

Travellers Intelligence

N. 8
Vol. 4, 2014
ISSN 2236-7403

Travessias Interativas

N. 8, Vol. 4, 2014

CONSELHO EDITORIAL

- Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente – *UNESP/Araraquara*
Prof. Dr. Alexandre Bonafim – *UEG/Morrinhos*
Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Alexandre Pilati – *UnB*
Prof. Dr. Álvaro Hattner – *UNESP/São José do Rio Preto*
Profa. Dra. Anna Patrícia Zakem China – *FATEC/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires – *UNESP/Araraquara*
Profa. Ma. Cláudia Parra – *FATEC/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza – *UFMS/Três Lagoas*
Profa. Dra. Fani Miranda Tabak – *UFTM/Uberaba*
Profa. Dra. Flávia Danielle Sordi Miranda – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Dr. Henrique Marques Samyn – *UERJ/Rio de Janeiro*
Profa. Dra. Karin Volobuef – *UNESP/Araraquara*
Prof. Me. Leonardo Vicente Vivaldo – *UNIESP/Sertãozinho*
Prof. Dr. Luís Cláudio Dallier Saldanha – *UNESA/Rio de Janeiro*
Prof. Dr. Marcos Estevão Gomes Pasche – *UFRRJ/Seropédica*
Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro – *Instituto Federal de São Paulo/Capivari*
Prof. Dr. Matheus Marques Nunes – *UNIP/Ribeirão Preto*
Profa. Dra. Milca Tscherne – *UNIESP/Ribeirão Preto*
Prof. Me. Nicolás Totti Leite – *UFSJ/Universidade Federal de S. João Del-Rei*
Profa. Dra. Valéria Castrequini – *UNIESP/Ribeirão Preto*

EDITORIA

- Alexandre de Melo Andrade – *Editor-chefe*
- Valéria da Fonseca Castrequini – *Editora-adjunta*

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

- Alexandre de Melo Andrade

PROJETO GRÁFICO

- Julio Gomes de Siqueira – *Design Gráfico/UFS*

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca Central - Universidade Federal de Sergipe

Travessias Interativas, Universidade Federal de Sergipe,
Departamento de Letras Vernáculas. N. 8, Vol. 4 (2014) -
São Cristóvão : UFS, 2014 -

Semestral

ISSN 2236-7403 (online)

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal de Sergipe.
Departamento de Letras Vernáculas.

CDU 8(051)



Associação Faculdade Ribeirão Preto – AFARP/UNIESP

R. Prudente de Moraes, 147 - Centro – Ribeirão Preto

Fone: (16) 3977-8000

E-mail: travessiasinterativas@yahoo.com.br

<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias>

INDEXADORES



SUMÁRIO

EDITORIAL	5
	<i>Autor Convidado</i>
ENTREVISTA COM CLERI APARECIDA BIOTTO BUCIOLI	8
↳ Cristiane Rodrigues de SOUZA	
	<i>Artigos</i>
LITERATURA BRASILEIRA NA INTERNET BRAZILIAN LITERATURA ONLINE	12
↳ Jaime GINZBURG	
UMA ANÁLISE DAS IMAGENS DE DEVIR NA OBRA DE VIVIANE MOSÉ AN ANALYSIS OF BECOMING IMAGES IN THE WORK OF VIVIANE MOSÉ	35
↳ Lorena Lima KALID	
O ESPAÇO REGIONAL NA LITERATURA BRASILEIRA: UM PROBLEMA DE FRONTEIRAS THE REGIONAL SPACE IN BRAZILIAN LITERATURA: A MATTER OF BORDERS	54
↳ André Tessaro PELINSER	
UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE TEORIA DO MEDALHÃO E O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN TEORIA DO MEDALHÃO AND O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS	65
↳ Verônica Francieli SEIDEL	
O GLOBO DA MORTE DE TUDO: TRANSITORIEDADE, EXCESSO, RUÍNA DEATH GLOBE OF ALL THINGS: TRANSITORY, EXCESS, RUIN	74
↳ Raisal Damascena RAFAEL	
AS FIGURAS ESTÉTICAS KIERKEGAARDIANAS: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE HOFFMANN E GUIMARÃES ROSA THE KIERKEGAARDIANS AESTHETIC FIGURES: A COMPARATIVE STUDY BETWEEN HOFFMANN AND GUIMARÃES ROSA	86
↳ Jacob dos Santos BIZIAK	
ABUSOS DA MEMÓRIA EM K. - RELATO DE UMA BUSCA ABUSES OF MEMORY IN K. - RELATO DE UMA BUSCA	103
↳ Rosalia Rita Evaldt PIROLI	
O INFERNO DA EXISTÊNCIA: O TRÁGICO DE SCHOPENHAUER EM ENTRE QUATRO PAREDES, DE JEAN PAUL SARTRE THE HELL OF EXISTENCE: THE SCHOPENHAUER'S TRAGIC IN ENTRE QUATRO PAREDES, BY JEAN-PAUL SARTRE	119
↳ Gustavo Ramos de SOUZA	
A CIDADE NOS CONTOS UM ENCONTRO E UM CASO DOLOROSO, DE JAMES JOYCE THE CITY IN THE SHORT STORIES AN ENCOUNTER AND A PAINFUL CASE, BY JAMES JOYCE	134
↳ Gabrielle Cristine MENDES	

A RECEPÇÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE ARIEL EM ARTIGOS ACADÊMICOS THE RECEPTION OF ARIEL'S FIRST EDITION IN ACADEMIC ARTICLES	146
↳ Jenifer Evelyn SASKA	
A RELAÇÃO ENTRE O MITO E O MARAVILHOSO EM "CENTAURO", DE JOSÉ SARAMAGO THE RELATIONSHIP BETWEEN MYTH AND THE MARVELOUS IN "CENTAURO", BY JOSÉ SARAMAGO	161
↳ Tania Mara Antonietti LOPES	
O LIRISMO CRÍTICO E A PÓS-POESIA: DIFERENTES PROPOSTAS ESTÉTICAS PARA A POESIA CONTEMPORÂNEA THE CRITICAL LYRICISM AND THE POSTPOETRY: DIFFERENT AESTHETIC PROPOSALS FOR CONTEMPORARY POETRY	173
↳ Erica MILANEZE	
CULTURA PARTICIPATIVA E PRÁTICAS DE PRODUSAGEM NA ESCRITA DE FANFICTIONS EM WEBSITES DE COMPARTILHAMENTO ONLINE PARTICIPATORY CULTURE AND PRODUSAGE PRACTICES IN THE WRITING OF FANFICITONS ON ONLINE SHARING WEBSITES	194
↳ Larissa Giacometti PARIS	
ALUNOS DO 2º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL E A LEITURA INFERENCIAL SECOND YEAR STUDENTS OF ELEMENTARY EDUCATION AND READING INFERENTIAL	208
↳ Dione Márcia Alves de MORAES	
EMPRÉSTIMOS DO ESPANHOL NA LÍNGUA PORTUGUESA - ANÁLISE DE INDICAÇÕES DIAINTEGRATIVAS NO AURÉLIO (2010) BORROWINGS FROM SPANISH INTO PORTUGUESE LANGUAGE - ANALYSIS OF DIAINTEGRATIVE INDICATIONS IN AURÉLIO DICTIONARY (2010)	220
↳ Andrea Esther ANOCIBAR	
A MULTIFUNCIONALIDADE DO VERBO MODAL "PODER": USOS IDENTIFICADOS E EVIDÊNCIAS SOBRE SUA ATUAÇÃO EM CONTEXTOS DE PEDIDOS E PERMISSÃO THE MULTIFUNCTIONALITY OF THE MODAL VERB "PODER": IDENTIFIED USES AND EVIDENCES ABOUT ITS PERFORMANCE IN CONTEXTS OF REQUEST AND PERMISSIONS	235
↳ Lauriê F. MARTINS - Nathália F. de OLIVEIRA - Patrícia F. A. da C. LACERDA - Luís F. de M. SILVA	
ENTRE PÊCHEUX E JAKOBSON: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PAPEL DA SIGNIFICAÇÃO SAUSSIRIANA NAS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM BETWEEN PÊCHEUX AND JAKOBSON: SOME CONSIDERATIONS ABOUT SAUSSURIAN SIGNIFICATION ROLE IN LANGUAGE SCIENCE	253
↳ Denise Machado PINTO	
<i>Iniciação Científica</i>	
QUANDO JOÃO CABRAL DE MELO NETO NOS CHAMA PARA DANÇAR WHEN JOÃO CABRAL DE MELO NETO ASK US TO DANCE	265
↳ Bárbara Campos SILVA	
CONTEXTUALIZAÇÃO DE PRÁTICAS DE ENSINO COMO AÇÕES ALTERNATIVAS E QUESTIONADORAS NO PROCESSO DE AQUISIÇÃO DE LÍNGUA INGLESA SOB A ÓPTICA DA LINGUÍSTICA APLICADA CONTEXTUALIZED TEACHING PRACTICES AS ALTERNATIVE AND QUESTIONING ACTIONS IN THE PROCESS OF THE ENGLISH LANGUAGE ACQUISITION FROM THE PERSPECTIVE OF APPLIED LINGUISTIC	283
↳ Maria José Rocha Fernandes da SILVA	

EDITORIAL

Literatura brasileira e outras literaturas. Linguística e ensino de línguas

O oitavo volume da revista de letras *Travessias Interativas*, correspondente ao segundo semestre de 2015, envereda por caminhos da literatura brasileira e estrangeira, aclarando perspectivas críticas e analíticas, apontando aspectos que têm sido pouco explorados. Traz, ainda, textos questionadores a respeito das teorias linguísticas e do ensino de línguas. Na primeira sessão da revista, há uma entrevista com a poeta, crítica e artista plástica Cleri Aparecida Biotto Bucioli, que esclarece questões importantes sobre o fazer-poético, as relações entre o poeta e a realidade circundante, o diálogo entre pintura e poesia, e ainda a presença do seu olhar crítico – consciente, inclusive, da maturação que traz de outras leituras. A entrevista foi realizada pela também poeta e crítica de literatura Cristiane Rodrigues de Souza (USP-São Paulo / Centro Univ. Barão de Mauá-Rib. Preto).

Abrimos a sessão de artigos com o texto “Literatura Brasileira na Internet”, de Jaime Ginzburg (USP-SP). O texto problematiza a forma como alguns *websites* (Google, Yahoo e Bing) apresentam os autores Álvares de Azevedo e Clarice Lispector, e propicia uma reflexão sobre pesquisas pautadas nestas fontes, levando em conta desde as informações nelas contidas até o aspecto visual com o qual se depara nestes sites de busca. Em seguida, há o artigo “Uma análise das imagens de devir na obra de Viviane Mosé”, de Lorena Lima Kalid (UFBA), que propõe uma leitura da poesia de Mosé, também filósofa, promovendo diálogo com a filosofia de Nietzsche. Já em “O espaço regional na literatura brasileira: um problema de fronteiras”, André Tessaro Pelinser (UFMG) discute relações de espaço físico, dimensões simbólicas e regionalismo – questões caras à literatura brasileira. No próximo artigo, intitulado “Uma análise comparativa entre *Teoria do medalhão* e *O homem que sabia javanês*”, de Verônica Franciele Seidel (UFRGS), faz-se uma comparação entre duas obras em prosa de literatura brasileira, mapeando relações entre narrador, construção retórica, ironia e a figura do malandro. Por meio da obra “O globo da morte de tudo”, de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska, Raisal Damascena Rafael (UNIRIO) reflete acerca da arte e do progresso, no texto “O globo da morte de tudo: transitoriedade, excesso, ruína”. Focalizando a figura do personagem em Guimarães Rosa e Hoffmann, e obediente às figuras estéticas de Kierkegaard, Jacob dos Santos Bizziak (UNESP/Araraquara) é autor do próximo artigo – “As figuras estéticas kierkegaardianas: um estudo comparativo entre Hoffmann e Guimarães Rosa”. Na esteira da prosa de ficção contemporânea de viés político-intimista, Rosalia Rita Evaldt Pirolli (UFPR) encerra

o estudo de autores brasileiros desta edição, com o artigo “Abusos da memória em *K. – Relato de uma busca*”, analisando a obra de Bernardo Kucinski.

A próxima sequência de artigos privilegia autores estrangeiros. Em “O inferno da existência: o trágico de Schopenhauer em *Entre quatro paredes*, de Jean Paul Sartre”, Gustavo Ramos de Souza (UEL) busca compreender o trágico na referida obra sartreana, à luz da teoria do filósofo alemão Schopenhauer. No artigo seguinte – “A Cidade nos contos ‘Um encontro’ e ‘Um caso doloroso’, de James Joyce” –, Gabrielle Cristine Mendes (UFPR) analisa a abordagem que se faz, nos dois contos, da cidade de Dublin, amparando-se em teorias de Bakhtin e de Salvatore D’Onofrio. Jenifer Evelyn Saska (UFSCar) analisa a recepção da obra *Ariel*, de Sylvia Plath, fundamentada na Estética da Recepção de H. R. Jauss, no artigo “A recepção da primeira edição de *Ariel* em artigos acadêmicos”. O artigo seguinte traz a obra de José Saramago para análise, com ênfase no conto “O Centauro”, levando em conta aspectos caros ao escritor português; trata-se de “A relação entre o mito e o maravilhoso em ‘Centauro’, de José Saramago”, de Tania Mara Antonietti Lopes (UNESP/Araraquara). A poesia dos contemporâneos franceses Jean-Marie Maulpoix e Jean-Marie Gleize é discutida no próximo artigo – “O lirismo crítico e a pós-poesia: diferentes propostas estéticas para a poesia contemporânea”, de Érica Milaneze (UNICAMP).

