simão*?

Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievsky**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CAUSART, CIA. **Cordel estradeiro**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1cmvLOW8MII>>. Acesso em: 8 out. 2016.

SILVA, F.M. **MODALIZAÇÃO**: teoria e aplicação. Revista Prolíngua, v.7, p.48-56 – Jul./Dez. de 2009.

SUASSUNA, Ariano. **A arte popular no Brasil**. Revista Brasileira de Cultura, out-dez. 1969.

SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Organização Silviano Santiago; ilustrações Zélia Suassuna. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CARTAS POLÍTICAS DE JOSÉ DE ALENCAR.

Revelino Leonardo Pires de Mattos (CES/JF)

Resumo: A literatura de José de Alencar (1829-1877), além de possuir uma significativa fortuna crítica, está entre os Cânones da literatura nacional, principalmente no que se refere aos contornos nacionalistas em momentos de destaque na construção da nação brasileira no século XIX. Porém, o literato era também político e chegou a ocupar o cargo de Ministro de Justiça do Império brasileiro, em 1870 e antes, foi deputado pela Província do Ceará. Alencar também deixou um significativo número de cartas que se encontram sob a guarda de arquivos brasileiros, ainda pouco estudadas numa perspectiva transdisciplinar. O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise dos referenciais políticos de algumas cartas de Alencar que se encontram no Museu Imperial/Arquivo Histórico, tema de nossa Dissertação de Mestrado, em andamento, junto ao Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, inserido na Linha de Pesquisa, Literatura brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos e procura estabelecer um diálogo entre História, Ciência Política e Literatura.

Palavras Chave: cartas, literatura, política, José de Alencar.

O presente texto trata da experimentação metodológica de edição de fontes em duas das cartas escritas por José de Alencar (1829 -1877)¹³² ao Imperador D. Pedro II (1824-1891) durante as eleições de 1868. Chamaremos de Carta 01 e Carta 02. Alencar deixou um significativo número de cartas que se encontram sob a guarda de arquivos brasileiros, como no Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, AMLB/FCRB- RJ e no Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis. As cartas utilizadas neste trabalho podem ser localizadas no Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis. Cabe esclarecer que todas as transcrições seguiram a grafia original.

¹³² José de Alencar nasceu em Messejana, Ceará. Filho do Senador e padre José Martiniano de Alencar (1794-1860) e de Dona Ana Josefina de Alencar (?), Formou-se em direito em 1850 e antes, iniciou sua produção literária. A literatura de José de Alencar, além de possuir uma significativa fortuna crítica está entre os Cânones nacionais, principalmente no que se refere aos contornos nacionalistas em momentos de destaque na construção da nação brasileira, no século XIX. Porém, o literato era também cronista, jornalista e político e chegou a ocupar os cargos de Deputado pela Província do Ceará e Ministro da Justiça do Império brasileiro entre 1868 e 1870.

A metodologia de edição de fontes das cartas traz consigo algumas questões. A primeira trata da interdisciplinaridade entre história e literatura, ou seja, a possibilidade de se utilizar ferramentas de análises de ambas as áreas. A segunda trata da concepção de teóricos da literatura e de historiadores ao considerarem a carta como documento, “o espacial e o temporal são dados relevantes que permitem ligar a correspondência a um tempo histórico, obviamente sujeito ao domínio e vivência de um indivíduo” (SANTOS 1998, p. 24).

Sobre o estilo das cartas podemos dividir em: cartas abertas e cartas íntimas. A carta aberta foi um estilo bastante comum no período romântico, século XIX, e visava atingir ou atrair vários destinatários (SANTOS, 1998). Tomemos como exemplo “As Cartas de Erasmo” publicadas nos periódicos cariocas entre 1865-1866, escritas por José de Alencar, sob o pseudônimo de Erasmo (FILHO, 2008). Já as cartas íntimas possuem características próprias, criou-se um estilo a partir do século XVII, com foro íntimo, com remetente, com destinatário e prevalecendo assuntos de interesses privados. O exemplo desse estilo de missiva pode ser tomado das cartas da Mme de Sévigné à sua filha retratando os detalhes de sua vida cotidiana na Corte de Luis XIV (SANTOS, 1998).

As cartas são parte do processo de comunicação interpessoal desde tempos remotos. Nas sociedades ocidentais datam do século II a. C. em Roma com as epístolas em forma de verso. Sua existência além de ter percorrido séculos tiveram seu estilo transposto para as primeiras publicações de jornais a partir do século XVII o que denota sua importância no âmbito da comunicação para essas sociedades, “Quando o jornal nasceu, entre os séculos XVII e XVIII, foi no ‘modelo’ epistolar que encontrou inspiração para apresentar as primeiras manchetes” (SANTOS, 1998, p. 49).

Para os fins propostos neste trabalho utilizamos duas cartas que José de Alencar endereçou ao Imperador no ano de 1868. Chamaremos de Carta 01 e Carta 02. Foram preservadas a grafia original e para as palavras ininteligíveis usamos o seguinte símbolo: (*). Ambas tratam sobre as eleições que ocorreram em setembro daquele ano. Apesar da aparente igualdade discursiva, a carta 01 é a que despertou o nosso interesse para os seguintes assuntos: as ideias que José de Alencar descreveu sobre o pleito, a possibilidade de encontrar a notícia do pleito em jornais, a de retratar o tipo de relação do Imperador com a eleição e, demonstra nas entrelinhas, a ação do poder moderador, exercido por D. Pedro II sobre os demais. Apesar de não constar uma data essa missiva nos motivou a procurar pelos dados descritos o que nos

levou à carta 02, encontrada no mesmo lote e às notícias dos jornais que foram citados no texto. Vejamos a Carta 01.

Senhor

Nesse momento escrevi à Vossa Magestade Imperial, remetendo os telegramas hoje recebidos a respeito da eleição e dando conta do que havia.

Parece verificado o plano de abandono por parte da opposição, e dahi a tranquilidade que tem reinado em todas as freguesias.

Os jornaes de amanhã desmentirão as noticias dadas hoje pelo Diário do Povo: noticias que não passam de um tecido de invenções fantasiadas (*) para attenuar a impressão da derrota completa.

Uma prova disso é o seguinte facto. Em uma publicação de hoje feita em Jornal do Commercio o Dr Dias da Cruz dis que sua vida foi hontem na matris ameaçada. Apenas li esta declaração hoje pela manha ordenei ao Dr Chefe de Policia que prestasse informações sobre o ocorrido e neste instante recebo a resposta declarando que o presidente da mesa parochial não foi nem de leve tocado achando-o a seu lado o Dr S Delegado prompto a (*) na manutenção da ordem.

Amanhã será publicado esta communição, bem como os avisos que mandei expedir.

O telegrama n° 29 agora mesmo recebido dis, como verá Vossa Majestade Imperial que a opposição voltou à eleição da freguesia de Engenho Velho, com synptomias de querer perturbar a ordem pública. O Dr Chefe de Polícia deu providências; e eu acabo de ordenar-lhe a maior vigilância. Do que occorrer darei promptamente parte a Vossa Majestade Imperial de quem sou

Fiel e reverente súbdito

José Martiniano de Alencar.

(Carta no Maço 73 doc. 7012 [DO07 P 01 E P 02] MUSEU IMPERIAL ARQUIVO HISTÓRICO).

Passemos para a Carta 02

Senhor

A necessidade de permanecer nessa secretaria para providenciar sobre qualquer emergência da eleição, me inibio de ir hoje receber as ordens de V Majestade Imperial.

O processo eleitoral tem corrido com a maior regularidade e socego. O plano de abandono das urnas parte em prática pela opposição foi um meio de dissimular a derrota completa que viu inevitável pela phisionomia da população no primeiro dia da eleição.

Inclusos tenho a honra de remetter a V Majestade Imperial os telegramas hoje recebidos. A apuração da Candelária esta terminada. Essa freguesia é o thermometro da opinião circumspecta da corte: acresce que a urna ahi era toda da opposição. Entretanto apesar de haverem pleiterido ate o fim obtiverão os liberaes apenas 81 votos para seu primeiro candidato, em quanto que os conservadores tiverão 64 para seu ultimo.

Estou preparando os documentos officiaes para desmentir as falsas imputações que a opposição permanece ao governo a respeito de sua attitude na eleição. Essa attitude não podia ser mais franca e leal do que foi.

A V Majestade Imperial

Súbdito fiel e reverente

José Martiniano de Alencar

Secretaria dos Negocios da Justiça

09 de Setembro de 1868.

(Carta no Maço 73 doc. 7012 [DO02] 09/09/1868 MUSEU IMPERIAL ARQUIVO HISTÓRICO).

No período em que as missivas foram escritas José de Alencar ocupava o cargo de Ministro da Justiça e era membro do partido Conservador. O seu partido comandava o governo Federal desde a formação do Gabinete de 16 de julho em 1868. Como Ministro, Alencar convivia com importantes nomes do Partido, dentre eles o Marquês de Itaboraí¹³³ (Museu Imperial de Petrópolis. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/47-setores-tecnicos-pt/projeto-dami-pt/361-colecao-visconde-de-itaborai.html>. Acesso em: 30/09/2016), que foi o negociador dos nomes que ocupariam o governo junto ao Imperador e que também ocupava a pasta do Ministério da Fazenda, além da convivência com o próprio Imperador como pode ser observado.

Como evidenciado, embora a primeira carta não traga a data em que foi escrita, podemos deduzir que a mesma trata da eleição que ocorreu em 07 de setembro de 1868, e o pleito era para a escolha dos candidatos aos cargos de Vereador e Juiz de Paz nos municípios da Corte, conforme encontramos nas notícias veiculadas no Jornal do Commercio (Jornal do Commercio Ed. 00250, p.2 coluna. 03, 08/09/1868.) e no Jornal Diario do Povo (Jornal Diario do Povo, Edição 00210, p. 2, Coluna 02, 08/09/1868), bem como na segunda carta descrita (Carta no Maço 73, doc. 7012 [DO02], 09/09/1868, MUSEU IMPERIAL ARQUIVO HISTÓRICO). Os acontecimentos sobre as eleições que foram narrados nas cartas ocorreram nas paróquias do Santíssimo Sacramento, conforme constatado nas notícias dos jornais, e na Candelária citado pelo remetente na segunda epístola.

A referida eleição colocava em cena a disputa entre os dois partidos da época, o Partido Liberal, que no momento do pleito se encontrava na oposição e o Partido Conservador que estava na situação. Estava em jogo o poder local, mas essa disputa refletia também, a busca por espaço e poder entre os dois partidos em nível nacional.

Desde o período colonial que as Câmaras Municipais se constituíram como o local das disputas políticas entre as elites. Nesse período, entre o século XVI a meados do XVII, o que estava em jogo era de um lado a afirmação entre o poder centralizador representado pela coroa portuguesa e, do outro, o poder privado representado pelos senhores rurais – “os

¹³³ Joaquim José Rodrigues Torres (1802-1872). Formou-se em Matemática pela universidade de Coimbra em 1822, ocupou vários cargos durante o Império, tendo presidido o gabinete Conservador de 16 de julho de 1868, além de atuar, mais de uma vez, como Ministro da Fazenda.

¹³³ Há uma controvérsia do conceito mais adequado para o termo. Para o caso preferimos a noção original apresentada por Victor Nunes Leal como uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terra.

coronéis¹³⁴”. Prevaleceu até meados do século XVIII o poder local sobre o da Metrópole. “Em outras palavras, o fator básico dessa situação era o isolamento em que viviam os senhores rurais, livres, portanto, de um elemento efetivo de contraste de sua autoridade.” (LEAL, 2012 p. 43).

No século XVIII, principalmente nas regiões auríferas percebe-se um enfraquecimento do poder dos “Coronéis”. Esse processo se deu paulatinamente até chegarmos ao século XIX onde a centralização do poder político se encontrava nas mãos de uma elite com as mesmas características da colonial, ou seja, escravocrata, latifundiária e paternalista. Porém, nesse século as ações políticas das elites eram controladas pelo poder moderador de D. Pedro II e composta por grupos rurais e urbanos.

O próprio funcionamento das Câmaras sofreu modificações ao longo dos séculos. De um órgão que possuía funções administrativas, judiciais, policiais e de elaboração de códigos de posturas para a população das cidades até início do século XIX, passando a ser um órgão meramente administrativo (LEAL, 2012).

Foi a lei de 1828 que regulou a forma da eleição para vereadores. Mas o processo eleitoral, narrado por José de Alencar ao Imperador foi construído por outras legislações ao longo do século XIX.

A lei de 1828 regulou a forma de eleição dos vereadores, pelo sistema de lista completa e maioria relativa, cabendo a apuração à câmara da cidade ou vila de que se tratasse. A lei eleitoral de 1846, que modificou a composição das mesas paroquiais, atribuiu-lhes a apuração dos votos, cabendo à câmara somente a apuração final à vista das atas. Por sua vez, a lei eleitoral de 1875, que instituiu o sistema do voto limitado, também o aplicou às eleições municipais: nos municípios de nove vereadores, o votante sufragava seis nomes, nos de sete, cinco. Os votos eram apurados pela própria mesa paroquial, que expedia os diplomas nos municípios que tivessem uma paróquia; nos municípios de mais de uma, a apuração final competia à câmara, com base nas

atas das mesas paroquiais. Foi atribuída competência ao juiz de direito da comarca para, mediante reclamação, julgar da validade ou nulidade da eleição[...]. Exigiu ainda essa lei, com requisito de elegibilidade para a câmara, que o candidato reunisse as condições necessárias para ser eleitor (artigo 94 da constituição de 1824), além de residir por mais de dois anos (LEAL, 2012 p 63).

A disputa pelo poder entre as elites brasileiras do século XIX longe de se localizar unicamente nas Câmaras de Vereadores, como no período colonial, já se encontrava no poder federal. Contudo, nem por isso as Câmaras deixaram de ter importância e reflexo para o cenário político brasileiro conforme a própria carta endereçada ao Imperador que demonstra o seu interesse com o processo.

Entretanto, antes de analisar as notícias dos jornais temos da carta uma outra questão importante e que não deve deixar de ser analisada, aquilo que não está dado ou descrito nas suas linhas, algo mais silencioso que demonstra indícios de como funcionava os meandros do poder moderador de D. Pedro II.

A ideia de um Poder Moderador se encontra delineada em sua forma definitiva na obra de Benjamin Constant *Princípios Políticos*, publicada em 1814. A grande preocupação de Constant era com a estabilidade do poder. Liberal, desejoso de saudar as grandes conquistas da Revolução de 1789, excluindo cuidadosamente a herança do Terror, Constant afirmava que apenas a aceitação de limitação da soberania popular poderia impedir o desrespeito aos direitos fundamentais. O Poder Moderador teria aí o papel fundamental de impedir que os outros três poderes, entrando em choque, levassem uns aos outros de vencida, assegurando a estabilidade do Estado liberal e os direitos civis e políticos dos cidadãos. (LYNCH, 2010 p.93).

O poder Moderador sob o reinado de D Pedro II foi um mecanismo utilizado para controlar o processo da disputa pelo poder político entre os partidos. Tal intervenção é percebida a partir da “Conciliação”, que buscava intercalar a ocupação dos cargos do executivo cuja escolha ficava a cargo do rei. Nessa prática o próprio José de Alencar viria a sentir o peso do poder Moderador ao ser preterido do cargo de Senador nas eleições de 1869, mesmo sendo o mais votado de sua chapa (FILHO, 2008).

Podemos perceber que os fatos tratados na epístola repercutiram de forma bastante acalorada em ambos os jornais citados por José de Alencar. Principalmente a acusação feita pelo presidente da mesa e representante do Partido Liberal na paróquia do Santíssimo Sacramento, o médico Dr. Dias Cruz, no jornal *Diario do Povo* em 08 de setembro de 1868.

O jornal *Diario do Povo*, que apoiava os liberais começou a circular em 1868 tendo à sua frente os jornalistas Tavares Bastos e Lafaiete Rodrigues Pereira¹³⁵. Vejamos a notícia:

Freguesia do Sacramento

O primeiro Juiz de paz é um cidadão de elevada categoria, homem de mais extensa influencia na parochia: em uma palavra é o Sr Dr Dias da Cruz, ex deputado geral da câmara dissolvida.

Pois bem! a sua autoridade foi ontem desrespeitada[...]

Eis aqui a narração dos factos, que obrigaram o nosso illustre amigo, o Sr Dr Dias da Cruz, a suspender os trabalhos:

Sendo chamado o cidadão Flavio do Amaral Vasconcellos, compareceu por elle um phosphoro. Suscitando-se duvidas sobre a identidade do votante, o inspector José Antonio da Silva Rocha, declarou ser o mesmo chamado. Mas o juiz de paz Dr Dias da Cruz immediatamente declarou que conhecia o homem que se apresentava, no qual há dias fôra procurar S. Exa. em sua casa para offerecer-lhe o voto, mas que não estava qualificado, de sorte que decididamente não era Flavio do Amaral Vasconcellos.

À vista de tão cathgorica informação, a maioria da mesa decidiu que se não recebesse a cédula. Immediatamente surgiram gritos

¹³⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *Historia da Imprensa no Brasil*, 4ª Edição, Mauad, 1999.

descompassados, dando vivas ao partido conservador, e reclamando que o individuo votasse; um tumulto horrivel seguiu-se [...].

Este facto denuncia claramente o accordo em que estão o governo, e o seu partido. Quando, o próprio juiz de paz reconheceu que o individuo não é o votante chamado, a intenção de fazê-lo votar, violentando a mesa, indica que há um plano assentado de fazer entrar pela força os phosphoros que a mesa regeita[...].

[...]A atroz violência que, logo depois d'esta decisão, se tentou contra a mesa, entre vivas dadas ao partido conservador, completou o acto iniciado pelo Sr. ministro.

[...]“A minha vida foi especialmente ameaçada: porem, mercê de Deus, não me retirei, nem me retirarei do posto em que me collocaram os meus concidadãos, salvo se d'ahi for arrancado pela força bruta do despotismo em delírio, que infelizmente pesa sobre o nosso paiz.”

“Dr Dias da Cruz”.

(Jornal Diario do Povo, Edição 00210. p. 2, Coluna 02, de 08/09/1868).

No Jornal do Commercio de 08/09/1868. O Jornal do Commercio foi fundado em 1827 pelo francês Pierre Plancher dono da tipografia e defensor das ideias Liberais, como outros da mesma nacionalidade que para cá vieram no séculos XVIII e XIX.

Eleições da Parochia do Santíssimo Sacramento

O Sr Dr Dias da Cruz acaba de mostrar ainda uma vez que é um liberal no exercício da autoridade.

Convocou os eleitores e supplentes para a formação da mesa às 9 horas da manhã e só compareceu depois das 10; a pretexto de consultar o governo se a força armada devia estar às suas ordens ou da polícia, suspendeu a eleição, até receber a resposta, sem consultar a mesa, que já estava organizada e sem a mínima suspeita de coacção.

Os dous escrutadores representarão ao governo sobre este abuso de autoridade; o Sr Dias da Cruz não quis communicar à mesa a resposta do officio que dirigia ao Sr ministro da justiça.

A resposta dada pelo Sr ministro do Império à representação que lhe foi dirigida, como acima se declara, é a seguinte:

2ª sção – Rio de Janeiro – Ministério dos negócios do Império, em 7 de setembro de 1868. – Tendo os cidadãos Luiz Antonio da Silva Nazareth e Luiz Ignacio da Silva, membros da mesa parochial dessa freguesia, representado ao governo imperial de V. S. , por ter duvidas, sobre se a força ahi destinada para a policia e manutenção da ordem pública devia ser posta somente à sua disposição, suspendera os trabalhos eleitoraes, cabe-me declarar à V. S. que nenhum motivo havia para tal suspensão, que apenas poderia motivar uma consulta ao governo, visto que nem sequer se dava a necessidade da intervenção da mesma força. Cumpre, portanto, que V. S. faça prosseguir immediatamente nos respectivos trabalhos. [...] as instrucções de 28 de junho de 1849, nos arts 4 e 14, providencião sobre os meios legaes de substituição a que em semelhantes casos se deve recorrer. Deos guarde, etc, etc, - Paulino José Soares de Souza.

Eleição de Sacramento

Contra todos os estylos até aqui seguidos, contra o evidente espirito da lei, respondeu o Sr. ministro da justiça a uma consulta que lhe fiz como presidente da assembleia parochial da freguezia do Santissimo Sacramento, que a força pública, devia estar às ordens da policia, e não da autoridade popular. [...] apresso-me para leva-lo ao conhecimento do público, para que fiquem mais conhecidas, se é possível, as tendências dos homens que nos governão.

[...]A minha vida foi especialmente ameaçada, porem, mercê de Deos, não me retirei, nem me retirarei do posto em que me collocarão os meus concidadãos, salvo de ahi for arrancado pela força bruta do despotismo em delírio, que infelizmente peza sobre o nosso paiz.

Dr. Dias da Cruz.

(Jornal do Commercio Ed. 00250 p.2 coluna. 03, 08/09/1868).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebemos que as cartas podem ser consideradas como fontes literárias e históricas, não apenas para retratar o universo privado que liga o remetente ao destinatário. Mas, pode desvendar ideias, opiniões, posicionamento e, no caso das epístolas, a face política do literato José de Alencar e o seu cotidiano como Ministro. Outra questão a se destacar é que além dessas missivas tratem de um acontecimento específico, as eleições de 1868, foi possível construir em conjunto com outras fontes, como a carta 02, os jornais e algumas teorias específicas do campo da ciência política, uma realidade plausível da contemporaneidade do autor.

Nesse período José de Alencar, além de ocupar o cargo de Ministro e de ter sido eleito como deputado pela província do Ceará vivia um hiato na produção literária. Entretanto, já havia produzido obras que o consagram como escritor, dentre elas, *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

No contexto da política a contenda entre Liberais e Conservadores extrapolavam o universo eleitoral de setembro 1868. Nesse período o Brasil estava envolvido com a Guerra do Paraguai (1865-1870). A guerra foi um dos motivos para o fim do governo Liberal e início dos Conservadores no poder. Dos fatores que levaram à mudança do gabinete do governo está a pressão exercida pelo General Caxias que pediu exoneração do cargo em fevereiro de 1868. O Imperador usando de suas artimanhas e poder deu posse ao Senador menos votado da lista tríplice pela Província do Rio Grande do Norte e desafeto de Zacarias. Não aceitando a decisão de D. Pedro II Zacarias caiu e para suceder o gabinete do Liberal foi chamado o Conservador Marquês de Itaboraí. Com os conservadores no poder José de Alencar vislumbra a possibilidade de se tornar Ministro (FILHO, 2008). Daí a rivalidade e os problemas ocorridos na eleição de setembro narrados pelo recém empossado Ministro Alencar. Finalmente, a leitura de uma carta nos leva ao inesperado, “Inesperado por que não se tem a medida nem exata, nem inexata de quais informações podem estar registradas em cada carta, em cada cartão, em cada telegrama, [...]” (MENDES, 2016). No caso, essas missivas nos

permitiu ter a impressão de um acontecimento eleitoral e do “calor” das opiniões que o processo demandou mesmo estando há mais de cem anos. Para uma análise da literatura e da história esses aspectos são de fundamental importância e a edição dessas fontes nos deu a possibilidade de tentar interpretar e de (re) construir um entendimento sobre os acontecimentos narrados pelos interessados nessas missivas.

Referências

BARROS, José D’Assunção. **Fontes Históricas: revisitando alguns aspectos primordiais para a pesquisa histórica.** Mouseion, n. 12, mai-ago/2012. Issn1981-72007

FILHO, Luis Viana. **A vida de José de Alencar.** 2ª edição São Paulo: Editora UNESP; Salvador BA: EDUFBA, 2008.

Jornal do Commercio Ed. 00250 08/09/1868 p.2 coluna. 03. Extraído do site: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=000250. Data de acesso: 25/09/2016.

Jornal Diario do Povo, Edição 00210. p. 2, Coluna 02 extraído do site: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=367737&pasta=ano%20186&pesq=07/09/1868>. Data de acesso 25/09/2016.

LEAL, Vitor Nunes. **Coronelismo enxada e voto: o município e o sistema representativo no Brasil.** 7ª Edição. Cia das Letras, 2012.

LYNCH, Christian Edward Cyril. **O Poder Moderador na Constituição de 1824 e no anteprojeto Borges de Medeiros de 1933 Um estudo de direito comparado.** Revista de Informação Legislativa, Brasília a. 47 n. 188 out./dez. 2010.

MENDES, Moema Rodrigues Brandão. **Guarde minhas cartas, Lúcio**. Lucio Cardoso: a escrita sem limites. José Alberto Pinho Neves... [ET al] (organizadores). – Juiz de Fora: MAMM/UFJF, 2016.

MUSEU IMPERIAL (Disponível em: www.museuimperial.gov.br/47-setores-tecnicos-pt/projeto-dami-pt/361-colecao-visconde-de-itaborai.html. Data do Acesso: 30/09/2016).

SANTOS, Matilde Demétrius. **Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas**. São Paulo: Annablume, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Historia da Imprensa no Brasil**, 4ª Edição, Mauad, 1999.

O DISCURSO JURÍDICO ANALISADO SOB O PONTO DE VISTA DAS TRÊS QUALIDADES ÉTICAS DE ARISTÓTELES: *PHRÓNESIS*, *ARETÉ* E *EUNÓIA*.

Roberta Menezes Figueiredo¹³⁶

Resumo: O pensamento filosófico e as ideias de Aristóteles, filósofo grego, que viveu há mais de 2.300 anos, deixou significativas marcas na educação e no pensamento ocidental contemporâneo. Suas obras e em especial a retórica das paixões influenciam o discurso jurídico, desde sua criação até os dias atuais. No presente trabalho, buscamos estudar o discurso jurídico proferido no gênero acórdão, sob a perspectiva semiótica e tomando como base o pensamento de Aristóteles no que tange ao *éthos* do enunciador, analisando-o sob o ponto de vista das três qualidades éticas apontadas pelo Autor, que atribuem credibilidade ao discurso: *phrónesis*, *areté* e *eunóia*.

Palavras-chave: Discurso jurídico, Aristóteles, *éthos*, semiótica

INTRODUÇÃO

¹³⁶Docente da UNINCOR Universidade Vale do Rio Verde - Minas Gerais, Brasil. e-mail: robertamenezesfigueiredo@gmail.com

No presente trabalho, fazemos um estudo do discurso jurídico sob a perspectiva das ciências da linguagem e buscamos demonstrar que os pensamentos e as ideias de Aristóteles, filósofo grego, que viveu no século IV a. C, ainda influenciam o discurso jurídico.

Tomando como base os conceitos de gênero de Bakhtin (2011), para quem gêneros do discurso são enunciados que mantêm relativamente estáveis os três elementos: conteúdo temático, construção composicional e estilo, selecionamos como *corpus* de nosso estudo, o gênero acórdão. Esse gênero do discurso jurídico é um dos textos que compõe o processo judicial e tem como função encerrar as controvérsias estabelecidas entre as partes, impondo solução para as questões discutidas.

Procuramos no presente trabalho analisar o discurso do enunciador do acórdão e compreender o seu *éthos*, buscando entender também como ele utiliza os recursos da retórica para obter a persuasão. Para tanto, recorreremos aos conceitos de Aristóteles (2005), e em especial, as qualidades éticas apontadas pelo Autor, *phrónesis, areté* e *eunóia*, que nos auxiliariam na caracterização do *éthos*.

Cumpre-nos esclarecer que quando afirmamos que visamos identificar o *éthos* do enunciador, não tentamos alcançar o caráter do cidadão que redigiu o acórdão. Então, não almejamos atingir, por meio do discurso, o ser ontológico, “de carne e osso”. Buscamos apreender o *éthos* construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria fonte de onde emanaria o enunciado.

Desse modo, pretendemos depreender o *éthos* do próprio enunciado. Para tanto nossa análise toma como base as orientações da teoria semiótica narrativa e discursiva, nos termos propostos por Greimas e Courtés (2013) e por meio do percurso gerativo do sentido, pretendemos descobrir o autor discursivo ou implícito e não o autor real, visualizando as marcas que foram deixadas no discurso.

A retórica em Aristóteles

Aristóteles(2005) defende que a retórica é a capacidade de obter a persuasão em cada caso. O filósofo afirma que poderiam ser utilizados três tipos de provas no discurso: o caráter do orador – o *éthos*, as paixões suscitadas no ouvinte – o *pathos* e o discurso, pelo que ele demonstrou parece demonstrar – o *logos*. Essa tríade, segundo Aristóteles é garantidora da

persuasão do ato discursivo. Além disso, o Autor entende que o *éthos* é a mais importante das provas, razão pela qual, em nosso trabalho, concedemos-lhe uma maior ênfase.

Ainda de acordo com Aristóteles(2005), o *éthos* deve ser compreendido como a “imagem” do orador construída no e pelo discurso e nos revela os modos de ser do orador, por meio de seus modos de dizer. Essa imagem é responsável pela credibilidade discursivo do orador perante seu auditório e a consequente persuasão por meio do discurso.

Os estudos de Aristóteles (2005) sobre *éthos* e persuasão nos ajudam a compreender o caráter do enunciador. Sobre a persuasão o autor, assim se expressa:

Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão (ARISTÓTELES, 2005, p. 96).

Logo, o *éthos* é definido como o carácter moral que o orador deve parecer ter, mesmo que não o tenha. É também uma figura que utiliza elementos capazes de causar boa impressão de si e, com isso, ganhar a confiança, persuadir e convencer um determinado público, cujas expectativas variam segundo a idade, a competência, o nível social, dentre outros fatores.

O *éthos* deve, segundo Aristóteles (2005), mostrar-se durante o ato da enunciação, de forma discreta, pois não devem ser feitas apologias do orador enquanto constrói sua identidade. Devem ser utilizadas estratégias que direcionam as palavras do orador e orientam o seu discurso. Dessa forma, é na relação enunciação e enunciado, bem como na relação enunciador e enunciatário que se situa a ação do *éthos* como argumento do discurso.

Aristóteles (2005) aponta como sendo três as qualidades éticas que atribuem credibilidade ao discurso. A primeira é *phrónesis*, que significa prudência, discernimento e bom senso. A segunda é *areté* que significa coragem, equidade, sinceridade, franqueza, virtude e excelência moral. A terceira é a *eunóia* que significa a solidariedade, simpatia e benevolência em relação ao outro.

Em nossa análise verificamos as presenças dessas qualidades éticas descritas por Aristóteles (2005) e o grau de sua utilização, já que os oradores em seus discursos podem se utilizar mais ou menos de uma delas.

Além disso, em nossa análise consideramos o *tu* como um ator da enunciação por entendermos, seguindo os ensinamentos de Fiorin (2008), que esse, não é um ser passivo que apenas recebe as informações produzidas pelo eu, mas que juntamente com o *eu*, também é um produtor do discurso, construindo, interpretando, avaliando, compartilhando ou rejeitando as significações. Desse modo, um discurso é eficaz, segundo Fiorin (2008) é aquele no qual o enunciatário incorpora o *éthos* do enunciador.

Nesse sentido, orientando-nos por tais conceitos, verificamos no acórdão como o orador arquiteta seu discurso, buscando a persuasão de seu auditório.

Análise do corpus

O *corpus* de nossa estudo é um acórdão proveniente de um processo judicial do Estado de Minas Gerais¹³⁷, da área do direito civil, cujo assunto tratado refere-se a pedido de danos morais, por ofensa à honra e à imagem, em razão de publicação realizada pela imprensa.

Tomando como base o pensamento de Fiorin (2008) de que em termos atuais o *éthos* não se explicita no enunciado, mas na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas da enunciação deixadas no enunciado, buscamos apontá-las nas análises.

Nesse sentido, visando descobrir tais marcas percorremos os três níveis do percurso gerativo do sentido, definidos por Greimas e Courtés (2013). Iniciamos nossa análise pelo nível fundamental, que se caracteriza como instância mais profunda e na qual surge a significação como uma oposição semântica mínima. Em seguida, avançamos para o nível intermediário, chamado narrativo, no qual a narrativa se organiza do ponto de vista de um

¹³⁷O acórdão utilizados no presente trabalho foi retirado do site oficial do Tribunal de Justiça de Minas Gerais, (www.tj.mg.jus.br), cujo acesso é público e irrestrito.

sujeito. Por fim, encerramos no terceiro nível, o discursivo, no qual a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação e é o mais próximo da manifestação textual.

No nível fundamental observamos as categorias semânticas e fóricas, que estão na base da construção do acórdão construindo o mínimo de sentido que gera o texto e demonstram a direção em que esse caminha bem como as categorias tímicas (euforia vs. disforia) que o marcam. Reproduzimos alguns segmentos dos acórdãos nos quais essas são mostradas:

O Apelante requer indenização por danos morais, ao argumento de ter a Apelada veiculado reportagem com notícia inverídica e lesiva à sua honra e à imagem. (Acórdão 01, p. 1).[...]A Apelada apresentou contestação, arguindo a preliminar de inadequação do rito, requerendo a denunciação da lide. No mérito, alegou a ausência dos requisitos do dever de indenizar, bem como a inexistência de provas acerca do dano moral supostamente sofrido pelo Apelante. Ressaltou que agiu no exercício regular de direito, haja vista que apenas narrou o que constava do boletim de ocorrência. (Acórdão 01, p. 3).

De acordo com o transcrito, o apelante S1 requer uma indenização e consequente punição da apelada S2 em razão de publicação sem consentimento na imprensa, ou seja, pede que S2 seja considerada transgressora e, com isso, restringida sua liberdade de publicação na imprensa. No texto vemos o embate entre dois pontos de vista conflitantes. O primeiro valoriza como eufórica a opressão à liberdade de imprensa e como disfórica a liberdade de imprensa. O segundo valoriza a liberdade de imprensa e a garantia do direito à informação como eufóricos, enquanto considerada disfórica a opressão aos citados preceitos. Assim, encontramos como estrutura semântica as oposições que constroem o sentido do texto: liberdade vs. opressão e integração vs. transgressão.

O termo opressão é representado pelo interesse individual do apelante S1 de reprimir a conduta da apelada S2 de divulgar notícia na imprensa e o termo liberdade é representado pelo discurso da lei. A integração diz respeito a estar agindo de acordo com a lei e a transgressão no sentido de infringi-la.

Prosseguindo na análise passamos ao nível narrativo no qual a narrativa se organiza do ponto de vista do sujeito que procura transformar a realidade e suas relações. Encontramos sempre dois sujeitos actantes em oposição. O sujeito S1, que ingressa na justiça requerendo a punição do sujeito S2 argumentando que esse está transgredindo a lei. Alega que em razão da transgressão de S2, ele, S1, está sendo privado do seu objeto-valor, devendo por isso S2 ser sancionado negativamente. Por outro lado, temos o sujeito actante S2 que argumenta não estar transgredindo a lei e privando S2 de seu objeto-valor e requer que a autoridade decisória não lhe aplique qualquer sanção negativa.

De tal modo, em um primeiro momento o sujeito-destinador S1 e o sujeito-destinador S2 tentam persuadir a autoridade decisória (desembargador enunciador) como destinatária, estabelecendo-se um fazer interpretativo dos argumentos expostos. Em um segundo momento, a autoridade decisória profere sua decisão passando a ser destinador-julgador ao avaliar a *performance* e sancionar os sujeitos S1 e S2. Nesse momento, as partes S1 e S2 passam a ser as destinatárias primárias do julgamento e a sociedade em geral, a destinatária secundária, ou seja, são o auditório ao qual o discurso se dirige e busca persuadir.

Como no presente estudo, visamos depreender somente o *éthos* do enunciador do acórdão e os recursos de persuasão por ele utilizados para convencer seu auditório, descreveremos apenas os seus possíveis programas narrativos, com relação à decisão:

PN (julgar procedente a ação) [S3 (juiz)>>S1 (sujeito apelante) \cap Ov (restrição à liberdade)]

PN (julgar improcedente a ação) [S3 (juiz) >> S2 (sujeito apelado) \cap Ov (liberdade)]

PN autoridade decisória (restrição à liberdade de imprensa)>>partes interessadas (destinatários primários)>>sociedade, instâncias superiores (destinatários secundários)>>decisão concreta(Ov).

No acórdão analisado, o enunciador que é uma autoridade decisória na condição destinador-manipulador e destinador-julgador avaliou a *performance* dos sujeitos S1 e S2 e sancionou-os decidindo em favor do sujeito actante S2, mantendo a liberdade de imprensa, conforme trecho a seguir transcrito:

Diante de tais fundamentos, a r. decisão recorrida deve ser mantida, julgando-se improcedente o pleito exordial. DIANTE DO EXPOSTO, nego provimento ao recurso aviado por RBDS, para manter íntegra a decisão recorrida (acórdão 01, p. 9-10).

Como já dito, a finalidade do acórdão é a de encerrar uma controvérsia judicial e pôr fim a um processo, razão pela qual tem como elemento constitutivo matéria decisória. Segundo Bittar (2009) a decisão constitui uma prática textual de cunho performativo produzido por uma autoridade competente, com poder de modificar a situação jurídica daqueles a quem se refere e com força para produzir mudanças sociais por meio do discurso. No nosso estudo, esse poder é conferido ao desembargador/enunciador que julgou o processo, pois o mesmo está previamente investido do poder de julgar.

No trecho acima transcrito, observamos a performance no momento que o enunciador julga o processo e utiliza os verbos na 1ª pessoa singular do presente do indicativo: “nego provimento”.

Prosseguindo, partimos para a análise das estruturas discursivas observando as escolhas do enunciador no que diz respeito a tempo, espaço, pessoa, figuras e temas. Nesse nível, o enunciador transforma a narrativa em discurso, enriquecendo-a por meio de escolhas no uso de recursos de persuasão.

Com relação ao tempo, o momento da enunciação é presente e marcado no texto: “Data do Julgamento: 02/10/2014.” (Acórdão 01, p. 1). No que tange à espacialização, essa também é marcada com designação da cidade dos acontecimentos: “O Apelante alegou que, após um assalto em um bar na cidade de Ipatinga/MG” (acórdão 01, p. 2).

Com relação as escolhas de pessoa, o enunciador na quase totalidade do acórdão opta pelo uso da terceira pessoa e voz passiva, empregando, de tal modo, o recurso da debreagem enunciativa, conforme segue destacado nos exemplos:

O Apelante alegou que [...]. Afirmou que [...]Salientou que [...]. Acrescentou ter sofrido [...]Ressaltou que [...] (Acórdão 01, p. 2).
Ressalta que a reportagem tinha cunho sensacionalista e ultrapassou os limites legais de informação, expondo indevidamente o seu nome.

Salienta que a notícia inverídica e desrespeitosa, divulgada pela Apelada, acarretou-lhe injusta reprovação social, perdendo a credibilidade, confiança, respeito dos cidadãos e familiares. Requer a reforma da sentença, com a condenação da Apelada ao pagamento de indenização por danos morais. (Acórdão 01, p. 3).

A Apelada apresentou contestação, arguindo a preliminar de inadequação do rito, requerendo a denunciação da lide. No mérito, alegou [...] Ressaltou que [...] Salientou que [...] Requereu a [...] (acórdão 01, p. 2).

O enunciador mesmo quando expõe seus argumentos, raramente diz “eu” e para tanto se utiliza do recurso da voz passiva como nos trechos a seguir transcritos:

Acrescente-se que o dano moral é o prejuízo decorrente da dor imputada [...] (acórdão 01, p. 7). Saliente-se ser necessária, ainda, a intenção preconcebida, [...] Verifica-se que a notícia de f. 17 apenas reproduziu a narrativa exposta no boletim de ocorrência. (Acórdão 01, p. 08).

O enunciador mesmo na conclusão de seu ponto de vista, não diz claramente “eu concluo”, diz apenas “concluindo-se”, por meio de uma subjetividade velada:

[...] O conjunto probatório carreado aos autos é insuficiente para gerar convencimento inequívoco da responsabilidade da Apelada, concluindo-se que devem prevalecer [...] (acórdão 01, p. 9).

A escolha do enunciador por realizar a narrativa dos fatos em terceira pessoa ou na voz passiva, por meio do recurso da debreagem enunciativa, causa um efeito de distanciamento ao deixar que os fatos sejam narrados pela voz do outro, ou pareçam narrar-se a si mesmos, sem que pareça existir um narrador instalado no discurso.

Segundo Fiorin (2008), a debreagem enunciativa produz no texto um efeito de objetividade, pois com sua utilização, o enunciador evita arcar com a responsabilidade do que

é dito, já que transmite a opinião do outro. No acórdão analisado, o enunciador na sua quase totalidade se utiliza da debreagem enunciva. No texto, os fatos são narrados pelas partes em conflito no processo e são as partes que requerem, alegam, pleiteiam, sustentam e não o enunciador.

A opção pelo uso da debreagem enunciva pode ser considerada uma estratégia de persuasão propositalmente utilizada pelo enunciador, pois esse, na qualidade de julgador/autoridade investida, possuiu a competência prévia para proferir um discurso decisório de eminente cunho subjetivo. Contudo, optou, deliberadamente, por utilizar o recurso para tentar obter o efeito de verdade e dar a ilusão de objetividade, buscando criar um simulacro de distanciamento da enunciação. No caso, fazendo crer naquilo que diz, como também num *éthos* aparentemente desapassionado, de voz distante e não comprometida pessoalmente.

Logo, o enunciador tenta dissimular-se, por meio da utilização da debreagem enunciva, provocando um efeito de aparente distanciamento com o intuito de dar a ilusão de objetividade e produzir um efeito de verdade.

De tal modo, o enunciador para construir efeitos de referente e convencer seu auditório utiliza-se em vários momentos da heterogeneidade como forma de argumentação. O trecho a seguir destacado apresenta a utilização da heterogeneidade mostrada e marcada (explícita), que para Maingueneau (1997) é aquela que incide sobre as manifestações explícitas, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação:

O Apelante requer indenização por danos morais, ao argumento de ter a Apelada veiculado reportagem com notícia inverídica e lesiva à sua honra e à imagem. O art. 5º da Constituição Federal consagra a liberdade de manifestação de pensamento, bem como liberdade de expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, sendo vedado o anonimato, assegurando a todos o acesso à informação, conforme incisos IV, IX, XIV.

Além disso, o art. 220, da CF, proíbe qualquer tipo de vedação à manifestação do pensamento, de criação, de informação e de expressão.[...] (acórdão 01,p 4)

No texto, o enunciador se utiliza do recurso da paráfrase ao reescrever o texto da lei. No caso a lei escolhida pelo enunciador é a Constituição Federal (art. 5º e art. 220), que é um discurso fundador do discurso jurídico, possuindo, por isso, um caráter de autoridade e veracidade. Sobre a citação de autoridade, Maingueneau (1997) as define como sendo enunciados já conhecidos por uma coletividade que por isso gozam do privilégio da intangibilidade e segundo o autor “por essência não podem ser resumidos nem reformulados, constituem a própria Palavra, captada de sua fonte” (MAINGUENEAU, 1997, p.100-101).

A presença da referência aos artigos da constituição, que é um discurso fundador, confere legitimidade ao discurso do enunciador. Além disso, o enunciador ao imitar e captar o discurso fundador por meio da paráfrase, imprime ao texto uma visão própria. Assim, por meio da paráfrase o enunciador expôs seu ponto de vista tendo como suporte o argumento de autoridade, intercalando seu ponto de vista com o texto de referência.

O enunciador em todo o acórdão utiliza o recurso de expor seu pensamento e em seguida apresenta argumentos de autoridade, tais como doutrina e jurisprudência, ancorando as decisões em fontes reconhecidas, conforme transcrito:

Vale colacionar os ensinamentos de Alexandre de Moraes sobre a liberdade de expressão: [ponto de vista do enunciador]

“A liberdade de expressão constitui um dos fundamentos essenciais de uma sociedade democrática e compreende não somente as informações consideradas como inofensivas ou favoráveis, mas também as que possam causar transtornos, resistência, inquietar pessoas, pois a Democracia somente existe baseada na consagração do pluralismo de idéias e pensamentos, da tolerância de opiniões e do espírito aberto ao diálogo.” (Constituição do Brasil Interpretada e Legislação Constitucional. 6ª ed. atualizada até EC n. 52/06. Editora Atlas. São Paulo. 2006. p. 207) [doutrina] (acórdão 01, p. 5).

Nesse sentido é a jurisprudência do colendo STF: [enunciador]

“Limitações à liberdade de expressão. Limitações à liberdade de manifestação do pensamento pelas suas variadas formas. Restrição

que há de estar explícita ou implicitamente prevista na própria Constituição.” (STF, Pleno, ADIn 869-DF, rel. Min. Ilmar Galvão, j. 4.8.1999, v.u.,DJU 4.6.2004) (Nery Júnior, Nelson. E Outra. Constituição Federal Comentada e Legislação Constitucional. 1ª ed. atualizada. Editora Revista dos Tribunais. São Paulo, 2006. p. 376) [jurisprudência] (acórdão 01, p. 5-6).

Em todo o acórdão, a heterogeneidade mostrada foi amplamente utilizada, o que nos indica que esse recurso é utilizado como forma de estratégia na construção do discurso pelo enunciador visando construir efeitos de referente e convencer seu auditório. Desse modo, o enunciador como destinador-manipulador tenta estabelecer um contrato fiduciário com os destinatários-sujeitos, (partes e sociedade) por meio da veracidade das citações que expõe no texto. Os textos de lei, doutrina e jurisprudências são instituídos como fonte fiadora do discurso, legitimando o discurso decisório e conferindo-lhe legitimidade.

Então, por meio de um programa narrativo baseado em contrato fiduciário, o destinador busca convencer seu auditório por meio do argumento de autoridade expresso pela referência a textos de autoridade.

O uso recorrente da heterogeneidade marcada por meio da utilização de argumentos de autoridade nos mostra um *éthos* que, a todo o momento, se auto afirma e se justifica no discurso do outro também parecendo, com isso, ser-verdadeiro. No acórdão percebemos que o enunciador busca constituir-se como um sujeito ponderado, que toma suas decisões de forma fundamentada, levando em consideração a opinião de especialistas e de seus pares. O enunciador tenta parecer ser um orador que tem qualidades éticas e se utiliza da *phrónesis*, pois busca parecer sensato e constitui suas provas baseadas no próprio discurso.

Utilizando-se dessa estratégia de persuasão, o enunciador ganha a confiança e faz o seu auditório crer que a decisão por ele tomada no acórdão é acertada, porque é voz da lei, da doutrina, de outros juízes, enfim uma voz à qual subjaz um sujeito que sabe, quer, pode e deve. Contudo, ainda que o enunciador crie um efeito de objetividade, essa se constrói sobre a relação entre o parecer e o não ser, sendo, pois, ilusória. No caso, por mais que o enunciador crie um simulacro de objetividade e tente fazer o discurso parecer objetivo, fundamentando-o, inclusive em argumentos de autoridade, o discurso tem cunho eminentemente social. Isso

provém do fato de que o enunciador, mesmo que se mostre objetivo para convencer seu auditório de que a decisão foi a mais correta, no final, decide com base em seus valores e convicções ideológicas.

Esses valores e convicções, por mais que se procure dissimulá-los, estão também mostrados no discurso. No caso, o enunciador ao decidir o conflito entre dois direitos: a liberdade de expressão e informação e a preservação da intimidade individual acaba por desvelar um *éthos* que põe o interesse coletivo e público acima do interesse particular. Um *éthos* que se preocupa em garantir a preponderância da liberdade de imprensa, mesmo que com isso haja a restrição ao direito individual. O seguinte trecho do acórdão demonstra a escolha de valores por parte do enunciador:

A narração de um fato, como ocorreu no caso dos autos, não ultrapassa os limites da liberdade de expressão, não se verificando violação do *jus narrandi* garantido àquele que atua no meio jornalístico. Não está revelada a intenção da jornalista de causar clamor público ou perturbação da ordem, ou mesmo de voltar a opinião pública contra o Apelante. Verifica-se que a notícia de f. 17 apenas reproduziu a narrativa exposta no boletim de ocorrência de f. 70/71, sem extrapolar o dever de informação, estando isenta de qualquer juízo de valor. O conjunto probatório carreado aos autos é insuficiente para gerar convencimento inequívoco da responsabilidade da Apelada, concluindo-se que devem prevalecer os princípios da liberdade de expressão e de informação, sobre o princípio da inviolabilidade da intimidade, por ausência de ofensa a esta na conduta da requerida.

Considerações finais

Com base em nossas análises, nos arriscamos a depreender o *éthos* do enunciador do acórdão. O *éthos* encontrado é de um enunciador que procura distanciar-se ao máximo da enunciação, utilizando como estratégia o emprego da debreagem enunciativa na quase totalidade

do discurso, por meio do uso da voz passiva ou o discurso na terceira pessoa. Um *éthos* que tenta parecer desapaixonado, de voz distante e não comprometida pessoalmente e para construir efeitos de referente e convencer seu auditório, utiliza-se recorrentemente da heterogeneidade marcada, alternando, no texto, seu ponto de vista com argumentos de autoridade. Um *éthos*, que a todo o momento, busca auto afirmar-se e justificar-se no discurso do outro, buscando, com esse procedimento, parecer ser verdadeiro. Um *éthos*, ainda, que busca parecer ser um sujeito ponderado, que toma suas decisões de forma fundamentada, levando em consideração a opinião de especialistas e de seus pares e, por isso, não autoritário. Um *éthos*, por fim, que se filia às qualidades éticas da *phrónesis*, tentando parecer sensato e constituindo suas provas com base no próprio discurso.

Esclarecemos que o *éthos* que depreendemos limita-se ao *corpus* estudado, pois seria leviano de nossa parte fazer afirmações amplas, que seriam meras suposições sobre um caráter mais geral desse *éthos*.

Referências

ARISTÓTELES, **Retórica - Obras completas de Aristóteles** - coordenação de Antônio Pedro Mesquita, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

BAKHTIN, Mikhail- **Estética da Criação Verbal** introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. **Linguagem jurídica** 4ª ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do Sentido: estudos discursivos**, São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS Josepf. **Dicionário de semiótica**, 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em análise do discurso**. 3ª ed. Campinas: Pontes, 1997.

MARCAS DA ORALIDADE EM *POSTS* DE BLOGS DE VIAGEM

Roberta Vieira Fávaro Günther (UNINCOR)

Resumo: A interação via Internet está cada vez mais presente na sociedade atual. Segundo Crystal (2001, apud MARCUSCHI, 2004), “o impacto da Internet é menor como revolução tecnológica do que como revolução dos modos sociais de agir linguisticamente”. Diante desse cenário, o presente trabalho trata das marcas de oralidade em *posts* e comentários de blogs de viagem. Serão levados em consideração os pressupostos teóricos da Sociolinguística Interacional e dos estudos de oralidade e escrita. Concebendo a linguagem como fenômeno social, e observando-a na comunicação entre as pessoas e no contexto em que essa comunicação é desenvolvida, serão identificadas e analisadas as pistas discursivas de contextualização e as marcas de oralidade nas postagens e comentários dos leitores do blog de viagem Preciso Viajar, especificamente do *post* Nova York x Londres. A finalidade dessa investigação é estudar a relação entre a oralidade, a escrita e a interação na web.

Palavras-chave: Oralidade. Escrita. Interação. Blog. Internet

Introdução

Com o avanço e a maior acessibilidade das tecnologias, em especial a *Internet*, a sociedade passa a interagir cada vez mais por meios eletrônicos, principalmente através de redes sociais, utilizando os mais diversos equipamentos para esse fim: computadores, *tablets*, *smartphones*. Atualmente, acredita-se que as redes sociais exercem grande influência nas pessoas, que estão cada vez mais conectadas e interagindo por esse meio. De acordo com o jornal *O Globo*, de 20/05/2015, os brasileiros passam 650 horas por mês em redes sociais, número que aumentou devido ao acesso pelos *smartphones*, que estão às mãos dos usuários o tempo todo.

Segundo Crystal (2001, apud MARCUSCHI, 2004), “o impacto da *Internet* é menor como revolução tecnológica do que como revolução dos modos sociais de agir linguisticamente”. Diante desse cenário, este projeto propõe uma pesquisa linguístico-

discursiva dos enunciados publicados nas redes sociais *on-line*, em especial nos blogs de viagem.

Blog é a contração das palavras inglesas *web* e *log*, que podem ser traduzidas como diário na *web* ou diário da rede. São páginas (*websites*) compostas por *posts* (postagens) escritos por uma ou várias pessoas (denominados blogueiros). Komesu (2005, p.65) explica que “o termo *weblog* teria sido criado pelo norte-americano Jorn Barger, [...] em dezembro de 1997”.

Os blogs são páginas compostas não apenas por textos, mas também por imagens, *hiperlinks*, *emoticons*, anúncios e comentários dos leitores. Inicialmente, os blogs funcionavam apenas como diários pessoais sobre assuntos diversos. Ao longo do tempo, passou a existir blogs de assuntos específicos, como moda e beleza, viagens, notícias, religião, arte, esporte, etc. Juntamente com o sucesso dos blogs, iniciou-se o interesse do mercado, com anúncios e postagens patrocinadas. A concepção de que ele era apenas um diário descompromissado virou algo que busca atrair cada vez mais leitores/consumidores e os blogs muito acessados pelos internautas transformaram seus blogueiros em importantes formadores de opiniões.

A partir desse contexto, e com o passar dos tempos, o cenário da blogosfera sofreu modificações. No início, os blogs eram criados a partir de plataformas gratuitas e a disposição das postagens eram sempre em ordem cronológica inversa. Devido ao excesso de visualizações, que geraram maior valor de mercado, os blogueiros deixaram de usar as plataformas gratuitas dos blogs e passaram a criar suas próprias páginas pessoais, que ainda são popularmente chamadas de blogs. Nessas páginas, há banners de publicidade, ícones que separam as postagens, *hiperlinks* que levam a outros posts, ferramenta de busca por um destino específico.

Este estudo tratará de um segmento específico da blogosfera: os blogs de viagem. A motivação para a delimitar o estudo nesses blogs específicos é estatística, devido aos blogs de viagem serem referência de busca aos turistas internautas. De acordo com uma pesquisa realizada pela Idealis¹³⁸ em 2012, 70% dos viajantes pesquisados utilizavam os blogs de viagens como fonte de consulta para a escolha de destinos turísticos, uma vez que consideram os blogueiros de viagem viajantes experientes. Mesmo com o surgimento de redes sociais

¹³⁸ Pesquisa disponível em <http://www.slideshare.net/ABBV_Brasil/pesquisa-abbv-v5>

posteriores aos blogs, como *Facebook*, *WhatsApp*, *Twitter*, *Skype*, os blogs de viagem ainda são fontes significativas de informações turísticas dos internautas.

Este estudo vai utilizar como *corpus* a postagem Nova York x Londres do Blog Preciso Viajar. É parte de uma pesquisa maior, ainda em andamento, que utiliza como *corpus* postagens de três blogs de viagem com grande número de acessos e disponíveis *on line* através de *websites* próprios: Preciso Viajar, Viaje na Viagem e 360 meridianos. Tais escolhas foram feitas aleatoriamente a partir de uma lista de 40 blogs de viagem elaborada pelo site Melhores Destinos.

Fundamentação Teórica

A partir da análise dos discursos encontrados nesses *posts* de blogs de viagem, serão observadas as marcas de oralidade presentes nos textos escritos por meio da perspectiva da Sociolinguística Interacional, que concebe a linguagem como fenômeno social.

O objeto da Sociolinguística é o estudo da língua falada, observada, descrita e analisada em seu contexto social, isto é, em situações reais de uso. Seu ponto de partida é a comunidade linguística, um conjunto de pessoas que interagem verbalmente e que compartilham um conjunto de normas com respeito aos usos linguísticos (ALKMIN e CAMACHO, 2002, p. 31).

A Sociolinguística interacional investiga a linguagem na comunicação entre as pessoas e o contexto em que essa comunicação é desenvolvida. Ribeiro e Garcez (2002, p.8) define como “o estudo da organização social do discurso em interação, ressaltando a natureza dialógica da comunicação humana e o intenso trabalho social e linguístico implícito na co-construção do significado e da ação.”

Os estudos de Gumperz e Goffman, voltados para uma orientação mais antropológica/sociológica da língua, enfatizam as relações entre linguagem e cultura, observando as variações dentro de uma mesma comunidade de fala.

O estudo da interação perpassa o contexto da seguinte questão: “O que está acontecendo aqui e agora nesta situação de uso da linguagem?” (RIBEIRO e GARCEZ, 2002, p.7). E esse momento interacional aponta para várias pistas, as chamadas pistas de contextualização, termo definido por Gumperz (1998, p.182) como “todos os traços linguísticos que contribuem para a sinalização de pressuposições contextuais”. Esses traços “podem aparecer sob várias manifestações linguísticas, dependendo do repertório linguístico, historicamente determinado, de cada participante” (GUMPERZ, 1998, P.182).

Essas pistas podem ser observadas através dos marcadores discursivos. Castilho (2014, p.229) afirma que existem muitas formas de apresentação dos marcadores discursivos: “pelas classes gramaticais, pelo lugar que ocupam no enunciado, pela função que desempenham”.

Apesar de Goffman (2011) priorizar os estudos da interação face a face, ou seja, na conversa em voz alta realizada presencialmente, este estudo fará uma análise das interações linguísticas realizadas através da escrita (na *web*) e observará como as marcas da oralidade contribuem para a construção do efeito de sentido pretendido. De acordo com Marcuschi (2004, p.30), “a presença física não caracteriza a interação conversacional em si, mas sim determinados gêneros, tais como os que se dão nos encontros face a face”. Da mesma forma, “a produção oral não é necessária, mas apenas suficiente para determinar a interação síncrona, pois é possível uma interação síncrona, pessoal e direta pela escrita transmitida à distância” (MARCUSCHI, 2004, p.30).

Souza (2010, p.33), ao discorrer sobre o discurso eletrônico na comunicação assíncrona, destaca que “uma característica do discurso na comunicação através do e-mail que o aproxima significativamente da conversação é que na comunicação por e-mail podem ser verificados comportamentos característicos de eventos comunicativos face a face.”

“Para a Sociolinguística, a natureza variável da língua é um pressuposto fundamental, que orienta e sustenta a observação, a descrição e a interpretação do comportamento linguístico” (ALKMIN e CAMACHO, 2002, p. 42).

Dentro dos pressupostos teóricos da Sociolinguística Interacional, a noção de contexto passa a ter maior importância. Segundo Ribeiro e Garcez (2002, p.8), o conceito de contexto passa a ser entendido como “criação conjunta de todos os participantes presentes ao encontro e emergente a cada novo instante interacional”.

Partindo então da concepção da linguagem em uso, esse estudo observará a relação da oralidade e da escrita no atual uso da língua nos blogs de viagem.

Tanto no meio digital, como na sociedade atual a comunicação se dá através da oralidade e da escrita. “A escrita é usada em contextos sociais básicos da vida cotidiana, em paralelo direto com a oralidade” (MARCUSCHI, 2007, p.19). Acredita-se que essa correspondência imediata entre a oralidade e a escrita pode ser encontrada com frequência nas interações via *web*.

Blogs de Viagem e as marcas de oralidade

Com a leitura de diversas postagens em blogs de viagem, é possível perceber que os textos oscilam entre diferentes gêneros. Ora com tendências jornalísticas, passando informações sobre destinos, ora como diário de viagem, contando ao leitor experiências, ora com fim publicitário, persuasivo, ora com conselhos sobre assuntos referentes a viagens.

Dentro desses gêneros, observa-se que os textos que relatam viagens ou experiências, estilo diário de viagem, apresentam, com mais frequência, marcas de oralidade e de interação com leitor.

Analisando esse gênero de postagens em blogs de viagem, a partir das teorias da Sociolinguística Interacional, é possível levantar os seguintes questionamentos: Como se dão as marcas de oralidade nos blogs de viagem? Como essas marcas de oralidade contribuem para os efeitos de formalidade ou informalidade no texto? Como essas marcas de oralidade contribuem para aproximar e atrair mais leitores?

A partir daí, o objetivo desse estudo é observar como são construídas as marcas de oralidade nos *posts* dos blogs de viagem sob a perspectiva da Sociolinguística Interacional, através da identificação e análise das pistas discursivas de contextualização e verificação dos efeitos de sentido que as marcas de oralidade produzem na interação blogueiro/leitor.

O objeto de pesquisa são as marcas de oralidade no texto escrito nos blogs de viagem. Percebe-se que os relatos de viagem publicados nos blogs apresentam uma escrita marcada pela oralidade, que tende a aproximar o leitor daquela narrativa. Essas marcas podem ser escolhas lexicais, desvios da norma padrão, citações, repetições, pontuação expressiva, entre outras.

Na interação via *web*, acredita-se que a escrita seja bastante marcada pela oralidade. Nesse contexto, essa pesquisa pode trazer resultados que vão contribuir para os estudos de oralidade e escrita pois abre-se um espaço para repensar os discursos utilizados nas redes sociais e como as marcas de oralidade contribuem para uma melhor interação no meio virtual.

Os procedimentos analíticos são fundamentados nas pistas de contextualização, que “são todos os traços linguísticos que contribuem para a sinalização de pressuposições contextuais” (GUMPERZ, 1998, p.152). Serão analisadas as marcas de oralidade presentes no *corpus* selecionado.

Observar as pistas de contextualização presentes nas postagens dos blogs são de grande importância para a analisar a interação com leitor, pois “uma vez que todos os participantes entendem e notam as pistas relevantes, os processos interpretativos são tomados como pressupostos e normalmente têm seu lugar sem ser percebido” (GUMPERZ, 1998, p.153). Além disso, através das pistas de contextualização é possível perceber os papéis sociais (GOFFMAN, 1959) que emergem junto ao texto.

Segundo Koch (2003, p.123) os marcadores conversacionais “são elementos discursivos extremamente frequentes nos textos falados, que fornecem pistas importantes para os interlocutores, visto que eles como que ‘pontuam’ o texto. ” Alguns marcadores conversacionais são citados por Koch (2003, p.123):

- a. Início e final de segmentos tópicos, subtópicos ou quadrostópicos:
 - início: aí, então, depois, aí então, depois então, agora, veja, etc.
 - fim: percebeu?entendeu? viu? né? que tal? que acha? e você? Etc.
- b. concordância, discordância, dúvida:
 - concordância: tá, está bem, OK, certo, claro, evidente, sem dúvida, etc.
 - discordância: não, isso não, assim também não, não é bem assim, etc.
 - dúvida: será? É mesmo? Tem certeza?

c. hesitação: ah, eh, ué..., uhn...etc

d. início e fim de uma digressão.

- início: fazendo um parêntese, desculpe interromper, mas..., antes que me esqueça, a propósito, etc.

- fim: voltando ao assunto, fechando o parênteses, voltando ao que eu (você) estava dizendo, etc.

e. sequência narrativa: aí, então, depois, depois então, daí, etc.

As análises serão embasadas nesses marcadores conversacionais, que fornecem as pistas de contextualização.

Uma análise

As postagens em blogs, uma vez que remetem a um fenômeno de linguagem na atuação social do indivíduo, podem ser consideradas como um *gênero do discurso* (BAKHTIN, 2000). Esse gênero discursivo é caracterizado por diversos tipos textuais (como narração, descrição, argumentação, injunção), por diversos gêneros textuais (relato, depoimento, conselho, etc.), e também por diversas marcas que são oriundas da conversação (MARCUSCHI, 1986).

Dessa maneira, podemos observar no texto escrito marcas de oralidade que produzem certos efeitos de sentido, como a construção do efeito de “intimidade” ou de “aproximação” entre o autor das postagens e o público leitor, gerando a identificação leitor-texto.

Consideramos produtivo, à luz das teorias linguísticas atuais, abordarmos a relação entre língua falada e língua escrita como um *continuum*, e não apenas como modalidades estanques da língua:

Uma primeira observação a ser feita é a que diz respeito à própria visão comparativa da relação fala e escrita. Quando se olha para a escrita tem-se a impressão de que se está contemplando algo *naturalmente* claro e definido. Tudo se passa como se ao nos referirmos à escrita estivéssemos

apontando para um fenômeno se não homogêneo, pelo menos bastante estável e com pouca variação. O contrário ocorre com a consciência espontânea que se desenvolveu a respeito da fala. Esta se apresenta como variada e, curiosamente, não nos vem à mente em primeira mão a fala padrão. É o caso de dizer que fala e escrita são intuitivamente construídos como *tipos ideais* concebidos com princípios opostos e que não correspondem à realidade alguma, a menos que identifiquemos um fenômeno que as realize.

A hipótese aqui defendida supõe que: *As diferenças entre fala e escrita se dão dentro do continuum tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois pólos opostos.* (MARCUSCHI, 1997, p. 136, grifos do autor).

A partir dos pressupostos teóricos mencionados ao longo desse estudo, é possível esboçar algumas vias de análise para as marcas de oralidade encontradas nos textos de blogs. Observe o excerto retirado da postagem “Londres x Nova York” do Blog Preciso Viajar:

Então, quando me perguntam se devem escolher entre Nova York e Londres, já sei que: 1) serei xingada. 2) serei ignorada. Difícil, muito difícil explicar. Sei que também será difícil acreditar, mas Londres nem era um sonho meu. Eu tinha uma amiga que era apaixonada pelo Jude Law (vai vendo) e ela colocou na cabeça que um dia iria morar em Londres para ter a chance de conhecê-lo ou alguém tipo ele (aham). E foi assim que ela me convenceu a fazer um preparatório do IELTS com ela (coisa que sou grata até hoje). Fizemos o teste, passamos e nos inscrevemos para o programa de bolsas de estudo na Inglaterra, chamado Chevening. Não fomos selecionadas. Desisti “do sonho” na época porque não tinha dinheiro para

bancar uma pós-graduação por lá e ela desistiu porque conheceu um brasileiro (nada parecido com o Jude Law) e casou. Não somos mais amigas, mas sei que ela nem chegou a conhecer Londres. E assim é a vida. Muitas vezes os sonhos dos outros atravessam os nossos próprios. (SOUZA, 2015)

Nesse trecho, há um depoimento pessoal da blogueira, explicando a sua preferência por Londres a Nova York. Se nos detivermos na construção linguística dessa postagem, é possível observar os seguintes marcadores conversacionais: a) marcas de interação: “então”, “vai vendo” e “aham”; b) marcas de intensidade ou de vozes alheias: “do sonho”; e c) repetições: “difícil, muito difícil explicar”.

O recurso da parentetização, segundo Castilho (2014, p. 236) constitui-se de “pequenos esclarecimentos, comentários, perguntas, contendo observações rápidas ao tópico em desenvolvimento, que não chegam a comprometer a centração tópica”. Nesse trecho há vários segmentos parentéticos, como “(vai vendo)”, “(aham)”, “(coisa que sou grata até hoje)” e “(nada parecido com o Jude Law)”.

Ao iniciar o texto com “quando me perguntam”, inferimos, a partir de Goffman (1959), o papel social da blogueira como uma formadora de opinião sobre viagens, uma pessoa que é sempre questionada sobre destinos. A partir dessa enunciação inicial, ela percebe que sua resposta poderá não ser bem aceita, por isso ela afirma que é “difícil, muito difícil explicar”.

A narração de fatos da vida particular da autora, como em “Eu tinha uma amiga que era apaixonada pelo Jude Law (...)”, juntamente com o relato das preferências e das intenções de sua amiga, que “colocou na cabeça que um dia iria morar em Londres”, contados em tom informal, constroem o efeito de intimidade e informalidade que aproximam o leitor do texto, gerando uma maior interação por meio dos comentários.

A variedade informal da língua é aquela utilizada no cotidiano, marcada pela intimidade, pela descontração e pelas marcas da conversação espontânea. O emprego dessa variedade informal - observada nas expressões “colocou na cabeça”, “E foi assim que”, “coisa que sou grata até hoje”, etc. - causa um efeito cooperativo maior, levando o leitor a cooperar com o texto. Essa postagem, por exemplo, teve mais comentários do que uma postagem informativa sobre pontos turísticos de Nova York

(<http://www.precisoviajar.com/2015/02/strawberry-fields-central-park.html>). Além disso, essas marcas de oralidade apontam para o perfil dos leitores do blog: jovens, sem filhos, dispostos e com condições de viajarem, que estão em dúvida sobre a escolha do destino.

Considerações

A partir das reflexões oriundas do campo da Sociolinguística Interacional e da Análise da conversação (RIBEIRO; GARCEZ, 2002; MARCUSCHI, 1986), foi observado que os textos *online* apresentam uma relação fundamental com a modalidade falada da língua, e que isso permite a construção de variados efeitos de sentido na interação digital. Isso nos leva à pesquisa dos elementos constituintes da fala, da escrita e da relação entre ambas.

Pergunto-me, agora, sobre a necessidade ou oportunidade de distinguir entre duas dimensões de relações no tratamento de *língua falada versus língua escrita*:

(a) de um lado, *Oralidade x Letramento*, e

(b) de outro lado, *Fala x Escrita*

Quanto a (a), tratar-se-ia de uma distinção entre *duas práticas sociais* tal como vistas anteriormente, e quanto a (b), seria uma distinção entre *duas modalidades de uso da língua* (MARCUSCHI, 1997, p. 126, grifos do autor).

Partindo dessa relação entre oralidade e letramento como práticas sociais, essa análise inicial permitiu observar como são construídas as marcas de oralidade no texto escrito, como forma de interação em uma rede social. Foi possível verificar os efeitos de sentido que as marcas de oralidade produzem na interação blogueiro/leitor, aproximando-os através das marcas que geram efeito de intimidade e amizade.