Os demais artigos se inserem nos estudos linguísticos e suas práticas. Em “Cultura participativa e práticas de produsagem na escrita de *fanfictions* em *websites* de compartilhamento *online*”, de Larissa Giacometti Paris (UNICAMP), parte-se da análise de uma sinopse de *fanfictions*, aplicando teorias de Bruns e Jenkins. No artigo seguinte, intitulado “Alunos do 2º ano do ensino fundamental e a leitura inferencial”, Dione Márcia Alves de Moraes (UFPA) propôs uma reflexão acerca do texto verbal e do texto não verbal, visando a possíveis avanços na compreensão leitora. Andrea Esther Anocibar (UFRGS) promove uma discussão acerca do léxico de origem espanhola adotada pelo Aurélio (2010), no texto “Empréstimos do espanhol na língua portuguesa – análise de indicações diaintegrativas no Aurélio (2010)”. Analisando o verbo “poder” sob o ponto de vista semântico-pragmático, os articulistas Lauriê Ferreira Martins, Nathália Félix de Oliveira, Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda e Luís Felipe de Moraes Silva (todos da UFJF), considerando tal verbo como “modal”, mapeiam suas funções, conforme pressupõem já no título: “A multifuncionalidade do verbo modal ‘poder’: usos identificados e evidências sobre sua atuação em contextos de pedidos e permissão”. Encerramos esta sessão com o artigo “Entre Pêcheux e Jakobson: algumas considerações sobre o papel da significação saussuriana nas ciências da linguagem”, de Denise Machado Pinto (UFMS), que desvela textos de Pêcheux e Jakobson partindo do pensamento saussuriano acerca da significação da linguagem.

Na sessão seguinte, dedicada a artigos de **Iniciação Científica**, apresentamos dois textos. O primeiro, intitulado “Quando João Cabral de Melo Neto nos chama para dançar”, de Bárbara Campos Silva (UnB), sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Pilati, analisa os poemas “A bailarina” e “Estudos para uma bailadora andaluza”, de João Cabral de Melo Neto, provocando relações entre a dança e a literatura. O segundo – “Contextualização de práticas de ensino como ações alternativas e questionadoras no processo de aquisição de língua inglesa sob a óptica da linguística aplicada” – é da autoria de Maria José Rocha Fernandes da Silva (AFARP-UNIESP), sob a orientação da Profa. Ms. Flávia Danielle Sordi Miranda, e propõe pensar o ensino de língua inglesa por meio de práticas contextuais/contextualizadoras, desmistificando a aprendizagem de língua estrangeira pautada apenas pelas estruturas linguísticas normativas.

Agradecemos a contribuição de todos os autores, que nos ofertaram com textos resultantes de maturidade investigativa, e o conselho editorial, que mais uma vez se dedicou com excelência no processo de avaliação dos artigos. Findamos aqui o nosso trabalho mediante o oitavo volume, e inicia o dos leitores, a quem possibilitamos, a partir de agora, viagem por muitas travessias.

Os editores,

Alexandre de Melo Andrade - *Editor-chefe*

Valéria da Fonseca Castrequini - *Editora-adjunta*

ENTREVISTA COM CLERI APARECIDA BIOTTO BUCIOLI

Cristiane Rodrigues de SOUZA¹

APRESENTAÇÃO

Cleri Aparecida Biotto Bucioli fez o curso de Letras na UNESP de Araraquara, local em que desenvolveu, durante os estudos, sua visão crítica sobre poesia. Durante o Mestrado, na mesma instituição, estudou os versos da poeta contemporânea Orides Fontela, aprofundando, assim, seu conhecimento que, ligado à sua sensibilidade de artista, dão base ao seu fazer poético. Cleri é autora do livro de crítica literária *Entretecer e tramar uma teia poética: a poesia de Orides Fontela* (2003), dos livros de poemas *Sedas rasgadas* (2003) e *Rume* (2012), além do livro *São Carlos, à flor da pele* (2007), em que apresenta textos e poemas ao lado de pinturas realizadas por ela e por outros artistas.

1) Desde quando escreve poemas? Como foi essa produção durante a sua graduação em Letras na Unesp de Araraquara?

Comecei a escrever poemas na adolescência. Na verdade, não eram poemas, apenas manifestações de sentimentos e, é claro, toda esta escrita evaporou-se no tempo. Com o amadurecimento, a escrita foi mudando. Passei a ter um cuidado maior com a composição, a escolha das palavras, mas ainda faltava aquele “algo mais” que faz a diferença no poema.

Esta percepção aconteceu ao cursar Letras na UNESP – câmpus de Araraquara. Cheguei aos bancos universitários aos 42 anos de idade e quando entrei em contato com os ensaios, elucidando o fazer poético, de críticos como Alfredo Bosi, T.S. Eliot, David Arrigucci Jr, Gaston Bachelard, H. Friedrich, Hegel, Paul Valéry, Benedito Nunes, e tantos outros autores importantes, foi como se eu levasse um soco no estômago – entendi minhas inquietações, ou melhor, percebi que no universo poético, e aqui uso um verso de Orides Fontela, você sempre está a um passo de, isto é, você está a mercê do impossível, do intransponível que de repente revela-se, cresce e materializa-se.

Com a minha experiência de vida, pois não era nenhuma jovem sonhadora, lamentava ter entrado em contato com tão valiosos ensaios e análises consistentes de poemas só naquele momento, temas estes que aconteciam nas aulas de Teoria Literária e Literatura Brasileira e Estrangeira. Isto significa dizer que a produção poética no período da graduação foi escassa. Foi o tempo do conhecimento, da

¹ Pós-doutoranda pela USP-SP. Professora de Literatura Brasileira no Centro Universitário Barão de Mauá/Ribeirão Preto-SP.

reflexão, da pesquisa e da aceitação de um novo universo poético – tempos difíceis para quem escolheu a palavra como mote de criação.

2) No primeiro poema de *Rume* (2012), os versos mostram o fazer poético como o trançar de tramas da vida. Como você compreende a relação entre vida e poesia?

Vida e poesia caminham juntas. A vida em si é um poema. Cada um de nós, com nossa história particular, temos motivo para compor muita poesia. O difícil, no entanto, é que poesia não se faz só com emoções ou facilmente como num toque de mágica.

Lembro-me do texto de R. O. Jakobson “O que é poesia” (Estruturalismo e Semiologia, s/d) no qual ele diz que a poeticidade é apenas um componente de uma estrutura complexa, mas um componente que transforma necessariamente os outros elementos e com eles determina o comportamento do conjunto (p.176). A vida é a estrutura dinâmica e complexa a gerar elementos que poderão ou não transformar-se em poesia. Esta empreitada é árdua, é a somatória de teias e tramas, imagens e ritmos e trabalho, muito trabalho com as palavras. É um processo doloroso, de paciência. Digo isto num dos poemas que compõe Rume: Do mundo concreto, / seleciono palavras. / Paciente, acaricio-as, / imitando a ternura das mãos / que misturam o trigo / e acrescentam, / antes de cozer o pão, / especiarias à massa. (p.27)

3) Além do trabalho com as palavras, você também produz obras na área das artes plásticas. De que forma o seu olhar de pintora constrói poemas?

Pintar é uma outra forma de fazer poesia. Os ingredientes se parecem. Na pintura, tela em branco, imagens, tintas, lápis ou pincel; na escrita, o branco do papel, imagens ritmos, palavras. Em ambos os processos, a angústia da criação prevalece: linhas e tons clamam por harmonia; palavras e imagens sugerem os artifícios da composição.

O nascimento de uma pintura ou de um poema me convoca a “degustar” as metáforas que o mundo me oferece, a recolher a essência dos elementos que compõem a razão e a emoção, reordená-las, costurá-las, dar-lhes formas, torná-las vivas.

4) Você publicou, em 2007, com o apoio da Prefeitura de São Carlos, o livro *São Carlos, à flor da pele*. Nele, ao lado da reprodução de quadros feitos por você e por outros artistas, que fazem recortes da paisagem, há poemas que discorrem sobre as singularidades da cidade. Como foi o processo criativo desses poemas?

Hoje, tenho consciência de que a poesia e a pintura sempre me acompanharam. Mas no ano de 2003 (quando de fato comecei a me dedicar com muito afinco às artes plásticas) esta percepção aflorou.

A elaboração do livro São Carlos, à flor da pele surgiu quando das comemorações dos 150 anos da cidade. Frequentava o Atelier Mara Toledo junto com um grupo de

artistas, propus reproduzir, por meio da palavra e das tintas, as singularidades da paisagem urbana, rememorando, no tempo presente, a história da cidade e de seus habitantes.

A captação das imagens foi feita por mim e outros componentes do grupo. Foi um momento prazeroso, de envolvimento muito grande com o processo criativo. Alguns poemas já os tinha prontos – frutos de instantes de contemplação do espaço físico da cidade que há tempos vinha observando – e outros poemas surgiram à medida que a exposição ia tomando forma.

5) No livro de 2007, é narrada a odisséia de Alice, personagem que chega a São Carlos, procurando compreender o desconhecido e entregar-se a ele. Esse movimento próprio do viajante é apontado por Octavio Ianni: [A viagem,] ao mesmo tempo que marca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza, [...] desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades. [...] [Nela estamos] sempre fabulando o outro e procurando o eu, muitas vezes embaralhados na travessia” (IANNI, 2000, p. 13-4; 21)². Em que medida está na sua produção poética esse olhar de viajante?

A cada amanhecer empreendemos uma nova viagem. A travessia diária, a qual elenca nossas atividades, nosso convívio com o outro, é feita de surpresas agradáveis e tristes. Portanto, neste “aqui e agora” somos protagonistas de nossas ações. Se sou uma viajante atenta, sensível e determinada, consigo ter uma visão mais apurada do mundo e suas agruras, do homem e suas mazelas. A poesia, desta forma, é a consequência final desses infundáveis partos sucedidos a cada elo de satisfação e dor.

6) Seu primeiro livro de poemas, *Sedas rasgadas*, foi publicado em 2003. Como você entende o seu percurso poético? Entre o primeiro livro e o último, há mudanças na fatura dos versos?

*Sim, de um livro para outro sempre há mudanças, mesmo que pequenas. Costumo dizer que *Sedas Rasgadas* é a primeira tentativa consciente de construir uma poética. Em *Rume* já existe o trabalho mais apurado com o tramar e o tecer, poemas mais concisos.*

7) Além de poeta, você também é estudiosa de poesia, tendo se detido na obra de Orides Fontela. Os versos da poeta são uma das fontes de sua criação? Se a resposta é positiva, gostaria de saber se isso se dá de maneira planejada ou se é percebido depois do poema pronto.

*Se há traços da escrita de Orides Fontela nos meus poemas, com certeza não é planejado. Desde muito cedo fui leitora de *Bandeira*, *Drummond*, *Cecília Meireles*, os poetas românticos, os árcades, *Fernando Pessoa*. Só fui conhecer a poesia de Orides*

² IANNI, Octávio. *Enigmas da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

quando comecei meu projeto de Iniciação Científica (Compassos e descompassos da poesia brasileira) na graduação. E isto foi no ano de 1996. Mesmo João Cabral, apurei minha leitura por esta época. Muitos poemas, tanto de Sedas rasgadas como de Rume, foram escritos antes desta data, estavam na gaveta à espera de virem à luz.

8) Os poemas de *Rume* são marcados por reflexões sobre o fazer poético, mostrando a recolha de elementos da realidade como base da criação. Como se dá essa escolha?

Minha origem está presente em meus poemas. Cresci num ambiente familiar no qual a criação sempre esteve presente, enquanto artesanato. Meu pai era torneiro de madeira – com um torno, uma pequena tora e um formão nasceram, de suas mãos, peças de uma beleza ímpar. A serragem fez parte da minha infância: tios marceneiros; também o tecer e o tramar com mãe e tias costureiras e bordadeiras. Aprendi a gostar das linhas, do tricô, do crochet, do bordado, do desenho, das cores. Me envolvo de corpo e alma com as atividades diárias e encontro nas tarefas comuns (lavar, cozer, tecer, pintar) matéria de poesia. Somam-se a isto, a contemplação da natureza, o convívio com animais domésticos, o silêncio, o homem, os sentimentos. Recorto o momento, colho os flashes do instante e submeto-me à palavra.

9) Em um dos poemas de seu último livro, o eu lírico, para se encontrar, procura estilizar o espelho e “compor a imagem/ a partir dos cacos”. Da mesma forma, recorta momentos do cotidiano, ao compor os poemas. De que maneira entende a fragmentação do eu, da vida e dos versos?

O poeta comunica-se por meio da emoção, da surpresa, do prazer, da dor. O mundo é o grande palco. Cabe ao poeta descortinar este universo. Nesta empreitada, lança-se mão de ritmos, imagens, do tempo, das angústias, das alegrias e da palavra.

Nas pequenas coisas, nos atos mais simples está a essência da poesia. É desta forma que entendo a fragmentação do eu, da vida e dos versos. Reafirmo, as ações diárias convidam-me a fazer poesia. Mas, isto não significa dizer que é fácil, ao contrário, o instante poético (a criação em si) é muito tenso e há muitos elementos distintos envolvidos: razão, vida, silêncio, fantasia, inquietações, musicalidade e o manejo da palavra – sempre cruel, porque tanto seduz como fere, faz sangrar a alma.

10) Escrever, para você, nasce de necessidade imperativa – algo que podemos chamar de inspiração – ou é fruto de reflexões racionais e busca da melhor solução estética?

Algumas vezes é inspiração e é uma delícia quando isto acontece, o poema pronto nas suas mãos. Mas prevalece o trabalho, o tempo de gaveta, de maturação do poema. Acho isto muito importante.

LITERATURA BRASILEIRA NA INTERNET BRAZILIAN LITERATURE ONLINE

Jaime GINZBURG¹

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre websites ligados a temas de interesse para estudantes de literatura brasileira, tanto no ensino médio como nas universidades. Estes alunos procuram a internet em busca de informações para suas atividades escolares e universitárias. Nossa hipótese consiste em que websites sugeridos por motores de busca como Google, Yahoo e Bing apresentam problemas de qualidade. Websites considerados relevantes, de acordo com esses motores, podem apresentar textos inadequados do ponto de vista educacional. Como exemplo, observamos alguns websites, chamando a atenção para modos como as obras de Álvares de Azevedo e Clarice Lispector são abordadas na internet; além disso, examinamos sites sobre foco narrativo. Como resultado, argumentamos que alguns websites representam um dano à formação de leitores e são capazes de desrespeitar o trabalho dos escritores.

Palavras-chave: Internet; busca; literatura brasileira; ensino; Clarice Lispector.

Abstract: This article focuses on websites referring to Brazilian literature. Students go very often online to get information related to their classes, both at university and high school. Search engines such as Google, Yahoo and Bing suggest websites to the users; these sites, however, sometimes, do not have appropriate resources for educational purposes. Even then, students think they are good sources for relevant information. We might consider some of them can put in risk educational activities. We decided to read websites related to Álvares de Azevedo and Clarice Lispector. The goal was to discuss their approaches. We also read as well websites related to point of view in fiction. As a result, we argue some websites go against the interests of academic education, and also can be disrespectful to writers.

Key-words: Internet; search; Brazilian literature; teaching; Clarice Lispector.

Formulação do problema

A presença da internet no Brasil começou a se consolidar há aproximadamente vinte e cinco anos. Nos últimos dez anos, em especial, ocorreu uma expansão do acesso à rede. Escolas e universidades participaram ativamente desse processo. As iniciativas públicas e privadas para facilitar o acesso estimularam a convivência de estudantes com recursos disponibilizados na web. Isso trouxe modificações em grande escala. Hoje estão nos bancos escolares e universitários gerações de alunos que cresceram convivendo com recursos tecnológicos e eletrônicos, e o impacto disso no campo educacional exige atenção e debate.

¹ Professor adjunto do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – USP.

Em uma perspectiva de apoio à presença crescente de computadores em instituições de ensino, José Armando Valente propõe que existem diversas maneiras de empregar a internet em processos educacionais, inclusive no sentido de que o uso de computadores permita construção de conhecimento. Para o autor, “a internet pode ser vista como grande repositório de informação, onde é possível encontrar assuntos sobre praticamente todas as áreas do conhecimento. Além disso, a internet dispõe dos mais modernos recursos para a manipulação da informação.” (VALENTE, 2002, 132).

É possível estabelecer, de modo plausível, uma hipótese, referente a várias áreas do conhecimento, fundamentada no presente e no passado recente. A hipótese consiste em que vivemos em tempos em que as bibliotecas escolares e universitárias se tornaram, na perspectiva de estudantes (guardadas as exceções), menos importantes do que a internet. Estudantes frequentam bibliotecas muito menos do que seria esperado.

Circunstâncias conhecidas têm impacto junto às condições de ensino e aprendizagem: o hábito disseminado de serem deixados conjuntos de textos, quase sempre curtos ou em fragmentos, em serviços de xerox, dispensando o esforço de busca de livros; a percepção de que o número de exemplares em bibliotecas não atende as demandas da educação de massas; a dificuldade financeira de estudantes para adquirir livros; e a falta de esforço institucional para ampliar os espaços e os acervos de bibliotecas de acordo com as demandas.

No caso da área de literatura brasileira, especificamente, é inviável pensar em qualquer projeto consistente de ensino, na escola ou na universidade, sem respeitar a premissa de leitura continuada de livros. Essa premissa não converge com o uso de pastas de xerox ou apostilas. Trata-se de uma área que, talvez mais do que qualquer outra, deve privilegiar a valorização dos livros. Na última década, tem crescido a presença na internet de arquivos com livros escaneados, além da venda de e-books. Embora isso facilite muito o acesso aos textos, a materialidade faz diferença. São importantes o impacto visual de livros na estante, a percepção da capa, o contato com o papel, a possibilidade de folhear livremente. Estudantes e professores de literatura brasileira deveriam construir bibliotecas próprias, em estantes capazes de motivar continuamente sua curiosidade e seu interesse, com livros lidos ao lado de não lidos.

Dentro desse contexto, este artigo aborda um aspecto particular, tendo em vista experiências observadas em escolas e universidades, e também na prática profissional cotidiana. Esse aspecto é a valorização de páginas da internet, com a percepção, por parte de estudantes, e às vezes também de professores, de que elas são capazes de

cumprir funções que de modo geral seriam atribuídas às bibliotecas: disponibilizar e organizar materiais de interesse escolar e acadêmico; sustentar necessidades cotidianas de leitura; permitir um mapeamento atualizado da produção de conhecimento; formar bancos de dados relevantes; e propor alternativas entre diversas opções de estudo. Além disso, e talvez de modo mais importante, cabe mencionar a função de estimular o contato concreto com livros e a leitura espontânea e continuada.

Essa valorização se expressa, nas vivências de estudantes, em situações como a seguinte. Um professor apresenta a seus alunos de literatura brasileira uma proposta de trabalho a ser escrito. São decididos o tema e a abordagem desse trabalho. O primeiro passo de estudantes, de acordo com a hipótese aqui apresentada, salvo exceções, é buscar recursos para o trabalho na internet. Depois disso é que poderá ou não ser considerada uma visita à biblioteca.

Entre as diversas razões para isso, cabe mencionar duas. A primeira consiste em que estudantes consideram a internet um universo familiar, cujos recursos podem ser utilizados com enorme rapidez. A segunda consiste em que a internet oferece, em vários casos, um volume elevado de informações.

No que se refere à primeira razão, é importante compreender que, de modo geral, a internet é percebida como uma central de entretenimento, em que a navegação pode incluir participação em redes sociais, interação direta com pessoas, acesso a notícias, acesso a jogos, músicas, filmes, além de prestação de serviços. A consideração do uso da internet para fins educacionais não pode desconsiderar esse elemento. Em casos de estudantes com baixa capacidade de concentração, fazer “pesquisa na internet para a escola” consiste em um momento de um percurso que pode envolver diversos momentos de entretenimento. Com isso, a busca de recursos de estudo na internet, em termos de materiais e procedimentos, se assemelha muito à busca de entretenimento. Os procedimentos para obter textos de apoio a uma pesquisa são estruturalmente similares aos procedimentos para encontrar um filme, uma música ou um videogame. Esse aspecto lúdico pode atrair a atenção de estudantes, de modo a lidar com demandas de aprendizagem de forma semelhante à operação de um jogo ou à realização de uma leitura de mensagens do Twitter.

Murilo Bastos da Cunha, em um texto sobre o futuro da universidade, defende o seguinte: “Os estudantes de hoje são membros de uma geração digital. Eles gastaram grande parte de suas vidas rodeados de mídia, eletrônicos, MTV, computadores pessoais e videogames. [...] os universitários esperam e têm desejos de maior interação. ”

(CUNHA: 2000, 75). De acordo com sua opinião, as estruturas das universidades vão se transformar em razão de mudanças na tecnologia. No que se refere a bibliotecas, ele acredita que a tendência é a consolidação de bibliotecas digitais. Com entusiasmo, Cunha defende essa tendência, ponderando que no contexto digital um mesmo material pode ser acessado por diversas máquinas, e a circulação de materiais é facilitada pelo correio eletrônico.

Os tempos atuais são tempos de “Procura no Google! ”. Sem ser, necessariamente, racionalmente sustentada ou objetivamente compreendida, a escolha por priorizar a internet como fonte de acesso a conhecimentos escolares e acadêmicos traz, invariavelmente, um risco de dano ao percurso de aprendizagem. Há pouca discussão sobre a qualidade do conhecimento disponibilizado em rede. Sem o acompanhamento de um professor, essa priorização motiva a confiança intelectual em sites da internet encontrados, às vezes, por acaso.

Em um ótimo trabalho publicado em 1997, Ida Regina Stumpf apresentou uma pesquisa sobre as funções dos computadores em atividades de pesquisa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). De acordo com o texto, o correio eletrônico se tornou um recurso amplamente utilizado, em especial nas áreas de ciências exatas. Naquela época, no entanto, a busca de material para pesquisa online não estava disseminada como hoje. Os pesquisadores, diz Stumpf, “consideram os textos em papel, disponíveis nas bibliotecas, mais rápidos de serem acessados e com um formato mais agradável para a leitura” (p. 6). Essa observação é interessante, mesmo que tenham ocorrido modificações no contexto universitário brasileiro de 1997 ao momento presente. Hoje, pesquisadores dependem de orçamentos institucionais para terem acesso a diversos periódicos acadêmicos, pois muitos editores, em especial nos Estados Unidos, cobram taxas por suas assinaturas. Porém, o aspecto principal é que, de acordo com Stumpf, os pesquisadores ouvidos em 1997 “só atribuirão credibilidade às revistas eletrônicas quando tiverem certeza que elas passaram pelos filtros de qualidade da ciência - a revisão pelos pares - e que uma comissão julgadora de qualidade se preocupe em divulgar o melhor, não adicionando material supérfluo e desnecessário à rede” (STUMPF, 1997, 6). O conhecimento em circulação em rede deveria passar por critérios de avaliação de qualidade tal como, tradicionalmente, publicações acadêmicas em papel passam.

Existem muitos websites dedicados à área de literatura brasileira, especificamente; alguns de fato respeitam critérios de avaliação rigorosos e são

considerados dignos de confiança intelectual. Existem revistas acadêmicas excelentes acessíveis online, por exemplo, através do sistema Scielo, ou em websites de programas de pós-graduação e associações da área de Letras, entre outras iniciativas.

Porém, para além disso, outros websites estão descomprometidos com critérios de qualidade escolar ou acadêmica, e mesmo assim se apresentam como fontes de informação ou como provedores de conhecimento. Este é de fato o núcleo central do problema examinado neste artigo. A hipótese aqui defendida é de que, em vários casos, usuários confiam nos instrumentos de busca de informações na internet, como se eles próprios não precisassem ser observados e interpretados. E com essa confiança, podem assumir que os websites indicados sejam caracterizados como fontes qualificadas para estudo escolar e acadêmico. E essa premissa é ilusória. O valor de um website pode estar associado a interesses de mercado, decisões de redes de comunicação, mecanismos virais ou estratégias de criadores dos próprios websites para obter visibilidade. É imprescindível que estudantes não assumam como premissa que as expectativas de rendimento intelectual formuladas por seus professores correspondam materialmente, e de modo imediato, a conteúdos de websites valorizados por usuários da internet.

É imenso o poder dos motores de busca, que estabelecem critérios de relevância para websites e informações. Estudantes interessados em obter informações na internet, mesmo sem conhecer esses critérios, podem tender a acreditar que os motores são de fato capazes de discernir qualidade, e que vão oferecer sempre as melhores opções possíveis.

Para não restringir esta reflexão a um campo abstrato ou especulativo, foi realizada uma experiência de simulação. No dia 17 de junho de 2014, realizei três buscas de dados na internet, todas referentes a tópicos ligados a aulas de literatura brasileira em escolas e em universidades. Utilizei como critério o mecanismo classificatório dos próprios motores, isto é, escolhi dar atenção aos links que apareciam como sugestões nas primeiras colocações apresentadas pelas buscas.

Em cada caso, empreguei um motor de busca específico – Google, Yahoo ou Bing. Apresento, neste artigo, elementos observados nos websites que foram indicados pelos motores de busca. O procedimento consistiu em: escolher um desses motores; pedir um levantamento na Web sobre um tema de interesse; considerar os links indicados no início de cada listagem apresentada; verificar o que aparece ao abrir essas páginas. Os temas escolhidos foram: Álvares de Azevedo, Clarice Lispector, e o foco narrativo. Com isso, contemplamos: um autor do século XIX, conhecido por sua poesia

(sem esquecer que escreveu prosa e dramaturgia); uma autora do século XX, conhecida por sua prosa (sem esquecer a variação de gêneros em sua produção); e também uma categoria de teoria da literatura cujo interesse é reconhecido tanto em escolas de ensino médio como em cursos de Letras.

Ao longo da realização desse trabalho, o momento mais incômodo certamente foi encontrar em um website a atribuição de um texto, redigido por um apresentador de TV, a Clarice Lispector. É um fato que, em si, mereceria uma reflexão em pesquisa. Do ponto de vista do ensino e da aprendizagem em literatura brasileira, a situação estabelece um marco, no que diz respeito à arbitrariedade da leitura. Uma pessoa gostou de um texto e assumiu, no espaço público, que esse texto era de autoria de uma escritora reconhecida pela crítica acadêmica, pela historiografia literária e pelas escolas.

A difusão de frases com autoria incorreta na internet é um fenômeno conhecido e continuado. Autores reconhecidos academicamente são associados a frases de senso comum, anedóticas, ou mesmo a frases com recursos de linguagem estranhos ao seu tempo. Isso reveste de capital intelectual, de modo fraudulento, manifestações triviais. Em termos de um percurso de formação de leitor, no caso de um estudante do ensino médio com pouca leitura, a atribuição de valor de verdade a essa autoria pode, potencialmente, interferir de modo imprevisível nos momentos seguintes de sua formação, tornando incertos ou instáveis os critérios de interesse e valorização que mantém como leitor. Se esse caso for considerado uma metonímia de uma tendência ampla, estimulada por aspirações de valores de consumo e discursos de autoajuda, talvez esteja sendo constituída uma farsa sobre a literatura brasileira, difícil de delimitar e de confrontar. Um caso notável é Caio Fernando Abreu, a quem são atribuídas frases que nunca escreveu ou escreveria. Tanto no caso dele como em Clarice Lispector, a farsa, voluntária e planejada ou não, pode prejudicar sensivelmente o trabalho de professores de literatura brasileira.

Comparando os websites observados, alguns aspectos chamaram a atenção. Cabe destacar os seguintes:

- É comum a repetição de elementos dentro de uma mesma página, bem como a presença de redundância. Vários websites pareciam não ter passado por qualquer revisão.