Referências

ALKMIN, T.; CAMACHO, R. G. Sociolinguística. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Cristina (Orgs.). In: **Introdução à linguística**, volume 1. São Paulo: Cortez, 2002, p. 21-47.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE BLOGS DE VIAGEM. Pesquisa: A influência dos blogs de viagem sobre o turista brasileiro. 2012. Disponível em: <http://www.slideshare.net/ABBV_Brasil/pesquisa-abbv-v5>. Acesso em: 03/09/2016.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CASTILHO, A. **Nova Gramática do Português Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

FÁVERO, L.; ANDRADE, M.; AQUINO, Z. **Oralidade e escrita**. São Paulo: Cortez, 2012.

GOFFMAN, E. A situação negligenciada. In: RIBEIRO, B. T. & GARCEZ, P. M. (Horas.), **Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso**. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 13-20.

GOFFMAN, E. Footing. In: RIBEIRO, B.T. e GARCEZ, P. M. (Orgs.) **Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso**. Porto Alegre: AGE, 2002, p. 107-148.

GOFFMAN, E. Introdução. In: GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**: tradução de Maria Célia Santos Raposo. 16º Ed – Petrópolis, Vozes, 2009[1959]. p. 11-24

GOFFMAN, E. Representações. In: GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**: tradução de Maria Célia Santos Raposo. 16º Ed – Petrópolis, Vozes, 2009[1959].p. 25-75

GOFFMAN, E. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Tradução Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUMPERZ, J. “Convenções de contextualização”. In: RIBEIRO, B. T. & GARCEZ, P. M. (orgs.), **Sociolinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso**. Porto Alegre: AGE, 1998. p. 149-182.

KOCH, I. G.V. **A Inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2003.

KOMESU, F. C. **Entre o público e o privado: um jogo enunciativo na constituição do escrevente de blogs da internet** / Tese Doutorado UNICAMP -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

MARCUSCHI, L. A. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 1986.

MARCUSCHI, L. A. Oralidade e escrita. In: **Signótica**: Revista do Mestrado em Letras e Linguística. Goiânia: UFGO, 1997. n. 9, p. 119-145.

MARCUSCHI, L.A. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2007.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais emergentes no contexto da tecnologia digital. In: MARCUSCHI, L. A. & XAVIER, A. C. (Orgs.) **Hipertexto e gêneros digitais**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

RIBEIRO, B.T. & GARCEZ, P.M.(orgs) **Sociolinguística Interacional**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SOUZA, F. “Nova York x Londres”. **Blog Preciso Viajar**, 2014. Disponível em: <<http://www.precisoviajar.com/2015/03/nova-york-x-londres.html>>. Acesso em: 10 set. 2016.

SOUZA, R.A. O discurso oral, o discurso escrito e o discurso eletrônico. In: MENEZES, V. L. **Interação e aprendizagem em ambiente virtual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PERCURSOS URBANOS EM JOÃO DO RIO¹³⁹

Sabrina Gama dos Santos (UFRJ)

Resumo: Este trabalho tem por objetivo tecer algumas considerações acerca da Belle Époque na cidade do Rio de Janeiro retratadas nas crônicas de João do Rio. Durante este período a cidade passou por diversas modificações as quais foram abordadas pelo jornalista e escritor João do Rio no livro *A alma encantadora das ruas*. Nesta obra, João do Rio coloca em cena o flâneur que observa a cidade e revela suas impressões diante das transformações trazidas pela modernidade. Dentre as muitas crônicas contidas no livro, destacamos as seguintes: os mercadores de livros e leitura das ruas, A pintura das ruas e Mariposas de luxo. Essas crônicas retratam como viviam as classes trabalhadoras menos prestigiadas da cidade Rio de Janeiro me meio ao burburinho da Belle Époque.

Palavras-chaves: Belle Époque, Rio de Janeiro, Flâneur, Modernidade e Trabalhadores da cidade.

Introdução

A cidade considerada a “maior invenção da humanidade”, segundo o historiador Hobsbawn, povoou o imaginário coletivo. Neste sentido, a cidade foi vivenciada e captada tanto pelos seus habitantes como também pelos seus escritores.

De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes, a grande transformação urbana parisiense, no século XIX se fixou como paradigma a ser copiado por muitos outros países. Essas reformas pretendiam alcançar dois objetivos: o embelezamento e a funcionalidade da cidade dando início a um longo processo de destruição de bairros, alargamento e abertura de ruas espaçosas e mais largas e de grandes avenidas arborizadas. (MORAES,1994, p.16-18)

¹³⁹ Este trabalho constitui recorte de nossa pesquisa realizada no âmbito da monografia/Conclusão de curso da Faculdade de Letras da UFRJ. A apresentação deste trabalho somente foi possível pela concessão de apoio da Faculdade de Letras da UFRJ e do Dr. Michele Angelillo, médico radiologista do Hospital San Giovanni Bosco – Napoli – Itália, que é também fotógrafo que patrocinou parte de nossas passagens e hospedagens. www.micheleangelillo.com. Recebemos também o apoio financeiro do Advogado, Dr. Antonio Di Padova Marino

As reformas de Haussmann fizeram de Paris uma cidade moderna e funcional, mas também causou estranheza aos seus habitantes. O vislumbre pelos avanços industriais e a modificação estrutural fizeram de Paris uma urbe promissora e moderna, mas que excluía as populações mais pobres. Esse contexto contraditório pode ser evidenciado quando o escritor Walter Benjamin nos mostra as imagens da cidade.

A cidade de Paris entrou neste século com as feições que Haussmann lhe conferiu. A radical transformação por ele feita nas feições da cidade foi efetuada com os mais humildes meios imagináveis: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. E que grau de destruição já provocaram estes limitados instrumentos! E, desde então, como cresceram, com as cidades grandes, os meios que podem deixa-las ao rés-do-chão! Que imagens do porvir elas evocam! (BENJAMIN,1990, p.109)

No Brasil, a urbanização seguiu os parâmetros europeus, fato que pode ser visto em inúmeras capitais, dentre elas, o Rio de Janeiro. Influenciado pela Europa o então prefeito Pereira Passos conseguiu através de suas obras, transformar o Rio de Janeiro em uma cidade civilizada. Para que essas mudanças fossem concretizadas o Rio de Janeiro descaracteriza-se e entra no período do “ Bota- abaixo”. Nesse momento, as ruas e moradias antigas são destruídas com o intuito de criar uma nova fisionomia Parisiense. (BROCA, 1960, p. 3).

A Belle Époque do Rio de Janeiro consistiu no “afrancesamento” da cidade. De acordo com J. Brito Broca, Pereira Passos tornou-se o Barão Haussmann da cidade. Ao contrário do prefeito de Paris, que tinha objetivos políticos-militares, Passos pretendia fazer da capital Federal uma cópia de uma cidade europeia e, com isso, consegue projetar uma nova concepção estrutural.

[...] Osvaldo Cruz inicia a campanha pela extinção da febre amarela e o prefeito Pereira Passos vai torna-se o Barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas .Com uma única diferença ; Haussmann remodelou Paris, tendo em vista objetivos político-militares, dando aos bulevares um

traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e48: enquanto Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, Um aspecto de cidade europeia.(...) (BROCA,1960,p.3)

No contexto da urbanização carioca, muitos escritores mostraram sua visão da nova urbe, entre eles, o cronista João do Rio. O escritor obteve grande êxito em sua carreira jornalista, retratou a cidade de modo muito particular, conheceu religiões estigmatizadas e incorporou ao seu trabalho uma nova maneira de fazer jornalismo. Numa época em que os jornalistas ficavam confinados nas redações, João do Rio torna-se o cronista mais importante de sua época, pois não se contenta apenas em escrever suas notícias como também vagueia pelas ruas atrás de fatos do cotidiano carioca, tendo inaugurado o que hoje chamamos de crônica reportagem.

João do Rio foi um ilustre cronista da cidade, nas primeiras décadas do século XX. O autor nasceu no Rio de Janeiro, tendo sido batizado por João Paulo Augusto Coelho Barreto. Foi um repórter e cronista que tematizou a cidade em sua escrita, sempre em busca da melhor reportagem, visitava lugares que eram considerados repugnantes para a sociedade da época. Como observador da urbe, João do Rio incorpora a cidade e seus signos e João do Rio em sua obra *A alma encantadora das ruas*, elucida o cotidiano e as mazelas do Rio de Janeiro, como observa Antônio Edmilson Rodrigues:

No fundo, a grande contribuição de João do Rio foi a de mostrar que se pode transformar tudo o que está à nossa volta em objeto de literatura, de jornalismo e de história, sobretudo as coisas que estão no escuro, no campo sombrio da noite e nos espaços socialmente proibidos, as coisas pequenas, óbvias e comuns, diria Charles Baudelaire (RODRIGUES, 2000, p. 23).

A cidade foi a grande inspiração para suas crônicas, as quais foram reunidas no livro *A alma encantadora das ruas*, cujo foco é a cidade e se divide em cinco partes: *A rua*, *O que se vê nas ruas*, *três aspectos da miséria*, *onde às vezes termina a rua* e *A musa das ruas*.

Tema recorrente da obra de João do Rio, a rua é o lugar de liberdade em que circula as diferentes faces e experiências. A modernidade fez da urbe lugar de grandes transformações.

Percebida até então como passagem, sequer reconhecida propriamente como um lugar, a rua ganha um novo estatuto na metrópole: palco onde o ritmo vertiginoso e a força plasmadora da modernidade são experimentados em todo o seu esplendor. Palco radicalmente democrático, a rua não recusa a participação de ninguém, pois todo e qualquer indivíduo é um ator, pelo menos da própria máscara que exhibe, da imagem que seu corpo veicula sem cessar pela cidade. (DOMINGUES, 2005, p.167-168).

A modernidade trouxe um sentimento de incerteza e também possibilitou que o indivíduo vivenciasse o *flâneur* da época. O ato de flanar permite que o indivíduo perambule e vá a lugares simples e esteja nas multidões, para João do Rio o flanar deve ser enriquecedor e contemplativo “ É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. ” (RIO, 2013, p.32).

O ato de flanar faz do cidadão um atento observador de seu momento. A multidão o atrai e traz a sensação de liberdade. A amplitude da cidade leva o *flâneur* a estar no centro do mundo. O *flâneur* é um apaixonado pelas ruas e pelos seus encantamentos, como revela Charles Baudelaire:

A multidão é o universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE,1995, p.857)

João do Rio comporta-se como esse *flâneur* que passeia e descobre a cidade e as pessoas. O desejo de experimentar o Rio de Janeiro faz do cronista o seu observador. O Jornalista busca transpor suas impressões nas suas obras em a alma encantadora das ruas, João do Rio adentra esse universo são os elementos chaves das crônicas: Mariposas de luxo, A pintura das ruas e os mercadores de livros e leitura das ruas.

Situadas nas seções “O que se vê nas ruas”, de *A Alma Encantadora das ruas*, as crônicas *Os mercadores de livros e leitura das ruas* e *Pinturas das ruas* desenvolvem perspectivas de trabalhadores que vivem nas mazelas da sociedade. A última crônica analisada é o texto intitulado *As mariposas de luxo*, crônica integrante da seção *O que se vê nas ruas*, através da o narrador nos mostra a desigualdade gerada pelo capitalismo.

Nas crônicas, *Os mercadores de livros e A leitura das ruas*, há uma descrição dos vendedores de livros e quais eram as obras mais comercializadas. A história relata uma espécie de engessamento na venda dos livros antigos aos quais continuam sendo comercializados como nos séculos passados. Essa crônica evidencia os vendedores de livros e as obras.

A venda de livros passa a ser uma atividade muito lucrativa. Os vendedores comercializam livros defasados e não tem nenhuma intenção em oferecer uma literatura de boa qualidade:

Cada sujeito desses pode passar a vida bem. As livrarias vendem baratíssimo os livrecos procurados. Em cada um, os vendedores ganham, no mínimo, seiscentos por cento. Há alguns que, trabalhando com vontade e sabendo lançar- as orações as modinhas ou a infável História da donzela Teodora, arranjam uma diária de dez mil réis, sem grande esforço. Daí, todo dia aumentar o número de camelôs de livros, vir começando a forma-se essa próspera profissão da miséria que todas as cidades têm, ávida e lamentável, num arregimentar de pobres propagandistas do Evangelho e do Espiritismo, de homens que a sorte deixou de proteger, de malandros cínicos, rapazes vadios. (RIO, 2013, p.87).

Nessa mesma crônica, o autor faz uma crítica sobre a leitura indevida de algumas obras. Dependendo do seu interlocutor a violência contada nos livros pode ocasionar uma verdadeira catástrofe, como no caso da leitura da obra de *Carlos Magno* ao qual mostrava um ambiente de destruição e guerra era vorazmente lida nas penitenciárias. O resultado dessa leitura era o pior possível, além de incitar à agressividade, os presos reproduziam toda a violência expressa no livro.

De acordo com o autor, a ausência de comprometimento literário desses ambulantes faz com que os vendedores criem estratégias pírias com a intenção de atingir o maior número de compradores. Os ambulantes passam a vender testamentos de bichos como: pulgas, mosquitos e borboletas.

Em *A Pintura das ruas*, João do Rio retrata a cidade, evidenciando os artistas cujas obras são influenciadas pelo olhar acerca da paisagem urbana. O autor perpassa lugares considerados desprestigiados com o intuito de aprofundar-se na alma carioca. Como um autêntico *flâneur*, o narrador vai a convite de um amigo conhecer os artistas marginalizados e que exibem trabalhos de qualidade.

O narrador mostra como os pintores de ruas, homens que demonstravam talento, mas jamais seriam reconhecidos. Sobre uma obra destes pintores, o cronista assinalou: “(...) *punha-me inteiramente tonto. Mas não é uma das grandes preocupações da Arte comover os mortais, comovê-los até mais não poder? Xavier comovia, eu estava comovido. Nem sempre é possível obter tanta coisa nas exposições anuais*” (RIO, 2013, p.34).

O autor ressalta a desmerecida invisibilidade desses artistas. Embora reconheça não saber diferenciar os padrões para reconhecimento de uma verdadeira obra de arte, sabe que o que estava vendo era algo grandioso. A sua admiração foi tamanha que acredita o pintor Xavier não tinha dimensão do dom que possuía.

Ingenuamente, Xavier olhou para mim e, primeiro homem que não se julga célebre nesse país, balbuciou:

-Eu não sei nada... Isso está para aí... Se soubesse fazer alguma coisa de valor até ficaria triste, só com a ideia de que um dia talvez a levassem do meu país. (RIO, 2013, p.96).

O personagem fica admirado e emocionado pela expressividade da obra dos pintores. Ele caminha e vê várias obras que talvez nunca chegassem ao alcance do grande público, pois esses pintores vivem à margem da sociedade e são possuidores de uma imensa aptidão.

A intertextualidade usada por João do Rio à obra de Baudelaire *O pintor da Vida Moderna* pode ser vista estilisticamente logo na primeira frase de seu texto: “HÁ DUAS COISAS NO MUNDO “ escrita por João do Rio, assemelha-se a primeira frase da obra do escritor francês: “HÁ NESTE MUNDO”.

Em o paradigmático texto *O Pintor da Vida Moderna*, o poeta francês Charles Baudelaire (1812-1867) aponta o presente e as diretrizes da arte e do artista na modernidade, pois “o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. ” (BAUDELAIRE, 1995, p.126.). Também João do Rio – tradutor e leitor assíduo de Oscar Wilde – absorve o repertório da vida moderna, crendo, sobretudo que estava vivendo, periféricamente, um momento de grandes transformações, proporcionado por uma situação histórica ainda que controvertida, à qual o próprio Baudelaire, de acordo com Hugo Friederich (1978), daria, a contrapelo, o nome de modernidade.

Enquanto Baudelaire mostra que a finalidade da arte é a imagem da construção da urbe, o autor de *A alma encantadora das ruas*, ao retratar o seu presente, propõe uma redescoberta ao Rio de Janeiro e transporta o seu leitor a uma viagem aos mais diversificados lugares. Baudelaire em seu ensaio busca caracterizar o belo segundo os padrões de sua época e fornecer os paradigmas da época.

A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. Essas gravuras podem ser traduzidas em belo e em feio: em feio, tornam-se caricaturas: em belo, estátuas antigas. (BAUDELAIRE, 1995, p.852)

As figuras desses artistas que não são notáveis fazem um contraste entre os artistas reconhecidos e os invisíveis. O conceito de soberania da arte associada apenas aos artistas renomados está em *O Pintor da Vida moderna* de Baudelaire:

HÁ NESTE MUNDO, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam rapidamente – sem se dignar a olhar – diante de um número imenso de quadros muito interessantes embora de segunda categoria e plantam-se sonhadoras diante de um Ticiano ou de um Rafael, um desses que foram mais popularizados pela gravura: depois todas saem satisfeitas, mais de uma dizendo consigo: “Conheço o meu museu”. Há também pessoas que, por terem outrora lido Bossuet e Racine, acreditam dominar a história da literatura. (BAUDELAIRE,1995,p.851)

No trecho acima, o escritor francês demonstra como as pinturas dos artistas consagrados Ticiano e Racine eram vistas de forma aprazível pela burguesia. Não há espaço para os artistas menores que são totalmente ignorados pelos entusiastas do saber. O ensaio faz uma profunda crítica à sociedade mecanizada a qual somente existe a reprodução de pensamentos. Essa mesma temática será mais tarde adaptada na crônica de João do Rio.

A primeira crônica do bloco “três aspectos da pobreza”, intitulada *Mariposas de Luxo*, mostra a contradição entre a suntuosa e capitalista cidade e a pobreza dos seus operários. João do Rio parte de um assunto banal, ou seja, o trajeto das operárias de volta para casa e a partir daí ele produz uma grande reflexão sobre a vida, a sociedade e sua divisão em classe sociais, a associação entre feiura e pobreza, beleza e riqueza. Mas, no entanto, o cronista coloca esse pensamento em xeque.

O Rio de Janeiro viveu a sua *Belle époque* e passou a imitar os moldes capitalistas. A cidade estava cercada por lojas e artigos de luxo e é nesse cenário que o cronista escreveu *Mariposas de Luxo*. Nessa crônica entram em cena personagens trabalhadoras, que ao saírem da fábrica, passeiam pelas lojas. Pode-se perceber a sensibilidade do autor diante do outro, a sua preocupação social em relação àqueles que se encontravam excluídos, sobretudo do consumo, do que essa modernização proporcionava com seus novos produtos e fetiches. Para

alguns cabia apenas o papel de espectadores e admiradores de todo o luxo que desfilava nas ruas do Rio de Janeiro; estes seriam chamados por João do Rio de mariposas do luxo.

Essa condição é bem perceptível na crônica homônima “Mariposas do luxo”, em que duas mulheres se curvam admiradas a olhar uma vitrine, apenas como alvo de admiração e sonho. As luzes das vitrines, os objetos que se enfeitavam e o desejo de possuir tamanho luxo despertam no cronista a ideia de que “Elas, coitadas! passam todos os dias a essa hora indecisa, parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriadas de olhar. Que lhes destina no seu mistério a vida cruel?” (RIO, 2013, p.155).

Embora a rua seja um lugar democrático e que permita a convivência entre classes sociais distintas, João do Rio reflete sobre a invisibilidade da população mais pobre, através da figura das operárias, o escritor expõe o modo de vida dessas mulheres. De acordo com o autor, sobrevivem do pouco que possuem, vivem de migalhas: ”São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São anônimas, as fulaninhas do gozo, que não gozam nunca”. (RIO, 2013, p.155).

A reflexão sobre a obscuridade da pobreza abordada na crônica *Mariposas do Luxo* explicita essa face comum e ao mesmo tempo desumana da nossa sociedade. A denotação realista que permeia o texto caracteriza os proletariados como sendo aqueles que trabalham exaustivamente, mas não desfrutam dos luxos de sua cidade.

A diversidade e a riqueza das lojas encantavam aquelas mulheres. Nesse momento os comércios davam início a prática de sedução utilizada nos dias de hoje. As moças olham às joias, analisam os preços e quando já estão conformadas de que não podem pagar, o joalheiro acende às luzes da vitrina realçando ainda mais a beleza das pedras preciosas.

Mas lá dentro, o joalheiro abre a comunicação elétrica, e de súbito, a vitrina, que morria na penumbra, acende violenta, crua, brutalmente, fazendo faiscar os ouros, cintilar os brilhantes, coriscar os rubis, explodir a luz das turquesas. Toda a montra é um tesouro no brilho cegador e alucinante das pedrarias. (RIO, 2013, p.159)

O cronista ao descrever a vestimenta das jovens e enfatizar a limpeza das peças de roupa como também da miséria “(...) Mas essa miséria é limpa” (Rio, 2013, p.155), parece

salientar que as mulheres da narrativa vagueiam como mariposas pelas lojas e mesmo sem ter dinheiro para desfrutar as novidades da cidade moderna, não se corrompem em troca do luxo e, com isso, o narrador tem o cuidado ao deixar nítida a honestidade das operárias.

Antes de terminar a crônica o narrador além de elucidar a pobreza, fala também sobre a tristeza de terem nascido mulheres num contexto tão desigual. “Por que a sorte as fez mulheres e as fez pobres, porque a sorte não lhes dá, nessa vida de engano, senão a miragem do esplendor para perde-las mais depressa”. (RIO, 2013, p.160).

Considerações Finais

Em suma, João do Rio vaga, tanto pelo lado rico como pelo lado pobre da cidade, observando tudo, para em seguida expor, em suas crônicas-reportagens, o que vê nas ruas. *O Que Vê Nas Ruas*, tornar-se-ia o título de uma coletânea de crônicas incluída no livro *A Alma Encantadora das Ruas* publicado em 1908.

A leitura que faz dos registros mais díspares da cidade complementa e elucidada a anotação da literatura panorâmica - uma vez que, o mundo do flâneur parece se juntar ao do filósofo, ao do sociólogo, ao do etnógrafo e ao do cronista e retrata as pessoas em seus ambientes, não privilegiando nem um nem em outro.

O modo original de fazer literatura, associada ao jornalismo é, igualmente, outra característica essencial da flânerie: “a base social da flânerie é o jornalismo”, garante Benjamin, “o jornalista se comporta como flâneur, como se também soubesse disso” (1990, p.25). Para captar o Rio de Janeiro da *Belle Époque*, que mudava num ritmo frenético e acabava por possuir tanto uma função estética aos olhos do Brasil e do mundo, como também histórica e João do Rio sabia ser o observador. Era necessário ser um explorador dos detalhes que começavam a compor a nova geografia da cidade - a rua e os salões - a relação entre o público e o privado.

Além de assumir sua flânerie e de fazer questão de ostentá-la, João do Rio, também, parecia intencionado a dissertar sobre essa arte que definia como “o mais interessante dos esportes – a arte de flunar” - ainda que hesitasse: “É fatigante o exercício?” (RIO, 2013,p31). Ele interpreta o flunar, à moda de Poe, como se não fizesse parte da multidão. Preserva sua

individualidade, enquanto todos à sua volta parecem perdê-la, e obtém, ao mesmo tempo, prazer pela localização privilegiada que mantém nessa mesma multidão, justamente por poder contemplá-la com desdém e condescendência ao mesmo tempo. Assim ele define o flanar:

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se na rodas da população (...) é estar sem fazer nada. (RIO,2013, p31.)

Ao confessar que cada rua é para ele um “ser vivo e imóvel”, que “as ruas têm alma!” e de reconhecer que sempre foi “um pouco esse tipo complexo” que sorvia tudo o que presenciava, o cronista age como se fosse um diretor-produtor de documentários, levando conjeturar sobre o que presenciaria em sua próxima crônica, criando uma expectativa sobre como ele desvendaria os mistérios do viver moderno, ao mesmo tempo em que precipitava na audiência uma atração pela cidade e pelas mudanças nela ocorridas.

A leitura das obras de João do Rio além de apresentar o flâneur que vagueia pela cidade e traz uma visão lírica e apaixonada das ruas, não se exime em aprofundar-se onde a sociedade considerava ser o mais sombrio dos lugares e neles encontrar a população esquecida. As crônicas de “A alma encantadora das ruas” apontam o paradoxo de viver na cidade do Rio de Janeiro do século XIX na qual é formada por um grande número de pessoas pobres e que tentam integrar-se aos novos moldes.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Obra completa. Trad. Ivo Barroso et al. Rio de Janeiro: Nova Aguillar,1995.

BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. Trad Flávio Kothe. São Paulo: Brasiliense, 1990

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L.Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras,1986.

BROCA, Brito J. **A vida Literária no Brasil-1900**. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1960. Col. documentos brasileiros

CÂNDIDO, Antônio. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.et.al. Campinas: Ed. da Unicamp: Rio de Janeiro: Fundação casa Rui Barbosa, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. **Educação pela noite**. 6º edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DOMINGUES, Chirley. A casa dentro da noite: tradição e modernidade na obra de João do Rio. In: DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo. (orgs.). **A cidade escrita**: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio. Itajaí: Ed. da UNIVALI, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MAROCHI, Eliete. Um jornalista “impossível”. In: DOMINGUES, Chirley; ALVES, Marcelo.(org.). **A cidade escrita**: literatura, jornalismo e modernidade em João do Rio. Itajaí: Ed. Da UNIVALI, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Cidade e cultura urbana na Primeira República**. São Paulo: Atual editora ,1994.

NEEDEL, Jeffrey. **A Belle époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

POE, Edgar Allan. O homem na multidão. In: **Contos**. São Paulo: Cultrix, 1992.

RAMOS, Júlio. **Desencontros da modernidade na América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. **João do Rio**, a cidade e o poeta: o olhar do flâneur na belle époque tropical. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2000.

www.e-compós.org.com. Escravos letrados uma página (quase) esquecida. Disponível: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/371/325>, Acesso em 08 de fevereiro de 2016.

Seluta Sidna Vieira Lucas (UFRJ)

Resumo: Este texto é recorte de nossa pesquisa realizada no âmbito da monografia/Trabalho de Conclusão de Curso na Faculdade de Letras da UFRJ. Propõe uma reflexão sobre as transformações comportamentais da sociedade "moderna" em fins do século XIX/ início do século XX, observadas nos periódicos REVISTA MODERNA e O MALHO. Através destas publicações traçamos um recorte do universo da *Belle Époque* brasileira, período em que é observado o auge da modernização urbana e do "fetiche da burguesia", documentado através de ilustrações e crônicas que evidenciam os códigos comportamentais da época.

Palavras Chave: Cidade, modernidade, revista

INTRODUÇÃO

O século XIX foi palco de grandes transformações que afetaram profundamente a sociedade em geral. Impérios entraram em colapso, revoluções e guerras intercorreram, as invenções e as descobertas trouxeram avanços significativos em todas as áreas (ciências, medicina, física, indústria, transporte, comércio, etc.), acarretando modificações nas estruturas político-econômicas na Europa e transformando a noção de tempo e espaço, a forma de pensar e de agir dos indivíduos e o seu cotidiano por todo o mundo. Essas mudanças se refletiram no Brasil principalmente na então Capital do país, o Rio de Janeiro, que desejava adequar-se aos moldes europeus.

Em fins do século XIX/início do século XX, a cidade desponta como cenário privilegiado para a encenação do progresso nascente, com a industrialização e a moderna urbanística. Todos esses fatores influenciaram na sensibilidade, nos modos de vida, nos usos e costumes, tendo em vista que o urbano povoa o imaginário social de então.

¹⁴⁰ Este trabalho constitui recorte de nossa pesquisa realizada no âmbito da monografia/Trabalho de Conclusão de Curso na Faculdade de Letras da UFRJ. A apresentação deste trabalho contou com o apoio da Faculdade de Letras da UFRJ, por meio de concessão de bolsa-auxílio. Contamos também com o apoio do Dr. Michele Angelillo, médico radiologista do Hospital San Giovanni Bosco – Napoli – Itália, que é também fotógrafo e foi o patrocinador de parte de nossas passagens e hospedagens. www.micheleangelillo.com

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; (...), um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 1986, p. 16).

Esse fenômeno que ocorreu em boa parte do mundo, ensejou um novo modo de estar em público, conforme afirmou Richard Sennett em o Declínio do Homem Público:

O sentido de quem era “o público” e de onde se estava quando saía “em público” ampliou-se no início do século XVIII, tanto em Paris quanto em Londres. Os burgueses passaram a se preocupar menos em encobrir suas origens sociais, uma vez que havia um número muito maior de burgueses. As cidades onde moravam estavam se tornando um mundo em que grupos muito diversos estavam entrando em contato na sociedade. (SENNETT, 1998, p.31)

O significado da palavra “público” teve seu sentido expandindo ao longo dos anos. No século XV se restringia ao que era “o bem comum na sociedade”, no século seguinte amplia o sentido para “aquilo que é manifesto e está aberto à observação geral”¹⁴¹. Mas é a partir do século XVIII que a palavra “público” adquire seu significado moderno. O aparecimento de lugares amplos, como grandes parques urbanos, a ampliação de ruas, permitindo o passeio de pedestres, a abertura dos teatros à classe não-aristocrática, os cafés e outros centros que se tornaram formas de lazer, permitiam que estranhos compartilhassem dos mesmos espaços. Com essa nova forma de interação social surgiu a necessidade de estabelecer padrões

¹⁴¹ SENNET, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade; tradução Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 30

adequados que consistiam em equilibrar “os direitos da natureza” e “as exigências de civilidade”.

O capitalismo crescente produzia novas relações de negócio e a modernidade exigia do “ser social” padrões de comportamentos que fossem emocionalmente satisfatórios no trato com estranhos, mas sem que isto os tornassem íntimos, era preciso manter uma certa distância. Essas convenções chegam ao século XIX trazendo uma certa “mitificação” da figura em público. Com o capitalismo industrial crescente e a necessidade de adequar-se ao novo panorama, o ser social criou formas peculiares de discurso e vestuário. Sennett descreve como essa relação é estabelecida a partir da perspectiva empregada nesse momento.

A dupla relação do capitalismo industrial com a cultura pública urbana repousava, em primeiro lugar, nas pressões de privatização que o capitalismo suscitou na sociedade burguesa do século XIX. Residia, em segundo lugar, na “mitificação” da vida material em público, especialmente em matéria de roupas, causada pela produção e distribuição em massa. (SENNETT, 1998, p.34)

Com a produção em massa, a figura do cosmopolita passa a adotar uma aparência análoga. A nova caracterização pública tornou oculta as formas distintivas que antes eram visíveis e necessárias num meio de estranhos e em rápida expansão. O comércio e a indústria encarregaram-se de resgatar os valores distintivos através da inserção de qualidades humanas na mercadoria física que passa a ser consumida e torna-se fetiche das classes abastadas urbanas.

As imagens da moda e do fetichismo da mercadoria podem ser observadas na literatura de fins do século XIX/início do século XX, como é o caso de muitos romances da época, como também nas crônicas ilustradas da REVISTA MODERNA e O MALHO. A moda enquanto linguagem possui semelhanças com a literatura, segundo Roland Barthes, “Moda e literatura dispõem, com efeito, de uma técnica comum cuja finalidade é parecer transformar um objecto em linguagem”¹⁴². A Moda, assim como a literatura, é composta por um sistema de signos assumindo uma semântica própria, com a agregação de valores passíveis da

¹⁴² BARTHES, Roland. **O Sistema da moda**; tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Ed.70. 1981.p.25

descrição. A Moda escrita é capaz de fomentar o consumo e sistematizar comportamentos, criando a mitificação em torno do vestuário, conforme nos afirma Roland Barthes, em O Sistema da Moda:

(...) a descrição do vestuário de Moda (e já não a sua realização) é, pois um fato social, de sorte que, mesmo no caso de o vestuário de Moda continuar puramente imaginário (sem influência sobre o vestuário real) ele constituiria um elemento incontestável da cultura de massas, exactamente como nos romances populares, os *comics* e o cinema; e, em segundo lugar porque a análise estrutural do vestuário escrito pode preparar com eficácia o inventário do vestuário real, (...) a descrição de Moda não tem por função propor um modelo a cópia real, mas também e sobretudo difundir largamente a Moda como um sentido. (BARTHES, 1967, p. 21-22)

Destacamos que os autores de fins do século XIX/início do século XX representam a moda como importante elemento que situa as personagens no seu espaço e na sua classe social, ao mesmo tempo em que ficcionaliza a cidade e seu movimento.

Charles Baudelaire, em O pintor da vida moderna, nos mostra as diretrizes da arte e da literatura na modernidade. Dividido em seções, o texto de Baudelaire, assim enuncia os assuntos: a mulher, a criança, o militar, a maquiagem, a moda.

A idéia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, torna sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. (BAUDELAIRE, 1996, p.9)

II - NO COMPASSO DA MODA EUROPEIA

A cidade com seu arranjo urbanístico enfatizado pelos novos planejamentos urbanos se infiltrou no imaginário social, influenciando a vida e a sociabilidade. Walter Benjamin destaca que os grandes bulevares inventados por Haussmann na Paris do século XIX, impôs um novo percurso não só para o caminhante comum como também para o flâneur, inclusive, as galerias acompanharam o luxo industrial, pois foram inventadas a partir do desenvolvimento maciço da indústria têxtil.

Calçadas largas eram raridade antes de Haussmann, as estreitas ofereciam pouca proteção contra os veículos. A flânerie dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias. "As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial" – diz um guia ilustrado em Paris de 1852 - são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passagens e como uma cidade, um mundo em miniatura. (BENJAMIN, 1989, p. 34-35)

O flâneur, o artista das ruas, observa o movimento, a vida social e também a moda e Charles Baudelaire na Paris do século XIX observa a moda e a figura da passante que aparece no poema “ A Uma Passante” ilustra bem o olhar do caminhante sobre a mulher e o seu vestido.

A UMA PASSANTE¹⁴³

A ensurdecadora rua em torno uivava.
Longa, esbelta, enlutada, uma dor majestosa,
Passava uma mulher, que com a mão faustosa,
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
(...)

¹⁴³ BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. *As flores do mal*; tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

Baudelaire registrou, com palavras, em suas obras o retrato da modernidade enquanto elegia Constantin Guys¹⁴⁴ um exemplo de artista moderno, cujas ilustrações, em traços rápidos, encampava o repertório da modernidade. Inclusive, há uma ilustração (Figura 01) de Constantin Guys para a passante baudelairiana.



CONSTANTIN GUYS (1802-1892): Esquisse, 1870-1875.
Aquarela, lápis sobre velino; 28,9 x 19,6 cm.
Paris, Musée Carnavalet.
Fonte: Constantin Guys - Fleurs du Mal 1802-1892. Dessins des musées Carnavalet et du Petit Palais.
8 octobre 2003 - 5 janvier 2003. Paris, Musées, 2002.

Figura 01

Assim, é por meio da moda, que é efêmera por natureza, que a modernidade se instaura. A moda também demarca uma vida social intensa, o que fica expresso nas publicações periódicas que atingem o ápice, a partir da metade do século tanto na Europa como em países da América Latina, como o Brasil. A vida social contada aos miúdos, ou seja, como espécie de crônica da modernidade, pode ser vista nas páginas das revistas, que passaram a tratar de assuntos variados, desde a literatura, o teatro, a moda e até questões políticas. Os periódicos *Revista Moderna* (1897 – 1899) e *O Malho* (1903 – 1954) demonstram bem o panorama da vida social e cultural de fins do século XIX/início do século XX.

A primeira edição da *REVISTA MODERNA*, um empreendimento do brasileiro Martinho Botelho, surge em maio de 1897, publicada na França e distribuída no Brasil tinha como público-alvo a elite brasileira. Era uma revista luxuosa (figura 02), possuíam em média cinquenta páginas e perto de cem ilustrações impressas¹⁴⁵ que se apresentavam envoltas por

¹⁴⁴ Ilustrador da revista *Illustrated London News*, considerado jornalista e um repórter gráfico.

¹⁴⁵ Informações obtidas no sumário da edição de 22 de fevereiro de 1899.

uma artística capa em cores, "papel couché, resultando em publicação de nível, sobretudo, pela colaboração de Eça de Queirós"¹⁴⁶.



Figura 02 – REVISTA MODERNA,
nº30, abril de 1899, Capa

Em consonância com o cenário da época, a elite brasileira, desejosa por adequar-se às novas práticas sociais que o progresso impunha, consumia os periódicos a fim de manter-se atualizada com a tendência europeia, absorvendo os costumes e adquirindo novos hábitos que a tornaria distinta entre os demais. Assim, o magazine REVISTA MODERNA cumpria o papel de disseminar, aqui no Brasil, o que estava em Moda nas principais capitais do mundo. Espelhando-se nos modelos dos periódicos parisienses da *Belle Époque*, vinha ornamentada com gravuras e fotografias, cujo objetivo era embelezar e ilustrar o seu conteúdo, abordava os mais diversos temas da atualidade da época como: a literatura, a moda, o esporte, as artes, os eventos do mundo moderno, o cotidiano aristocrático europeu e as personagens ilustres em geral.

As obras literárias que figuraram em folhetins na revista, não apenas, provocavam o prazer da leitura ou a curiosidade quanto os seus desfechos, como, também, cumpriam o papel de difundir os códigos comportamentais através da conduta de suas personagens. Para os leitores era sinal de prestígio estar a par das últimas obras difundidas no mundo numa sociedade em que a população, em sua grande maioria, era analfabeta.

As belas indumentárias exibidas no "Suplemento de Moda" alimentavam o fetiche das senhoras distintas que almejavam estar elegantemente vestidas para cada ocasião. Logo, não

¹⁴⁶ MARTINS, Ana Luiza. **Revista em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república**, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Ed. USP: Fapesp.2008. p. 88

estava em julgamento se o modelo seria adequado ao clima tropical predominante no Brasil, mas o desejo da elite brasileira de igualar-se as configurações adotadas pela mais "fina-flor" da sociedade europeia.

O vestuário feminino (Figura 03) apresentavam uma certa padronização, vestidos ou conjuntos de cores discretas, decorados com bordados e rendas, com cintura bem marcada - devido ao uso dos espartilhos que modelavam a silhueta feminina, com amplas e longas saias que ganhavam volume em razão das várias anáguas sob elas; chapéus em palha tingida ou em tecidos, ornados, por vezes, com fivelas, plumas, laços ou flores, dispostos sobre os cabelos presos em coques e, complementando a indumentária, as sombrinhas que serviam para a proteção do sol com o propósito de manter a palidez desejada.



Figura 03 – REVISTA MODERNA, n.º 19, suplemento de moda, junho de 1897, p.65

A REVISTA MODERNA saiu de cena ao fim do século XIX, quando circulou sua última edição de número 30 ao mês de abril de 1899.

O periódico O MALHO nasce no início do século XX, com sua primeira edição em setembro de 1902, a revista trazia estampada em suas páginas a marca da modernidade. As ousadas caricaturas reforçavam o teor crítico da revista que tinha como foco a política nacional. A medida que ganhava espaço, suas edições alcançavam grande parte do território nacional, seu conteúdo evoluía em conjunto aos interesses de seus leitores. Mantendo-se sempre atualizada, passou a abordar os mais diversos assuntos, sendo possível acompanhar, através de suas edições semanais, os últimos acontecimentos na capital, no Brasil e no mundo.

No ano seguinte, ao de seu lançamento, a revista anunciava as primeiras medidas do então prefeito do Rio de Janeiro, o engenheiro Pereira Passos, em adequar a imagem da Velha Metrópole Imperial aos novos moldes europeus. O Brasil, pretendendo fugir da visão de um país atrasado, apoiaria as aceleradas passadas que a capital dava rumo a reforma urbanística. Inspirado na cidade de Paris, o projeto previa a ampliação de ruas, criação de estruturas de saneamento básico, construções de área de lazer e de centros de interação social, etc. Em sua edição de três de janeiro de 1903, a revista felicitava os cariocas “por ver a administração do município entregue a um homem que o póde levar a pulso firme ao progresso a que elle tem direito”. (O MALHO, 1903, p.03)

Se as configurações físicas da cidade seguiam os passos do progresso, a classe abastada, por sua vez, incorporava a rotina das grandes capitais europeias. O estar em público ganhava um novo sentido, era preciso adequar-se à nova realidade de sociabilidade ao imaginário de uma sociedade cosmopolita. Visando atender as necessidades de suas leitoras, o periódico O MALHO inaugura, no ano de 1905, o suplemento de moda O RIO CHIC sob a direção de Branca de Villa Flora. A crônica abordava um inventário dos códigos comportamentais que determinavam o que seria de bom-tom e trazia em imagens a última tendência em moda na Europa. Na crônica da edição nº 132 é possível constatar a disciplina diária imposta à figura feminina, a troca de trajes seguia um ritual pautado nas atividades cotidianas, chegava-se a trocar de modelo até oito vezes ao dia de acordo com a ocasião, conforme o relato a seguir:

Para uma senhora elegante, um pouco do *train* da sociedade, dous ou três vestidos não bastam, mas cinco ou seis no mínimo (...) nesta estação de effervescencia de festas e passeios: Um roupão ligeiro para de manhã dar ordens, receber as amigas íntimas e as costureiras, uma amazona de montar cavallo (...) chegando a casa o vestido de interior, si vai sahir só muito mais tarde, o tailleur mais elegante e de saia comprida, para as compras e visitas sem cerimonia; para de tarde vestidos de visita, os de *matinéés* ou para passeio de carro, para antes durante e depois do jantar, à volta do passeio um delicioso deshabelle levemente decorado e elegantemente guarnecido de rendas, de noite,

segundo o programa, vestido de teatro, de baile ou de *raout* (O MALHO, 1905, p.23)

A cartilha da elegância promovia distinções de classes, pois para cumpri-la era preciso recursos que permitissem a aquisição e manutenção de todos esses figurinos orientados pela Moda. Segui-la tornou-se necessário, pois o vestuário ia além de sua funcionalidade, pois adquirira uma rede de significados que, muitas vezes, se confundia com a própria identidade do indivíduo, afinal " a Moda dá a ler uma identidade"¹⁴⁷. Desta forma, os modelos que ganhavam destaques nas páginas de O MALHO vinham acompanhados de uma descrição, a linguagem retratava aquilo que a imagem por si só não dava conta de informar, identificando o tipo de traje e para qual evento ele era destinado, possíveis combinações de acessórios, o tecido, o detalhe da costura, a cor, etc.

A revista O MALHO acompanhou várias décadas os passos da humanidade, mantendo-se atenta e registrando todas as transformações que foram surgindo, deixou de circular em 1954.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Sistema Capitalista, que se instaurou nos séculos XIX e XX, transformou as relações sociais por todo o mundo. O Brasil ingressava em um novo regime político, desejoso por livrar-se da imagem de país escravocrata buscando adequar-se ao "mundo moderno", pronto a caminhar rumo ao progresso. As obras de urbanização espelhavam-se na modernização parisiense, assim, como as famílias mais refinadas da sociedade brasileira no corpo europeu, em suas indumentárias, regras, valores morais e costumes. As revistas tornaram-se espécie de "mantra" da modernidade, tornando os seus leitores aptos aos novos meios de sociabilidade, instruindo-os e atualizando-os através de suas páginas, conforme destaca Velloso.

As revistas ajudam a forjar a moderna sensibilidade brasileira, seja fornecendo instruções e conselhos ao se colocarem como verdadeiras

¹⁴⁷ BARTHES, Roland. **O Sistema da moda**; tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Ed.70. 1981. p. 88

cúmplices dos leitores, seja veiculando percepções e conceitos intelectuais no intuito de equacionar brasilidade-modernidade. (VELLOSO, 2008, p.214)

Durante este período, a revista teve um papel importante, o que pretendemos aprimorar em nossa pesquisa a fim de contemplarmos outros aspectos além dos que foram apresentados neste texto.

Referências

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. **O Sistema da moda**; tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Ed.70. 1981.

BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. **Sobre a modernidade** o pintor da vida moderna; org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Ed.Paz e Terra, 1996.

_____, **As flores do mal**; tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo** - obras escolhidas volume III; tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmanchar no ar**: a aventura da modernidade; tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Ed. Companhia da Letras, 1986.

DIAS, Elaine. **Charles Baudelaire e Constantin Guys** - Arte e Moda no Século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/baud_guys_ed.htm>. Acesso em 27/09/2016.

MARTINS, Ana Luiza. **Revista em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de

república, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Ed. USP: Fapesp.2008. Disponível em : <https://books.google.com.br/booksid=ykMxfxIIH0sC&pg=PA3&dq=revista+em+revista,+ana+luiza+martins&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=revista%20em%20revista%20ana%20luiza%20martins&f=false>. Acesso em: 08/09/2016.

NASCIMENTO, Luciana. **A cidade moderna**: vitrine das multidões. Revista Texto & debates. Boa Vista, número 08, p. 36-42. Julho/2005. Disponível em: <<http://revista.ufr.br/textosedebates/article/viewFile/2828/1619>>. Acesso em: 09/07/2016.

RODRIGUES, Mariana Tavares. **Mancebos e mocinhas**: moda na literatura brasileira do século XIX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade; tradução: Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República. In: LUSTOSA, Isabel (org.). **Imprensa, história e literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2008; p.211-230.

Periódicos

MALHO, O, Semanário Humorístico, Artístico e Litterario. Rio de Janeiro. 1902-1954. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/>>. Acesso em: julho-setembro/2016.

REVISTA MODERNA, Magazine Litterario e Artístico, Anno I-III - N° 02, 03, 19,23,24,26-30, Pariz, 1897-1899. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>> (n° 02-30); <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/385393/000673541_03.pdfsequence=1> (n° 03).

MEMÓRIA, HISTÓRIA, FICÇÃO: NARRATIVAS DE VIDA EM *CITTÀ DI ROMA*

Sheila dos Santos Silva (UNINCOR)

Resumo: Zélia Gattai focou sua escrita em obras que narravam suas memórias. Seus livros, no entanto, além de abarcarem suas lembranças pessoais, trazem também uma extensa e marcante presença da história do Brasil, em especial de seus aspectos políticos e sociais. Dessa forma, é possível perceber o encontro da literatura e da história em obras memorialísticas, analisando as diferenças que se podem perceber na apresentação desses diferentes campos do saber, quais sejam, o da história e o da narrativa ficcional. Ao narrar sobre os acontecimentos que cercaram sua vida, os quais abrangem inclusive a memória de seus avós, pais e tios, assim como a de seu marido e de seus amigos, a autora mescla suas memórias individuais com a memória coletiva de sua família e amigos, proporcionando um texto rico em interpolações entre a história e a ficção, articuladas pelos fios da memória. O objetivo de suas narrações não é apresentar uma versão da história do Brasil, mas a partir da leitura de suas memórias observar como a história, a memória e a ficção caminham juntas na construção das narrativas de vida. Partindo disso, o objetivo dessa comunicação é analisar o livro *Città di Roma* (2000), de Zélia Gattai, tendo por viés a relação estabelecida na narrativa entre memória coletiva e memória individual, e os entrecruzamentos nela identificados entre história, ficção e memória.

Palavras-chave: Memória. Ficção. Zélia Gattai. Narrativa.

Zélia Gattai focou sua escrita em obras que narravam suas memórias. Descendente de italianos, começou a escrever aos 63 anos de idade, quando publicou seu primeiro livro, *Anarquistas, graças a Deus* (1979). Seus livros, no entanto, além de abarcarem suas lembranças pessoais, trazem também uma extensa e marcante presença da história do Brasil, em especial de seus aspectos políticos e sociais. Dessa forma, permitem-nos estudar o encontro da literatura e da história em obras memorialísticas, analisando as diferenças que aí se podem perceber na apresentação desses distintos campos do saber, quais sejam, o da história e o da narrativa ficcional.

Em seus livros de memória, Zélia Gattai discorre sobre sua vida, sua família, seu casamento com Jorge Amado, a vinda de seus avós e seus pais para o Brasil e sobre os acontecimentos históricos e políticos que, de alguma forma, refletiram em sua vida e na vida de sua família. Ela viveu o período da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, a intensa movimentação política da instabilidade da democracia no período que antecedeu a ditadura militar, a chegada dos primeiros automóveis a São Paulo, a transição do cinema mudo para o falado e o exílio com Jorge Amado na Europa quando o Partido Comunista se tornou ilegal.

Antes de apresentar algumas características da obra *Città di Roma* (2000) – que é o objeto de estudo desta comunicação – é importante expor alguns conceitos e considerações acerca da memória e de suas relações com a história e a ficção, a partir pesquisadores referenciais da área.

A memória, por retomar o passado, acaba se encontrando com a história nos entrecruzamentos da escrita. Ela retoma fatos coletivos e acontecimentos pessoais que em muitos momentos se confundem, se completam e se unem na história de uma sociedade. O historiador francês Jacques Le Goff, em seu livro *História e Memória* (2013), aborda a relação entre memória e história e indica como a memória faz parte da construção da história. Ele explica que a memória é entendida como um fenômeno individual e psicológico que está ligado diretamente à vida social. Le Goff esclarece, ainda, que há variação da memória em função da ausência ou da presença da escrita (no caso de sociedades orais, por exemplo) e que isso é um elemento da atenção do Estado, o qual, na tentativa de recuperar e manter os traços de qualquer evento do passado, produz vários tipos de documentos/monumentos, com o intuito de registrar a história e acumular objetos que são representativos do passado de uma determinada nação.

O pesquisador afirma ainda que psicanalistas e psicólogos desenvolveram suas pesquisas relativas à memória pensando tanto na recordação quanto no esquecimento, concluindo que a memória individual e, por consequência, a memória coletiva, sofrem processos de manipulação conscientes ou inconscientes que são orientados pelo interesse, pela afetividade, pelo desejo, pela censura ou pela inibição. Ou seja, as pessoas, as classes e os grupos que detêm esse artifício, que podem exercer essa manipulação, detêm também o poder de determinar o que será lembrado e o que será esquecido. Como se pode perceber, as relações entre a memória, o esquecimento, a história e a linguagem são diversas, e é

fundamental entendê-las para que possamos refletir, mais especificamente, sobre as narrativas da memória.

O historiador Paolo Rossi, em seu texto “Lembrar e esquecer” (2010), aborda justamente a questão da manipulação das memórias através do esquecimento, trazendo para esse campo de estudos mais uma questão fundamental: a da relação da memória com a “verdade”. Para Rossi, há muitas formas de induzir ao esquecimento e muitos motivos pelos quais se pretende provocá-lo. Nas palavras do autor:

O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade (ROSSI, 2010, p. 32).

Rossi acredita, portanto, que toda vez que tocamos no tema da memória, somos chamados também para o tema do esquecimento, já que é muito profundo o entrelaçamento entre ambos. Assim, tendo por escopo as memórias coletivas, o historiador pontua que se faz necessário, a todo momento, atentar para as memórias que nos são apresentadas e refletir sobre o que poderia ter sido delas apagado, eliminado, de forma intencional ou não.

Em seus livros de memória, Zélia aborda as histórias de suas famílias – materna, paterna e a família que construiu com o escritor Jorge Amado –, de seus amigos, enfim, de todos aqueles que de alguma forma fizeram parte de sua vida e participaram da construção de sua história. Entretanto, há uma parte dessa história que ela não compartilha com os leitores.

O casamento com Jorge Amado, parte fundamental de vários de seus livros, foi sua segunda união. A primeira, ao contrário, é uma parte de sua história que ela faz questão de retirar de suas narrativas. Isso ocorre porque, segundo ela relata em entrevistas e sempre que questionada, é uma fase de sua vida que ela não quer relembrar, é um período muito triste. A única lembrança que ela resgata desse período é o filho Luiz Carlos, fruto do primeiro casamento, que acaba sendo criado por sua irmã Vera, em São Paulo, em virtude do preconceito vigente na época, que pregava que uma mulher separada e que constituísse uma nova união não poderia ter a guarda dos filhos do primeiro casamento.

Com isso é possível perceber como, em uma narrativa memorialística, o esquecimento está sempre presente, seja como algo inconsciente – falha da memória – seja como algo proposital, como é o caso da recusa de Zélia em falar de seu primeiro casamento.

Dona Angelina adorava João Jorge e Paloma, meus filhos, e sentia um carinho muito especial pelo neto Luiz Carlos, filho de meu primeiro casamento, casamento sobre o qual prefiro não falar, não sinto prazer nisso. Trata-se apenas de uma página virada de minha vida. Desse casamento restou-me Luiz Carlos, que amo como aos outros dois (GATTAI, 2000, p. 171).

Ela retoma esse fato, portanto, apenas quando faz referência ao filho Luiz Carlos, ao narrar sobre as visitas que fazia ao garoto e à irmã, em São Paulo. Geralmente, são passagens curtas e sem muito detalhamento. Ela não descreve, por exemplo, as manias do primeiro filho assim como faz com os dois filhos do segundo casamento. Por meio de suas narrativas, nota-se um certo distanciamento entre mãe e filho causado, talvez, devido à distância geográfica em que se encontravam um e outro – ela, no Rio de Janeiro e depois em Salvador, sem contar o período de exílio na Europa e as muitas viagens acompanhando o marido escritor; ele, sempre em São Paulo.

Outro pesquisador relevante para que compreendamos melhor as relações entre a história, a memória e a ficção é Maurice Halbwachs, que em seu livro *A memória coletiva* (2006) afirma que a memória coletiva e a memória individual precisam uma da outra para se constituírem, uma vez que a memória coletiva é formada a partir da memória individual e esta, por sua vez, é constituída com referência às lembranças de um grupo. Ele defende, portanto, que a memória coletiva e a memória individual estão intimamente ligadas, já que a primeira é formada pela união das memórias individuais, e estas são construídas a partir da memória coletiva que compartilhamos com os nossos grupos sociais. Nas palavras do autor: “Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 29).

Além dessa discussão sobre as memórias individuais serem, simultaneamente, coletivas, o sociólogo levanta outra questão que merece destaque: o fato de que existem lembranças que os seres humanos têm, mas das quais não se lembram efetivamente, como no caso das recordações da primeira infância, por exemplo. Para ele, “não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social” (HALBWACHS, 2006, p. 43). Assim, as lembranças desse período da vida que assomam à nossa memória são cenas criadas a partir das descrições feitas pela família, a qual “é o grupo do qual a criança participa mais intimamente nessa época de sua vida e está sempre a sua volta” (HALBWACHS, 2006, p. 45).

Zélia Gattai, ao narrar sobre sua infância, principalmente sobre o período em que ainda era um bebê e não poderia resgatar os acontecimentos, faz uso das narrações que lhes são passadas acerca desse período. A lembrança de quem escolheu seu nome, por exemplo, é uma recordação que lhe é transmitida por terceiros: “Maria Negra apareceu lá em casa, recomendada para ser pajem da criança de dona Angelina que estava para nascer. Chegou e ficou por muitos anos. [...] Menina esperta, ativa, uma atrevida, segundo a patroa, foi ela quem sugeriu o nome de Zélia para mim” (GATTAI, 2000, p. 26-27).

A recordação da chegada de Maria Negra para trabalhar em sua casa é retomada pela narradora por meio do que é contado por sua mãe e pelos irmãos mais velhos, uma vez que ela ainda não é nascida e porque é justamente por causa do nascimento de Zélia que Maria Negra vai trabalhar na casa dos Gattai. Além disso, a escolha de seu nome por Maria Negra também é um evento que Zélia não viveu e que repassa de acordo com as histórias que ouviu sobre ele.

Pensando ainda na memória individual, é relevante destacar que ela é um ponto de vista acerca da memória coletiva e que essa concepção pode ser alterada de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa nesse grupo. Esse lugar, por sua vez, pode ser alterado conforme as relações mantidas com os outros ambientes. A memória coletiva, assim, só vai existir enquanto aquele grupo do qual ela é representante continuar existindo, enquanto os indivíduos estiverem compartilhando essas lembranças.

Para Halbwachs, não há como pensar em memória coletiva e não pensar em história. Ele distingue memória coletiva e memória histórica seguindo a ideia de que a primeira é uma corrente de pensamento contínuo que não se apresenta de forma artificial, uma vez que

recupera do passado o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Já a memória histórica, para ele, é uma impressão exterior à vida do indivíduo, é uma marca superficial, feita de fora, sem relação com a memória pessoal. Ela pode significar algo relevante quando fizer parte das experiências do sujeito e quando este presenciar ou for parte integrante do processo.

Na perspectiva de Halbwachs, portanto, a memória não pode ser entendida apenas como lembranças e recordações individuais, devido ao seu intrínseco relacionamento com a memória coletiva e com a memória histórica. Com isso, ela é uma ferramenta essencial para o desenvolvimento cultural e identitário de um povo, passando a ser, como já haviam ressaltado Jacques Le Goff (2003) e Paolo Rossi (2010), objeto de desejo daqueles que a entendem como um instrumento de poder extremamente valioso, uma vez que pode ser moldada, alterada, apagada e esquecida de acordo com os interesses daqueles que desejam controlar e dominar a memória histórica de um determinado grupo social.

Benedito Nunes, em seu texto “Narrativa histórica e narrativa ficcional” (1988), aborda as distinções entre as formas de construção dessas narrativas. Para ele, as diferenças entre uma e outra remontam à ligação que ambas têm com o mito. Durante a Idade Média, a história era entendida como narração dos feitos históricos e de crônicas que abordavam as lendas da época. No século XIX, há a separação entre História-ciência e História-arte, quando foi definido o afastamento entre a pesquisa e a narração. A História-ciência (ou História-pesquisa) equivale a uma história da história, que permite acesso ao passado através de documentos, monumentos e arquivos, transmitindo, assim, um conhecimento imediato e indireto. A História-arte, por sua vez, é entendida pelo filósofo brasileiro como uma narrativa de acontecimentos que recria os fatos passados como se fossem presentes, tornando o historiador um contemporâneo dos fatos narrados e fornecendo, assim, imagens do passado como sendo atuais. Para isso, o historiador-narrador não se eximiria de utilizar a imaginação para projetar tais imagens, que seriam reconstruídas através da narrativa.

Nunes explica, assim, que a História e a Ficção, num primeiro momento, se entrosam como formas de linguagem, objetivando a atividade humana e que a História, ao selecionar, simplificar e organizar os fatos que são relatados, pressupõe algum tipo de imaginação, já que muitas vezes o historiador precisa resumir um século em uma página.

Ele acredita que a narração – que é vista por muitos como recurso exclusivo da ficção – está presente tanto nos textos ficcionais como nos textos históricos. Mesmo os textos históricos sendo entendidos como científicos, eles apresentam elementos ficcionais em sua construção na medida em que os eventos, os fatos narrados, passam por um processo de recorte, de seleção, para constituírem o texto histórico.

As reflexões de Benedito Nunes dialogam diretamente com as proposições do filósofo Paul Ricoeur. Este, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, apresenta a relação entre a memória e a imaginação, afirmando que há uma forte associação entre ambas. Para ele, evocar a memória é, por conseguinte, imaginá-la e, logo, lembrar-se dela. Apesar dessa ligação intrínseca, o filósofo explica que a imaginação é considerada inferior na escala dos modos de conhecimento, o que contribui para a redução da importância a ela atribuída pelos estudiosos de ciências.

Na tentativa de distinguir memória e imaginação, Ricoeur afirma que é possível apontar duas direções opostas, mas que, em um determinado ponto, se complementam para a construção da narrativa memorialística. De um lado teríamos a imaginação, que está voltada para o fantástico, para a ficção, para o irreal, para o utópico; de outro, a memória, que remete à realidade anterior, ao passado, o qual institui a marca temporal do que é lembrado. Conforme o pesquisador, a memória é a garantia de algo que aconteceu antes mesmo da formação da lembrança, e mesmo a historiografia não poderia deixar de convir que a memória é uma referência ao passado, ao que de fato aconteceu, embora ela se utilize da imaginação para a consecução de seu objetivo principal, que é evocar esse algo que já passou.

Na perspectiva de Ricoeur, é necessário pensar a memória como certa, pois a memória é a única maneira de retomar e relembrar o passado, ainda que exista a relação dela com a imaginação, algo subjetivo e de credibilidade questionável. E é justamente por essa característica de não ser totalmente confiável, devido a sua ligação com a imaginação, que a memória possibilita o único caminho para conferir autenticidade ao que se declara como lembrança.

Ainda segundo Ricoeur, existem três tipos de narrações: as narrações que visam retomar lembranças, as narrações fictícias e as narrações que tendem a representar o passado. As narrações que buscam a representação sempre receberão mais importância em relação às outras duas, uma vez que oferecem uma falsa ilusão de que estão retratando verdadeiramente

o que já aconteceu. Contudo, de acordo com suas considerações, é possível concluir que não há como retratar fielmente algo que já aconteceu, que ficou no passado, uma vez que ao tentar reconstruir a imagem de uma lembrança, ela não será completamente fiel ao que de fato ocorreu, isto é, a reconstrução dessa lembrança contará com a imaginação para complementar os traços que foram apagados pelo tempo. O traço diferencial entre memória e imaginação, então, é a limitação fictícia a que a memória está destinada.

Tomadas como “memórias” ou “memorialismo”, em acepção mais ampla, as narrativas memorialísticas se movimentam, conforme afirma Massaud Moisés no verbete “Memórias” de seu *Dicionário de termos literários* (2013), no espaço ocupado pela autobiografia, pelo diário e pelas confissões. As memórias, entretanto, distinguem-se por se constituírem como narrativas em primeira pessoa do singular, objetivando a reconstrução do passado a partir dos acontecimentos vivenciados pelo narrador. Nessa perspectiva, no texto de cunho memorialístico o autor seleciona os acontecimentos que serão narrados de acordo com a importância que cada um desses eventos tem para ele mesmo, de modo que o texto memorialístico apresenta uma forte subjetividade, que o faz pender mais para o lado da narrativa ficcional que para o lado da narrativa histórica, na medida em que sua principal preocupação, ao narrar memórias pessoais, é retratar suas impressões dos fatos e não focar estritamente nesses fatos.

A narrativa memorialística – que não se preocupa em seguir a linearidade do tempo – é construída, assim, com a apreensão de experiências julgadas importantes por parte do autor, não apenas como sujeito de uma existência marcada por episódios pitorescos e incomuns, mas também pelas impressões deixadas pelos outros em sua memória. Isso implica que a veracidade desses eventos é mais vivencial do que documental, como afirma o próprio Moisés (2013, p. 289): “o subjetivismo, congenial às modalidades autobiográficas vizinhas, alcança neste caso suma intensidade, aproximando-se ainda mais do terreno ocupado pela narrativa ficcional ou pelo lirismo”.

As narrações memorialísticas caminham, portanto, nessa linha tênue que separa história e ficção, uma vez que visam a retomar algo que já foi vivido e que, de alguma forma, marcou a experiência de alguém. E como a memória, conforme discutido anteriormente, não é exata, marcando-se tanto pelo esquecimento quanto pelos afetos, ao retomá-la na construção de uma “escrita de si” certamente será necessário recorrer à imaginação.

Tecidas essas considerações acerca das relações entre as narrativas histórica, ficcional e memorialística, retomamos a obra *Cittá di Roma* (2000), cuja narrativa dividida em vários pequenos capítulos reconta histórias ouvidas ou vivenciadas por Zélia Gattai. O título da obra remete ao navio que trouxe tanto sua família materna quanto paterna da Itália para o Brasil no final do século XIX. Os principais episódios narrados no livro dizem como ela fez para continuar seus estudos; dos casamentos de suas irmãs, Wanda e Vera; de seus irmãos, Tito e Remo; da prisão e soltura de seu pai, acusado de ser comunista e de dar abrigo a comunistas foragidos; da dor da perda do pai, que era para ela um herói; e, também, da situação de cada personagem na época da publicação do livro.

Ela começa sua narração relatando que a família Gattai (paterna) migrou da Itália juntamente com outras famílias para fundar a Colônia Cecília, em terras no Paraná que foram doadas pelo Imperador Pedro II. Essa seria a primeira colônia anarquista em terras brasileiras. Já a família Da Col (materna) veio com a esperança de uma vida melhor por meio do trabalho nas fazendas cafeeiras do interior de São Paulo, depois da abolição da escravidão.

Toda a narração acerca da história da viagem e da chegada das famílias da narradora ao Brasil é construída a partir das histórias que a narradora ouve quando criança de seus pais, tios e avós. Ao longo dessa narrativa, ela vai mesclando os relatos dos diferentes narradores. Essas recordações são destacadas no texto – aparecem em itálico – para conferir uma maior veracidade aos eventos narrados, como se remetessem de fato ao discurso ou até mesmo ao testemunho de um indivíduo que vivenciou o que está sendo lembrado:

A travessia de Gênova para o porto de Santos foi longa e penosa, contava tio Guerrando. Não posso esquecer. Amontoados e tristes como gado a caminho do matadouro, os imigrantes enjoavam nos porões escuros e quentes, ao lado das caleiras do navio, um verdadeiro inferno. A gente ia agüentando sem reclamar. Todo mundo tinha um medo terrível de ficar doente e acabar morrendo em alto-mar.

Vocês sabiam, não é?, explicava titio, nos navios daquela época não havia frigoríficos para conservar os cadáveres, e os corpos de quem

morresse durante a travessia eram jogados ao mar. (GATTAI, 2000, p. 13-14, grifos da autora).

Entretanto, nenhuma das duas famílias alcançou seus objetivos. A colônia anarquista não conseguiu se estabelecer, uma vez que faltavam recursos para as famílias se manterem e os líderes republicanos exigiam a devolução das terras, que haviam sido doadas pelo imperador. As fazendas cafeeiras não passavam de ilusão, na medida em que os fazendeiros exploravam a mão de obra italiana, inclusive das crianças, tratando os imigrantes como escravos: a remuneração não era muita e ainda descontavam a passagem de vinda da Itália e tudo o que era consumido pelos italianos na fazenda.

A narrativa continua abordando a história de sua família paterna e materna e também a história da família que seus pais – Angelina e Ernesto – construíram. Ela conta sobre seus tios e tias e como era a convivência com cada um e suas famílias, além de narrar sobre cada um de seus irmãos e sobre as famílias que constituíram. Na medida em que apresenta os eventos e acontecimentos que marcaram sua vida e a de sua família, a autora apresenta ainda como pano de fundo para suas narrações o contexto histórico vigente na época de ocorrência dos fatos narrados, como os períodos da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas e a imigração italiana para o Brasil após a abolição da escravidão, por exemplo. Sua intenção não é descrever esses fatos históricos com base na apresentação de fontes e documentos, mas a remissão a eles ocorre em razão de estarem ligados aos eventos narrados que estão ligados às recordações de sua família.

Ainda que esta não seja a intenção da autora, é importante observar que a referência a fatos históricos é um recurso que confere veracidade aos eventos narrados em um texto memorialístico. Nesse sentido, outros recursos também são percebidos na narrativa de Zélia Gattai. Na primeira edição do livro *Città di Roma*, que foi publicada em 2000, pela editora Record, há muitas fotografias da família da narradora, dos passeios que ela fazia com seus pais e com os amigos da família aos domingos, e há ainda a fotografia da Carta de Conductor de Automóvel de seu pai, que foi expedida em 1907, pela prefeitura de São Paulo. Há, inclusive, um capítulo do livro destinado apenas à narrativa acerca desse documento de seu pai.

A obra em questão apresenta-se, assim, mais como uma narrativa sobre a família de Zélia e sobre um período da história do Brasil do que sobre a própria autora, na medida em que grande parte do que é narrado são lembranças dos seus familiares e do contexto histórico vivenciado.

Lendo e analisando as obras memorialísticas de Zélia Gattai, é possível observar como nelas se misturam e se confundem a história da escritora e a história do Brasil no século XX, em especial em seus aspectos políticos, assim como a história de sua família se mistura com a história da imigração italiana para o Brasil no fim do século XIX, após a abolição da escravidão.

É esse o exercício principal da escrita de Zélia: ao narrar sobre os acontecimentos que cercaram sua vida, os quais abrangem inclusive a memória de seus avós, pais e tios, assim como a de seu marido e de seus amigos, a autora mescla suas memórias individuais com a memória coletiva de sua família e amigos, proporcionando um texto rico em interpolações entre a história e a ficção, articuladas pelos fios da memória.

Referências

GATTAI, Zélia. **Cittá di Roma**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOFF, Jaques Le. A ordem da memória. In: GOFF, Jaques Le. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 387-499.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MOISÉS, Massaud. Memórias. In: MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 289.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 9-35.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 25-142.

ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010. p. 15-38.

**A VOZ POÉTICA QUE (DES)TECE A MORTE: UMA LEITURA DE *FAZES-ME
FALTA*, DE INÊS PEDROSA**

Telma Ventura¹⁴⁸ (PUC/SP)

Resumo: O presente texto objetiva apresentar no romance *Fazes-me Falta* (2002), da escritora contemporânea portuguesa Inês Pedrosa, as especificidades da (des)tessitura da paixão e da morte, as quais possibilitam igualmente a (des)construção narrativa. Tal propósito constituiu-se a partir da consideração de que a produção literária pedrosina apresenta uma estrutura composicional permeada por fendas e lacunas, revelando os procedimentos linguísticos de fragmentação e decomposição textuais contemporâneos, mesmo que enunciados por uma voz lírica característica de toda uma tradição literária portuguesa.

Palavras-chave: Literatura portuguesa contemporânea; Inês Pedrosa; prosa poética; amor e morte; (des)construção narrativa.