- São comuns textos sobre literatura com completa ausência de fontes, dando a impressão de que o autor partiu de um marco zero, ou que é irrelevante o que tenha eventualmente sido consultado para reunir ideias.
- Elementos que reaparecem em diversas páginas formam estereótipos de escritores. Alguns desses estereótipos podem ser encontrados em manuais didáticos de literatura.
- Palavras que são importantes na vida acadêmica são utilizadas de modo inconsequente ou impertinente.
- É comum encontrar anúncios publicitários em websites sobre literatura. Em geral aparecem anúncios coloridos, que contrastam com a simplicidade da fonte utilizada na redação de textos.
- Existe uma tendência, em especial no caso de Clarice Lispector, a afastar a historicidade, como se os textos fossem lidos fora do tempo, e o tempo fosse irrelevante, ou como se os textos pudessem ter sido escritos no dia anterior ao momento em que são lidos.
- É comum que textos sobre literatura, bem como fragmentos de textos literários citados, estimulem a percepção de que um conhecimento breve, com poucos recursos, pode ser tomado como exemplar, permitindo um amplo espectro de generalizações. Afirmações assertivas e frases conclusivas são apresentadas com facilidade, como se as ideias não precisassem ser explicadas. O efeito geral é de que os sites não propõem como poderiam o contato material e concreto com obras, a leitura de livros (exceto no caso de anúncio publicitário) como uma condição necessária para o usuário interessado em literatura.
- Como ocorre em redes sociais como o Facebook, os usuários podem, em vários websites, deixar registrados comentários sobre o que acabaram de ler. Esses comentários são heterogêneos. Nos casos examinados, foram encontrados: manifestações de satisfação, inclusive de extrema satisfação; afirmações

equivocadas sobre o assunto; manifestações de ruído, isto é, expressões inconsistentes com o teor do website.

Buscas realizadas

Primeira simulação

Tema: Álvares de Azevedo

Motor de busca: Google

O Google apresenta uma página dividida em duas colunas. À esquerda, aparece uma listagem de links referentes à consulta, seguida de uma relação de oito “Pesquisas relacionadas a Álvares de Azevedo”; à direita, aparecem: um conjunto de imagens referentes a Azevedo, uma pequena apresentação do autor (remetendo à Wikipedia), com os itens “Nascimento”, “Falecimento”, “Obras” e “Educação”, e ainda quatro imagens referentes a “Pesquisas relacionadas” (no caso, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Castro Alves, Aluísio Azevedo).

O primeiro item da listagem de links remete a uma página sobre Álvares de Azevedo na Wikipedia. Essa página inclui os itens “Biografia”, “Trabalhos”, “Cronologia”, “Obras”, “Referências”, “Bibliografia” e “Ligações externas”, além de uma parte específica sobre a *Lira dos vinte anos*.

A biografia apresenta elementos que são frequentemente apresentados em manuais didáticos de ensino médio. Não se trata rigorosamente de uma biografia, pois não desenvolve uma narrativa consistente; episódios são expostos de modo estanque e alternados com informações que não correspondem a episódios situados no tempo, mas itens esquemáticos, como uma lista de obras e outra de principais influências, e uma anotação sobre encenações de *Macário*. A fundamentação da biografia, de acordo com as referências, consiste em uma página do UOL Educação e um site de Enciclopédia Itaú Cultural.

A parte “Obras”, perto do final, diz “Merece um destaque especial a ‘Lira dos vinte anos’, composta de diversos poemas”; isso causa estranheza, pois há uma parte anterior dedicada exclusivamente a esse livro. É como se o autor de “Obras” não tenha lido o restante da página. Além disso, existe redundância ao longo da página, em especial entre “Trabalhos” e “Obras”, e entre “Biografia” e “Cronologia”. Em “Trabalhos” há um link para outra página do Wikipedia, especificamente sobre *Lira dos vinte anos*. Nessa página, na abertura, há uma mensagem do Wikipedia dizendo que a

ausência de fontes “compromete sua credibilidade”. O segundo parágrafo, além de mal redigido, reduz a complexidade do livro a estereótipos. Embora a página se refira a si mesma como um “artigo”, o texto inteiro não ultrapassa sete linhas.

O segundo item da listagem de links consiste em uma página de um site chamado E-biografias. Assim como no caso da Wikipedia, o título “Biografia” não condiz com o texto, pois não se trata de uma narrativa sobre sua trajetória, mas de uma apresentação de informações, predominantemente de modo estanque, com discurso descritivo e emprego do tempo presente (“deixa”, “surpreende”, “mostra-se”, “encara”). Curiosamente, a biografia parece reiniciar em seu quinto parágrafo, repetindo os anos de nascimento e morte. A lista de livros é incompleta, e não há qualquer referência bibliográfica.

O terceiro item da listagem corresponde a uma página do website “Jornal de poesia”. Neste caso, existe uma lista, em ordem alfabética, de poemas, sendo que cada título da lista, com a pressão do mouse, pode expor o poema indicado. A leitura do poema *Anjinho* no site revela que a digitação não é confiável: na estrofe “Era uma alma que dormia”, faltou um verso inteiro – “Na sua manhã primeira” (AZEVEDO, 2000, 126-8). Depois da listagem, aparece “Alguma notícia do autor”, título deliberadamente vago e genérico, com direcionamento a uma “Sinopse”. Esta consiste em uma indicação de obras principais e de um texto que mistura elementos biográficos com observações gerais sobre sua produção. Curiosamente, há um destaque para uma participação de Azevedo em uma sociedade secreta que, segundo o site, “promovia orgias famosas, tanto pela devassidão escandalosa, quanto por seus aspectos mórbidos e satânicos”. No entanto, o texto diz que essa participação é “negada por seus biógrafos mais respeitáveis”. Como não há referências, não fica claro a que biógrafos o texto se refere. Estilisticamente, esse texto se distingue dos anteriores pela elevada concentração, em poucas linhas, de marcas de intensificação – “sempre com brilho”, “orgias famosas”, “dores terríveis”.

O quarto item da listagem concedida pelo Google é um website com o nome de Pensador, vinculado ao provedor UOL. A página expõe, indistintamente, poemas e fragmentos de poemas. Sem sutileza, o website apresenta, entre os textos de Azevedo, anúncios publicitários coloridos (neste acesso, apareceram imagens de venda de passagens aéreas, venda de cadeira de escritório e venda de loteamentos). Cada parte é seguida de um link para o Facebook, sugerindo ao leitor “curtir”. A transcrição de textos padece de confiabilidade. Por exemplo, a construção de “Sonhando” exige uma

consideração das margens, pois em cada estrofe aparecem quatro versos na margem esquerda e outros quatro em uma margem recuada com relação aos anteriores (AZEVEDO, 2000, 123-4). Além disso, uma epígrafe integra o poema, e ela está ausente no site Pensador. É de mau gosto a escolha em apresentar, com fonte maior e em destaque, uma única expressão – “Deixo a vida como deixo o tédio” – de modo isolado. O recorte, em acordo com a dinâmica geral do site, consiste em atribuir ao autor frases de efeito, que poderiam ser citadas fora do contexto original, como se fossem condensações aforísticas. Especificamente no que se refere ao suicídio, tema complexo em Azevedo, a escolha do site presta um desserviço à compreensão do escritor. Existe um link para uma biografia. Os quatro breves parágrafos são duvidosos. O texto destaca dois discursos, em detrimento de outros aspectos. O texto afirma: “Seu único livro, Lira dos Vinte Anos, é publicado somente em 1853. Todas as suas obras foram publicadas postumamente”, e logo depois faz uma lista de publicações. A redação infeliz é impertinente e carece de clareza.

O quinto link exposto pelo Google corresponde a um site chamado “Mensagens com amor”. A página abre com um anúncio publicitário de um serviço de viagens. São apresentadas transcrições de poemas atribuídos a Álvares de Azevedo. Entre dois deles, está mais um anúncio colorido do mesmo serviço. Mais abaixo, o site sugere visitas a “Correio elegante”, “Frases cativantes” e “Frases especiais de amizade”. A página admite inserções de comentários e, neste acesso, foram expostas oito intervenções heterogêneas. Uma delas declara “Tem todos menos o poema Anjinho =/”, o que sugere uma falta de noção quanto ao conjunto da obra do autor. Duas delas utilizam um recurso comum em redes sociais, a extensão de vogais por repetição – “Perfeito00”, “adooro”. Outras causam perplexidade por insinuações de elogio da morte; em uma delas, está dito que os poemas “idealizam muito a morte” e isso “é ideal para muitas pessoas no dia de hoje”. Mesmo considerando a falta de revisão, e a ampla potencialidade de pessoas deixarem registradas suas opiniões sobre os mais variados assuntos na internet, causa preocupação a hipótese de que leitores do website levem a sério esses comentários.

Segunda simulação

Tema: Foco narrativo

Motor de busca: Yahoo

A página do Yahoo apresenta duas colunas. A primeira tem uma listagem de links, seguida de um conjunto de “Pesquisas relacionadas para foco narrativo”; a segunda tem um anúncio publicitário de materiais hospitalares, seguido de “Pesquisas relacionadas”. A qualidade da página é prejudicada pela redundância: os itens indicados como “Pesquisas relacionadas para foco narrativo” e “Pesquisas relacionadas” são exatamente os mesmos. A repetição sugere a expectativa de um nível muito baixo de concentração por parte do interessado. O primeiro link remete a Wikipedia, assim como ocorreu na busca referente a Álvares de Azevedo no Google. O texto é de uma inexatidão ostensiva; sua primeira afirmação é: “Foco narrativo, designa aquele que narra a história num conto, novela ou romance”. Nessa afirmação, além de uma separação entre sujeito e verbo da oração por vírgula, e de falta de paralelismo (“novela”, “romance”, e não “em uma novela” ou “em um romance”), cabe observar a premissa de que a definição se refere à voz da enunciação, e não aos procedimentos de focalização. Com isso, os casos de narrativas em que a focalização problematiza a delimitação da voz de enunciação ficam fora do campo de conhecimento. O texto supostamente se baseia em bibliografia consagrada (textos de Norman Friedman e Lígia Chiappini Moraes Leite). No entanto, é destacada uma referência a um texto de João Felipe Jatobá, cujo link abre para um blog protegido, acessível apenas para quem foi convidado. A redação da página é deficiente, sendo muito problemática a esquematização de tipos de foco narrativo, em que categorias gerais e específicas não estão organizadas de modo consistente. Em um conjunto de sete classificações, apenas duas incluem exemplos.

O segundo link ofertado pelo Yahoo é uma página incluída no website www.portugues.com.br. A página apresenta, na parte superior, um desenho de um professor sorridente de bigode, links para páginas da Rede Record, outros links para setores do website, e um anúncio de um serviço de viagens. Após o título “Foco narrativo”, aparecem links para partilhar o conteúdo em três redes sociais, e uma imagem que, com o toque do mouse, abre um vídeo publicitário de uma bebida energética. Logo depois aparece uma imagem com um microfone amarelado e páginas abertas de um livro sem texto algum, com a palavra “narrador” no canto inferior esquerdo. A frase de abertura do texto é: “Tendo em vista que o narrador representa um ser fictício do qual o autor se utiliza para nos repassar sua habilidade inventiva, torna-se

imprescindível compreender os pontos que demarcam o chamado foco narrativo”. A premissa, de que a função do narrador consiste em “repassar” a ”habilidade inventiva” de um escritor, é equivocada, ao sugerir que o teor de um texto literário corresponda às capacidades criativas que permitiram sua construção. A compreensão do foco narrativo depende, em princípio, da compreensão de recursos do texto. O texto se refere a si mesmo como “o artigo em questão”, expressão apropriada para a situação de estar discutindo outro texto, o que não é o caso; no mesmo sentido, não procede a expressão “de acordo com seu posicionamento”, que se refere. São apresentados elementos de classificação, referentes à narrativa em terceira pessoa e em primeira pessoa. Não há exemplos ao posicionamento assumido no próprio texto.

São apresentados elementos de classificação, referentes à narrativa em terceira pessoa e em primeira pessoa. Não há exemplos, e a redação é imprecisa, em especial ao utilizar os verbos repassar, limitar e tender. Como o texto apresenta vinte e uma linhas, e em sua organização prevalece a listagem de itens em detrimento do discurso argumentativo, é inapropriado que ele se apresente como um “artigo” dotado de “posicionamento”, descrição que exigiria componentes de construção que na página estão ausentes. Esta página da web admite comentários. Neste acesso, foram indicados 82 comentários. Entre eles, muitos elogios – “Bom”, “Show de Bola. Adorei!”, “gostei”, “daora man, bah nunca vi explicação melhor fixo !!!!!!!”, “legal, estou trabalhando no ensino médio, tou com dificuldades...”, “mih ajudou bastante :D”, “interessante”, e outras reações, como “Nao procurava isso mas esta valendo mas do mesmo modo nao estou entendendo nada”, “Não foi muito explicado,más deu pro gasto!Obrigada...”, “bom tenho 14 anos e vou ter uma prova disso ^^ mas podia ter elaborado mais, mas assim mesmo eu gostei tomara que eu va bem na prova”, “não ajudou em nada procuro um texto de caracteristica narrativa”. Aparecem comentários com repetição de letras, como recursos de ênfase, de modo similar ao site Mensagens como amor: “Maaaaaaaassssa:))”, “aaaaaaaaddddddoooooorreeeiiaiiiiiiiiiii”. Aparecem também comentários de teor variado, como “voce~e feia”, “kkk” e insultos com palavrões.

O terceiro link sugerido pelo Yahoo remete a um setor do website www.escolakids.com. De modo similar ao anterior, na parte superior aparecem links para sites da Rede Record, um anúncio de um serviço de viagens e links para outras partes do mesmo website. Acima, à esquerda, um porta-lápis e uma régua. Após o título “Foco narrativo”, aparece um anúncio de ensino de idiomas, e uma imagem com

personagens do Sítio do pica-pau amarelo, criados por Monteiro Lobato. Dentro do quadro da imagem, uma legenda diz: “O foco narrativo é a maneira da qual o narrador se utiliza para contar os fatos da história”. A palavra “maneira” é muito genérica, e o emprego do verbo utilizar sugere que existe, a priori, um narrador, e este escolhe o foco narrativo de seu interesse.

Assim como os recursos gráficos da página e a imagem referente a Lobato, o texto supõe que seu leitor seja, em princípio, uma criança. A enunciação recorre a uma simulação de oralidade e a um discurso em primeira pessoa do plural, voltado para a percepção de que a voz de enunciação e a criança partilham o mesmo campo de experiência. Essa atitude empática e inclusiva cede, no segundo parágrafo, a um discurso normativo – “passaremos”, “pensemos”. Uma imagem do Visconde de Sabugosa antecede o esquema classificatório, muito similar ao exposto em www.portugues.com.br, em que são também apresentados elementos referentes à narrativa em terceira pessoa e em primeira pessoa, sem exemplos. Abaixo, aparece uma avaliação do texto, sem origem esclarecida, seguida de anúncios publicitários de ensino de inglês e de venda de terrenos. A página admite comentários, e foram expostos dois, datados de março de 2014, ambos com elogios: “mtoooo obrigada mesmo ! eu nao tinha entendido nada que a professora eexplicou so que lendo aqui eu entendi tudo ! obg” e “MT bom!!, me ajudou a estudr pra o TC. Ótimo, me ajudou muito, OBG!!”. Ao final existem links, todos com ilustrações infantis, para outras partes do website, entre elas “Leitura literária” e “Narração”.