***Fazes-me Falta*: Entre o amor e a morte, as inquietudes do contemporâneo**

Fazes-me falta, romance publicado em 2002, pela escritora portuguesa contemporânea Inês Pedrosa, envolve o leitor em uma amizade profunda que margeia a paixão, mas que é tragicamente marcada pela dialética amor-morte. Orquestrada por duas vozes, representando o olhar subjetivo e sócio-histórico de duas gerações, a obra apresenta-se dividida em cinquenta blocos de falas para cada voz narrativa, construindo monólogos espectrais, pois que a voz que dá início é a de uma mulher que acaba de se perceber morta. Esta mulher toma a iniciativa da fala, pranteando sua morte e questionando a existência mas, mais do que qualquer outro sentimento, demonstra ao leitor a saudade que teve, em vida, de seu amigo, como também a necessidade de sabe-lo bem, após sua morte; por esta razão, pede a Deus que lhe conceda mais algumas horas, em consciência, a fim de acompanhar seu amigo até o momento do

¹⁴⁸ Graduada em Psicologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Especialista em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e mestranda em Literatura e Crítica Literária por essa mesma Universidade, pesquisa as Literaturas Portuguesa e Brasileira Contemporâneas, com ênfase nos seguintes temas: Escrita de Autoria Feminina; Erotismo; Prosa Poética; (Neo)Barroco; Diálogo Interartes; Literatura Fantástica; Psicanálise. telmaventura@hotmail.com.br

enterro de seu próprio corpo. Assim, a voz feminina narra para ter a certeza de que permanecerá viva na memória daquele que permanece vivo. A outra voz é a de um homem que se sente viúvo, embora nunca tivessem tido um relacionamento amoroso; ele sequencia às falas dela, praguejando contra a política, a vida e a justiça divina, e colocando às claras toda a hipocrisia da sociedade contemporânea, em sua superficialidade e frivolidade. Envolto em seus sentimentos de perda, a voz do amigo narra para demonstrar quão morto ele ficou – e ficará - sem sua amiga, morta.

Realizando uma busca interior, identificada nas confissões que fazem um ao outro sobre seus sentimentos e seus enganos, as personagens de *Fazes-me Falta* empreendem uma descida à própria interioridade, deflagrada sempre pela palavra do outro, em um processo de profunda intimidade e de identidade que a ambos envolve. Duas vozes, duas subjetividades distintas, que ao tentarem dirigir-se uma à outra, terminam por espelhar-se em diversos monólogos, visto que se entendem mas não se comunicam, cabendo ao leitor compor e dar sentido a esta comunicação incomunicável.

Ela, Professora no curso de História, leciona a disciplina *História das Mentalidades*, perante a qual deveria ensinar a respeito dos grandes feitos dos “grandes homens da História” – Rodin, Freud, Henry Miller – mas que, em aula, discorre a respeito das mulheres que efetivamente influenciaram a Humanidade – Camille Claudel, Lou Salomé, Anais Nin. Feminista, traz esta ideologia não apenas em suas ideias, como também em seus gestos, afetos e aparência, pois que dispensa o uso de maquiagem, esmalte ou roupas de grife. Apaixonada pelas questões humanas, defende as relações igualitárias entre homens e mulheres e dá início a uma carreira política a fim de efetivamente melhorar o funcionamento do sistema político-social. Falece aos 37 anos em decorrência de uma gravidez tubária, resultado de uma noite de sexo com o homem a quem amava, mas que nunca a assumiu. Morrendo, condena o amigo a uma sensação de incompletude, a uma estranha viuvez e ao impactante fato de ser constantemente ausente em suas relações.

Ele, um retornado da guerra colonial em África, ingressa no curso de História, tornando-se seu aluno. Um homem inicialmente machista mas que, ao longo da narrativa, em decorrência do seu relacionamento com a amiga, humaniza-se. Trabalhava em um banco, do qual solicitou exoneração, a fim de administrar os negócios da família e, à falência destes, passa a lecionar voluntariamente em uma prisão. Descrente convicto, não crê Deus algum -

um homem absolutamente a-religioso que, na ausência definitiva da amiga, não se conforma e questiona a benevolência e a justiça divinas. Forçado a confrontar suas próprias falhas pessoais e relacionais, faz, entretanto, todo o possível para cuidadosamente manter vivas as imagens e lembranças de sua amiga morta, arquivando-as em sua memória a fim de não deixa-la partir.

A amizade define esta relação, um vínculo que, não obstante, e inclusive por excluir envolvimento sexual, constitui-se eterna e intensamente. Mesmo tendo ambos optado por serem *apenas* amigos, em uma das falas dele, o arrependimento por não tê-la amado em vida, e o desejo de tê-lo feito, fica evidente: “Eu queria agora dar-te o amor total e infantil que tinha para te dar. Racionei-o a vida inteira como a porra do chocolate de leite – por que vivemos como se o tempo nos pertencesse infinitamente?” (PEDROSA, 2003, p.31). Mas este desejo, contido, que percorre toda a narrativa, apenas foi percebido por ele após a morte dela, passando a manifestar-se de modo contundente.

A personagem feminina, por sua vez, do noante onde se encontra, do não-lugar da existência, explicita seus sentimentos ambíguos, em vista de o amor que sente pelo amigo contrapor-se à necessidade de estabelecer parâmetros exclusivamente fraternos para esta relação:

[Ela] Tomei a amizade como uma versão adulta do amor, o que significa que transferi para a casa dela a artilharia pesada do meu batalhão de afetos. Substituí o Príncipe Encantado pelo Amigo Maravilhoso. (...) Nada poderia nos separar, porque estávamos naturalmente livres das armadilhas do desejo, da via sacra da posse e do sacrifício. (PEDROSA, 2003, p.39)

Destarte, o relacionamento amoroso-sexual, essência da tradição romanesca, não institui-se na presente obra como função primordial; ao invés da intensidade e da obsessão que envolvem toda paixão, *Fazes-me Falta* tem na amizade o sentimento duradouro buscado por seus protagonistas. Ao representar, assim, a possibilidade de existência de um vínculo que ultrapassa os contornos convencionais das relações entre homens e mulheres, o romance vem a possibilitar um relacionamento que, mesmo permeado pelo amor e por vezes pelo desejo, prescinde do ato sexual. Entretanto, por meio das falas de ambos, nota-se a carga erótica do

contato: *um quer o outro, um é o outro, um está no outro. Constante e eternamente. A voz feminina, inclusive, expõe a cor do seu desejo: “Precisei de morrer para te desejar, precisei de morrer para ver a cor do desejo, que é branca, branca e irreparável, como tu, como nós dois”* (PEDROSA, 2003, p.127). Tal desejo, em branco, é a falta e a incompletude, em intensa volúpia por ser preenchida.

Inversa a uma ânsia por uma relação permanente, indestrutível, branca, mas, neste romance, igualmente frustrante, visto que os amigos se separam ainda em vida, apenas reencontrando-se ao final da narrativa. Esta obra de Inês Pedrosa aborda a angústia do homem contemporâneo em sua perene solidão, arredio e desconfiado nas relações e desapontado com o amor, embora ansiando sempre por amar e ser amado, incondicionalmente, já que em constante incompletude.

Desta maneira, o amor constitui, sim, o cerne da narrativa – mas não a paixão da protagonista pelo pai de seu filho, e sim o amor daqueles em permanente busca pelo outro, que mesmo após inúmeros fracassos e, inclusive mesmo após a morte, expõem sua humanidade no desejo pela completude daquilo que lhes falta. *Fazes-me Falta* subverte assim a regra romanesca e expõe a dor, o desamparo e o desespero dos seres que amam desconfiando do amor; em vida, os protagonistas se perdem e se separam, pois caso vivenciassem um “final feliz”, o valor da obra se esvaziaria.

Uma mulher consciente, culta, determinada, participativa, com ideias e ideais políticos: esta é a representação da voz feminina de *Fazes-me Falta*. Delineando a força de caráter, a consciência histórica e a vontade de quebrar paradigmas, a protagonista do romance, no entanto, vivencia uma questão comumente experimentada pelas mulheres contemporâneas: os novos papéis conquistados socialmente levam a perdas afetivas. Na obra em questão, é exatamente a partir da entrada da personagem feminina para a política que a amizade com seu amigo é abalada; ele deixa claro que “Mudaste. Não sei se foi a política, o sucesso, a mediocridade do meio, ou nada disso. A tua voz mudou, a tua alegria arrefeceu. Eu queria-te igual.” (PEDROSA, 2003. p.80).

O amigo que anteriormente era cúmplice do discurso e das ideias da mulher passa a criticar suas falas e sua nova atuação: “A política retirou-te o estilo e afastou-te de mim” (PEDROSA, 2003. p.13), e declara:

[Ele] E como me decepcionaste, quando te meteste na política. Nem me pediste opinião. Só dessa vez não me pediste opinião - sabias que eu diria que ser deputada não era coisa digna de ti. Quando decidiste que fazias falta ao país, deixaste de me fazer falta. Pelo menos assim fui sentindo. O teu telefone estava sempre impedido. Depois de três dias sem te falar, comecei a habituar-me a esse silêncio novo. Habituei-me enraivecido - e essa raiva passou a fazer parte de mim. A tua voz descentrou-se, inclinou-se para a melopeia. (...) Onde estava a minha amiga? (PEDROSA. 2003. p.75).

E à tal decepção com a amiga seguiu-se a ausência do amigo: “A política decompôs-te o tom de voz (...). Por isso perdi o gosto de te telefonar” (PEDROSA, 2003, p.159); ela, por sua vez, magoou-se com a ausência dele: “Te esqueceste de mim. Eu sei que não foi bem assim, mas foi assim que o senti violentamente quando o telefone deixou de tocar” (PEDROSA, 2003, p.143). Ao parar do toque do telefone, sobreveio a incomunicabilidade: perdeu-se a amizade nas ruínas da decepção mútua, deu-se a quebra dos vínculos e tudo acabou ficando por ser dito – as lacunas e as faltas promoveram a desunião. E a morte.

Surpreendida por uma gravidez não planejada, fruto de uma paixão de muitos anos, a personagem relata da seguinte maneira sua gravidez tubária: “Plantara-me a morte no lado errado do corpo.” (PEDROSA, 2003, p.209).

Não mais podendo mudar o mundo, nem tampouco denunciar as injustiças sociais, a personagem feminina morre, esvaindo-se em sangue. A partir de então, inicia o percurso pela dor da perda dos fetos no mundo que está deixando e de onde não deseja sair, sem antes restabelecer seu lugar na memória e no coração de seu amigo.

O processo narrativo das personagens faz a ausência se tornar presença, presença esta que, todavia, intensifica a ausência: as lembranças são a certeza de que ela se fora para sempre e a incompletude alastra-se na narrativa, pela voz dela: “Não me chores, meu querido. O melhor de mim vive ainda em ti, sempre viverá nesse saber da fractura que me faltou, nessa coragem da incompletude que só desse noante consigo finalmente ver” (PEDROSA, 2003, pp.27-28).

Como fragmentos que se buscam, a fim de (re)compor o todo, as personagens feminina e masculina anseiam pelo reencontro, pois apenas o amor não tolera a morte. Destarte, ao final da obra, ocorre o encontro definitivo, em resposta ao desejo de ambos: uma jovem corre o risco de ser atropelada numa estrada, ao que a voz feminina apela para que seu amigo salve a garota, não permitindo que a mesma morra precocemente; o convite real, entretanto, é para que o amigo se una a ela, indo ao seu encontro. Ele, ocorrendo ao salvamento, empurra a jovem para a calçada e deixa-se morrer:

[Ela] Depressa. A rapariga deixa os livros cair na estrada e o autocarro não terá tempo de travar antes que ela os apanhe. Depressa - lança-te sobre ela. Desta vez vais poder salvar alguém. (...) Vem, não tenhas medo, lança-te sobre essa menina que te sorri como eu e salva-a. Estou à tua espera num sítio onde as palavras já não magoam, não ferem, não sobram nem faltam. Esse sítio existe. (PEDROSA, 2003, p.235)

[Ele] E de súbito voltaste. (...) Trazes uma braçada de livros bambos a escorregar-te das mãos e as tuas sapatilhas brancas mal pousam no chão. (...) Os teus livros desmoronam-se no meio da estrada, ajoelhas-te para os apanhar mas não paras de sorrir. (...) És tu, sim. O teu sorriso avançando, estático, sobre o meu rosto. És tu antes do tu que te conheci. (...) Ajoelhada no meio da estrada sacodes tranquilamente cada livro. Algumas páginas desprendem-se e voam. Voas atrás delas sem perderes o fio do sorriso. (...) Mas sou eu quem de repente corre em sonho de voo. Empurro-te para o passeio, o teu corpo ágil salta para a vida no último instante, ouço ainda os travões desesperados do autocarro. Entras por dentro da minha carne, bates portas e janelas, rebentas-me com os vidros. E vejo-te lá em baixo, correndo agora através do jardim (...). Mas já não me lembro como era, fica longe, longe, cada vez mais longe. (PEDROSA, 2003, p.236)

A partir da morte, assim, a demanda pelo sentido da existência e pela relevância dos atos humanos no mundo evidenciam-se, visto que as personagens de *Fazes-me Falta* anseiam por se completar na alteridade, apresentando-se enquanto seres em processo de autoconstrução e que, ainda que incompletas e fragmentadas, continuam a se transformar mesmo após a morte.

A Voz Poética que (Des)Tece a Morte

Em *Fazes-me Falta*, Inês Pedrosa encena uma narrativa de vínculos e separações que, entre o Amor, a Amizade e o Desejo, expõe os afetos (in)existentes entre uma mulher morta – a personagem feminina – e um homem vivo – a personagem masculina.

O aparente caos narrativo é ainda reforçado pelo fato de *Fazes-me Falta* ser fundado na poeticidade, constituindo um texto em fragmentação, em ruptura e descontinuidade temporais, e exibindo o abandono da linearidade e da ausência de fechamento, que marcam a completa destruição do enredo. A obra em questão enuncia uma fala subreptícia, resistente e sempre dissidente, uma poética da perda e da morte, da falta irremediável e do indizível – uma linguagem que traçada e tecida, sobretudo, “na perda e na lacuna, (compondo) um viscoso limbo discursivo, onde as palavras explodem, implodem e nada dizem, além desse impossível de dizer” (BRANCO, 1990, pp.341-342). A poética da escritura *pedrosina* oferece um estilo elaborado, um tratamento exuberante às palavras, a força de uma lírica amorosa ancestral, demarcada na tradição literária portuguesa.

A linguagem poética, lírica, está presente em todo o texto, construindo uma forte imagética permeada de metáforas, visto ser esta a única tessitura possível para expressar os sentimentos das vozes narrativas, pois que as palavras cotidianas, a prosa linear e organizadora, não dão conta de manifestar a ausência e as lacunas constitutivas do relacionamento entre as personagens feminina e masculina de *Fazes-me Falta* as quais, já em suas primeiras falas, exprimem poeticamente a morte e consequente sentimento de ausência:

[Ela] Agora que saí do corpo que fui - para me tornar pólen,
poeira nos teus olhos, pura imaginação de mim - imagino-o
melhor ainda, ébrio de luz, lícido, encandeado por um Lúcifer

oculto e criador incrustado no seu próprio ser, em estado de paixão com a história desencadeada pela sua onnipotente solidão. E balouço no Seu sorriso outra vez, a vez definitiva porque o meu corpo está lá em baixo, num caixão, contemplado e lembrado e chorado pela última vez. (PEDROSA, 2003, p.10)

[Ele] Tu. Agora puro vapor do universo. Serves-me de Deus - quem diria? Serves-me no que não sei ser, e é a verdade. Olho para o mar do Guincho, para essas ondas frias e violentas em que tanto gostavas de mergulhar, e sinto-me também eu meio morto, meio frio. Feliz por estar ao teu lado outra vez. Ao lado dessa que já estava morta um bom par de anos antes de tu morreres. Fazes-me falta. Mas a vida não é mais do que essa sucessão de faltas que nos animam. (PEDROSA, 2003, pp.13-14)

Por apresentar-se enraizada na prosa poética, *Fazes-me Falta* é, da mesma maneira, o lugar de um erotismo, de um texto oposto ao pensamento linear-prosaico, e que se abeira, como a própria poesia, dos limites da linguagem, em um movimento incessante de palavras que exibem nuances e vacuidades. “A poesia é feita de palavras enlaçadas que emitem reflexos, vislumbres e nuances (...), e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível”, ensina PAZ (1994, p.11) e, ao proferir o imperceptível, a palavra poética, da mesma forma, apresenta uma “festa de linguagem, em seu espetáculo de perda e de desordem, de loucura e de siderações do sujeito” (BRANCO, 1990, p.434).

Ao considerar-se a imagem metafórica, observa-se que o discurso sugere, na verdade, o que não foi dito, de maneira objetiva, no texto, mas o que está presente, presentificado no ilimitado, no indizível, que apenas pode ser concebido por meio da linguagem. No romance *pedrosino* em estudo, a escrita se constitui, na verdade, em uma desescrita, em uma destessitura da narrativa, explícita nas lacunas e nos abismos da linguagem utilizada, à semelhança de todo processo poético que, levado aos seus limites, aproxima-se desse lugar. O destecer narrativo é pontuado logo no primeiro monólogo da personagem masculina que, ao definir o que o unia à personagem feminina, expressa: “O que existia, existe, entre nós, é uma ciência do desaparecimento. Comecei a desaparecer no dia em que os meus olhos se

afundaram nos teus. Agora que os teus olhos se fecharam, sei que não voltarás a devolver-me os meus.” (PEDROSA, 2003, p.12). Uma *ciência do desaparecimento* igualmente ocorre com a própria composição, ao longo da narrativa.

Os fragmentos, os vazios, os bordados no nada, com ritmos entrecortados e respirações ofegantes, compõem uma escrita espasmódica, uma linguagem erótica, permeada por detalhes ínfimos, meticulosidades e minúcias, criando um texto excessivo e desdobrado e, ao mesmo tempo, elíptico, fraturado e lacunar. A personagem masculina, em meio a seu sofrimento, diz que a personagem feminina traz em si um “tecido de mortos” e um “saber de cinzas” (PEDROSA, 2003, p.65), assinalando a lacuna, a dissipação e a fragmentação da personagem e da narrativa, representadas na escrita de Inês Pedrosa. Em *Fazes-me Falta*, tudo está presente, mas quase nada acontece: não existem fatos reais, nem um grande enunciado, ou mesmo uma revelação fundamental; a escrita, nesta obra, revela o sujeito através de seu esvaecimento e, em decorrência, uma narrativa enunciada no vazio:

[Ele] O teu corpo é agora alimento da terra - existirá no verde das folhas. E no cheiro do vento, na matéria física dos dias e das noites. Olho para a tua campa e sinto os teus olhos negros a serem devorados pelas larvas, o teu sorriso espelhento apodrecendo a cada instante, as tuas mãos desfazendo-se, desaparecendo para sempre deste mundo que é ainda tão teu. A luz do sol já não chega à tua pele, e poucos ficaram para verdadeiramente te chorar. (PEDROSA, 2003, p.156)

A tal tessitura composicional cindida e fragmentária corresponde a poeticidade, uma linguagem que se aproxima da fala, da linguagem oral, “com sua dupla capacidade de fluir com o tempo e de o fazer durar” (BRANCO, 1990, p.285), a qual, simultaneamente, projeta a narrativa em direção ao futuro, movida pelo passado e, no entanto, paralisada no presente – na morte da personagem feminina. Na prosa poética de *Fazes-me Falta*, urdida no esquecimento, produto de lapsos e omissões, “a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta (a prosa) deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral (a poesia). Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e (...) move-se sobre o vazio” (PAZ, 1994, p.13).

No serpentear da linguagem poética, o presente narrativo da obra *pedrosina* estudada relaciona-se à fala, à voz e ao corpo feminino – morto -, exibindo a angústia da ausência e da descontinuidade, desse lugar de imobilidade e silêncio:

[Ela] De quem é esta morte encenada em caixão? De onde vem esta febre fria que me sela a boca? Luto para fugir desta caixa onde me expõem e me lamentam. Se ao menos soubessem rezar. Pai Nosso, eu não quero já o céu. (...) No lugar do morto, é o medo que enjoa e entontece. O medo que os vivos têm de mim, agora, do futuro que lhes anuncio, vestida para enterrar. Esse medo cria ondas de calor, ondas enevoadas, que a luz das velas, a baba dos sussurros amplia.

Meto-te medo, também a ti? Aqui imóvel, de olhos fechados, olhando-te ainda, para não me olhar a mim, para me afastar do cheiro a medo que é talvez o cheiro derradeiro. (...) Pai Nosso, deixa-me olhar para ele. Deixa que os meus olhos mortos subam na luz das velas, devagar, para olhar para ele. (PEDROSA, 2003, p.21)

A angústia enunciada em *Fazes-me Falta*, de dupla orientação, funda-se no desejo de negação da morte: “Preciso de me despedir de ti, ou de aceitar a morte, que é a mesma coisa” (PEDROSA, 2003, p.71), bem como na tentativa de sobreviver à ausência do outro: “Ensina-me a tua morte, que em vida apenas pude surpreender.” (PEDROSA, 2003, p.90), ausência esta que marca o corpo de quem fica com os sinais do corpo ausente: “Esforço a imaginação, estendo-a até aos teus dedos, mas não consigo mais do que um ligeiro roçar de asas. São os lençóis que agito, bem sei – mas não me concederás a graça de transformar a fímbria do meu lençol na ponta dos teus dedos?” (PEDROSA, 2003, p.144). Ao sujeitar-se à ausência, no tempo presente da perda, as vozes narrativas a manipulam, transformando, por meio do discurso poético:

a distorção do tempo em vai e vem, (a fim de) produzir ritmo, abrir a cena da linguagem (...). A ausência torna-se uma prática ativa, um *atarefamento* (que me impede de fazer qualquer coisa); cria-se uma

ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias). Essa encenação linguageira afasta a morte do outro. (BARTHES, 2013, p.39)

Nesse vai-e-vem narrativo, a poesia recria o objeto amoroso por meio de palavras que, de acordo com PAZ (2012), “sangram pela mesma ferida” (p.37), ferida aberta pela perda deste objeto, como se pode verificar na seguinte passagem:

[Ele] Estou sozinho. Sozinho com o coração em bocados espalhados pelas tuas imagens. Já não posso oferecer-te o meu coração numa salva de prata. Alguma vez o quis? Alguma vez o quiseste? Dava-me agora jeito um deus qualquer para moço de recados. Um deus que te afagasse os cabelos e me recordasse como eram macios. Um deus que me libertasse desta imagem fixa do teu corpo encaixotado. (PEDROSA, 2003, p.11)

À alusão às *imagens* da personagem feminina, sobre as quais o coração da personagem masculina está em *bocados espalhados*, agrega-se a ideia da fragmentação, a qual perpassa toda a narrativa, relacionada tanto às personagens e ao enredo, quanto à tessitura composicional; marcada pela força lírica, em *Fazes-me Falta*, tece e destece a Morte – morte esta não apenas da personagem feminina, mas de todo o corpo textual da obra –, a narração do corpo morto da protagonista sugere a metáfora central, metáfora esta que institui a cadeia de camadas textuais estabelecidas por esta morte alegórica. Morrendo, a personagem feminina revela o vazio da vida, do saber e da contemporaneidade, visto que principia uma reflexão a respeito da sua (in)existência e assim expõe a incompletude a que o ser humano está fadado na sociedade atual.

A fragmentação, a ausência e as fendas textuais, elaboradas em linguagem lírica, propiciam a manufatura de um *texto de gozo*, postulado por Roland Barthes em *O Prazer do Texto* (2013), no qual o teórico coloca que “o texto (de gozo) é atópico (...) em sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, defeito” (pp.37-38), *desbordando* a narrativa e fazendo tudo paulatinamente se decompor: “Tudo o que tocamos se desfaz.

Depois, fica-nos o vício da decomposição, o perfume intoxicante das coisas mortas.” (PEDROSA, 2003, p.104)

Em destecendo, a narrativa encerra em seu tecido a negação da própria obra, a rasura do inexistente e a presença da falta irrecuperável. Em uma interminável tessitura, constrói-se um terceiro texto: uma narrativa de não-morte, urdida entretanto no desespero, na saudade e na ausência. Tal narrativa, ao mesmo tempo desmedida, inútil e efêmera, e excessiva e sempre adiada em suas grandes verdades, apresenta-se invariavelmente tecida pelas mãos de uma narradora que goza, como exposto por Barthes (2013), na não-produção de sentidos maiúsculos – mas sim na exacerbação narrativa dos afetos, das sensações e dos caminhos do desejo.

Por meio desses múltiplos caminhos do desejo (desejo de negação da morte) uma dicção, erigida no lugar do que se perdeu, é tecida, exibindo uma obra que procura algo que lhe falta e sempre faltará, até que esta procura infinita desemboque no único caminho possível – na morte. Destarte, a dinâmica do desejo de *Fazes-me Falta*, em sua trajetória de texto de gozo, um texto sempre em percurso, compõe-se de um desejo já *a priori* frustrado, visto que o objeto desejante – a personagem masculina – e o objeto desejado – a personagem feminina – jamais se encontrarão novamente, marcando, com este fato, o sentido (im)possível e abismal da narrativa: “Não quero que venhas ter comigo, os mortos não se encontram” (PEDROSA, 2003, p.182), exorta a personagem feminina, reafirmando a separação eterna entre ela e seu amigo, no gozo negro da separação e da ausência imutável e infinita.

Romance representativo da modernidade, *Fazes-me Falta*, por meio de sua linguagem e técnica narrativas, desconstrói assim as noções tanto de narrador quanto de autor, e subverte o conceito de verdade, consequência da fragmentação que ocorre tanto nas identidades humanas na sociedade contemporânea quanto na materialidade textual, a qual se faz presente no corpus do texto por meio das metáforas da morte corporal e na incomunicabilidade entre as personagens feminina e masculina, retratando a ordem do não-saber, da não-nomeação e da morte. No vazio e no nada.

Fazes-me Falta perpetua o não-saber, a incomunicabilidade e a ausência. Constituindo-se como uma narrativa de morte, a obra afigura-se, em verdade, em uma narrativa morta, tão morta quanto a personagem feminina. As mesmas metáforas, em um

discurso lacunar e cindido, (de)composto por silêncios e ausências, abre fendas em ambos os *corpos*, os quais relatam o nada em torno do mesmo – a fragmentação e a incompletude.

Referências

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANCO, Lúcia Castello. **A Traição de Penélope: Uma Leitura da Escrita Feminina da Memória**. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

_____. **O que é Escrita Feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAZ, Octávio. **A dupla chama: Amor e Erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

PEDROSA, Inês. **Fazes-me Falta**. São Paulo: Planeta, 2003.

O FEMININO COMO NARRATIVA: QUEM SÃO AS MULHERES QUE NARRAM O CINEMA DOCUMENTAL DE EDUARDO COUTINHO?¹⁴⁹

Thainara Cazelato Couto (UNINCOR)

Resumo: Uma das marcas do cinema documental de Eduardo Coutinho diz respeito à sua preocupação com a construção de personagens narradores. Claudio Bezerra relaciona o personagem-narrador de Coutinho àquele descrito por Walter Benjamin no famoso ensaio sobre a obra de Nicolai Leskov, observando que ambos são dotados da capacidade de intercambiar as experiências, transformando-as em narrativas. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 33). Em muitos casos, na seleção desses narradores, Coutinho parece assumir uma preferência pelos menos favorecidos, associando-se, ainda, à ideia de Benjamim de que os narradores natos têm origem popular. Parte importante de sua produção destaca grupos minoritários, moradores de morros cariocas ou comunidades rurais, trabalhadores ligados a movimentos sindicais ou de reforma agrária, habitantes de um condomínio decadente em processo de revitalização, etc.. Segundo o próprio diretor, esta opção pelo outro, localizado em espaço social diverso do dele, tem relação com suas “desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores”, que “ajudaram a detonar uma paixão imediata por uma coisa simples – olhar e escutar as pessoas, em geral pobres, do campo e da cidade – o Outro social e cultural.” (COUTINHO, 2013, p. 17). Considerando essa posição política e estética de Coutinho, focada em seu interesse pelo outro que surge do encontro de uma personagem com o aparato cinematográfico, esta comunicação propõe uma reflexão sobre o universo feminino como entidade narrativa, tendo como ponto de partida o documentário *Babilônia 2000* (2000).

Palavras-chaves: Coutinho; *Babilônia 2000*; Narradoras, Feminino.

No livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, Claudio Bezerra apresenta a obra de Coutinho dividida em três fases bem marcadas, identificando os

¹⁴⁹ Esse texto é o resultado parcial da pesquisa de iniciação científica “A construção da narradora em *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho”, iniciada em março deste ano, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cilene Pereira e coorientação da Prof.^a Fabíola Sarrapio. A pesquisa tem o objetivo de refletir sobre a constituição do narrador nos documentários de Eduardo Coutinho, observando como isso se dá no filme citado a partir do encontro entre o dispositivo fílmico e o entrevistado. O interesse pelo cinema documental de Coutinho surgiu a partir do grupo de estudos “Narrativas orais e/ou escritas e Memória”, coordenado pela orientadora desse trabalho e pela Prof.^a Dr.^a Maria Alzira Leite, com a participação de docentes e discentes do Curso de Psicologia.

documentários *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo Forte* (1999) como linhas divisórias entre o cinema documental mais tradicional e televisivo, e aquele que daria origem ao documentário de personagem, centrado na atuação performática.

A primeira fase, segundo Bezerra, ocorre com a entrada de Coutinho no mundo do documentário televisivo e corresponde aos anos de atuação no Programa *Globo Repórter*, entre 1975 e 1984. Ainda sem intimidade com a narrativa documental, Coutinho utilizava o “formato convencional do Globo Repórter, estruturado por um narrador-apresentador, locução *off* e depoimentos” (BEZERRA, 2014, p. 14), apesar de haver alguma liberdade na construção dos programas, já percebida no documentário *Theodorico, o imperador do sertão*, de 1978, “inteiramente sem locução e construído pelo protagonista ora falando direto para a câmera, ora atuando como entrevistador, ou ainda encenando situações cotidianas de sua vida pessoal, de político, fazendeiro e empresário.” (BEZERRA, 2014, p. 14).

Segundo Coutinho, “[...] nessa época, apesar da ditadura, nosso núcleo [na Rede Globo] constituía-se num nicho dentro da emissora, onde se permitia um trabalho mais autônomo, mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação.” (COUTINHO, 2013, p. 18).¹⁵⁰

*Cabra marcado para morrer*¹⁵¹ assinala, segundo Bezerra, “o período de gestação de um estilo” (BEZERRA, 2014 p. 14), dando início à segunda fase da obra documentária de Coutinho, pois seria o primeiro longa-metragem para cinema e de maneira independente.

A terceira fase tem início com *Santo forte*, na qual Coutinho apresenta, conforme observa Claudio Bezerra, “um jeito próprio de pensar e fazer cinema documentário, cuja finalidade é promover um ‘acontecimento filmico’¹⁵² capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual.” (BEZERRA, 2014, p. 14). Assim, o diretor contraria,

¹⁵⁰ “[...] num programa sobre a eterna seca no Nordeste, em 1976, fiz um plano de três minutos e dez segundos em que um flagelado falava sobre as várias espécies de raízes que ele fora obrigado a comer durante as secas que tinha vivido. Falava e mostrava as raízes.” (COUTINHO, 2013, p. 18).

¹⁵¹ “Concebido, no início dos anos 1960, para ser uma ficção sobre o assassinato de um líder das Ligas camponesas na Paraíba, João Pedro Teixeira, teve as filmagens interrompidas pelo golpe militar de 1964. Dezessete anos depois, Coutinho retoma o projeto para acertar as contas com o passado, reencontra os camponeses e a família Teixeira, destroçada pela repressão política, e realiza uma obra inovadora, superando, por demais, a intenção de contar a história de um filme que não aconteceu.” (BEZERRA, 2014, p. 24).

¹⁵² O termo “acontecimento filmico” pode ser traduzido da seguinte forma: “filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera.” (COUTINHO, 2013, p. 20).

conforme observa Consuelo Lins, o modelo do documentário direto norte-americano, que estabelece como regra geral a “mínima presença possível da equipe – a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera [...]” (LINS, 2013, p. 380). Nesse sentido, o documentário de Eduardo Coutinho não é a filmagem de “uma realidade pronta, que preexistiria à filmagem, mas [de] uma realidade sendo produzida no contato com a câmara.” (LINS, 2013, p. 378).

Uma das marcas do cinema documental de Coutinho diz respeito à sua preocupação com a construção de personagens. Para Bezerra,

A performance da personagem de Coutinho é uma espécie de teatro, um gesto peculiar de se colocar em cena, de entrar no jogo proposto pelo diretor e marcar uma presença para o filme, com base em uma experiência de vida. *A performer-personagem* é um ser que se lança sem rédeas no ofício de narrar, mergulha na coisa narrada, forjando *outros* para si com a *memória do presente*, criando, assim, outras possibilidades comunicativas por meio de gestos, falas e expressões, muitas vezes peculiares. (BEZERRA, 2014, p. 15, grifos do autor).

Para Consuelo Lins, integrante constante da equipe de produção de Coutinho e pesquisadora de sua obra, as personagens que povoam a tela do documentário do diretor são reais, “mas, diante da câmera, constroem seus autorretratos, encenam suas histórias, se inventam a partir do que gostariam de ser, do que talvez sejam, do que pensam que o diretor gostaria que fossem, e tudo isso no próprio ato de falar.” (LINS, 2013, p. 383).

O processo performático das personagens de Coutinho, relacionado à ideia de “acontecimento fílmico”, nasce necessariamente do método de construção documental do diretor, que faz, conforme ele próprio assinalou, “cinema de diálogo rejeitado pela televisão” (COUTINHO apud BEZERRA, 2014, p. 20) ou “cinema de conversação” (COUTINHO, 2013, p. 15), uma vez que insiste na interação entre personagem (entrevistado) e “dispositivo

cinematográfico” (todo o aparato que configura o cinema: equipe técnica, equipamentos, locação, iluminação, montagem, etc.).¹⁵³

Ao contrário da entrevista televisiva, que está engendrada em um formato convencional e até mesmo ideológico (pois nem sempre pode-ser falar o que se pensa), as conversas feitas por Coutinho em seus documentários primam pela fala espontânea da personagem que, mediante sua encenação diante da câmera, constrói um tipo de narrador.

Em *Babilônia 2000*, filme rodado em duas comunidades do Rio de Janeiro (Chapéu Mangueira e Babilônia), o mote para entrada naquele universo distinto ao do cineasta é o questionamento sobre as expectativas dos moradores para a virada do milênio. A pergunta-mote é o ponto de partida para que as equipes e o diretor entrem na vida particular de cada entrevistado, permitindo, assim, o acontecimento fílmico, entendido este, conforme propõe Coutinho, como o “acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera.” (COUTINHO, 2013, p. 20).

Dos relatos de *Babilônia 2000*, interessavam-nos os femininos. Dentre estes selecionamos os das moradoras Cida, Fátima, Dona Djanira, Carolina e Roseli como principais, por conterem essa atmosfera narrativa perseguida por Coutinho. São relatos potencialmente carregados de elementos que nos ajudam a elucidar a construção das narradoras de Coutinho.

Babilônia 2000 tem 80 minutos de duração e 40 personagens registradas por cinco equipes de filmagem, algo inédito na trajetória de Coutinho, que dirigiu uma das equipes. O documentário foi realizado em apenas um dia, sendo as entrevistas marcadas antecipadamente.¹⁵⁴

¹⁵³ Isso evidencia o que Coutinho chama de “a verdade da filmagem”, que “significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera.” (COUTINHO, 1997, p. 167).

¹⁵⁴ Durante os dez dias de pesquisa que antecedeu a realização do documentário, os encontros da equipe cinematográfica com Coutinho permitiram que o dispositivo fosse definido, além de indicar a necessidade de outras equipes para que o filme fosse realizado em um tempo tão reduzido. Logo as equipes chegaram: a do próprio diretor, que tinha a participação do fotógrafo Jacques Cheuiche, que segundo o próprio Coutinho “aceitou o risco de misturar a fotografia dele com a de fotógrafos amadores operando câmaras piores; ele foi fantástico, assimilou meus métodos e soube ouvir.” (LINS, 2004, p. 124-125); a de Cristiana Grumbach, sua assistente, e mais três equipes que utilizaram câmaras digitais manuseadas por fotógrafos com pouca ou nenhuma experiência.

Fátima, a primeira entrevistada pelo diretor (e a primeira a aparecer no filme), tem três momentos no documentário, totalizando 07 minutos e 50 segundos. Já Cida, também entrevistada por Coutinho, aparece duas vezes, somando 05 minutos e 28 segundos.

A preocupação com a construção de uma imagem de si (ou uma encenação), entendendo-a importante na relação entrevistado-documentário e para a construção do processo narrativo, conforme propõe Coutinho, é clara na fala de Fátima, que pintava o cabelo quando a equipe chegou: “Não é porque a gente é pobre que tem que ser relaxada. A aparência é fundamental na vida do ser humano”.

Cida deixa evidente o processo de encenação. Depois de afirmar sua vocação teatral, tendo inclusive participado do Teatro do Oprimido por cinco anos, e se emocionar diante da lembrança do assassinato do irmão, a moradora pede ao diretor para terminar seu depoimento de outro modo. Logo em seguida aparece enxugando as lágrimas e o rosto, e diz que não gostaria de acabar assim. Recomposta, ela retoma o depoimento enaltecendo a família e a educação dada por ela para dar um tom mais positivo à sua participação: “Só que eu não queria fechar assim. Queria fechar... Tá bom?”.

Sua conversa com Coutinho se dá debruçada na janela de casa e tem a família como ponto central, sobretudo a figura do irmão Benedito, um compositor que, quando criança, foi selecionado para participar de um filme. “Na verdade, eu vou te dizer meu irmão, modéstia a parte, era um Sidney Pottier do Brasil, do Rio de Janeiro”. Cida enfatiza que seu irmão virou policial militar, ele não era, virou, mas foi morto em uma queima de arquivo, devido a algumas descobertas que havia feito sobre o funcionamento da Polícia Militar. Nessa primeira aparição, os temas são concentrados na família, falando pouco de si mesma, excetuando seu lado atriz.

No segundo momento em que Cida aparece, ela está falando na rádio comunitária sobre as filmagens que estão sendo feitas, e anuncia que uma câmara ficará na creche para que os moradores possam dar seus depoimentos. Nesse momento, ela aparece como liderança local, aglutinando moradores em torno da concepção de filmagem de Coutinho, fazendo parte, ainda que de maneira bastante indireta, da própria equipe do cineasta.

Neste processo de construção da personagem-narradora, a intervenção do diretor é cuidadosa, mas fundamental para a emergência desse ser singular. Em *Babilônia 2000*, por exemplo, a personagem Fátima vai para o alto do morro para cantar uma canção de Janis

Joplin. Se a ideia da cena pode não ter nascido da personagem, ela é impulsionada por Coutinho a partir de uma fala de Fátima. Aos 06 minutos e 05 segundos de filme, a vemos dizendo: “Não vai cantar, não?” Coutinho responde: “*Vamo* cantar na pedra” “Ah, na pedra. Tá bom.” Próximo dos 15 minutos finais do filme (terceira aparição de Fátima no filme), ficamos sabendo pela personagem que a interpretação poderia ter sido melhor, pois a música não fora escolhida por ela, mas pelo próprio diretor. Ela confessa não saber bem a letra da canção escolhida por Coutinho, o que justifica seu inglês “mais sonoro e intuitivo do que linguisticamente correto”, conforme observa Bezerra (2014, p. 93): “Já a Mercedes Benz eu sei bem, mas ele quer ouvir aquela toda”.

Na interpretação que Fátima faz da canção *Me and Bobby McGuee*, sucesso na voz de Janis Joplin, acontece o ápice de sua performance. Ela e a equipe de Coutinho se encaminham para a Pedra do Urubu. Fátima começa a cantar com sua voz grave e forte, em pé e de olhos fechados. No refrão começa a bater palmas e troca o nome de Bobby McGuee, no verso final da canção, por Babilônia, “construindo”, segundo Bezerra, “uma ponte entre a sua história e a história da canção” (BEZERRA, 2014, p. 94), que conta as aventuras de um casal hippie no final da década de 1960 e das saudades que a mulher sente de seu amor, Bobby. A canção parece sintetizar a vida de Fátima a partir de seu depoimento e da interpretação dada a ele por Coutinho, já que a canção é escolhida por ele e não por Fátima.

Essa sinceridade fílmica (deixar registrado que a escolha da canção foi do próprio diretor e que a personagem ressenete-se disso em termos de performance) está disposta na revelação de que o documentário se afirma, a todo o momento, um filme, no qual todos, de certo modo, estão compactuando com a encenação narrativa. Fátima ao encontrar outra equipe no fim de tarde, questiona: “E o coroa falou? O coroa falou alguma coisa? Ele gostou?”. Para Lins, “comentários como esses não apenas nos rementem à filmagem como também destacam o fato de que há uma autoconstrução dos personagens no momento da fala.” (LINS, 2004, 130-131).

Essa marca do cinema documental de Eduardo Coutinho, a preocupação com a construção de personagens narradores, leva Claudio Bezerra a relacionar o personagem-narrador presente nos documentários do diretor àquele descrito por Walter Benjamin no famoso ensaio sobre a obra de Nicolai Leskov, observando que ambos são dotados da capacidade de intercambiar as experiências, transformando-as em narrativas. Para o crítico, as

personagens de Coutinho “são pessoas dotadas de uma singularidade narrativa, transformam o ato de narrar os acontecimentos passados em uma experiência viva, prazerosa e, por vezes, enriquecedora em termos de lição de vida.” (BEZERRA, 2014, p. 33).

Em muitos casos, na seleção desses narradores, Coutinho parece assumir uma preferência pelos menos favorecidos, associando-se, ainda, à ideia de Benjamim de que os narradores natos têm origem popular. Parte importante de sua produção destaca grupos minoritários, moradores de morros cariocas ou comunidades rurais, trabalhadores ligados a movimentos sindicais ou de reforma agrária, habitantes de um condomínio decadente em processo de revitalização, etc..

Segundo o próprio diretor, esta opção pelo outro, localizado em espaço social diverso do dele, tem relação com suas “desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores”, que “ajudaram a detonar uma paixão imediata por uma coisa simples – olhar e escutar as pessoas, em geral pobres, do campo e da cidade – o Outro social e cultural.” (COUTINHO, 2013, p. 17).

Dos 80 minutos de filme, 67 minutos e 21 segundos são destinados às conversas, termo que Coutinho prefere à entrevista. O restante se divide entre os planos da praia de Copacabana que marcam a passagem do tempo, imagens das comunidades, introdução do documentário e créditos. Do tempo reservado às conversas, 25 minutos e 40 segundos são com homens e 41 minutos e 41 segundos com mulheres. Além disso, dos 40 entrevistados, 21 são homens e 19 são mulheres. Ou seja, apesar de termos mais personagens masculinas no documentário, o tempo reservado à fala feminina é maior.

Mas o que revela o universo narrativo desses relatos femininos?

Logo após ser flagrada pintando os cabelos, a câmara corta a cena e Fátima sai de dentro da casa com três copos cheios e os oferece para a equipe. Após isso, uma voz feminina, provavelmente a de Consuelo, indica um lugar para sentar-se frente à Coutinho. Apesar de esse ser o momento de início da conversa, Fátima já começa a agir como narradora momentos antes, no gestual da cena.

Nesse primeiro momento, a personagem fica o tempo todo sentada, mas é muito enérgica com seus gestos, olhar e expressões faciais, como se demonstrasse o que está dizendo. Um exemplo é quando conta sobre seu passado hippie: “O pessoal fala que hippie é

sujo. É mentira, entendeu? É que hippie se afasta dessa sociedade podre, sociedade de consumo.” Falando isso ela faz um movimento com a mão indicando separação.

Ela fala sobre a vida que levava com o marido, fazendo artesanato para “se levantar” e sobre sua visão apocalíptica do fim do mundo: “O satanás vai vim por meio de internet, entendeu? É tipo um *chips*.” Fala isso com a mesma energia que antes.

Dona Djanira, mãe de Cida, também fica o tempo todo sentada, mas numa postura mais relaxada, como se fosse uma avó contando uma história para seus netos. Sua fala é pausada e seus gestos são muito expressivos. Ela fala de sua origem mineira e como foi parar no Rio de Janeiro com 14 anos de idade através de uma madame mineira, começando a trabalhar de “empregada doméstica, babá, arrumadeira, aí fui praticando cozinheira”. Parte importante de seu depoimento está associada ao mundo do trabalho, do qual detém segredos revelados para a câmera de Coutinho. A família para a qual trabalhara era amiga do presidente Juscelino Kubitschek, e a tal madame talvez mais que uma amiga: “Juscelino quando ia pra lá ninguém tinha coragem de apanhar ele lá fora... Tô falando muito alto? Quem ia lá e colocava ele dentro do apartamento era eu. Porque todo mundo tinha vergonha de buscar. Eu ia lá na Avenida Atlântica,... assobiava ele, ele vinha todo vestidinho presidentinho e botava ele pra dentro.”

Ainda sentada, olhando pra cima, com Coutinho em pé ao seu lado, diz que Juscelino era muito mulherengo, mas que essa era a doença do homem. Logo em seguida se lembra de quando sua mãe “engomava” seu pai aos sábados para ele poder ir para farra. “O homem é da rua, a mulher que é de dentro de casa”, diz. Uma frase sexista que marcou sua geração e demonstra, conforme Lins, “uma aparente aceitação desse machismo à brasileira.” (LINS, 2004, p. 132-134). Ao mesmo tempo em que reconhece espaços tradicionais femininos e masculinos, repetindo a velha lógica aprisionadora da mulher, ela enfatiza que não reproduziu o casamento dos pais no seu, dizendo que com ela não, “porque tem que haver respeito. Mulher não é cachorro”.

Segundo ela, “o Brasil tem muito racismo” e emenda dizendo que entra em restaurantes e lojas de cabeça erguida: “Eu sou queridíssima. Qualquer loja eu entro, se eu quiser comprar a prazo, eu compro. Sou muito bem tratada hoje. Porque eles respeitam não sei se é meu cabelo branco”, aplicando a essa frase uma energia vigorosa.

Carolina aparece logo após Cida. Como parte dos preparativos do ano que se finda, a moça também está pintando os cabelos. Ela fica o tempo todo em pé, e anda pela casa mostrando com orgulho seus móveis, dizendo que conseguiu tudo como diarista. Além dos móveis, conseguido pelo esforço diário do trabalho, Carolina mostra as marcas de bala na parede da casa, resultado de um tiroteio entre a polícia e o “pessoal do movimento”.

Ao contrário da tradição, Carolina diz que só passa o Ano Novo de preto e mostra, para a equipe, a roupa transparente e o sutiã que usará na virada do ano, evidenciando sua desinibição, mesma desinibição com a qual expõe a filha diante da câmera: “Olha a Fernanda lá! Fernanda é um avião. Quer ver? Filma ela lá!”. A câmara vira e filma uma adolescente arrumando o sofá, e Carolina ao fundo dizendo que a filha é muito preguiçosa. Para a equipe, não oferece apenas parte de seu mundo, de sua casa e intimidade, mas também coca-cola e mousse, feito para a noite.

Ao ser questionada sobre sua vida afetiva, ela responde que nunca ficou sozinha, com um sorriso discreto no rosto. Completa dizendo que na sua casa não entra mais ninguém em respeito as suas filhas, mas que sempre tem namorado, até dois ou três ao mesmo tempo: “porque a vida é curta. Então a gente tem que aproveitar o máximo da vida, porque a gente não tá aqui pra sempre. Aqui a gente tá ‘passageiro’ e tem que aproveitar enquanto a gente é jovem e tem saúde, por que depois que tá velho e doente quem vai querer? Ninguém”. Termina a fala com a mão na cintura e uma jogada de ombro, deixando claro sua posição.

Assemelhando-se a Carolina, Roseli é uma personagem desinibida, extrovertida, com uma fala enérgica. Ela não é abordada pela equipe; ao contrário, ela é quem questiona sobre a presença de uma equipe de filmagem na comunidade. Um dos integrantes responde que estão fazendo um filme que irá passar no cinema. Roseli então pergunta: “Ah, então a gente vai ser ator?” e complementa: “Não! Vai aparecer aonde? Peraí, que eu tenho que me arrumar, mudar o visual!”. Outra pessoa da equipe fala “Não, não, não, não” e ela responde: “Ah, você quer pobreza mesmo?”, cai aos risos e pergunta “Você quer comunidade, né?”. A atitude crítica da personagem revela a existência de uma pobreza espetacularizada, que tem em comunidades pobres seu ponto principal.

Como outros moradores, Roseli está às voltas com os preparativos para a virada do milênio, descascando batata para fazer maionese. Assim como Fátima e Carolina, oferece bebidas para a equipe de filmagem e os convida para a virada.

Sobre a pergunta-mote do documentário, Roseli responde de uma forma bastante politizada, que nada irá mudar, aproveitando para criticar o desemprego, a inflação e a fome. Ela aponta a necessidade de poder ir a um hospital público e ser bem atendida, ir ao supermercado e não ter inflação e ter boas escolas. Apesar de não estar mais presente na comunidade, ela demonstra um senso de pertencimento: “Nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui, nós não somos mais produtos do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela, mas meus pais moram aqui”.

Segundo Lins,

É evidente que [Roseli] foi buscar intuitivamente essa palavra, que sabe pertencer a uma fala mais cultivada, em algum lugar perdido da memória, por causa da entrevista para nos “impressionar”. Assim como Herman Hesse e Juscelino foram “convocados” para compor outros auto-retratos do filme. Não importa. O que conta é o fato de eles terem essas referências e se apropriarem delas de modo extremamente original. (LINS, 2004, p. 137-138).

O depoimento de Roseli extravaza o de outras mulheres do documentário, apontando uma dimensão crítica maior em relação ao espaço social (e a imagem construída pelos de fora da comunidade) e as políticas públicas, ao mesmo tempo em que são repetidos rituais como apresentação da casa, na qual referências católicas se destacam – apesar do sincretismo que a faz acreditar em tudo que é bom – e da hospitalidade.

Referências

BEZERRA, Claudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Papirus, 2014.

COUTINHO, Eduardo. **Babilônia 2000**. (80 min.) Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2001.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura - ANO 2016
Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso - Universidade Vale do Rio Verde
Av. Castelo Branco, 82 – Chácara das Rosas – Três Corações – MG – CEP: 3741-000

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TRILHAS DO RIO COLONIAL: O GARATUJA, DE JOSÉ DE ALENCAR

Thais de Lima Leite Ribeiro (UFRJ)

Resumo: José de Alencar é considerado um dos maiores romancistas da Literatura brasileira. Em suas obras sempre exaltou a sua nacionalidade, em como traçou um perfil histórico-cultural do Brasil, a partir de aspectos sociais, geográficos. Nesse sentido, ao perseguir com obstinação o seu projeto de escrever o Brasil, o autor na sua última safra de romances, lançou a trilogia de Alfarrábios, constituída por O Garatuja, O Ermitão da Glória e a Alma do Lázaro. O Garatuja é a primeira de uma série de narrativas, intituladas por Alencar como “Crônica dos tempos Coloniais”, trazendo como texto de abertura os “Cavacos”, que significam por assim dizer os fragmentos de uma história. Em O Garatuja o autor focaliza os anos de 1659, e através de uma crônica criativa, recria a sua história da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, numa espécie de “arquivo arqueológico”: “Escaparam porém ao cronista muitas particularidades, que ele descurou e que eu pude obter consultando um arquivo arqueológico, bem provido, e que tenho à minha disposição, para o estudar a vontade.” (ALENCAR, 1977, p.3). Nesse sentido, nesse trabalho, temos por objetivo estudar as cartografias do Rio de Janeiro cidade colonial e como Alencar ficcionalmente torna a história do jovem país, um rabisco, ou seja uma Garatuja.

Palavras Chave: Cidade, Literatura, História.

I. INTRODUÇÃO

José de Alencar é considerado um dos maiores romancistas da Literatura brasileira, em suas obras sempre exaltou a sua nacionalidade, e traçava um perfil histórico-cultural do Brasil, a partir de aspectos sociais, geográficos, usando um estilo mais “abrasileirado”, sem o estilo português que era utilizado nos livros da época.

Alencar através do contexto histórico da sociedade brasileira nos anos de 1659 buscou inspiração para produzir a narrativa de O Garatuja, que constitui a primeira parte do volume Alfarrábios. O campo semântico Alfarrábio origina-se do antropônimo árabe *AL Farabi*,

filósofo que viveu em Bagdá no século IX. No dicionário da língua portuguesa Aurélio, o termo Alfarrábio significa livros antigo ou velho. Nesse sentido, os alfarrábios representam a metáfora dos escritos antigos acerca da história do Brasil compilado por José de Alencar, os quais tem início com a imagem da garatuja, ou seja, com o esboço, o desenho feito por uma criança em sua fase inicial, então *O Garatuja* representa a metáfora de uma escrita inacabada da história de um país ainda jovem, como é o caso do Brasil.

Através de um olhar singular e crítico, Alencar torna a obra *O Garatuja* única, bela e desafiadora, colocando em cena um Rio de Janeiro calmo, pacífico, com suas vielas cheias de histórias e curiosidades, pessoas encantadoras e sedentas por uma revolução. Assim, adentremos nos meados do século XVII da bela cidade de São Sebastião.

II. O RISCO DA HISTÓRIA

O Garatuja é a primeira de uma série de narrativas, intituladas por Alencar como “Crônica dos tempos coloniais”, traz como texto de abertura os “Cavacos”, que significam por assim dizer os fragmentos de uma história. Em *O Garatuja* o autor focaliza os anos de 1659, e através de uma crônica criativa, ficcionalmente, cria a sua história da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro, numa espécie de “arquivo arqueológico”: “Escaparam, porém ao cronista muitas particularidades, que ele descurou e que eu pude obter consultando um arquivo arqueológico, bem provido, e que tenho à minha disposição, para o estudar a vontade.” (ALENCAR, 1977.p.3).

Podemos assim afirmar que a história constitui uma representação do passado como também o é toda a documentação que traça esse mesmo passado. Nesse sentido, a história se relaciona com a literatura enquanto discurso de representação. Segundo Sandra Pesavento: “representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é personificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.” (PESAVENTO,2003, p.40)

Essa relação entre história e literatura constitui uma das vertentes contemporâneas da História Cultural, conforme assinala Pesavento (2003, p. 80) e entre aproximações e distanciamentos entre a história e a literatura, pode-se observar um elo comum - a ficcionalidade e o imaginário na escrita do texto histórico e literário e por isso, o texto

literário é uma importante fonte para o historiador: “Para o historiador a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ter nela é a representação que ela comporta[...]o que nela se resgata é a re-apresentação do mundo que comporta a forma narrativa.” (PESAVENTO, 1995, p.117.).

A história e a literatura atuam como duas realidades, onde o escritor através de suas obras cria uma forma de representação do real. Assim, Platão afirmou: Os poetas (...) são simples imitadores das aparências das virtudes e de outros temas que tratam (...) o imitador não tem nenhum conhecimento válido do que ele imita... (Platão, 1965). As obras retratam fielmente os modos, costumes, a vida histórica-social de uma sociedade, sendo assim, o poeta é tido como imitador inconsciente porque reproduz o que vivencia, tornando-se um historiador.

Ao mesmo tempo em que a literatura pode ser uma fonte para a história, essa mesma literatura, pela sua liberdade para recriar, pode nos contar o que poderia ter acontecido, como também lhe é facultado, transformar a história em ficção, afinal, segundo o historiador francês Georges Duby, “o historiador conta uma história, uma história que ele forja recorrendo a um certo número de informações concretas” (1994, p. 13). Nesse sentido, o romancista José de Alencar traça a história como risco na narrativa de *O Guarani* e a epígrafe desse texto demonstra bem como Alencar fez da história uma ficção – “sou historiador à minha maneira.”

A história da cidade tornada rabisco tem como fonte segundo Alencar, o 3º volume dos Anais do Rio de Janeiro, escritos pelo Dr.º Baltasar da Silva Lisboa, entretanto o autor acrescenta ficcionalmente “outras fontes” como é o caso do ancião que o narrador encontra no Passeio Público acrescido das suas próprias observações. O ancião metaforicamente é representado como; o “infólio da biblioteca nacional”, e é quem narra detalhes do passado da cidade, o que caracteriza o narrador da ancestralidade, o camponês, conforme postulou Walter Benjamin, já no seu clássico texto “O narrador”. Segundo Walter Benjamin, ninguém descreveu tão bem o narrador como Paul Valéry: “A imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontra na natureza, pérolas imaculadas, vinhos incorporados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como o produto precioso de uma longa cadeia causas semelhantes entre si” (BENJAMIN, pág.10). O narrador é responsável por transmitir ao leitor todos os aspectos

importantes para a narrativa, é através desses aspectos que o narrador consegue prender o leitor a narrativa, tornando a leitura prazerosa e encantadora.

O narrador Alencariano inventa uma memória da tradição e utiliza a voz da experiência de um ancião, conhecedor da história, para criar a ilusão de realidade, o “efeito de real” que legitimaria, então, a sua narrativa da história da cidade do Rio de Janeiro em tempos coloniais:

Bem se vê que encouraçado de tal forma, era o sujeito inabordável por qualquer dos meios indiretos, que servem na sociedade para travar um conhecimento. Muito havia eu alcançado em inserir a minha cortesia naquela folhada antiguidade.

Não desanimei, todavia. Há uma fineza a que os velhos maiores de setenta anos não resistem: é tocar na sua longevidade, sobretudo orçando-lhes uns dez anos de menos.

Um dia, pois, tomei de escalada o velho, indo a ele, e dizendo-lhe sem preâmbulos:

-Seguramente o senhor anda rastejando pelos oitenta.

Dilui-se-lhe a carranca em um riso lavado.

-Os oitenta!... Onde vão eles , meu senhor? Então ainda me considerava um rapaz : vinha a pé da Pavuna e voltava.

- E com quantos anos está agora?

- Ora, adivinhe!

-Oitenta e seis ou oitenta e sete.

-Oh! Oh! ... Noventa. (ALENCAR,1977, p.4).

O narrador está ambientado no século XVII e fala desse lugar, ou seja, não é o narrador alencariano do século XIX, mas é o escritor que quer escrever o passado do Brasil colocando seu narrador na perspectiva do tempo que ele quer recuperar:

Não era a então nascente capital, sossegada e pachorrenta, com a grande corte em que se transformou. Se não mente a crônica, tinha naqueles tempos afonsinhos o gênio trêfego, e um sestro de

intrometer-se com as cousas da governança para não deixar que os oficiais d'El-Rei lhe tosquiassem muito cerce o pelo e a bolsa. (Alencar, 1977, p.6).

Alencar busca através da metáfora, trazer ao leitor como era a cidade de São Sebastião antes e depois da vinda da corte. Como podemos observar no seguinte trecho:

“Promovida a corte, lembrou-se no princípio alguma vez a balda antiga: mas com a vida palaciana, breve esqueceu de todos os ardores da juventude, e aquelas desenvolturas de raparigas.” (ALENCAR, ano 1977, p.10)

O narrador ironicamente critica a política de mecenato e financiamento de livros e escritores feito pelo imperador D. Pedro II. À época, José de Alencar havia se desentendido com o imperador, por conta de questões políticas e também por ter criticado a obra de Gonçalves de Magalhães, através da série de textos intitulados *Cartas a Confederação dos Tamoios*, publicada em 1856. O narrador ironicamente afirma que um bom livro acerca da história da cidade não precisa custar muito dinheiro aos cofres públicos:

Meu arquivo arqueológico, por cautela vou prevenindo, não custou um ceutil aos cofres públicos, nem aspira à honra de ser comprado pelo governo do Sr D. Pedro II, como está em voga desde a consciência até as leis, que tudo hoje em dia se vende, por atacado ou varejo, em códigos ou empreitadas...” (ALENCAR, 1977, p. 3).

José de Alencar buscava por meio de uma sensibilidade artística, transmitir aos seus leitores através de sua arte, a cultura nacional e histórica da sociedade. A partir de detalhes geográficos, por meio de informações sobre a natureza, com o uso de uma linguagem inovadora, a política, os mitos brasileiros, tudo enriquecendo suas obras e sem deixar que sua narrativa perdesse o foco, ou ao menos, provocar o desinteresse do leitor. Ainda em seu texto inicial *Cavacos*, Alencar reproduz a imagem ao leitor do Passeio Público, retratando como era as ruas, os lugares, que até hoje fazem parte da história da sociedade do Rio de Janeiro.

Costuma outrora, como ainda hoje, ir pela manhã ao Passeio Público onde há meia dúzia de árvores que o bom Deus ali conserva para refrigério dos emparedados da cidade. Tem esse jardim uma qualidade mui apreciável: é uma perfeita solidão, no meio do burburinho, como o bonde à porta, e ao alcance do olhar protetor do ministro da justiça; por conseguinte, facilidade de condução e segurança individual: duas importantes garantias da liberdade. Da verdadeira liberdade prática, e não dessa que anda nos cartazes políticos, para o efeito cênico. (ALENCAR, 1977, p.4)

Nesse trecho, podemos observar que o narrador fala de uma perfeita solidão em meio ao burburinho, essa solidão narrada é um dos males que a modernidade trouxe a sensação de estar sozinho, mesmo estando ao redor de tantas pessoas. O narrador também critica a falsa liberdade disseminada pelos políticos que ele próprio afirma, é apenas um efeito cênico.

Assim passeia-se ali na maior tranquilidade de espírito. Às vezes descobre-se, é verdade, um urbano, mas estendido em um banco a dormir; o que ainda mais serena-me o espírito. Quando a polícia dorme é sinal de que não há a menor partícula de crime na atmosfera; e assim podemos considerar-nos ao abrigo de um e de outra ao mesmo tempo: do crime e da polícia. (ALENCAR, 1977, p. 4).

Nesse trecho, o narrador ainda tomado pela a “falsa paz” que o Passeio público lhe remete, continua testemunhando os acontecimentos ao redor, quando deparado com um morador de rua, a qual o intitula como “urbano”, ele afirma que quando os encontra dormindo seu espírito fica mais tranquilo, pois o urbano dormindo acredita-se que nada pode fazê-lo, já que descansa, e desse modo o narrador continua de maneira crítica a desabafar seus temores psicológicos, afirmando que quando o crime e a segurança “descansam” ao mesmo tempo não há o que temer.

No capítulo I da obra, a história é marcada por uma data, especificamente, dia 3 de novembro de 1659. Rica em detalhes das vielas do Rio de Janeiro na época imperial, José de

Alencar traz o contexto histórico em que se encontrava a bela e pacata de São Sebastião, suas mudanças e causas. Ao iniciar a narração ele diz que a cidade de São Sebastião, encontrava-se em um grande alvoroço e que não era a mais a sossegada e pachorrenta, mas sim a grande corte que se transformou: “Onde porém mais alvoriçava o arruído era no Rossio do Carmo, nome que tinha então nos livros da vereança o Largo do Paço (1º de Março), ao qual não obstante a arraia-miúda continuava a dar alcunha popular de terreiro da Polé...” (ALENCAR,1977,p..6).

Neste capítulo, observa-se que o narrador traz um maior número de informações e temos inúmeros trechos que nos remete as ruas da nossa cidade e seus lugares memoráveis, onde acontecerão os mais diversos casos:

Sete horas acabavam de soar na torre do mosteiro, e apesar de muito cedo o povo enchia as poucas ruas que formavam naquele tempo o âmbito da cidade, ainda conchegada às abas do Outeiro de São Januário, que a protegia com seu castelo roqueiro.

Desafrentada do paço, que só muitos anos depois devia ser construído, a praça, estendia-se até a Rua da Misericórdia, onde erguera-se a nova Igreja de São José, cuja a capela-mor, de recente fábrica, entrava pelo mar adentro. A face da terra era ocupada pela Capela de Nossa Senhora do Ò e pelos dormitórios dos Carmelitas cuja cerca terminava na Rua da Cadeia (Atual Rua da Assembléia) (ALENCAR, 1977, p.7).

Assim, o primeiro capítulo de *O Garatuja* apresenta detalhes minuciosos mostrando o cenário urbano e histórico da cidade:

Dentro da praça, mas encostada à Igreja de São José, destacava-se a casa da Câmara, com o seu campanário, e as enxovias das cadeias, corridas de um e de outro lado do pavimento térreo.

[...]

Em frente, a alguns passos de distância, no lugar onde fica atualmente a ucharia imperial, erguia se o pelourinho, esse padrão do governo da cidade, ao qual o povo chamava cruelmente de polé. (ALENCAR, 1977, p.7).

Alencar utiliza desse método para assim retratar em *O Garatuja*, as mais belas características da cidade de São Sebastião, destacando as ruas, os lugares que era ponto de referência para a população, fazendo com o que o leitor possa se aprofundar na história e se familiarizando com o ambiente:

Do lado oposto, desde o canto da Rua Direita alongava-se um renque de lojas e tercenas, esboço do opulento empório que derramando-se pela várzea, havia de cobrir antes de dois séculos a vasta marinha. No lugar onde mais tarde se edificaram as casa dos Teles e o arco, famoso na crônica fluminense, via-se ainda a velha tenda do ferreiro, que dera nome ao lugar. (ALENCAR, 1977, p.7)

O romance histórico constrói no leitor uma realidade extratextual, e que é incentivada pelos elementos que o autor retrata em sua obra, ativando a imaginação do leitor, o obrigando a tecer uma ponte, entre a realidade x história. Afirmando o que Pensavento diz, em: O mundo com texto, Leituras da história e da Literatura: “A literatura, como se sabe, é sempre fonte de si mesma, ou seja, diz sobre o presente de sua escrita e não sobre a temporalidade do narrador.” Com já afirmamos, Alencar não estava na posição de narrador de uma história de seu tempo, mas sim um narrador ambientado no século XVII, a fim de retratar fielmente o ambiente vivenciado: “Em frente, a alguns passos de distância, no lugar onde fica atualmente, a ucharia imperial, erguia-se o pelourinho, esse padrão do governo da cidade, ao qual o povo chamava cruamente- a polé.” (ALENCAR, 1977, p.7)

Assim como detalhava a cidade, também José de Alencar era irônico na descrição de seus personagens, o autor no trecho abaixo, apresenta as características do personagem de O Garatuja, levando ao leitor a conhecer cada personagem:

Uma canoa de voga acabava de chegar à praia; e dela saltava nas costas do escravo remeiro um velho seco e alto, de rija têmpera, e cujos os movimentos vivos e articulados davam-lhe ares de um grande grilo em posição vertical, vestido de garnacha preta, com os componentes calções e meias da mesma cor... (ALENCAR,1977,p.7)

Temos a seguir, outro trecho em que podemos ver a maneira como Alencar descrevia seus personagens:

Defronte do orador estava um frade, que pelo hábito negro, os cordões brancos e as alpercatas se conhecia ser dos mendicantes. Era também cheio do corpo, mas de uma obesidade balofa, que não sobressairia tanto, se não fosse a fradesca indolência com que ele se entulhava sobre si mesmo, metendo a cabeça pelos ombros e o ventre pelos quadris. (ALENCAR,1977,p.7).

No capítulo II, conhecemos os outros integrantes do enredo, e pela primeira vez, o autor cita O Garatuja, ao longo da narração descobrimos que Garatuja é, Ivo do Val, que recebe esse codinome devido aos seus rabiscos, além de Belzebu, demônio, entre outros. Ivo é adotado por dona Rosalina, mulher simples. O autor retrata fielmente os traços de uma cidade e seus moradores, e com isso traz os mais simpáticos e curiosos personagens, conhecemos assim a Pôncia da Encarnação, vizinha de Ivo, e a fofoqueira do bairro, responsável pelos codinomes de Ivo e por espalhar que o jovem está apaixonado por Marta, filha do tabelião.

Essa linguinha afiada, que tinha fama de cortar como nenhuma outra na pele do próximo, pertencia a Sr.^a Pôncia da Encarnação, que fazia da vida de regateira; mas não se ocupava de outra coisa senão de espreitar por detrás da rótula o que ia pela rua, para enredar os vizinhos e falar mal da vida alheia...” (Alencar, 1977,p 10).

Assim como afirmou Barthes Roland, “a literatura assume muitos saberes” e na obra *O Garatuja*, o autor nos apresenta o contexto histórico-social, político e religioso do período colonial. Ao final do capítulo II, o narrador explica as causas do Rio de Janeiro ter se tornado um tremendo alvoroço:

O da frente era o ouvidor, e os outros, oficiais de justiça d’ El Rei, por ele postos naquela capitania, que vinha todos unidos em corpo protestar contra a violência inaudita que tinham recebido na pessoa de sua cabeça, o primeiro ministro togado, e presidente da comarca.

Ali ia também o tabelião Sebastião Ferreira Freire, a causa primeira da mitrada que desfechara o prelado sobre a toga do ouvidor, e que ameaçava de grandes calamidades a cidade de São Sebastião.

Enquanto os juízes, vereadores e homens assentem em conselho no melhor meio de salvar a república, remontemos nós o curso dos acontecimentos para conhecer as causas do imprevisto sucesso, que pôs em alvoroço a população fluminense.” (ALENCAR, 1977, p.11)

A Rua do Ouvidor, (atualmente), que antes recebia o nome de Rua do Aleixo, é um espaço privilegiado onde se desenrolam algumas das ações da narrativa. A Rua do Ouvidor mudou de nome devido à instalação da residência do primeiro magistrado da capitania. Porém, a população insistia em chamá-la de Aleixo Manuel: “ Muito lhe faltava ainda para merecer o nome da rua, que nem toda a gente lhe dava, dizendo simplesmente: Para as bandas do Aleixo Manuel...”.(ALENCAR,1977,p.40)

Conforme mencionado anteriormente, a religião também fazia parte do quadro histórico-social da época, e por isso, Alencar nos mostra o espaço que a religião ocupava naquela sociedade, através de personagens que possuem alta carga alegórica, como é o caso de Romana Mência tida pelas pessoas como a religiosa de maior devoção: “Além do terço que se rezavam todas as semanas em sua casa, gostava a devota de fazer o presépio de Natal, e suas novenas pelo correr do ano”. (ALENCAR, 1977, p. 16)

E de uma maneira real, Alencar trouxe as mais simples características da vida cotidiana para sua obra, representadas através das ações dos personagens, como vemos na cena a seguir, como de costume, depois dos encontros da novena os anciãos se reuniam a porta para relembrar os velhos tempos e contar aos mais novos suas aventuras:

Depois da reza, os velhos franceavam contando histórias do bom tempo que não volta, e recordando as rapazias o que tinham feito. As devotas destrinçavam na vida alheia, mas sempre arreganando dos mexericos dos noveleiros, as meninas fingindo escutar as mães, acompanhavam como canto do olho os folguedos dos rapazes que saltavam no quintal, atacando foguetes ou fazendo sortes. (ALENCAR, 1977, p. 16).