O quarto link oferecido pelo Yahoo remete a um texto do website Recanto das Letras. A primeira coluna da página apresenta o texto, ilustrado com uma imagem de uma pessoa sem olhos carregando máscaras. A definição apresentada aproxima foco narrativo de ponto de vista e menciona a expressão “ângulo visual do narrador”. Provavelmente foi constituída uma sugestão de articulação entre a imagem da pessoa sem olhos e a expressão ângulo visual, mas isso confunde o leitor. Essa expressão, sobretudo exposta dessa maneira, é conceitualmente imprecisa, e chama a atenção que, diferentemente dos anteriores, este texto explicita sua fundamentação logo de início, citando “Os críticos norte-americanos, Cleanth Brooks e Robert Pen,”. De fato foi publicado em 1943 o livro *Understanding fiction*, do qual um dos autores é Cleanth Brooks. O outro se chama Robert Penn Warren. O leitor interessado em copiar o material para um estudo vai observar um enorme quadro vermelho de alerta sobre direitos autorais, que se coloca à frente do texto, e solicita um “ok” diante das

determinações de que “você não pode fazer uso comercial desta obra”. A escolha por uma referência em inglês, sem tradução em circulação no Brasil, e associada ao *new criticism*, corrente destituída de grande prestígio acadêmico no país, causa estranheza. A redação do texto é precária. A palavra narrador aparece ora iniciada com maiúscula, ora com minúscula. A frase “No entanto, a área da narrativa fica circunscrita exclusivamente ao narrador, isto é, um tanto limitada, pois se trata de sua história” carece de clareza, pois sugere que seria mais abrangente uma narração em que a voz não fosse do protagonista, e essa sugestão genérica leva a considerar como um problema (uma limitação) um elemento estético fundamental para a literatura moderna e contemporânea, a posição do narrador em primeira pessoa. Isso é acentuado com a anotação de que um narrador-protagonista tem uma “visão muito reduzida das coisas”.

Este texto é superior aos anteriores, de acordo com um critério: ele traz exemplos de obras literárias. Há uma citação de *Missa do galo*, de Machado de Assis. A virtude disso, no entanto, cede diante da observação precipitada de que “o parágrafo”, sendo que na verdade são apenas poucas linhas, “nos permite, também, concluir que o narrador é o protagonista do conto”. Ninguém poderia concluir isso sem passar da leitura de três linhas. Pedagogicamente é uma indicação abusiva, que admite que é possível compreender um texto sem ter a sua leitura integral.

Ao final, há uma lista de tópicos relacionados, e uma indicação de fontes, indicados como “subsídios” que foram “extraídos e adaptados” – um livro escrito por José de Nicola, Ernani Terra e Floriana Toscano, e uma obra de Massaud Moisés, *A criação literária*. Não foram indicadas, no entanto, as referências bibliográficas completas. Parece provável, salvo engano, que os críticos americanos mencionados não tenham sido lidos diretamente. Nesse sentido, teria sido oportuno se, em vez de mencionar “Cleanth Brooks e Robert Pen”, o texto explicitasse sua fonte direta.

Terceira simulação

Tema: Clarice Lispector

Motor de busca: Bing

O sistema Bing oferece ao usuário interessado em Clarice Lispector uma página com duas colunas. À esquerda estão listados links referentes à busca, havendo indicação de que, ao todo, a busca obteve, em poucos segundos, 1.970.000 resultados. Não é compreensível para o usuário como esse número foi obtido, e certamente não há

expectativa de correspondência entre as condições físicas para uma busca de apoio para estudo na internet e o impacto hiperbólico dessa quantia. Nesse sentido, menos do que servir como uma informação, esse número atua como um fator de perplexidade. Quem seriam os 1.970.000 autores de páginas que mencionam Clarice Lispector? O quanto há, nesse universo, de repetição ou de diversificação?

Abaixo da listagem, aparecem “Pesquisas relacionadas para Clarice Lispector”, com oito itens. Na segunda coluna, de modo semelhante ao resultado no Google, aparece uma espécie de ficha informativa. Há uma foto e um início de texto, sinalizado como oriundo da Wikipedia. Menos sutil que o Google, que emprega os substantivos nascimento e falecimento, o Bing usa verbos no passado: “nasceu” e “morreu”. Indica cônjuge, filiação, filhos e irmãos (na verdade, irmãs). Depois aparecem fotos de capas de três obras, e então aparece um item “Pesquisas relacionadas” que apresenta fotos de dois escritores e um pintor. Logo em seguida aparece uma mensagem publicitária sobre classificados. Depois, estranhamente, aparece outro item com o mesmo nome “Pesquisas relacionadas”. Neste caso o efeito é o mesmo ocorrido na busca pelo Yahoo. A consulta é prejudicada pela evidente redundância: mais uma vez, os itens indicados como “Pesquisas relacionadas para foco narrativo” e estas “Pesquisas relacionadas” são exatamente os mesmos. Essa repetição, como parte de um sistema rigorosamente planejado, sugere que os responsáveis por Yahoo e Bing têm uma expectativa muito baixa quanto à capacidade de manejo de informações por parte de seus usuários. O caso de Bing é mais grave por apresentar dois itens com o exato mesmo nome, “Pesquisas relacionadas”, na mesma coluna, e com conteúdos diferentes.

O primeiro link ofertado pelo Bing é <http://claricelispector.com.br/>, um website elaborado pela Editora Rocco. Boa parte do espaço da página é ocupado com um anúncio publicitário, que alterna a divulgação de *A vida íntima de Laura* (em edição “de luxo”) com a exposição de “Clarice na cabeceira”. Há um espaço abaixo para que o usuário faça um cadastro para receber informações. Um menu organizado logo acima da publicidade inclui os itens: Clarice Lispector, cronologia, obras, audiolivros, baú, Clarice jornalista, fotos, recortes e Editora Rocco. A aba Clarice Lispector apresenta um fragmento atribuído a Pedro Karp Vasquez, que manifesta uma das tendências conhecidas entre referências à escritora na internet, a percepção de que a autora é coberta por uma aura de mistério e é na perspectiva do inefável que deve ser lida. Vasquez elabora uma frase de teor profético: “A verdade é que a escritora, que reconhecia com espanto ser um mistério para si mesma, continuará sendo um mistério

para seus admiradores”. A ideia de permanência do hermetismo alheio à compreensão condiz com a estratégia adotada, que consiste em apresentar citações da autora sem indicação de seus respectivos dados de origem. O aforismo não é estranho à produção de Clarice Lispector, são conhecidos os fragmentos breves incluídos nos volumes apresentados como livros de crônicas. Isso não justifica, no entanto, a posição de que fragmentos constituam a melhor maneira de apresentar a autora ao público. Situados fora da história, os trechos se apresentam em um contexto sem conexões temporais. A frase “Sou tão misteriosa que não me entendo. ”, isolada, é apresentada como “A síntese perfeita”. Contrariamente, a frase não é de modo algum uma síntese, pois não supõe dialética alguma e nem tem capacidade de conciliação de forças em conflito. A Editora Rocco, ao apresentar essa configuração, reduz Clarice Lispector a uma espécie de recurso para romper com as percepções habituais do cotidiano, através de jogos de linguagem e digressões sem sínteses. Fora de seus contextos de origem, os fragmentos parecem ser eventuais e aleatórios, mas não são. Na aba Audiolivros, podemos escutar uma apresentação, lida pelo ator Antônio Fagundes, referente ao livro *A via crucis do corpo*. Nessa apresentação, explicitamente, é defendida a ideia de que a obra de Clarice leva o leitor à perplexidade.

É na aba intitulada “Baú” que podem ser encontradas as contribuições originais do website: um ótimo ensaio de Silviano Santiago sobre a política em Clarice Lispector, e um belo texto de Luís Fernando Veríssimo sobre a escritora. Santiago, ao relacionar a autora ao filósofo Walter Benjamin, faz um trabalho crítico importante, afastado dos clichês de leitura acumulados em sites da internet. Contrariamente ao parágrafo de Vasquez anteriormente mencionado, em Santiago de fato existe um trabalho de atribuição de sentido, com recursos de interpretação de alto nível, expostos em uma redação clara e instigante. Veríssimo vincula sua percepção fascinada da autora com um campo de familiaridade, resultante da amizade que ela teve com seu pai, Erico Veríssimo.

O segundo item proposto pelo Bing é o site Pensador, anteriormente mencionado. Quem passou primeiro pelo website da Editora Rocco vai identificar uma forte afinidade entre a aba com o nome da escritora, que expõe fragmentos de textos sem origem identificada, com a estrutura do site Pensador. Assim como no caso de Álvares de Azevedo, trata-se de apresentar fragmentos textuais, na coluna à esquerda da página, em sua maioria sem origem identificada, como se fossem ideias independentes. O primeiro fragmento, extraído de uma carta para Olga Borelli, surge isolado e fora de

contexto, como se fosse uma espécie de ideia fechada, um conselho sentimental. Depois de três fragmentos, somos expostos a um anúncio publicitário referente à copa do mundo. Poucos fragmentos depois, surge um anúncio colorido de uma floricultura. Sem a identificação das fontes dentro do site, duas situações são possíveis: o leitor com repertório de leitura poderá reconhecer, por capacidade individual, as origens das frases; enquanto isso, o leitor iniciante ou pouco familiarizado pode ser levado à percepção de que a própria escritora estaria de acordo com essa disponibilização pública de seu trabalho, ou mesmo que os fragmentos tenham sido concebidos, desde o início, como fragmentos fechados. Nos dois casos, o site é hostil à leitura dos livros da autora. Dentro do enquadramento do site, a atribuição da frase “Sou um coração batendo no mundo” a Clarice Lispector pode levar o leitor a ter uma impressão muito equivocada e distorcida da contribuição da autora à literatura brasileira. De fato não se trata de motivar a leitura de livros. O leitor é convidado, depois de ler cada fragmento, a acionar um link “curtir” do Facebook. Segundo o site, os fragmentos podem já ter recebido nove mil e quinhentas marcações de curtir, ou seis mil e duzentas, ou cinco mil. Na coluna da direita, a página propõe links “relacionados”, incluindo: “Clarice Lispector amigo” e “Clarice Lispector angustia [sic]”.

O terceiro site indicado pelo motor de pesquisa Bing é uma página de Wikipédia. O modelo estrutural é o mesmo encontrado nas buscas anteriores. Entre as curiosidades peculiares desta página da web, estão a exposição do nome da autora em russo, uma fotografia de uma estátua, a informação de que sua mãe faleceu em razão de sífilis, uma frase atribuída a Otto Lara Resende de que a escrita de Lispector seria bruxaria, e a informação de que ela teve um câncer inoperável. A heterogeneidade desses elementos, além de sua duvidosa relevância, deixa bastante claro que se trata de uma escrita sem interlocutor definido, é um texto para nada e para ninguém, sem nenhuma premissa reflexiva sobre, afinal, o que merece ser dito sobre essa escritora, de modo a respeitá-la tal como ela merece ser respeitada. A similaridade estilística entre frases dessa página e discursos de magazines de celebridades não é casual. O paroxismo disso está na frase “Clarice teve diversos amigos de destaque” entre diversas “personalidades”, que sugere que o valor da autora tem algo a ver com uma participação em um mundo de famosos. Do ponto de vista de pesquisadores sérios dedicados à obra de Lispector, o texto da Wikipédia não é apenas um desserviço intelectual, mas é nada menos do que uma produção abjeta, que expõe de modo cristalino que a Wikipédia não tem nenhum compromisso com uma perspectiva ética de apresentação de informações

ou de conhecimento. O fato de que não existe necessariamente uma autoria única, ou mesmo autoria explicitada para os leitores da página, de modo algum justifica que essa página seja privilegiada por motores de busca da internet.

A maior evidência de ausência de ética pode ser localizada em um comentário sobre *A hora da estrela*: “O livro descreve a pobreza e a marginalização no Brasil a partir de um ângulo único que, fugindo dos clichês de um sofrimento simplesmente causado pela pobreza, e do estereótipo das questões existenciais como burguesas, encontra sua principal personagem no lugar exato e singular de sua (in)existência.”. Como assim “simplesmente”? A Wikipédia entende que a pobreza é *pouco* para justificar sofrimento? A expressão “lugar exato e singular de sua (in)existência” é uma espécie de vazio discursivo, sem função referencial. Ela não explica nada, mas insere a Wikipédia no coro formado por Vasquez e pelo site Pensador. Essa expressão provoca um senso de estranhamento, pelo jogo de linguagem. Assim como utilizar (in) junto ao termo existência cria uma espécie de suspensão conceitual, seja o que for que se entenda por esse estado suspenso, afirmar que esse estado tem um “lugar exato” provoca uma espécie de dissociação deliberada que não aponta para nada, provocando uma paralisia, em que o leitor deveria permanecer submisso à magnitude do que é dito, como se magnitude e hermetismo fossem sinônimos, e como se desfazer conceitos fosse, em si, suficiente para compreender a produção da autora.

Nesse sentido, enquanto as buscas referentes a Álvares de Azevedo e ao foco narrativo levam a poucos recursos e a textos de qualidade limitada, o caso de Clarice Lispector parece ser bem mais grave, pois surgem esforços deliberados, nos três casos, para restringir o horizonte de expectativa dos leitores. Esses três websites, com a exceção da ótima aba “baú” do site da Editora Rocco, provocam os leitores a, diante dos desafios dos escritos da autora, renunciarem a um entendimento interpretativo e a uma atribuição de sentido, entregando-se à percepção deles como um campo de hermetismo fascinante, como se a incompreensão fosse ela própria um gozo em si mesmo. Guardadas as proporções, essas apresentações de Clarice Lispector podem ser comparadas a acessos momentâneos a bebidas alcoólicas: o estado dissociativo é um fim em si mesmo, não uma mediação para um conhecimento. A epifania, através desses websites, é reduzida a uma espécie de excitação de um falso transe, um transe de mercado sob controle do usuário.