Outra característica cotidiana que José de Alencar retrata em *O Garatuja*, era o costume das ceias após as orações das novenas: “Afinal vinha a ceia, forte e suculenta, como precisavam para conciliar o sono, os estômagos das nossas avoengas. Em vez do sorvete, chupava-se o excelente ananás e a laranja, e por volta das nove horas estavam todos recolhidos.” (ALENCAR, 1977, p. 16).

Na “Cartografia urbana” que Alencar desenha em *O Garatuja*, pode-se perceber que o poder político realiza amiúde intervenções urbanística na cidade. Uma delas foi a edificação e sagração da Igreja de São José, o que veio a deslocar o eixo da vida social e religiosa da cidade.

Sobre as relações entre o real e o ficcional, Pesavento afirma que: “Este pressuposto da ficção é crucial e remete a algumas considerações, como o da oposição entre a realidade e a ficção ou a do debate entre o verdadeiro e o falso, que inauguraram, desta forma, os distanciamentos que existem entre a Literatura e a História.” (PESAVENTO, 2003, p.33). Alencar, em *O Garatuja* traz a história à tona durante toda a obra, e essa mescla entre o real e imaginário provoca no leitor um “incômodo”, ou seja, essa realidade posta de uma maneira tão leve, busca recuperar o nacionalismo e ressaltar o pensamento crítico diante da sociedade. Uma das manobras feita pelo eclesiástico foi a mudança da Sé, que tanto significava para a sociedade carioca, símbolo da expulsão francesa, de caráter legendário, como afirma o próprio

autor. Essa mudança também se deu pelo fato de que a população cada vez mais deixava de frequentar a Matriz por que estava ficando longe para os moradores.

À medida que a cidade abandonava as alturas para se espalhar na planície, a Matriz ia ficando longe para os moradores do bairro mais povoado. As ladeiras do Castelo, principalmente a do Beco do Cotovelo, primam no íngreme da rampa, talhadas como foram pelos moldes das escadinhas e ziguezagues de Lisboa e Porto. Galgar uma subida dessas, em horas de soalheira, e na força do verão, é uma estafa capaz de arrefecer a mais sincera devoção. (ALENCAR, 1977, p.40).

O interesse pela mudança da Sé foi político e ninguém mais do que o senado queria essa mudança e assim, com a edificação da Igreja de São José, a velha Sé foi colocada à margem:

Com a sagração da Igreja de São José, que se acabara de construir, foi a velha Sé despojada de sua proeminência política; pois o Senado, por sugestão do governador e a empenho dos principais moradores, começou a celebrar “festas do Estado”, como então se chamavam as nacionais, em o novo templo, que ficava na melhor posição. Então caiu a matriz em completo abandono e desleixo, não conservando de sua primazia, como casa paroquial; corriam os banhos e liam-se as excomunhões, para as paredes que não havia na igreja viva alma. (ALENCAR, 1977, p.40)

A mudança ocorreu, mesmo sob protestos e assim as Ruas do Rio de Janeiro perdia mais umas de suas preciosidades, a cidade de São Sebastião foi perdendo paulatinamente a sua identidade, assim como a Sé, o Morro do Castelo, outra perda foi a famosa Ilha das Cobras, que o autor diz que devido ao crescimento natural da população foi se extinguindo.

Com o incremento natural da população, foi a cidade descendo das encostas da colina e estendendo-se pelas várzeas que a rodeavam, sobretudo pela orla da praia que cinge o regaço mais abrigado da formosa baía, e corre em face à Ilha das Cobras. (ALENCAR, 1977, p.40)

Assim, Alencar escrevia mais um capítulo de sua história, e o narrador ironicamente diz: “Assim, folheei essa página de pedra e cal, que se chamava até o ano atrasado Largo do Paço...” (ALENCAR, 1977, p.73). Essa crítica do narrador se dá pela numerosa mudança nos nomes das ruas, ora para homenagear alguém, ora por moda:

Sua primeira designação, nos tempos primitivos foi campo do Ferreiro da Polé. Subiu depois a Rossio quando as casas o cercavam. Carmo, atesta a edificação do convento dessa ordem; terreiro do governador, a residência da primeira autoridade da capitania de vice-reinado; e finalmente Paço, a corte real que pouco tardou em trocar -se por imperial. (ALENCAR, 1977, p.73.).

Em suma, o painel que o escritor José de Alencar nos apresenta, de forma crítica, nos mostra o quanto a história possui variadas versões, para além da versão oficial, desvelando a história da cidade como um risco, um ensaio, ou seja, uma “garatuja”.

III- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Garatuja*, José de Alencar cartografou a cidade do Rio de Janeiro em 1659 e, para isso, utilizou de recursos geográficos e sociais, imprimindo leveza e ao mesmo tempo, guiando seu leitor, como se em cada página, caminhássemos pelas ruas da antiga cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, conhecendo cada minucioso detalhe.

Nesse estudo, foi possível observarmos como a política e a religião dominavam a cidade e utilizando da ironia como forma de criticar o sistema, Alencar evoca suas fontes de pesquisa: “Quem duvidar do cunho histórico desta simples narrativa, poderá facilmente

verificá-lo abrindo o 3º volume dos Anais do Rio de Janeiro, escrito pelo Dr. Baltasar da Silva Lisboa.” (ALENCAR,1977, p.3).

Por fim, é uma obra encantadora, pois carrega em seu conteúdo os traços de uma sociedade em evolução, e como afirma Roland Barthes: “Nada existe fora do discurso”, ou seja, a linguagem constrói a realidade, dando-lhe um significado.

Referências

ALENCAR, José de. **O Garatuja**, 1997.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Trad. Denise Botmann, 3ª reimp. São Paulo. Cia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

DUBY, Georges. O historiador hoje. In: ARIÈS, DUBY, LE GOFF. **História e nova história**. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. 3 ed. Lisboa: Teorema, 1994, p. 7-21.

HELENA, Lucia. Nação e Invenção. **Rev. de Letras** - N. 29(2) - Vol. 1 - jan./jul. – 2009, p. 62-68.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. História & literatura: uma velha-nova história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html> .Acesso em 02/02/2016.

_____. Relação entre História e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (século XIX e XX). In: **Revista anos 90**. Porto Alegre, n° 4, dez. de 1995. pp.115 – 127.

A MORTE, SEGUNDO A PSICANÁLISE, NO CONTO "O PIROTÉCNICO ZACARIAS", DE MURILO RUBIÃO

Thayná Cristina da Silva de Souza¹⁵⁵ (UNIFAL-MG/ Pibic-CNPq)

Resumo: O trabalho faz uma análise do conto muriliano “O Pirotécnico Zacarias”, segundo a perspectiva psicanalítica, considerando que a morte da personagem colocada em questão não é puramente física, e, sim, a morte de determinado estado de consciência. O universo da literatura fantástica do autor sul-mineiro ainda é pouco explorado no Brasil, embora suas obras tratem de diversas temáticas sobre o homem moderno. O conto examinado volta-se para os conflitos existenciais da personagem, relacionados com sua identidade e seu lugar no meio social. Ainda, ampliando os estudos, este artigo estabelece alguns parâmetros entre os contos “O Pirotécnico Zacarias”, de Murilo Rubião, com “O Espelho”, de Machado de Assis. As duas personagens Zacarias e Jacobina, respectivamente, passam por experiências semelhantes, que resultam em crises de identidade, diferindo apenas na forma como lidam com tais transtornos.

Palavras-chave: Murilo Rubião, O Pirotécnico Zacarias, conto, psicanálise.

Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam.

O Ex-Mágico da Taberna Minhota, Murilo Rubião

1 Introdução

Murilo Rubião, contista mineiro, precursor do gênero fantástico no Brasil, movido por sua obstinação pela clareza, reescrevia seus contos quantas vezes fossem necessárias para atingir a qualidade formal e de sentido almejada. Prova disso é que escreveu apenas 33

¹⁵⁵ Orientação de Aparecida Maria Nunes.

contos, produção pequena para quem estreia em 1940, com o conto “Elvira, outros mistérios”, na revista *Mensagem*. A inventividade é o aspecto acentuado na narrativa do escritor de Carmo de Minas, que soube utilizar como marca literária o gênero fantástico. Mas também podemos citar o uso de epígrafes bíblicas como característica significativa de sua contística, ao direcionar o viés que ele desejava imprimir na história. Isso não quer dizer que essa abordagem esteja ligada ao moralismo religioso devido ao uso de epígrafes de cunho cristão, pois Murilo abandonou a religião, declarando-se agnóstico.

A visão mais corriqueira sobre o gênero fantástico, podemos inferir, está associada a histórias para o gozo do leitor, sendo leitura para o entretenimento. Porém, o fantástico também permite realizar função crítica e não se limita à leitura superficial. Murilo Rubião, por exemplo, ao denunciar certas estruturas sociais estigmatizadas, traz por vezes para seus contos uma visão pessimista da vida em sociedade. Isso se torna notável ao verificarmos em suas obras seu entendimento de realidade cotidiana. Dessa forma, emprega o gênero de maneira a inserir o leitor em um mundo de efeito real, mas impregnado de situações inverossímeis. Para falar da angústia existencial, Murilo, em algumas produções, pode se valer de seres fantasiosos, irrealis do mundo concreto – como mágicos, dragões e um coelho que tem sensações humanas – para compor o enredo. Essa estratégia, contudo, permite que aproximemos Rubião a Machado de Assis, notadamente quando questiona a vida e instaura uma visão de fina ironia sobre acontecimentos que podem ser corriqueiros, banais até. O próprio Murilo não esconde a influência que Machado teve em sua vida literária. Ao falar do fantástico, na entrevista publicada no volume *Literatura Comentada*, organizado pelo professor Jorge Schwartz, o escritor do sul de Minas lembra que “o fantástico já existia entre nós, mas só no Machado de Assis. Eu cheguei ao fantástico exatamente por ter começado pelo Machado. Sem ele, eu não chegaria ao fantástico nunca”. (1982, p. 3)

Rubião e Machado de Assis, podemos observar, constroem personagens com problemáticas muitas vezes relacionadas à carreira pública, vivendo de forma entediante perante a futilidade da elite política. Isso talvez tenha alguma similitude com o fato de ambos os autores terem sido funcionários públicos. Rubião, ao se graduar em Direito em 1942, atua no serviço burocrático e diplomático, principalmente durante o governo de Juscelino Kubitschek, quando, em 1951 ocupa a função de chefe de gabinete. Machado de Assis,

conforme Raymundo Magalhães Jr., teve duas carreiras paralelas, somente interrompidas pela morte: a de homem de letras e a de burocrata no serviço público do Império e da República.

No campo literário, Machado de Assis faz suas personagens transitarem por dois lados: o primeiro, onde elas expõem uma versão aceita pela sociedade ao se apresentarem com uma “máscara”, e o segundo, no qual se mostram como realmente são frente a si mesmas, com frustrações, medos, pensamentos destrutivos, sobressaltando o mundo psicológico. Murilo Rubião, por sua vez, coloca suas personagens nos mesmos impasses, valendo-se do gênero fantástico para realizar tal tarefa. Elas sempre se encontram em limites humanos e sobre-humanos para demonstrar a insatisfação, ou até mesmo a “contaminação” de outras pessoas para com a vida delas. Como no conto “Os dragões”, que relata a história desses seres alados que apareceram em uma cidade. Na convivência social, tais criaturas sofrem com o atraso da mentalidade dos homens, pois estes almejavam prendê-los, enquanto as crianças entendiam que eram “simples dragões”. Depois, na história, os dragões passaram a ser “domesticados e catequizados”, mas apenas “dois sobreviveram, infelizmente os mais corrompidos”, segundo o narrador. Assim, o fantástico muriliano coloca de forma mais densa esse desconforto e constante insatisfação causados pelo convívio social. Pela verossimilhança, aceitamos com naturalidade os episódios do fantástico muriliano, porque as situações vividas se coadunam com a nossa realidade circundante. Não causa estranheza perceber, nesse caso, que os dragões foram corrompidos pela sociedade, que não os aceitava. Mas, a crítica muriliana vai mais longe e nos faz refletir sobre nossas mazelas, ao mostrar que à medida que os dragões adquirem características humanas, tornam-se seres promíscuos, o que não altera o fato de não serem aceitos mesmo assim.

2 O Pirotécnico Zacarias e o Afastamento do Superego

O conto objeto deste estudo, publicado em 1974, começa com a indagação sobre o que aconteceu com Zacarias por parte de algumas personagens, que se dividiam entre as que acreditavam que ele estaria vivo e as que o consideravam apenas uma alma penada. O próprio Zacarias chega inclusive à conclusão que se tivesse morrido, o corpo então não teria sido enterrado. Desse modo, a narrativa sustenta a contradição sobre a verdadeira situação de Zacarias, problematizando a relação vida/morte.

Essa passagem é deflagrada porque Zacarias é atropelado enquanto caminhava. Os rapazes que estavam no carro começaram então a discutir o que fazer com o corpo. Um deles, chamado Jorginho, propôs que as moças que os acompanhavam ficassem na estrada, enquanto o defunto fosse levado para o cemitério, mas a ideia foi logo rejeitada pelos demais. Até que decidiram jogar o corpo do morto em um precipício, proposta essa que não agradou ao Pirotécnico, que pediu para também ser ouvido. Ao se pronunciar, Jorginho desmaiou, e seus amigos ficaram admirados ao ver um defunto falar, e se dispuseram a ouvi-lo. Assim, o morto expôs que não se agradou da sugestão de ficar jogado em um precipício. Depois de contra-argumentar, os rapazes decidiram incluir o morto ao grupo e terminar a farra que fora interrompida. Trocaram a roupa do defunto pela de Jorginho, que ficou na estrada ainda desmaiado, e levaram o Pirotécnico para o programa, com a moça que deveria acompanhar o amigo dos demais. Eles aproveitaram a noite e, ao amanhecer, Zacarias manifestou a vontade de querer ficar no cemitério, mas os companheiros disseram a ele que se encontrava fechado àquela hora. Diante disso, Zacarias ficou perambulando pelas ruas, sem saber se estava vivo ou morto.

Murilo Rubião parece não falar da morte física no conto, mas da morte de determinado estado de consciência da personagem que passa a enxergar o mundo de outra maneira, fortalecendo o lado da vida. Isso se aproxima da resposta que Murilo apresenta, quando é perguntado se traz para suas obras um fundo cristão devido ao uso contínuo das epígrafes bíblicas. Murilo responde:

A base naturalmente é a religião católica, uma religião que mais tarde não me convenceu. O catolicismo está muito mais ligado à morte do que à vida, e transforma mesmo a vida em morte. Daí eu ter partido não para a eternidade que me ensinaram, mas para a eternidade já na própria vida. Desse modo a vida seria apenas uma coisa circular que não chegaria nunca àquela eternidade, mas também nós nunca poderíamos nos livrar dela. (*Literatura Comentada*, 1982, p. 4)

No conto, o Pirotécnico Zacarias consegue aproveitar a vida com maior intensidade depois de morto, afinal a “capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres

que por mim passam assustados” (RUBIÃO, 2010, p. 20). Essa competência parece ser libertadora, mas a personagem está também mergulhada em uma angústia existencial justamente por conta dessa liberdade. Zacarias sabe que é dono de si, que pode fazer o que quiser, evitando juízos de valores, mas, por outro lado, tem a compreensão de que está vinculado a uma sociedade que possui normas de funcionamento internalizadas. Por isso, a indagação: “que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante?” (RUBIÃO, 2010, p. 20), ou seja, mesmo depois de adquirir um novo olhar para a existência, a personagem não espera que as coisas mudem, pois percebe que se encontra em um estado diferente dos demais.

No texto “Reflexões sobre a psicanálise e a morte”, Roosevelt compara os extremos vida e morte a um espectro de cores, e que, entre esses extremos, as cores vão se misturando e se transformando. Próximo da vida, estariam fenômenos que buscam a preservação desta, e do outro lado, os que atacam a vida, estão do lado da morte. Em um mundo ideal, a vida deveria derrotar a morte, mas não é o que acontece. Os seres humanos carregam em si todos os sentimentos, tanto construtivos quanto destrutivos. A partir disso, estaríamos dividindo o homem em bom e mal, que, segundo Roosevelt, nos levaria a um primeiro problema: a questão moral. Porém, ele defende que o psicanalista não deve ver as coisas dessa maneira, pois, se tratam apenas de fenômenos humanos, e os juízos de valor dependerão da cultura, do momento e do indivíduo. O moralismo colocou grandes impasses na vida em sociedade, porquanto começamos a classificar as coisas como “aceitáveis ou inaceitáveis”, ao invés de acolher as pessoas como elas são.

Olhando por esse lado, a morte seria uma escapatória para as pessoas que não conseguem se encaixar nos padrões impostos pela sociedade, como forma de encontrar certo “conforto”. Dessa maneira, Roosevelt comenta que o papel da psicanálise é o de fortalecer o lado da vida, evitando juízos de valores e qualquer outra atitude que não seja a de fazer o indivíduo tomar consciência daquilo que lhe é inconsciente – e que, recalcado, pode sabotar, impedir ou dificultar sua vida, sua criatividade, e sua felicidade.

A personagem do conto “O Pirotécnico Zacarias” encontra-se em constante insatisfação, pois, mesmo após certa “morte”, o Pirotécnico permanece angustiado, porque vê que a sua busca pelo equilíbrio é frustrada. Assim, vejamos o conceito sobre desejo, segundo a psicanálise:

O objeto de desejo humano é outro desejo. Mesmo que se expresse sob a forma de desejo do objeto, esse objeto só é desejado porque é objeto de desejo de outro sujeito. O que o homem deseja, sempre, é o desejo do outro. Neste caso, o que vai “preencher” o vazio do desejo não é um objeto, mas um outro vazio. Portanto, não há, como no desejo animal, falta de objeto, mas sim um vazio essencial e insuperável. (GARCIA ROZA, 2008, p. 192)

Zacarias vai ao encontro de seu desejo, que é a sua busca pelo equilíbrio, mas, quando chega a tal estado, choca-se ao ver a sociedade agindo de forma retrógrada que, ao invés de aceitar as pessoas como elas realmente são, subjulga os indivíduos em categorias, não admitindo a ideia de seres únicos e completos por si só. Nas falas da personagem:

No passar dos meses, tornou-se menos intenso o meu sofrimento e menor a minha frustração ante a dificuldade de convencer os amigos de que o Zacarias que anda pelas ruas da cidade é o mesmo artista pirotécnico de outros tempos, com a diferença de que aquele era vivo e este, um defunto. (RUBIÃO, 2010, p 20)

Ou seja, a partir da invisibilidade de Zacarias frente à sociedade, ele passa a tentar convencer as pessoas de que ele é a mesma pessoa, só que, agora, com uma característica que não havia antes, e, como descreve acima, frustra-se ao tentar expor isso para seus amigos. Logo, ele se perde nesse meio, pois alcança um desejo, que de forma inconsciente o leva a um afastamento do superego, e passa a desejar que as pessoas sejam ou sintam o que ele sente, alcançado por essa libertação de conceitos morais. A respeito disso ele diz: “e a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados”. Em outras palavras, as pessoas que o permeiam não conseguem sentir determinadas coisas com a intensidade que ele sente.

A partir dos conceitos de pulsão de vida e pulsão de morte, teorizados por Freud, Roosevelt explica de forma básica, que, primeiro, se dá a busca pelo equilíbrio original, e, segundo, a busca se faz por um meio de chegar a esse equilíbrio de forma natural, ou seja, evitando a morte precoce e as coisas que ameaçam a vida. Ao mesmo tempo, essa pulsão de vida busca satisfação enquanto o sujeito se encontra vivo, como realizar seus desejos, cumprindo, assim, o princípio do prazer.

Acontece que pode ocorrer no indivíduo uma des fusão das pulsões, como explicam os psicanalistas Nelson da Silva Junior e Clarissa Metzger, no artigo intitulado “Sublimação e pulsão de morte: a des fusão pulsional”. Para eles,

a des fusão pulsional separaria as pulsões de vida e de morte no que diz respeito aos fins pulsionais, deixando a pulsão de morte agir livremente dentro e fora do indivíduo, de acordo com sua tendência, promovendo a ambivalência em um espaço em que ela não existia e eventualmente gerando novas fusões, que podem ser particularmente nefastas, entre as estruturas intra-psíquicas. (METZGER e SILVA JUNIOR, 2010)

Dessa forma, isso traria consequências para o indivíduo. Conforme Roosevelt, quando isso acontece, nos defrontamos com situações de sofrimento, que podem manifestar-se nas áreas somáticas, mental e social, ou em todas elas, levando o indivíduo à morte emocional (loucura) ou à morte física.

Zacarias talvez tenha sofrido esse processo de des fusão das pulsões, em que, em um estado intermediário, pudesse ter suportado algum tipo de “delírio”. Notamos que a personagem passa a sofrer menos influência do superego, deixando de se importar com certo “padrão” moral aceito pela sociedade. Esse comportamento pode ser exemplificado quando se identifica com Jorginho, porque sugeriu aos amigos que deixassem as moças na estrada para dar um fim digno ao corpo do defunto. Porém, quando Jorginho está desmaiado, ele não se culpa por deixar o rapaz deitado na estrada, usar as roupas dele e ainda sair com a mulher que lhe fazia companhia. Com o distanciamento do superego, a personagem começa a desfrutar da vida com maior intensidade. Zacarias encontra o estado de equilíbrio após certa “morte”, pois

agora consegue sentir prazer pelas coisas do mundo, sem sentir tensão e/ou frustração. Ele se reconhece, e se aproveita das coisas, sem pensar no outro. Mas, depois, nutre o desejo de que as pessoas possam enxergar a vida da maneira que ele passou a ver.

3 Morte como encontro com o real

Zacarias é personagem que passa por diversas inconstâncias e, além disso, a espécie de “delírio” vivida no início da narrativa, talvez expresse a falta de sentido da sua existência, e como o preenche após a tal morte.

Roosevelt, por sua vez, ao analisar as fantasias inconscientes sobre morte, discorre sobre uma das questões mais controversas da psicanálise, a de que no nosso inconsciente poderia existir algum tipo de representação da morte.

Para Freud, isso não existiria, por ser uma experiência que nunca teria sido vivida. Mas ele considerava como equivalentes os terrores da castração, da perda do amor, do objetivo. Para os kleinianos, já existiria o medo da morte: seria equivalente ao pavor do aniquilamento, uma ansiedade extremamente primitiva, que teria a ver com o predomínio da pulsão de morte”. (CASSORLA, 1992, p.95)

Porém, em seu trabalho, Roosevelt cita algumas fantasias inconscientes sobre a morte, e alega que elas podem tanto ser prazerosas ou terríficas. Entre essas fantasias, ele fala sobre a ida para um lugar paradisíaco, regulado pelo princípio do prazer, onde não existiria sofrimento, e que a ela, se relaciona a fantasia da volta ao útero materno, numa espécie de parto ao contrário, onde não existem nem desejos nem necessidades, situação essa que poderia muito bem se relacionar com a da personagem do conto muriliano. Sendo assim, seria fácil pensar que a personagem tivesse uma representação psíquica de sua morte, e até representasse isso em meio ao seu delírio ou no restante do conto. Porém, o próprio Zacarias mostra que não tem essa representação, pois ele não sabe dizer se está morto ou vivo, só sabe que depois de determinada experiência ele vive de forma plena. Por isso, são as pessoas que atribuem representações para sua morte.

a esse respeito as opiniões são divergentes. Uns acham que estou vivo — o morto tinha apenas alguma semelhança comigo. Outros, mais supersticiosos, acreditam que a minha morte pertence ao rol dos fatos consumados e o indivíduo a quem andam chamando Zacarias não passa de uma alma penada, envolvida por um pobre invólucro humano. Ainda há os que afirmam de maneira categórica o meu falecimento e não aceitam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado. (RUBIÃO, 2010, p.14)

Porém, em um período, Zacarias tem fantasias, se encontra em equilíbrio, e alcança por determinado tempo o desejo de não ter desejos, como se ele tomasse consciência de uma fantasia inconsciente, como a descrita por Roosevelt. É o caso da seguinte passagem:

A bebida, que antes da minha morte pouco me afetava, teve sobre o meu corpo defunto uma ação surpreendente. Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo transmudado em longo braço metálico.

Zacarias, portanto, se encontra em posição confortável naquele momento, pois não se preocupa mais com o que se passou na noite anterior, nem em qual local ficará, depois de desfrutar de forma plena aquela experiência.

A vida da personagem Zacarias, então, pode ser dividida em duas partes. A primeira, que não é relatada no conto, mas que, nas entrelinhas, mostra um indivíduo diferenciado do que ele veio a se tornar. Zacarias, em um primeiro momento, parece ser uma pessoa recalcada, que sufoca determinados prazeres, reprimidos pela sociedade. Em momento, consegue se libertar das amarras sociais e toma consciência de si, passando a questionar os limites sobre o

que rege a moral na vida em sociedade e o que ainda o impede de construir nova existência no meio social, de acordo com o comentário expresso no conto: “Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência”.

Zacarias encontra o equilíbrio, como já foi descrito anteriormente, pois goza dos prazeres que lhe são oferecidos, sem esperar nada e sem se importar com os juízos de valores. Porém, em algum momento, a personagem se angustia, porque as pessoas ao seu redor não estão no mesmo estado de consciência. Desse modo, vemos um reflexo de constante insatisfação: Zacarias continua sendo um ser insatisfeito, porque, mesmo encontrando o equilíbrio em si, não o encontra no outro. Por isso, não se pode dizer que Zacarias consegue o equilíbrio pleno, que é buscado pela pulsão de morte. Mas, ao mesmo tempo, parece estar nesse estado equilibrado. Essa situação, contudo, leva a esse constante conflito entre a vida e a morte do Pirotécnico Zacarias, que acaba caindo no eterno retorno que, para Freud, era a compulsão pela repetição – o indivíduo acaba voltando-se para uma experiência antiga, a fim de significar uma experiência nova. E o fato de ser inaceitável para a personagem viver uma vida sem cor, faz com que ela não queira que as pessoas passem por isso.

4 “O Pirotécnico Zacarias” e “O Espelho”, um Paralelo

Na narrativa machadiana, a personagem Jacobina também passa a ter novo olhar para a existência, após sua nomeação como alferes, momento esse relatado não como “morte”, mas como construção de uma “alma exterior”, conferindo diferentes significações para as pessoas e a sociedade.

“O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana” traz a história da personagem que só se sentia segura e confiante após colocar a farda que a fazia importante, perante a família e os demais. Jacobina precisava se ver em uma construção feita sobre ele para realizar-se completamente. O início do conto focaliza uma casa no morro de Santa Teresa, onde quatro amigos debatiam, enquanto Jacobina observava a conversa. Até o momento em que decide contar-lhes uma experiência pessoal para demonstrar sua teoria sobre a existência de duas almas. Retoma, portanto, seu passado para retratar o caso da personagem versus suas ambições e desejos. Jacobina conta que, aos vinte e cinco anos, foi nomeado

alferes da Guarda Nacional. Pouco depois foi morar com uma tia, que lhe concede todos os mimos por conta do seu título e dá para ele pôr em seu quarto a melhor mobília da casa, um espelho, proveniente da Família Real Portuguesa, e todos passam a chamá-lo de “Sr. Alferes”. Certo dia, Jacobina sozinho, por uma série de acontecimentos, sem ninguém por perto, começa a sentir insônia, medo, inquietação e teme até enlouquecer. Ao se olhar no espelho, não consegue ver sua imagem com polidez. Um dia, teve a ideia de colocar sua farda e quando se olha novamente no espelho, vê sua imagem nitidamente, pois sua alma exterior estava concretizada na figura do alferes.

Dessa forma, o narrador-personagem Jacobina propõe a existência de algumas possíveis almas exteriores, e diz que elas podem mudar, de natureza e de estado. Analisando o conceito de “alma exterior” como “morte” de um estágio da vida, as pessoas podem modificar-se, adquirindo novas características, como no relato abaixo:

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado.

Quando Jacobina encontra-se só, não consegue que sua alma exterior seja concretizada, e seus relatos parecem ser de uma “morte em vida”. Ele relata que passa a sentir uma sensação de como se houvesse perdido toda a ação nervosa, e não tivesse consciência da ação muscular, e a solidão toma proporções gigantescas, afinal era “como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico”. Porém, conseguia equilibrar-se enquanto dormia, pois o sono eliminava a necessidade de uma alma exterior, já que o alferes já havia tomado conta de sua alma interior, e esta, quando ele acordava, perdia sua ação exclusiva, e ficava dependente da outra.

A parte humanitária de Jacobina foi abandonada por ele, cedendo lugar à vislumbrante vida que almejava. Notamos que, mesmo após chegar a um nível social aceito, ele passa a sonhar com uma vida mais luxuosa. Jacobina explica que, a perda da alma exterior pode comprometer toda a existência. Assim, a existência dele é quase comprometida, porque o olhar do outro permitia a concretização do desejo de Jacobina, que é recuperado pela imagem ideal refletida através do espelho.

Assim, as duas personagens – Jacobina e Zacarias – vão se diluindo no decorrer das narrativas. Zacarias passa por um estágio de amadurecimento, que por hora parece ser libertador, porém continua preso em uma angústia oriunda do incômodo causado por pessoas que o rodeiam. Em “O espelho”, tal equilíbrio não é relatado, mas se torna perceptível o aprendizado de Jacobina (já mais velho) ao narrar sua experiência pessoal aos amigos. Além disso, ele diz que os obséquios da família junto com um “sentimento natural da mocidade” contribuíram para a transformação de si, assim, o alferes havia eliminado o homem.

Outro ponto congruente entre as personagens é a influência que o olhar do outro tem sobre a vida deles. Jacobina, parece ter saído de um estado em que permanecia determinada invisibilidade social, pois relata que era pobre, e sua mãe sentiu-se orgulhosa pelo cargo conquistado, que causou inveja a alguns. Já Zacarias mantém-se excluído pela sociedade; diz que somente ele poderia dar informações certas sobre o assunto de sua morte, mas não consegue, quando argumenta: “estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra”. Para realizar-se, Jacobina precisa ver sua figura social concretizada, que tomara conta de toda a sua existência. Por outro lado, o Pirotécnico só queria ter a ambição de construir nova existência, porém, isso é bloqueado por conta do ceticismo dos homens, que preferem o classificar como vivo ou morto.

Conclusão

A reflexão sobre a morte no conto pode ser analisada por diversas perspectivas – não só no campo da psicologia – mas também por visões históricas, filosóficas, antropológicas e religiosas, entre outras. A escolhida no presente texto foi pela abordagem da psicanálise. Freud não acreditava em uma representação da morte, mas a análise foi feita considerando

que a morte faz parte da vida. Assim, não haveria a morte física, mas a busca do homem por um estado de equilíbrio, que parece ser inalcançável.

[...] a morte está sempre em nossas vidas, e das mais variadas maneiras. A morte física será a última, mas teremos mortes nas áreas somática, mental e social, lembrando que essa divisão é apenas didática, pois todas se interpenetram. (CASSORLA, 1992, p.99)

De forma sintética, a morte da personagem de Murilo Rubião parece em primeiro momento morrer para o social, mas percebemos a ligação de outras áreas, como Cassorla nos falou acima. Em “O espelho”, é o afastamento social que causa as “micromortes” na personagem. Desse modo, para um leitor mais atento, os contos apresentam vivências profundas, que permitiram às personagens novo olhar para a vida. E por outro lado, mostra a inconstância do homem perante suas escolhas.

Referências

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis selecionados por John Gledson**. Companhia das Letras, 2007.

ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **A interpretação do sonho**. Rio de Janeiro, editora Zahar, Ed. 2008.

METZGER, Clarissa; SILVA JUNIOR, Nelson. Sublimação e pulsão de morte: a des fusão pulsional. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 21, n. 3, p. 567-583, set. 2010.

MORTE E DESENVOLVIMENTO HUMANO. Maria Julia Kovács, coordenadora – São Paulo, Casa do Psicólogo, 1992.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARTS, Jorge (Org.). **Murilo Rubião: literatura comentada**. São Paulo: Abril

Educação, 1992.

CULTURA BRASILEIRA, IDENTIDADES E PUBLICIDADE: DIÁLOGOS E PERSPECTIVAS

Túlio Edson Souza da Silva (FIS)

Resumo: O texto tem como intuito construir um itinerário que leve a uma discussão fecunda sobre aspectos da cultura brasileira através da publicidade. Observando como a identidade de um povo é afetada pela publicidade-marketing-propaganda. Dessa forma, tem-se a intenção de analisar a cultura sob uma perspectiva interdisciplinar. Sob a luz dos conceitos de Kotler, Castells, Hall entre outros que contribuem para um aporte teórico-metodológico para tal exame. Assim, a presente tessitura tem por objetivo apresentar conceitos de cultura, observando sob uma perspectiva interdisciplinar mostram sobre estes assuntos.

Palavras-chave, cultura, identidade, publicidade

1. Identidades

Como alguém se torna o que é? Através deste questionamento Sibila (2008) inicia o livro “O show do eu”, a autora citada atribui a pergunta a Nietzsche à obra “Ecce Homo”. Pergunta esta que ao artigo, ora exposto, também é extremamente pertinente e que permeará toda análise, na tentativa de compreender o que torna o homem, homem: suas identidades, o que torna a cultura, cultura: diversidade e ainda o que a publicidade, campo tido como mais mercantilista do que os anteriores (identidades, culturas) pode imbricar-se desses conceitos para tornar-se mais criativa e sugerir uma polifonia de significados.

Castells, afirma que identidade trata-se de um processo de construção de significado com base em um tributo ou de “atributos culturais inter-relacionados, o (s) qual (is) prevalecem (m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas” (CASTELLS, 2008, p. 23).

Ainda segundo o autor a identidade é uma construção social e por isso há relações de poder, para tanto, Castells (2008) propõe três formas de construção de identidades a ser: **Identidade legitimadora:** introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais. **Identidade de**

resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação. **Identidade de projeto:** quando os atores sociais, utilizando-se qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação a toda estrutura social.