O quarto link indicado pelo motor de busca Bing se denomina Clarice Lispector e tem o endereço <http://claricelisorclarice.blogspot.com.br/>. Na parte superior, há

uma imagem de Clarice colocada à esquerda e à direita, em uma montagem que sugere um espelhamento, embora as imagens tenham tamanhos diferentes. Logo após o título há uma descrição sem revisão: “Poemas e poesias de Clarice Lispector, escritora brasileira nascina [sic] da Ucrânia. Autora de "Perto do Coração Selvagem" e "A Hora da Estrela". "O que é verdadeiramente imoral é ter desistido de si mesmo.”” Embora tenha essa apresentação imprópria, com uma delimitação de gênero textual que não condiz com o conteúdo da página, aparece a indicação de que se trata de um blog com 1657 seguidores.

Na coluna da esquerda, um fragmento recebe duas vezes o título “Mudança”, uma vez em marrom e outra em preto. O texto, evidentemente dotado de caráter de motivação em termos de autoajuda, inclui uma série de clichês apresentados em forma imperativa, com expressões verbais como: corrija, busque, tome, jogue, vá, entre outras. Depois da transcrição, junto à qual aparece uma foto da escritora, há uma inscrição com três asteriscos: “Texto de Clarice Lispector”. Entre diversos clichês, chama a atenção a frase “E pense seriamente em arrumar um outro emprego, uma nova ocupação, um trabalho mais light, mais prazeroso, mais digno, mais humano”. No período de produção da autora, que inicia na década de 1940 e encerra com sua morte nos anos setenta, o emprego da palavra inglesa “light” com a função aqui empregada, como um recurso de linguagem cotidiana para se referir a algo mais leve, ainda não ocorria. Em larga medida, esse emprego se difundiu a partir do aumento da industrialização de produtos alimentares com baixo teor de açúcares ou gorduras, que é relativamente recente. Qualquer leitor que tenha uma informação sobre o período histórico em que Clarice Lispector publicou suas obras e que tenha uma familiaridade com seus textos sabe que Clarice não escreveria “um trabalho mais light”. Não é necessário, de fato, fazer essa demonstração para o leitor familiarizado com a autora. Nada, objetivamente, na produção de Clarice Lispector, e cabe reforçar, nada sustenta que seus escritos literários possam ser tomados como motivadores para uma elevação imediata de autoestima ou como facilitadores para superação de dilemas pessoais. Em outro website, letras.mus.br, o mesmo texto aparece atribuído a Pedro Bial, apresentador do programa Big Brother Brasil na TV Globo, com o título “Mude”. Ao atribuir esse texto a Clarice Lispector, o blog <http://claricelispectorclarice.blogspot.com.br/> faz o oposto do que um site de homenagem poderia fazer; o blog desrespeita a escritora de modo brutal. Sem surpresa,

pouco depois, a página apresenta a frase “Sou tão misteriosa que não me entendo”, talvez extraída diretamente do site da Editora Rocco.

A coluna à direita da página apresenta um link de “numerologia grátis”, e depois um quadro com fotografias de seguidores. Em seguida aparecem listas de sites e de blogs, incluindo os itens: Massagem relaxante e anti-stress em São Paulo; Show dança do ventre; William Shakespeare; Castro Alves.

Considerações finais

É necessário, por mais que isso possa parecer um truísmo, valorizar a atuação do professor, o espaço de sala de aula e o estudo sistemático com materiais adequados. Uma aula é, ou deveria ser, muito mais eficaz na construção de conhecimento do que consultas na internet. Porém, os tempos atuais são caracterizados por um nível elevado de apatia estudantil. É comum professores se sentirem competindo pela atenção dos alunos, tendo como rivais os celulares e os computadores ligados em redes sociais. A interação com os eletrônicos cria, muitas vezes, uma falsa ilusão de um mundo de possibilidades infinitas, controlado pelo usuário e resistente ao tédio. Essa competição ocorre de maneira contraditória, pois estudantes não são suficientemente independentes e autônomos intelectualmente como às vezes acreditam ser. Ao mesmo tempo em que estudantes podem considerar muito bons websites com as características aqui descritas, isso não significa que alunos gostem desses elementos de modo amplo ou genérico. É evidente que algumas características presentes em websites referentes à compreensão da literatura não seriam aceitáveis se fossem adotadas em sala de aula. Em um exercício de ironia, podemos imaginar o que aconteceria se, nas escolas e nas universidades, ocorresse as seguintes situações: professores repetindo aquilo que disseram anteriormente, confundindo os alunos; eventuais erros do professor em aula sem passar por correção, de modo que as observações equivocadas continuariam sendo consideradas pelos alunos como conteúdos legítimos; textos sendo atribuídos falsamente a autores que não os redigiram; ausência completa ou quase completa de explicitação, por parte dos professores, de referências em que se baseia para preparar aulas; interrupções das aulas para que sejam divulgados anúncios publicitários; professores empregando despreocupadamente conceitos de modo inadequado; redução das aulas ao tempo mais breve possível, pressupondo que um conhecimento mínimo é exemplar e, portanto, suficiente; abertura de espaços de comentários após a aula que incluíssem manifestações como “voce~e feia” e insultos com palavrões.

Essas cenas construídas ironicamente fazem parte de uma perspectiva crítica, com relação à qual a inserção da tecnologia na educação, como uma tendência geral e dominante, não pode acontecer sem um elevado grau de consciência de professores e estudantes sobre os benefícios e as limitações dos recursos tecnológicos. O estudante de ensino médio que quer se preparar para uma prova sobre Álvares de Azevedo e o estudante de Letras que tem de fazer um trabalho sobre o foco narrativo em Clarice Lispector podem obter recursos muito bons na internet. No entanto, eles precisam de uma orientação clara, por parte do professor ou de outros interlocutores qualificados, com relação aos critérios de seleção de material. A frase “Procura no Google!” pode sim ser interessante, mas não da maneira como tem ocorrido, conforme revelam comentários registrados pelos próprios usuários de websites consultados.

Escolas e universidades são responsáveis por políticas de formação de leitores. No caso do ensino de literatura brasileira, essa responsabilidade é uma prioridade. Cabe discutir em que medida cabe às escolas e às universidades acompanhar websites e suas respectivas recepções. A popularidade de um website na internet não tem necessariamente relação com seu valor em termos pedagógicos, culturais ou sociais. A quantidade de caminhos possíveis oferecidos pela internet pode despertar em estudantes a percepção de que, comparada com a abertura da rede, a atuação de um professor em sala de aula pode parecer monolítica, limitada ou conservadora, mesmo que não seja.

É necessário examinar o assunto em termos materiais e concretos. É evidente que professores de Letras apresentam historicamente dificuldade em formar leitores, e que isso não é um problema novo. É recente, no entanto, e também trágico, o fato de que o valor de livros impressos e de bibliotecas com acervo físico esteja sujeito a esvaziamento em escala ampla e sem precedentes. O otimismo de Valente e Cunha quanto à informatização propõe que o acesso à internet seja uma solução para problemas educacionais, com mérito e tendência insuspeita de crescimento. Por outro lado, o artigo de Stumpf vai diretamente ao ponto principal: dentro da enorme quantidade de websites, é necessário distinguir níveis de qualidade, e estabelecer com clareza o que há de supérfluo, de desnecessário, de incompetente, ou mesmo de irresponsável.

Cabe comentar, ainda que rapidamente, recursos de linguagem utilizados por usuários, em seus comentários registrados em alguns desses websites. Foram encontrados, entre outros: a repetição de letras, utilizada como recurso de ênfase (“Maaaaaaaassssa”, “Perfeitooo”, “aaaaaaaaddddddoooooorreeeeiiiiiiiiiiii”); variadas

formas de abreviatura, em que um conjunto mínimo de letras pode ser entendido em lugar de palavras completas; extrema brevidade, com emprego de imagens compostas com letras (“:D”). Palavras de uso corrente são expostas em uma versão que remete à oralidade, mas não se justifica apenas por essa razão (“mih ajudou”, “daora”). Em diversos casos, a intensidade de uma sensação, como, por exemplo, um prazer ou um alívio, é expressa com o emprego de sinais de pontuação (“fixo !!!!!”) ou de letras maiúsculas (“kkk”). Chama a atenção a relação direta entre alguns textos sobre literatura, divulgados em websites, e essas manifestações em comentários. Com algumas exceções, é comum que os textos sobre literatura se aproximem dos comentários dos usuários, em termos formais: ideias estanques, manifestações opinativas sem justificação, ausência de referências externas para embasar o pensamento, predomínio da sintaxe coordenativa sobre a subordinativa, omissões. Nesse sentido, tanto os autores dos textos como os usuários se distanciam de convenções discursivas de escolas e universidades. Isso está vinculado a alguns dos problemas de redação apresentados por estudantes atualmente. Em confronto com normativas institucionais, características textuais observadas na internet estabelecem determinações no emprego da linguagem. Para um professor, os estudantes podem estar sendo incapazes de escrever como deveriam; para uma parte do corpo estudantil, a percepção é de que deveria funcionar na escola o que funciona na internet.

Como considerações finais, é possível formular uma hipótese para uma reflexão a ser elaborada em outro momento. Talvez o acesso à internet por estudantes de escolas e universidades não seja, como gostariam Valente e Cunha, um instrumento controlado pelos seus usuários, um recurso técnico para fins externos a ele, capacitado para aumentar a qualidade das atividades de ensino e aprendizagem. Ao contrário, talvez exista uma tendência a confiar quase cegamente em informações disponibilizadas online, levando a uma postura menos interativa e consciente do que passiva e submissa. Nesse caso, a médio prazo, o imediatismo e a facilidade ilusória de obter satisfação podem prevalecer com relação ao princípio de que a construção de saber é um trabalho estendido no tempo, um processo que só pode acontecer com a presença física de um professor.

WEBSITES CONSULTADOS

- claricelispector.com.br
- claricelispectorclarice.blogspot.com.br

- http://pensador.uol.com.br/autor/alvares_de_azevedo/
- http://www.mensagenscomamor.com/poemas-e-poesias/poemas_e_poesias_de_alvares_de_azevedo.htm
- pensador.uol.com.br/autor/clarice_lispector
- pt.wikipedia.org/wiki/Álvares_de_Azevedo
- pt.wikipedia.org/wiki/Clarice_Lispector
- pt.wikipedia.org/wiki/Foco_narrativo
- www.e-biografias.net/alvares_azevedo/
- www.escolakids.com/foco-narrativo.htm
- www.jornaldepoesia.jor.br/avz.html
- www.portugues.com.br/literatura/foco-narrativo.html
- www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/434347

O acesso mais recente a todos os websites foi em 17 de junho de 2014.

Referências

- AZEVEDO, Á. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- CUNHA, M. B. Construindo o futuro: a biblioteca universitária brasileira em 2010. **Ciência da Informação**, v. 29, n. 1, p. 71-89, jan. /abr. 2000.
- STUMPF, I. R. O uso da Internet na pesquisa universitária: o caso da UFRGS. **Revista de Biblioteconomia de Brasília**, v. 21, n.2, p. 189-200, jul. /dez. 1997.
- VALENTE, J. A. Uso da internet em sala de aula. **Educar em revista**, n.19, p. 131-146, 2002.

UMA ANÁLISE DAS IMAGENS DE DEVIR NA OBRA DE VIVIANE MOSÉ
AN ANALYSIS OF BECOMING IMAGES IN THE WORK OF VIVIANE MOSÉ

Lorena Lima KALID¹

RESUMO: O artigo realiza reflexões sobre os principais elementos filosóficos que emergem na obra de Viviane Mosé, sobretudo por meio das imagens de devir presentes em sua poesia, em cotejo com seu discurso teórico. As bases teóricas para o diálogo proposto serão: o projeto de afirmação da vida em devir, elaborado por Friedrich Nietzsche e retomado por Mosé, bem como as concepções de linguagem presentes nas obras dos dois autores.

PALAVRAS-CHAVE: Viviane Mosé. Afirmação da vida em devir. Nietzsche. Linguagem poética.

ABSTRACT: The article analyses some philosophical elements that emerge in the work of Viviane Mosé, especially through images of becoming present in her poetry, in comparison with its theoretical discourse. The theoretical basis for the proposed dialogue will be the life-affirming project in becoming, included in the idea of Friedrich Nietzsche's concept of "tragic thought" and resumed by Mosé as well as the concepts of language in the works of both authors.

KEYWORDS: Viviane Mosé. Affirmation of a series of transformations. Nietzsche. Poetic language.

1.1 Procuro o cheiro dos nomes que se perdeu²

Os olhos comem coisas
Que a boca cospe como sílabas
Meus olhos são bocas que não
mastigam.
(MOSE, 2007, p. 65)

O que deseja o discurso de Viviane Mosé?

Quiséssemos tomá-lo pelas ideias de Nietzsche (a quem a autora devota assumida admiração), a resposta enveredaria por tons de sobriedade e angústia. Seu pensamento assume, no entanto, otimismo de contornos pedagógicos nítidos e um tanto surpreendente, sobretudo frente ao relativismo esmagador desta transição de tempos – sem a presença, contudo, das agruras do conturbado século XIX. Se, há mais de cem anos, seu mestre não esperava ouvidos e mãos para suas verdades³, Mosé, nitidamente à

¹ Mestranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Instituto de Letras. CEP: 40170-290, Salvador, BA, Brasil. E-mail: lorenakalid@gmail.com. Bolsista da CAPES.

² "Magnólia é o nome do sabonete que ficou / em mim sem cheiro. / Procuro o cheiro dos nomes que se perdeu" (MOSE, 2006b, p. 16).

³ "Mas, para mim, seria uma contradição total, se eu esperasse, já hoje, ouvidos e mãos para as minhas verdades [...] Por fim, ninguém das coisas que os livros incluem pode ouvir mais do que já sabe. Para

vontade com seu tempo, parece saber atrair olhares e línguas.

Não nos pretende ensinar a *entender*, nos moldes racionais habituais, a poeta filósofa. Ao retomar, em seus livros teóricos, a crítica nietzschiana da moral, da ciência e da linguagem, os discursos de Mosé dedicam-se a destronar a lógica racional que sustenta tais ficções. Por tal motivo, sua obra anseia por uma nova relação com o conhecimento, por meio da palavra.

O poema abaixo integra o livro homônimo *Toda palavra* (2006b), cujo título antecipa o tema em torno do qual se constrói o discurso poético de Mosé.

Toda Palavra

Procuro uma palavra que me salve.
 Pode ser uma palavra verbo,
 uma palavra vespa, uma palavra casta.
 Pode ser uma palavra dura, sem carinho.
 Ou palavra muda,
 molhada de suor no esforço da terra não lavrada.
 Não ligo se ela vem suja, mal lavada.
 Procuro uma coisa qualquer que saia soada do nada.
 Eu imploro pelos verbos que tanto humilhei
 e reconsidero minha posição em relação aos adjetivos.
 Penso em quanta fadiga me dava
 o excesso de frases desalinhadas em meu ouvido.
 Hoje imploro uma fala escrita,
 não pode ser cantada.
 Preciso de uma palavra letra
 grifada grafia no papel.
 Uma palavra como um porto, um mar, um prado,
 um campo minado, um contorno.
 Carrossel cavalo pente quebrado véu
 mariscos muralhas manivelas navalhas.
 Eu preciso do escarcéu soletrado.
 Preciso daquilo que havia negado.
 E mesmo tendo medo de algumas palavras,
 preciso da palavra medo como preciso da palavra morte,
 que é uma palavra triste.
 Toda palavra deve ser anunciada e ouvida.
 Nunca mais o desprezo por coisas mal ditas.
 Toda palavra é bem dita e bem-vinda.
 (MOSE, 2006b, p. 17)

As novas possibilidades de uma “palavra vespa”, “casta”, “não lavrada”, que saia “soada do nada”, para salvar a humanidade do nada, unem na poesia de Mosé dois

aquilo a que, por vivência, não se tem acesso algum, também não se têm ouvido”. (NIETZSCHE, 2008, p. 43-44).

aspectos aparentemente contrapostos: a linguagem – marco inaugurador do que se entende por cultura – e o mundo animal, do qual o homem acredita distinguir-se. A aproximação entre “palavra verbo” e “palavra vespa” fornece uma perspectiva contestadora da polaridade usual entre cultura e animalidade. Aproximações como essa permeiam com espontaneidade a poesia de Mosé e serão o ponto de partida para discutirmos dualismos tradicionais.

Por que haveria de nos salvar uma tal palavra inseto? E o que seria esse nada que nos aflige?

A obra teórica de Viviane Mosé orienta-se pela crítica contumaz de Nietzsche à negação do devir realizada por toda a filosofia ocidental – sobretudo desde Sócrates e Platão; devir entendido como o movimento incessante de todas as coisas. Esta negação, realizada através da crença em ficções de ordem e estabilidade, corresponderia a negar a própria vida, uma vez que a única realidade existente é o resultado de lutas entre vontades de potências. Um caminho apontado pela autora, contra a atitude niilista do homem, é denunciar “o caráter ficcional e estético de todo conceito” e pensar a linguagem (ou o presente modelo de linguagem) como “matriz do niilismo” (MOSÉ, 2011a, p. 16-19).

O nascimento da linguagem foi, para Nietzsche, a maneira que o homem encontrou para, unindo-se a seus semelhantes, sobreviver às lutas da natureza. O intelecto, nesse sentido, funcionou como os “chifres ou presas aguçadas” do animal-homem na sua conservação, um “disfarce”. A palavra – por ele caracterizada como “figuração de um estímulo nervoso em sons” – foi o instrumento pelo qual o intelecto fundou essa ficção, desdobrada em moral, erguendo um mundo à parte do mundo real, “efetivo” (NIETZSCHE, 2014, p. 62).

Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem!
Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som!
Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera,
passagem para uma esfera inteiramente outra e nova (NIETZSCHE,
2014, p. 64).

A imagem, transposição de um estímulo nervoso, seria a primeira metáfora, a partir da qual o homem engendrou a linguagem. Esse estímulo nervoso, por sua vez, depende da experiência do homem com o “efetivo” (a natureza, o exterior), uma experiência profundamente marcada pela subjetividade. Em nada, portanto, essa

transposição esclarece acerca da “essência” das coisas, como se julgou ao longo da história humana.

O grande problema, para Nietzsche, é que o homem esqueceu-se da origem metafórica da palavra: a metáfora apagou-se e, em seu lugar, restaram apenas os conceitos, “resíduos de metáfora”. Nesses resíduos o homem acreditou residir a “verdade”, ideia criada para abrigar o mundo ordenado e perfeito das ideias, em oposição à experiência com o devir; e a uma criação humana foi atribuído um valor humano, sob a égide do divino: a verdade (NIETZSCHE, 2014, p. 67).

Que delimitações arbitrárias, que preferências unilaterais, ora por esta, ora por aquela propriedade de uma coisa!

[...]

A desconsideração do individual e efetivo nos dá o conceito, assim como nos dá também a forma, enquanto que a natureza não conhece formas nem conceitos, portanto também não conhece espécies, mas somente um X, para nós inacessível e indefinível. (NIETZSCHE, 2014, p. 64-66).

A linguagem em Nietzsche consiste, assim, na tentativa de simplificar o “efetivo” incapturável; uma invenção para fixar minimamente a transitoriedade insuportável do mundo. Em cada nomeação, um tanto de “efetivo” fatalmente fica de fora.

Nietzsche não se volta contra as invenções; entende que o homem, por saber-se finito, necessita de ficções que ordenem em alguma medida a insuportabilidade do devir. A razão e a linguagem não são, assim, problemas em si mesmos. Nietzsche atribui ao modelo específico de racionalidade estabelecido, principalmente, a partir de Sócrates e Platão o infortúnio pela ampliação da ficção, com objetivo de negar completamente o “efetivo”, ou seja, negar a experiência com o exterior. O filósofo questiona a própria existência de um exterior completamente apartado do interior, e define (“II consideração intempestiva”) o homem de seu tempo, o decadente:

Esfacelado e decomposto, cindido de maneira quase mecânica num interior e num exterior, demasiadamente saturado de conceitos que, como os dentes de um dragão, dão surgimento a outros conceitos-dragões, sofrendo além disso da doença das palavras e cheio de desconfiança quanto aos próprios sentimentos, enquanto não tiverem ainda recebido uma denominação aceita, como numa fábrica de palavras e de conceitos, privada de vida [...] (NIETZSCHE, 2005, p. 171)

A genealogia da linguagem – entendida como a denúncia do jogo niilista da linguagem – é, nesse sentido, um pensar sobre as “desconsiderações” realizadas na edificação da trama conceitual ao longo da história. Se a “capacidade de criar e articular palavras e pensamentos” é o aspecto que instaura a cultura, somente a partir da crítica da linguagem – e da crítica da crença na correspondência entre palavras e coisas – torna-se possível realizar uma eficaz crítica aos pilares da cultura, à moral (MOSÉ, 2011b, p. 111-112).

O desafio sobre-humano enfrentado por Nietzsche⁴ coloca-se outra vez: a crítica à linguagem – desdobrada em crítica à moral – constrói-se paralelamente ao elogio da linguagem. A palavra, tida como o martelo⁵ que esculpiu o sujeito cartesiano⁶ e seus “conceitos-dragões” é também o instrumento contra a prisão do sujeito, contra a ideia de verdade, de identidade, de causalidade. O poder destruidor do martelo associa-se a seu poder criador, capaz de esculpir um novo homem, diverso do que hoje existe.

A dupla função da palavra-martelo é o mote do discurso de Mosé. Os trechos abaixo, retirados de seu livro teórico *Nietzsche e a grande política da linguagem*, fornecem uma imagem interessante sobre o retorno à metáfora:

O signo é apenas uma disposição, uma abertura, uma moldura vazada, capaz de configurar uma diversidade de possibilidades, uma luta. Este é o aspecto afirmativo do signo: a afirmação de sua impossibilidade; ou seja, o signo destituído de identidade e verdade pode ser um signo afirmativo (MOSÉ, 2011a, p. 53).

A imagem da “moldura vazada” representa o privilégio dado à linguagem poética na obra de Mosé, por ser capaz de promover a desejável ruptura criativa. A interpretação de Mosé para a concepção nietzschiana de linguagem é permeada pela ideia de redenção da linguagem pela arte. Enquanto a linguagem é, desde sua origem, limitadora da pluralidade e do movimento inerentes à vida (ou o “primeiro outro mundo” inventado pelo homem), “a partir de sua vinculação com a arte” ela “encontra sua positividade” (MOSÉ, 2011a, p. 190).

⁴ “Antes de mim, não se sabe do que é capaz a língua alemã – do que em geral é capaz a linguagem. – A arte do grande ritmo, o grande estilo do discurso para exprimir os altos e baixos temíveis da paixão sublime, sobre-humana, só por mim foi descoberta; com um ditirambo, como o do terceiro Zaratustra, com o título de ‘Os sete selos’, voei milhares de milhas acima do que até hoje se chamou poesia.” (NIETZSCHE, 2008, p. 48-49)

⁵ “Uma tarefa dionisíaca tem, de modo decisivo, como condições prévias a dureza do martelo e o próprio prazer da destruição.” (NIETZSCHE, 2008, p. 87)

⁶ Mosé refere-se ao sujeito cartesiano como “produto de um hábito gramatical” (MOSÉ, 2011a, p. 24).

A palavra poética para Mosé é, portanto, o local em que a realidade do devir consegue minimamente revelar-se, ainda que no mundo ficcional da linguagem e ainda que de passagem. Ao assumir-se como ficção, a linguagem poética torna-se menos enganadora que a pretensa verdade da linguagem conceitual. Essa abertura da “moldura vazada” realiza uma apreensão provisória da multiplicidade; consegue traduzir, ainda que por fixação provisória, a luta entre as diversas vontades de potência por dominação. A “palavra vespa” contraposta ao “conceito-dragão”.

O discurso de Mosé tem por caminho, portanto, “desautorizar” um modelo de palavra – o modelo restritivo em que cremos corresponderem palavras e coisas – e requisitar uma alternativa que reestabeleça a relação entre razão e experiência. Suas não raras aparições nos canais midiáticos imbuem-se de uma espécie de projeto: apurar as *vistas* contemporâneas para que sejam capazes de sorver o mundo em intensa transformação. É necessário que o homem afirme sua experiência com o devir – com a luta entre vontades de potência.

A dificuldade reside no fato de a experiência com o devir consistir, a todo o momento, em uma relação de rupturas, mudanças, mortes. O *homo sapiens*, ou *O homem que sabe* – título de um dos livros teóricos de Mosé (2011b) – é justamente o animal que passou a *saber* da morte; é essa consciência, insuportável de ser admitida plenamente, que instaura a necessidade de uma abstração.

É importante notar que Nietzsche e Mosé não se ressentem⁷ do intelecto humano; ao contrário, eis um extraordinário presente da natureza, considerado por Nietzsche essencial para o surgimento do “além do homem”, o “super-homem”, seu projeto maior. Apenas o modo como esse intelecto configura o raciocínio, e o modo como o homem se relaciona com o pensamento, historicamente, lhes parecem equivocados; através deles, o homem manteve-se apartado da experiência com a natureza, com o corpo e com sua finitude. Como se fosse possível se separar tão drasticamente daquilo que se é...

Mas desde a modernidade, e sobretudo na contemporaneidade, o desmoronamento das bases em que se estruturou o modelo de pensamento vigente pede um modelo cognitivo diverso. Mosé enxerga que o modelo platônico, que vigeu por quase três milênios, teve uma utilidade que não se pode desprezar; por meio dele – da

⁷ O fato de Nietzsche realizar considerações bastante severas acerca da pouca importância do intelecto para a natureza não contraria essa afirmação.

ordenação instaurada pelo modelo platônico da divisão – ao homem foi possível estruturar a política, a lei, a vida nas primeiras cidades. Mas já não dá conta de ser útil na contemporaneidade.

O caos contemporâneo, para Mosé, fornece a brecha⁸ para que homem realize – ativamente – uma real mudança, que passa por afirmar justamente os aspectos do devir historicamente negados: a “transvaloração dos valores” nietzschiana.

Retornemos ao poema “Toda palavra”:

Preciso daquilo que havia negado.
E mesmo tendo medo de algumas palavras,
preciso da palavra medo como preciso da palavra morte,
que é uma palavra triste.

Mosé sugere a necessidade de afirmar aspectos até então “mal ditos” da experiência com o mundo – a morte, o medo, a dor – colocando-os lado a lado com palavras banais (“um porto, um mar, um prado, / um campo minado, um contorno. / Carrossel cavalo pente quebrado véu / mariscos muralhas manivelas navalhas”).

Por meio dessas combinações – entre as coisas, objetos e conceitos admitidos pelo niilismo moderno e os afetos, sensações e intensidades por ele esvaziadas –, a poesia metalinguística de Mosé ensaia reavivar as metáforas apagadas pela ficção conceitual, corrompendo os sentidos que até então se deram para as palavras. Empreende uma busca por novos tecidos para palavras desgastadas, pelo “cheiro dos nomes que se perdeu”.

Se tudo é palavra – moldura vazada –, será em redor do tema da linguagem, “escarcéu soletrado”, que circularão os demais temas na poesia de Mosé.

1.2 Gente é um ser de muitas camadas⁹

Vida é corrente sanguínea pulsando no corpo como um rio.
E pele envolvendo tudo em contorno.
(MOSÉ, 2006a, p. 13)

A crítica à lógica da antítese dos valores, “crença fundamental dos metafísicos” (NIETZSCHE, 2012, p. 34), ocupa papel de destaque na obra de Viviane Mosé. Seu

⁸ SINPRO <<https://www.youtube.com/watch?v=PyahZpSMAOw>>

⁹ “A morte é uma forma de vida. A que desmancha. / Amor é um tipo de linha. A pontilhada. / Gente é um ser de muitas camadas” (MOSÉ, 2007, p. 77).

projeto de colaborar para o surgimento de uma nova forma de pensamento, que aceite a multiplicidade do devir, passa sobretudo pelo combate ao dualismo arraigado no modelo racional de linguagem e pela busca por uma outra lógica, que não a da diferença enquanto exclusão.