Ainda no que tange as identidades Hall (2006) classifica três tipos distintos de sujeitos. O primeiro deles trata-se do **Sujeito do Iluminismo**, o mesmo é centrado, unificado, inclinado à razão. O centro ou núcleo interior deste tipo de sujeito surgia no nascimento e permanecia imutável até o fim da vida. O segundo é o **Sujeito Sociológico**, surge como as modificações e complexidades do mundo moderno, desta forma concebia-se o núcleo interior deste tipo de sujeito como não era autônomo e autossuficiente e é transformado pelas culturas exteriores e as identidades que o mundo oferece. O terceiro tipo o **Sujeito Pós-Moderno**, não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. “A identidade torna-se uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais” (HALL, 2006, p.06).

Warnier (2003), por seu turno, afirma que identidade pode ser concebida como conjunto dos repertórios (ação, língua e cultura) que possibilitam os cidadãos reconhecerem-se como pertencentes a um grupo social e, por conseguinte, identificar-se com ele. O autor ressalta que a identidade não reduz-se apenas ao nascimento ou escolhas realizadas pelos sujeitos. Para Warnier é mais pertinente utilizar o vocábulo identificação em detrimento a identidade. “No quadro da globalização da cultura, um mesmo indivíduo pode assumir identificações múltiplas que mobilizam diferentes elementos de língua, de cultura, de religião, em função do contexto”. (WARNIER, 2003, p. 17).

Para corroborar com esta afirmativa do autor acima convém apresentar as ideias de Albó (2005, p. 49), para o autor reconhecer a identidade é aceitar a personalidade. “Começa com o reconhecimento e a aceitação da própria personalidade, do eu, que tem em seguida sua expansão natural ao sentir-se parte de um grupo social básico de referência, de um nós compartilhado entre várias pessoas”.

Vê-se que o percurso pelo qual os conceitos de identidades permeiam está umbilicalmente ligado ao processo cultural, dessa forma passa-se a apresentação dos conceitos de cultura.

2. Colônia, culto e cultura¹⁵⁶

Cultura é um conceito amplo e que possui inúmeros significados. Tentar-se-á, mesmo que de forma sucinta apresentar neste artigo alguns deles, a escolha de tais conceitos ocorreu de forma aleatória, pois não há como classificar conceitos mais significativos do que outros.

Santaella (2003) afirma que cultura no que concernem os aspectos: social, intelectual ou artístico é uma metáfora derivada da palavra latina *cultura*, que no sentido original significa cultivar o solo.

Para Bosi (2008, p.16), cultura é o “conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores que são transmitidos as novas gerações, garantindo assim a reprodução de um estado de coexistência social”. Este tipo de definição vem se perpetuando até os nossos dias. Sobre as mudanças dos conceitos de culturas com o passar dos tempos Laraia (2004) ressalta que no final do século XVII e no início do seguinte, o termo germânico *kultur* era utilizado para designar os aspectos espirituais de um povo, enquanto o vocábulo francês *civilization* referia-se aos atributos materiais da sociedade.

Laraia (2004) ressalta ainda que Edward Tylor, idos de 1800, primeiro a desenvolver o conceito de cultura na obra “Cultura Primitiva”: “Cultura é aquele todo complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e aptidões adquiridos pelo homem como membro da sociedade”.

No entanto, cultura não pode ser considerada estanque assim Bhabha (1998, p.40) afirma que os conceitos de “culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas”, enquanto base do comparativismo cultural estão em profundo processo de redefinição.

As mudanças operadas nas sociedades no que se referem a comunicação, tecnologia, economia, política, e a própria identidade, produzem fenômenos como os de desterritorializações e descentramentos, termos propostos por Guatari (2008).

¹⁵⁶ Tomou-se de “empréstimo” o título do primeiro capítulo da obra “Dialética da colonização (BOSI, 2008).

Neste momento nos encontramos em um intenso “processo de hibridações, desterritorializações, descentramentos e reorganizações”. A partir da massiva irrupção das novas tecnologias da informação e das comunicações, o indivíduo começa a exercer cada vez mais sua capacidade de mover-se entre diferentes mundos culturais, experimentando transformações até agora inéditas em suas vidas. (MONTIEL, 2003, p. 19).

No que tange a cultura é pertinente abordar a temática da interculturalidade que trata-se de uma relação que acontece entre pessoas ou grupos sociais de culturas diferentes. Por extensão, pode-se chamar também de interculturais as atitudes de pessoas e grupos de uma cultura que se referem a elementos de outra cultura.

A cibercultura, por sua vez, não trata-se apenas da relação homem-máquina-técnica, como ressaltam Rudiger (2007) e Lévy (2000) para estes autores faz-se necessário haver uma contextualização histórica do sujeito, observar a gama cultural e as mudanças sociais, não apenas dos meios técnicos e sim do homem e sua (s) identidade (s) :

A cibercultura é o movimento histórico, a conexão dialética, entre o sujeito humano e suas expressões tecnológicas, através da qual transformamos o mundo e, assim, nosso próprio modo de ser interior e material em dada direção. (RUDIGER, 2007, p.50)

As técnicas carregam consigo projetos, esquemas imaginários, implicações sociais e culturais bastante variados. Sua presença e uso em lugar e época determinados cristalizam relações de forma sempre diferentes entre seres humanos. (LEVY.2000, p. 23).

Vê-se que o conceito de cultura não esgota-se em si, ele percorre vastos campos e abarca deste aquilo que se chamou de cultura erudita às mais populares formas de manifestação.

2.1. Cultura brasileira e culturas brasileiras¹⁵⁷

Neste tópico abordar-se-á, o capítulo do livro *Dialética da Colonização* cuja autoria é de Alfredo Bosi (2008). A escolha deve ao fator, deste autor, tratar lucidamente a cultura brasileira, não de forma singularizada e simplista e sim de forma plural. Para Bosi, é comum utilizar a expressão *cultura brasileira*, (singular), “como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro”. No entanto, esta unidade se esvai quando se pensa na sociedade moderna e mais ainda numa sociedade de classes.

Bosi lembra que a tradição da nossa Antropologia Cultural já fazia uma repartição do Brasil em culturas aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças.

Demarcando com isso diferenças, esquecendo os pontos de encontro, estereotipando modelos e etnias. Pela própria formação da nação brasileira, não há como segregar a cultura, dividi-la em fatias. Para tentar entender a pluralidade da cultura. Bosi faz um percurso das várias culturas que existe dentro da cultura brasileira, uma delas é a cultura universitária, criada nos muros das universidades e que regem as pesquisas e muitas vezes as pautas de jornais, no entanto, o autor faz um questionamento: “a cultura brasileira não se articula e se exprime em outros lugares, tempos e modos que não os da vida acadêmica”? Para este autor existe a cultura além-muros universitários e que possuem símbolos e significados, para isso mapeia o percurso cultural brasileiro.

No que tange a cultura popular, em muitos moldes são formações institucionalizadas pelo Estado e têm por intuito transmitir conhecimento ou preencher horas de lazer. Para tanto há instituições que administram a circulação dos bens simbólicos. No entanto, certa parte da sociedade, auto classificada de culta, vê a cultura popular como sendo primitiva, sinônimo de atraso.

Bosi (2008, p. 327) aborda ainda as relações entre as culturas brasileiras. O autor apresenta a cultura erudita e a cultura de massa brasileira. Segundo o autor elas têm pontos de encontro. “A cultura de massa, a indústria de objetos simbólicos em série, vale-se da cultura

¹⁵⁷ Título deste tópico é o mesmo do capítulo 10 do livro *Dialética da Colonização* (Alfredo Bosi, 2008)

erudita, lança mão dela, para transformar em moda e consumo não poucas de suas representações é o fenômeno do *kitsch*” .

Quanto ao que tange as obras culturais nacionais Bosi ressalta que o tema do cruzamento entre culturas é posto por alguns escritores modernista como Mário de Andrade (nacionalismo), Oswald de Andrade (antropofagismo), Raul Bopp e Cassiano Ricardo.

Mário inclinava-se a uma fusão de perícia técnica supranacional com a sondagem de uma psicologia brasileira semiprimitiva, mestiça, fluida, romântica. Oswald pregava uma incorporação violenta e indiscriminada dos conteúdos e das formas internacionais pelo processo antropofágico brasileiro, que tudo devoraria e tudo fundiria no seu organismo inconsciente, entre anárquico e matriarcal. [...] A relação entre cultura erudita e cultura popular segundo um vetor decididamente mitopoético, cultura popular é entendida pelo autor de Macunaína e pelo autor do Manifesto Antropofágico, sensibilidade tupi, mostrada através de lendas, mitos e ritos. (BOSI, 2008, p. 332)

O autor conclui o artigo afirmando que a cultura brasileira possui três conjuntos diferenciados de cultura: cultura erudita (concentrada nas universidades), indústria cultural e cultura popular. No entanto, Bosi acrescenta um quarto modelo, que para ele parece ser o mais relevantes em tempos de mudanças sociais constantes: *cultura criadora individualizada*, “encrustada entre uma camada intelectual da sociedade e absorvendo todos os desenraizamentos e desencantamentos das classes de consumo”.

Assim, vê-se que a cultura e a identidade, possuem vários conceitos e vários pontos de diálogo. Propõe-se no tópico a seguir como a publicidade pode ter uma relação criativa e fecunda.

3. A publicidade, novo espaço público?¹⁵⁸

¹⁵⁸ Título do capítulo livro do BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Convém, mesmo que de forma sucinta, apresentar conceitos sobre o que é publicidade. Zenone (2013, p.183) explica que o vocábulo publicidade é provém da palavra latina *publicus*, que significa ato de divulgar, tornar público “sem, contudo, dar ao termo o sentido de induzir ou convencer as pessoas em favor de uma ideia, proposta, acontecimento. Os tipos mais comuns de publicidade são reportagens dos jornais e anúncios de utilidade pública”.

Dessa forma, a publicidade é um meio de tornar um produto, serviço, empresa, etc conhecido do público, tendo por intuito despertar o desejo através do anúncio.

No que tange a cultura, identidade e publicidade, Sibila (2008) ressalta que todos estão transformando a era da informação. Antes os agentes culturais eram os detentores de poder e apropriavam-se das informações, não havia fluxo. A dinâmica era a informação (mensagens, imagens, sons, etc) eram enviados para o público consumir. Atualmente essas agências culturais pautam-se pelas discussões em redes (computacionais).

Estamos modificando as artes, a política e o comércio, e até mesmo a maneira de percebermos o mundo. Nós, e não eles, a grande mídia tradicional, tal como eles próprios se ocupam de sublinhar. Os editores da revista ressaltam o aumento inaudito de conteúdo produzido pelos usuários da internet.

Assim, Covaleski (2009, p. 39) afirma que na publicidade, todo texto, direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente, remete a outros textos anteriores (intertextualidade). Esse método criativo, disseminado na atividade publicitário dentre os recursos persuasivos, dos tratamentos de sedução e da linguagem emocional, traduz-se num emaranhado rizomático de relações intertextuais.

Dessa forma, percebe-se que esta atividade de intertextualidade pode (e deve) imbricar-se das noções de identidade e cultura, pois a publicidade necessita de inovação.

As referências culturais, populares ou eruditas, frequentemente utilizadas na construção de mensagens publicitárias, a partir de citações implícitas, resultam numa forma de diálogo entre textos. Isso porque enunciar é entrar sempre, como maior ou menor grau, em

acordo ou desacordo com alguma coisa já dita. (COLALESKI, 2009, p.40).

Por seu turno, a citação faz refletir que a apreensão dos conceitos de cultura e identidade, são peças fundamentais na construção de qualquer mensagem e mais especificamente da mensagem publicitária. Na concepção de Bougnox (1994, p.167) a publicidade está situada:

Na interseção problemática marxista (o fetichismo da mercadoria) e freudiana (máquina do desejo), sociologia (os modos de vida) e dos estudos da semiologia e da retórica (poética do texto e da imagem, arte de persuadir e manipulação do imaginário em geral), a publicidade é um fenômeno de tal complexidade que estaríamos enganados em subestimá-la. Onipresente no meio físico da cultura, não é verdade que ela modificou em alguns anos, nossos regimes de crença e verdade? Constitui o que está em vias de mudar no mundo contemporâneo.

Para a compreensão dos modelos sociais de cultura e identidade, a semiótica¹⁵⁹ é de extrema importância para a publicidade, pois como afirma Santaella (2004, p.69) “a análise semiótica tem por objetivo tornar explícito o potencial comunicativo que um produto, peça ou imagem apresenta, que dizer, explorar, através da análise, quais são os efeitos que um do produto está apto a produzir em um receptor”.

Dessa forma pode-se inferir que o produto (peça, imagem, etc) somente afetará o público se o mesmo possuir um repertório que na semiótica está no plano dos símbolos, ou seja, o que diz respeito a normas, regras, padrões, etc.

4. Conclusões parciais

¹⁵⁹ A Semiótica que se faz referência neste artigo é aquela proposta por Charles Sanders Peirce.

Hipoteticamente, e ainda sem um estudo científico e ousando utilizar neste artigo tal premissa, talvez que a palavra que mais se tem notícia de uso neste século seja *mudança*, ou para ser mais coerente mudanças. Pois através do percurso bibliográfico acima, viu-se que a (s) identidade (s) vivem em constante processo de mudança/modificações, pois modelos arcaicos que se esvaíram com o tempo, modelos que se ressignificaram com o tempo.

No que se refere a cultura o conceito sempre passou por modificações desde o momento em que foi proclamado pela primeira vez (de forma escrita). Agregou também outros vocábulos, como multiculturalismo, estudos culturais, aculturação, culturas híbridas, cibercultura e um sem número de palavras que remetem à cultura.

Neste bojo, está a publicidade, que ao contrário do que muitos possam afirmar, não é a mais a mais jovem dos significados, pois tornar público é um de suas definições. Talvez o que seja mais recente é a forma profissionalizada de tornar público, de unir criatividade aos objetos culturais, respeitando e/ou observando as identidades.

Os assuntos ora abordados, foram feitos de forma sucinta, as temáticas abordadas não se esgotam e podem ser trabalhadas de forma isolada ou fazendo interseções.

No início deste despretensioso texto utilizou-se a indagação de Nietzsche, Como alguém se torna o que é? Muito embora esta pergunta esteja longe de ser respondida, ela pode dar pistas de onde podemos procurar o lugar e/ou lugares para encontrá-la, talvez que a cultura seja elemento de construção do homem, para que ele torne-se o que é ou, quiçá, este homem, por ser quem é tenha modificado os hábitos culturais.

Referências

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

- COVALESKI, Rogério. **Cinema, publicidade, interfaces**. Curitiba, PR: Maxi Editora, 2009.
- GUATARRI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro DP&A, 2006.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LÉVY. Pierre **Cibercultura**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MONTIEL, Edgar. A nova ordem simbólica: a diversidade cultura na era da globalização. IN____: SIDEKUN, Antônio (org). **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí, SP, Ed. Unijuí, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e Cultura**. Rio de Janeiro: ed. PUC- Rio; São Paulo: Loyola, 2003.
- RÜDIGER, Francisco Ricardo. **Introdução às teorias da Cibercultura: perspectiva do pensamento tecnológico contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre, Sulina, 2007
- SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humanos: das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. **Semiótica aplicada**. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.
- SIBILA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. 2.ed. Baruru, SP: EDUSC, 2003.
- XAVIER, Albó. **Cultura, interculturalidade e inculturação**. São Paulo: Loyola, 2005.
- ZENONE, Luiz Claudio. **Marketing: conceitos, ideias e tendências**. São Paulo: Atlas, 2013.

O PARADOXO DA CONDIÇÃO FEMININA NA OBRA: “A DANÇA DOS CABELOS”

Vanessa Siqueira Corgosinho de Carvalho (UNINCOR)

Resumo: Vivemos numa sociedade paradoxal, em que as mulheres vivem inseridas em dilemas complexos querendo e precisando trabalhar fora, mas ao mesmo tempo precisam cuidar de sua casa, filhos, marido e de si mesmas. E o que acontece é que mesmo trabalhando fora de casa, a mulher ainda é a principal responsável, isto socialmente falando, por todo o cuidado e zelo do lar. A autora deste trabalho enquanto pesquisadora e professora dos anos iniciais procura de alguma maneira trabalhar e aguçar o seu olhar ao selecionar a obra de literatura: “A dança dos Cabelos” escrita por Carlos Herculano Lopes; obra literária que representa a vida dos personagens dentro de um contexto de sujeição, especialmente, aos ditames do patriarcado. Por isso o objetivo deste projeto é analisar como a condição feminina é representada na obra “A dança dos cabelos” e buscar elementos dentro da obra que tenham verossimilhança com a vida das mulheres no contexto social. Será realizada uma pesquisa através do levantamento bibliográfico de obras significativas tais como: *A Dominação Masculina*; *O Poder do Macho*; *Literatura e sociedade*; *Como analisar narrativas*, entre outras. O que se espera com a pesquisa é uma maior compreensão de como a obra literária selecionada representa os conflitos vivenciados pelas mulheres e por isso como artefato cultural, contribuir para reforçar os estereótipos ou apontar saídas em relação às questões de gênero e a submissão patriarcal.

Palavras chaves: Literatura. Relações de gênero. Patriarcado.

A autora deste trabalho enquanto pesquisadora e professora procura de alguma maneira trabalhar e aguçar o seu olhar ao selecionar a obra de literatura: “A dança dos Cabelos”; obra literária que representa a vida dos personagens dentro de um contexto de sujeição e patriarcado. Enquanto artefato cultural a obra pode reforçar ou apontar saídas em relação à tais questões de gênero e submissão.

Vivemos numa sociedade paradoxal, em que as mulheres vivem inseridas em dilemas complexos muitas vezes sujeitando-se aos mandos e desmandos de algum representante da

figura masculina, tais relações iniciam com o pai como modelo e continuam através de relações similares com o marido, o namorado, o chefe entre outras formas de relações masculinas. Em grande maioria são relacionamentos conflituosos e violentos, num cenário de dominação masculina, em que o homem faz valer o seu ponto de vista.

De acordo com Heleieth Saffioti,

O homem domina a mulher, que, por sua vez, domina os filhos, ameaçando-os ainda com a autoridade paterna. A supremacia, de qualquer forma, é garantida ao macho adulto. Tanto assim e que à medida que os filhos vão entrando na idade adulta, vai-se estabelecendo o domínio do irmão sobre a irmã, numa repetição do modelo parental. (1987, p. 39).

As diferenças biológicas são incontestáveis, e percebidas através de situações de hierarquização estabelecidas e cristalizadas pelo sistema. O sistema de patriarcado vem à tona constantemente em situações cotidianas, tais como as apresentadas no livro de literatura, que será um importante e instigante artefato para o estudo e análise sobre as histórias femininas que se repetem de maneira semelhante em diferentes épocas.

São sempre associados ao homem valores tais como força, razão, coragem. Os afetivos e tímidos são solicitados a se comportarem de forma contrária as suas inclinações, bem como são obrigados a abandonarem certas qualidades por serem estas consideradas femininas e negativas para um homem. Devem assumir o papel de machão insensível. E para não correr o risco de não seguir adequadamente o papel do macho, o homem deve inibir sua sensibilidade. (SAFFIOTI, 1987, p. 25) Ou seja, cabe aos homens vestir a máscara do macho da mesma maneira que as mulheres vestem a máscara de frágeis e submissas, isso significa reprimir os desejos, visto que a sociedade modela os homens e as mulheres para relações de desigualdade e de dominador e dominada. (SAFFIOTI, 1987, p.40) “O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade.” (BOURDIEU, 2002, p. 64)

Tudo ocorre assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade. É esta que leva, paradoxalmente, ao investimento, obrigatório por vezes, em todos os jogos de violência masculinos, tais como em nossas sociedades os esportes, e mais especialmente os que são mais adequados a produzir os signos visíveis da masculinidade. (BOURDIEU, 2002, p. 65)

O objetivo deste trabalho será analisar a condição feminina representada na obra “A dança dos cabelos” bem com buscar elementos dentro dela que tenham verossimilhança com a vida das mulheres no contexto social e pontuar os tipos de comportamentos em grande maioria nocivos e repetitivos apresentados pelas personagens e que estão presentes de modo velado na sociedade.

A principal questão abordada será como o paradoxo vivenciado pelas mulheres em relação a gênero e patriarcado vai ser representado no texto literário “A dança dos cabelos”, em que a mulher quer libertar-se das amarras sociais, mas está tão envolvida e inserida neste contexto que não consegue libertar-se e não obtém sucesso, pois o sistema é pesado e reprime-a de todas as formas.

Outra questão importante que podemos perceber na obra é que mesmo as personagens apresentando-se em condição de vítima nos casos de abuso, violência psicológica e estupro, elas permanecem caladas e quando tentam argumentar com a figura masculina não são levadas em consideração. A mulher é tratada como culpada pela violência sofrida. Qual o motivo de imperar a lei do silêncio na grande maioria dos casos?

A violência simbólica reside nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que as produzem só pode chegar a uma ruptura da relação de cumplicidade que as vítimas da dominação simbólica têm com os dominantes com uma transformação das condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes. (BOURDIEU, 2002, p 53)

O que resulta dessa repetição acaba modelando as mulheres e os homens numa sucessão de relações nocivas em que a desigualdade é predominante apresentando-se em posições perversas em que o homem ocupa status de dominador e a mulher de dominada. Vale lembrar que os traços que a dominação imprime permanentemente nos corpos e os

efeitos que ela exerce através deles não significa dar armas a essa maneira, particularmente viciosa, de confirmar a dominação e que consiste em atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão, sugerindo, como já se fez algumas vezes, que elas escolhem adotar práticas submissas e que as mulheres são seus piores inimigos ou mesmo que elas gostam dessa dominação, e dos tratamentos que lhes são impostos, devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza. (BOURDIEU, 2002, p. 52)

Lembrar os traços que a dominação imprime nos corpos e os efeitos que ela exerce através deles não significa dar armas a essa maneira, particularmente viciosa, de ratificar a dominação e que consiste em atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão, sugerindo, como já se fez algumas vezes, que elas escolhem adotar práticas submissas. (BOURDIEU, 2002, p.51)

A dominação masculina está presente em vários momentos das vidas das personagens femininas que são vencidas pelo medo de contrariar a vontade do macho a que estão subordinadas. Tal comportamento leva o homem a ter a falsa ideia de que a mulher aceita passivamente esse papel de dominada imposto pela sociedade visto que isso já faz parte da sua natureza feminina e das obrigações sociais enquanto mulher. “A mulher impõe-se a necessidade de inibir toda e qualquer tendência agressiva, pois deve ser dócil, cordata e passiva.” (SAFFIOTI, 1987, p.37)

E ao macho estão sempre associados valores tais como força, razão, coragem. (SAFFIOTI, 1987, p. 25)

Na obra “A dança dos cabelos”, a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, ocorrendo sempre de maneira brusca e violenta construída através do princípio da divisão entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo.

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo; o desejo

masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2002, p. 31)

O livro é regado de narrativas fortes que acontecem nas três gerações, avó, mãe e neta, em que a violência contra a mulher se faz numa constante. A única saída para as personagens de geração a geração é aceitar e cumprir com o seu papel de submissão e subordinação às vontades masculinas. Possuir sexualmente é dominar no sentido de submeter a seu poder. (BOURDIEU, 2002, p. 29)

A personagem Isaura (avó) se vê obrigada desde o início a satisfazer as vontades sexuais de seu marido. Ela é tomada de sua família através da violência e o personagem masculino sempre consegue o que almeja. Isaura (avó) logo no início já dobra seus joelhos numa atitude de submissão e chama aquele que aniquilou toda a sua família de meu senhor, beija suas mãos e a boca, não em uma demonstração de amor, mas de sujeição e dominada pelo ser masculino. (LOPES, 1993, p.32)

A questão da violência masculina contra a mulher é vista como normal. A partir da sua formação de macho, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher. (SAFFIOTI, 1987, p.79) É o que acontece à Isaura (avó) quando relata que Antônio antes de ser seu marido retira-a da família espancando-a com violência e aos pontapés e chicotadas faz com que ela renda-se e convença-se de que não terá outra saída a não ser obedecer.

O caso extremo do uso do poder nas relações homem-mulher pode ser caracterizado pelo estupro. Contrariando a vontade da mulher, o homem mantém com ela relações sexuais, provando, assim, sua capacidade de submeter à outra parte, ou seja, aquela que, segundo a ideologia dominante, não tem direito de desejar, não tem direito de escolha. (SAFFIOTI, 1987, p.18)

Na obra “A dança dos cabelos” os casos de violência contra a mulher acontecem constantemente, já na primeira geração com a personagem Isaura (avó) que foi retirada da

família de maneira bruta e cruel, tendo toda a sua família rendida e morta por aquele que seria seu futuro marido e ainda adolescente foi obrigada a aceitar o seu trágico destino. Por mais que ela reunisse forças para encarar aquele homem e tentasse se defender não conseguia. E mais tarde o sentimento que nutriria por ele seria de ódio, rancor e sede de vingança.

O que é visto como coragem pelos homens nas atitudes de violência contra a mulher trata-se de covardia.

[...] o que chamamos de ‘coragem’ muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo ‘viril’ de ser excluído do mundo dos ‘homens’ sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de ‘duros’ porque são duros para com o próprio sofrimento e, sobretudo para com o sofrimento dos outros. (BOURDIEU, 2002, p. 66)

A violência física e psicológica existe com frequência nas uniões estáveis, basta o poder do companheiro para vencer as resistências da mulher. O direito do companheiro ao uso sexual da mulher faz parte do dever conjugal, que está no antigo Código Civil brasileiro e ainda muito presente na ideologia que legitima o poder do macho. Por dever conjugal a mulher tem obrigação de prestar serviços sexuais ao companheiro quando por ele solicitada.

Percebe-se, com muita facilidade, a posição de objeto do desejo masculino ocupada pela mulher. (SAFFIOTI, 1987, p. 18-19) “A violência masculina contra a mulher atravessa toda a sociedade estando presente em todas as classes sociais.” (SAFFIOTI, 1987, p. 55) Ou seja, a violência de natureza sexual não ocorre só nas camadas populares da sociedade, ela está presente nas classes médias e na burguesia. A personagem Isaura (avó) vivia sob o julgo através de cárcere privado, era rendida e obrigada a aceitar que Antônio (marido) satisfizesse os seus próprios desejos sexuais e ela não tinha alternativa senão fechar os olhos e cumprir a sua vontade. (LOPES, 1993, p.32)

“A virilidade, em seu aspecto ético é vista como uma questão de honra mantém-se indissociável da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual que são

esperadas de um homem que seja realmente um homem.” (BOURDIEU, 2002, p. 20) É justamente isto o que podemos perceber na obra “A dança dos cabelos” a vontade do homem sendo sempre imposta e acatada. Antônio (o marido) manda e a mulher deve obedecer não importando a que custo, Isaura (mãe) continua a repetir o mesmo modelo de submissão “herdado” por sua mãe. Ela tenta falar, pedir que seja ouvida, respeitada quando não pode acompanhar Antônio (o marido) em reuniões sociais, alegando não estar disposta, mas ela não é ouvida e muito menos compreendida. Mesmo sem a companhia da mulher ele vai à festa ao encontro dos companheiros, após brigar com ela, toma umas cachaças, volta alterado e a obriga a rachar lenha de madrugada, pois ele queria tomar café, impondo mais uma vez a sua vontade. “A virilidade, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo.” (BOURDIEU, 2002, p. 67)

Para Isaura (mãe), fatos como a violência psicológica e a traição apesar de serem vistas como situações difíceis e doloridas, não consegue livrar-se, pois para a sociedade tais situações são vistas como normais e cabe à mulher aceitá-las para manter o casamento.

Ela relata que o marido deixava de procurá-la, fantasiava que a mesma tivesse outros homens, zombava de seu corpo para diminuí-la e para que ele pudesse usar de tais argumentos como pretexto para poder levar outras mulheres para dentro de sua casa e Isaura (mãe) fingia não perceber. (LOPES, 1993, p.15-16) O adultério masculino além de ser aceito é também uma forma de justificar a conduta da esposa. A mulher é sempre a culpada pelo seu próprio sofrimento. (BOURDIEU, 2002, p. 36)

A resignação, ingrediente importante da educação feminina, não significa senão a aceitação do sofrimento enquanto destino de mulher. Assim, se o companheiro tem aventuras amorosas ou uma relação amorosa estável fora do casamento cabe à esposa resignar-se. Não deve ela, segundo a ideologia dominante, revidar na mesma moeda. A esposa, na medida em que se mantém fiel ao marido, ainda que este lhe seja infiel, recebe aprovação social. (SAFFIOTI, 1987, p.35)

Podemos perceber que a resignação é um importante ingrediente da educação feminina, significa a aceitação do sofrimento, pois este é o destino de toda mulher. Ou seja, o companheiro pode ter aventuras amorosas fora do casamento, faz parte da natureza masculina trair e cabe à esposa aceitar sem reclamar e muito menos pagar na mesma moeda. Faz parte da ideologia dominante, trair e cabe à esposa manter-se fiel ao marido, ainda que este lhe seja infiel, é assim que funciona e deste modo ela recebe aprovação social. São as amarras sociais impostas pelo sistema de patriarcado.

O que ocorre com a neta, também está diante de um cenário de sujeição masculina, porém, a figura que domina não é o marido, o pai ou namorado, mas um amigo da família que mantém um bom relacionamento com todos para esconder as suas reais intenções.

Isaura (neta) já seguindo esta tradição de submissão não consegue liberta-se da dominação masculina. Ela guarda para si o abuso sexual sofrido que gostaria de relatar para Antônio (namorado) e que para ela é difícil falar de todas as histórias passadas, o que mostra a dificuldade que a mulher sente em confiar o seu sofrimento de abuso sexual para alguém do sexo masculino, livrando-se dessa forma de uma situação incomoda. Para Isaura (neta) tais segredos são guardados a ponto dela anular-se como mulher e não conseguir relacionar-se com Antônio (namorado):

Talvez você nunca venha, a saber, de todas as minhas histórias, pois para mim é muito difícil falar. Mas de uma outra vez, quando chorando em silêncio e por imposição de minha mãe, eu o segui até a sua casa, assentado em um sofá macio, comigo no seu colo, aquele homem de roupas negras e mãos enormes, me levou em seguida até ao escritório, de onde se avistava o cemitério e início da serra. E daí em diante, por mais que eu tente e me desespero e vasculhe camadas obscuras do meu inconsciente, só consigo me lembrar de coisas como uma coberta por uns lençóis brancos e umas mãos imensas abafando os meus gritos. Também um copo em cima do criado, umas armas antigas na parede e fochos incendiando o meu corpo. (LOPES, 1993, p.76)

O homem de roupas negras era aguardado ansiosamente por sua mãe (Isaura), pai e às vezes pela avó (Isaura) com uma mesa farta e café quente para algumas horas de prosa, era na verdade para Isaura (neta) visto como uma horrível sensação. Quando ele aparecia, enchendo os seus bolsos de bombons, brevidades e figurinhas apenas com a intenção de iniciar com a coisa que para ela, era nojenta, de colocar a língua dentro da sua boca e roçar as mãos nos seus seios. A única reação que ela tinha era de abaixar a cabeça e o acompanhar em silêncio, tal qual era o comportamento da avó e da mãe diante de situações similares. (LOPES, 1993, p.75).

Isaura (neta) repete o comportamento da avó e mãe quanto sujeitava as vontades do homem de roupas negras, amigo da família, assim como sua avó (Isaura) e sua mãe (Isaura) se sujeitavam às vontades dos homens, no caso dos maridos repetindo o comportamento de submissão.

Para fugir daquela situação de abuso sofrida na casa dos pais Isaura (neta) resolve deixar a casa dos pais e tenta romper-se daquele sistema de dominação masculina. Mesmo que de modo inconsciente, “[...] pode-se facilmente concluir que ambos – pai e mãe – contribuem para a perpetuação do poder masculino e adulto.” (SAFFIOTI, 1987, p.39). Mas Isaura (neta) depara-se com a solidão e sabe que não terá a companhia nem a compreensão de alguém do sexo masculino quando ela diz:

Mas eu sei que você não vem, porque é excessivamente egoísta para ouvir as minhas histórias, e tentar compreender esta mulher de cabelos negros, que bem nova resolveu deixar a casa de seus pais por pensar que assim conseguiria um ponto de lucidez, que não significasse a ruptura total. [...] Por que não lhe dizer também que quando nos separamos pela primeira vez eu não conseguia dormir e quase sempre me pegava com um livro aberto, mas imaginando situações tais como, onde, e com quem você estaria. Eu, que até então, em quase dois anos, não havia sentido com tanta intensidade a sua ausência que durante todo aquele período se mesclou a outros sentimentos, quantos há tanto adormecidos ou somente revividos em intermináveis pesadelos. (LOPES, 1993, p.75).

A autora pretende com este trabalho trazer este polêmico assunto à discussão. Entendendo desta forma que situações como as vivenciadas na obra: “A Dança dos Cabelos”, não podem ficar restritas somente à vítima dos abusos sexuais e violência psicológica. Estudos recentes demonstram que a melhor maneira de se lidar com a situação será com a ajuda e apoio de profissionais especializados no assunto. Com certeza, que os maus tratos não serão de todo ignorados, mas a partir do momento que a vítima expor seu problema isso irá aliviar de sobremaneira o seu sofrimento.

Referências

ALTHUSSER, L. P. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Fatos e Mitos. 4.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. (Vol 1)

BOCI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. 2. ed. Rio de Janeiro: Beertrand Brasil, 2002.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-172.

_____. Sujeitos do sexo/gênero/desejo. In: **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 15-62

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. rev. e atual. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-50.

DAMATA, Roberto. Espaço, casa, rua e o outro mundo: o caso Brasil. In: **A casa & a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991. P. 33-70

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas** São Paulo: Ática, 1999

HANSEN, João Adolfo. O “imortal” e a verossimilhança. **Teresa revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 6, n. 7, p. 56-78, 2006. Disponível em:
<file:///F:/mestrado%20orienta%C3%A7%C3%A3o/Hansen_Verossimilhan%C3%A7a.pdf>
Acesso em: 11 out. 2016

LOPES, Carlos Herculano. **A dança dos cabelos** . Rio de Janeiro: Record, 1993

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. . Petrópolis/R J: Vozes, 1997.

LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 151-172.

RAMALHO, C. Mulheres, princesas e fadas a hora da desconstrução. **Revista Gênero**,[S. l.], p. 47-56, 2013. Disponível em: <>. Acesso em: 26 jul. 2016.

RICHARTZ, Terezinha. A pedagogização dos corpos na obra *Lucíola*, de José de Alencar. **Revista Recorte**, Três Corações, v. 12, n. 1, jan./jun. 2015

RICHARTZ. Terezinha. Patriarcado e violência na obra “Uma vida em segredo”. **Revista Recorte**, Três Corações, v. 13, n. 1, p. 1-13, jan./jun. 2016. Disponível em: <
http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2793/pdf_94>. Acesso em: 20 jul. 2016.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

_____. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 151 p.
(Coleção Brasil Urgente)