Sua filosofia combate, sobretudo, o dualismo platônico corpo/pensamento, que instituiu o modelo de pensamento hegemônico atual e que tem sido o mais eficiente instrumento da metafísica contra a diferença ao longo da história. Tal estratégia consiste em simplificar um fenômeno em dois valores únicos e hierarquicamente opostos, no qual um dos valores é elevado a um lugar de superioridade (o lugar da verdade), rejeitando seu oposto (MOSÉ, 2011b).

O Ser, abstração onde o homem colocou os valores mais ordenados e fixos por ele criados, forjou uma ideia de homem na qual são rejeitados os valores considerados opostos: os instintos, os afetos, o corpo. A negação do corpo e dos instintos, decorrência da perda da experiência com o devir, é sempre mencionada por Mosé como o motivo da angústia em que se encontra o homem de hoje. Explica a autora:

O raciocínio não é só intelectual: o raciocínio envolve o querer e envolve o sentir; o pensamento envolve, além do aspecto cognitivo, também o querer e o sentir. Nós construímos um modelo de pensamento que se opõe aos afetos” e que se volta contra “os excessos que caracterizam os instintos”¹⁰.

Foi o homem, e não outro ente qualquer, que polarizou razão e emoção, intelecto e instintos, pensamento e corpo, como se juntos eles nunca pudessem estar; mas não é preciso que qualquer livro nos diga que somos também instinto. Se intelecto e instintos ocupam o mesmo Ser, o que somos quando somos instintos?

Ao marcar o caráter “circunstancial” da origem dos valores – a qual se deu como resposta ao “jogo de forças temporal da história” (MOSÉ, 2011a, p. 32) – Mosé retoma a genealogia da moral nietzschiana, e, por consequência, a base para tal genealogia: a vida como “vontade de potência”.

A despeito da arrogância do homem, que se toma por centro do mundo, o “efetivo” nietzschiano é somente vontades de potência em luta por dominação. Todo acontecimento é apenas resultado de um jogo de dominações, em que uma quantidade

¹⁰ Palestra realizada no SINPRO/SP, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PyaHzpSMAOw>>, visualizada em 17 de setembro de 2014.

de vontade impõe-se contra outra quantidade, a qual lhe oferece resistência. A quantidade de vontade de potência que consegue dominar faz jus à denominação “força”, enquanto a quantidade dominada é tida por “fraqueza” – afora esse efeito posterior, não existe uma diferença qualitativa a priori entre as múltiplas vontades de potência (NIETZSCHE, 199-, p 46-47).

Sobre vontade de potência, importa recorrer aos estudos de Wolfgang Müller-Lauter (2009), pesquisador alemão da obra de Nietzsche. O autor esclarece que a luta entre as múltiplas vontades de potência dá-se “na variedade de suas gradações”; essa luta organiza o efetivo conferindo-lhe a “unidade” que vemos. Chamar atenção para o fato de que estamos diante de gradações é essencial para desautorizar os conceitos que somos obrigados a usar em explicações como essas; nesse sentido, falar em *uma* vontade contra *outra* vontade é, sabidamente, uma simplificação necessária à comunicação da ideia maior (a luta das gradações de vontades de potências). O esclarecimento de Müller-Lauter colabora para que questionemos a existência mesma de categorias definidas e apartadas como “instintos” e “intelecto”.

O autor (MÜLLER-LAUTER, 2009) prossegue explicando a ideia nietzschiana. A vontade de potência busca, na verdade, resistência, e não concordância; e tanto mais forte é quanto possa suportar essa resistência, transformando-a em sua potência. Destaca, pois, um aspecto bastante relevante para a filosofia de Nietzsche – a centralidade do conflito, dos antagonismos entre as vontades de potência, na conformação de tudo que existe no mundo: “são os antagonismos que possibilitam toda agregação assim como toda desagregação”. Nesse sentido, a vontade de potência dominante “deve querer a resistência do que se lhe contrapõe” (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 201).

As vontades de potência que oferecem resistência às vencedoras não são, portanto, destruídas, mas mantidas na submissão; continuam a fazer parte do processo provisório de lutas tanto quanto as vontades de potência vitoriosas. Até que o processo se altere outra vez, e novamente. Nesse sentido, é possível compreender que o limite imposto por qualquer resistência, nos processos do mundo, não se dá contra a ideia geral de expansão; pelo contrário, tudo no mundo (inclusive a resistência) anseia por expansão.

A importância do excesso, da expansão, da superação é um forte argumento

nietzschiano contra a ideia de que haja um instinto de conservação no mundo – para o filósofo, o instinto de conservação (a vontade de manutenção da vida) não passa de uma espécie da vontade de potência. A resistência que “uma” vontade opõe à outra não deseja conservar um determinado estado de coisas, mas, ao contrário, deseja apenas expandir-se; ela só constitui uma resistência quando considerada em face de outra vontade contrária¹¹.

Esse enfoque dado por Müller-Lauter ao processo expansão-resistência, que para Nietzsche resume a única “verdade” passível de afirmação (tudo é vontade de potência), é também um aspecto evidente na obra de Mosé:

A vida é o excesso que se significa, se configura, se limita, em uma duração provisória. [...] Toda forma, toda simbolização, toda manifestação resulta de uma luta que tem como caráter intrínseco a expansão, o crescimento, a superação (MOSÉ, 2011a, p. 91).

Se Nietzsche dedica-se à descrição pormenorizada da vontade de potência em sua totalidade (sobretudo em sua produção madura), Mosé costuma trazer o processo para o âmbito concreto: a maneira através da qual o homem lida com o as suas contradições e com as contradições do mundo.

Muito embora, em Nietzsche e Müller-Lauter (ou suas traduções), sejam mais comuns termos como “superação” ou “expansão”, em Mosé a palavra “excesso” parece ser mais oportuna, pela coloquialidade e atualidade que transmite. A opção por utilizá-la a partir desse momento justifica-se não apenas em razão da frequência com que aparece em sua poesia, mas para marcar a autonomia da filosofia de Mosé, a qual não se reduz à mera repetição da filosofia de Nietzsche.

A filosofia de Mosé, vimos, insurge-se contra o niilismo ocidental (a negação da vida em devir). Para Nietzsche, o niilismo engendrou a falsa crença de que existe um suposto instinto de conservação, enquanto a única lei que existe é a da superação, da expansão, da mudança, do devir – lei que não fixa uma verdade, mas que, ao contrário, institui a mudança como verdade.

Assim, ao passo que pretende operar uma transvaloração dos valores niilistas

¹¹ É bastante útil atentar para a simplificação contida em esquemas desse tipo, conforme explica Müller-Lauter: “É claro que o discurso da oposição entre uma vontade forte e uma vontade fraca é uma simplificação grosseira das organizações de *quanta* de vontade em suas múltiplas gradações. [...] O modo de falar simplificador de que Nietzsche ainda assim precisa se servir não exclui a possibilidade de elaborar a problemática da *décadence* e esclarecer com ela uma concretização essencial dos antagonismos que determinam sua filosofia” (MÜLLER-LAUTER, p. 135).

contemporâneos, Mosé não deixa de ter em mente a complexidade da vontade de potência, entendida como o processo expansão-resistência, sobretudo no âmbito do sujeito. Em sua poesia, a referência ao “revezamento” acontece em muitas imagens de extravazamento-contenção, excesso-limitação – mantendo-se sempre, como vimos no item anterior, a centralidade da linguagem enquanto temática:

Como um pássaro no braço do sofá fico pasmando.
 Como um gato no tapete, um caramujo de planta, uma planta.
 (plantas sabem respirar pessoas, mas vaso de sala
 não tem este poderio)
 Mas sei também ficar em estado de bibelô, um cinzeiro inca.
 Uma mesa, sustentada em quatro pés.

Quando comecei só sabia paredes.
 Pasmava em estado delas brancas.
 Ser parede branca por dentro esvazia e recomeça.
 Depois comecei a pasmar quase tudo em casa.
 E vou me renovando. Em estado de vidro.
 Em situação de porta. Entre o dentro e o fora.
 Que é pra onde o estado de casa
 Encaminha a pessoa.

Já vivência de janela é perigoso.
 Ainda mais se for de andar alto.
 Inspira a pássaro.
 Aí você viu como fica, gente não tem asa
 O que gente tem mesmo é vontade.
 Em estado de guerra.
 Um campo de batalha é o ser de uma pessoa
 (MOSE, 2007, p. 8-9)

O poema acima integra *Pensamento chão*, último livro poético de Mosé, publicado originalmente em 2001, reunindo poemas sem título, distinguíveis apenas por espaçamentos – maiores ou menores – entre as estrofes. A ausência de títulos, o vocabulário coloquial, o ritmo da pontuação pouco erudita, a quantidade de frases nominais colaboram para a liberdade linguística na qual se sustenta toda obra: um grande poema, sem início ou fim, “moldura vazada”.

Por ela, a “palavra-vespa” permite-se pasmar coisas e seres, resíduos de metáforas, para esvaziá-las; a desconstrução nominal das paredes é o primeiro passo para a renovação da linguagem, mas também do “Ser”.

Ser um pássaro, um gato, um caramujo, uma planta, um vaso de planta, um bibelô, um cinzeiro, uma mesa fincada em quatro pés, antes uma parede branca – por acaso sugeriria uma hierarquia, do maior para o menor?

Aqui temos um interessante ponto de partida para pensar a questão dos excessos e limitações no discurso poético de Mosé: não podemos, no entanto, ignorar a relação dessa questão com os temas filosóficos que permeiam seus outros discursos.

É bastante interessante que, em seus livros teóricos e em palestras (muitas delas sobre educação), Mosé seja enfática em aliar sua defesa do corpo e dos instintos, presente na ideia de excessos, à imperiosa necessidade de limitação a esses excessos: “se não tivéssemos aprendido a controlar nossas paixões, não teríamos desenvolvido cultura, pensamento, linguagem, porque seríamos engolidos pelos ciclones de intensidades que nos atravessam e dominam” (MOSÉ, 2011b, p. 33). Foram os limites, portanto, que permitiram o surgimento da cultura.

Para Mosé, a natureza deu ao homem o intelecto¹², por meio do qual lhe coube criar seus próprios limites, já que não nasce submetido a leis definidas. A liberdade humana, portanto, consiste na não escravidão perante a natureza, uma vez que o homem tem um espaço de ação maior que os outros animais¹³ para estabelecer suas próprias regras (os acordos para uma vida social).

Nessa concepção, o limite revela-se como uma necessidade interna: o homem limitar-se é uma condição de existência da própria cultura, da humanidade de que tanto se orgulha: “Medo é um sopro no peito em busca de definição. Humano é o nome do ser que sabe dizer não” (MOSÉ, 2007, p.16).

Cabe adiantar a cautela de Mosé em comparações entre homens e animais, ao salientar que esse espaço de ação não é nulo no animal e que há um gradativo aumento nesse espaço à medida que os animais tornam-se mais complexos:

[...] não há uma oposição, um momento de ruptura das outras espécies em direção à espécie humana, mas uma continuidade. Os seres humanos têm uma estrutura mental mais complexa e mais aberta, que lhes permite uma indeterminação maior e um maior espaço que podemos chamar de escolha” (MOSÉ, 2011b, p. 34).

Por outro lado (ou apenas como mais uma expressão das lutas de vontades de potência, sem lados), esse espaço de ação que o homem conquista pelo intelecto (pelo

¹² Nietzsche, no mesmo sentido, refere-se ao intelecto como um instinto, ou seja, mais um instinto da natureza, embora peculiar ao homem: “Admitindo que nada seja ‘dado’ de real fora de nosso mundo interior de desejos e de paixões, e que não possamos elevar-nos nem nos baixar a nenhuma outra ‘realidade’ que não seja a de nossos instintos – já que o pensar não é outra coisa que a relação de vários instintos entre si [...] (NIETZSCHE, 2012, p. 50).

dizer não) nunca será ilimitado. Não ser escravo da natureza (cultura) não lhe confere a possibilidade de escravizar a natureza; a cultura, o mundo de abstrações que o homem inventa e no qual constrói seu espaço de ação, não é suficiente para retirá-lo da natureza. Os limites da natureza “externa” se impõem, também, ao homem.

Acontece que a natureza está no próprio homem: o intelecto é também natureza. Os instintos que se chocam no sujeito – e que o homem racional (o sujeito cartesiano) intenta negar a todo custo – representam a natureza mais viva que há no homem. Se a força excessiva dos instintos é uma realidade, negá-la equivale a negar a própria vida, ao passo que afirmá-la pode ser libertador.

O elogio ao excesso, que se nota na poesia de Mosé, tem o objetivo de chamar a atenção do homem contemporâneo para a necessidade de afirmar e viver os aspectos negados pelo modelo cognitivo decadente: os instintos, os afetos. Essa afirmação, no entanto, não passa por uma entrega desmedida e absoluta, a qual jamais será possível ao homem, consciente da morte. Nesse sentido, os limites impostos aos instintos humanos funcionam como a resistência necessária a qualquer vontade de potência.

Não há, portanto, chance de um retorno a um estado anterior de animalidade. “Gente não tem asa”, gente necessita lidar com a vontade dentro do seu espaço de ação, sem ser escravo da natureza. Canalizar a vontade para realizar uma cultura melhor, menos excludente, menos resistente ao diferente, à mudança, à morte. Uma cultura que aceite melhor sua própria natureza.

O poema citado, ao ordenar os objetos e organismos em uma possível gradação de complexidade biológica suscita divagações. Podemos compreender essa gradação – da parede vazia ao pássaro (ou ao homem, pássaro sem asa?) – pelo viés do aumento da liberdade entendida como não escravidão à natureza: no sentido de que uma mesa sustentada em quatro pés ou uma planta submete-se às leis da natureza mais do que um pássaro, e este mais do que o homem.

Mas o “Ser pássaro” exercita outra liberdade que ao homem pode representar um perigo fatal. Aqui, a hierarquia se quebra e o organismo mais assemelhado ao homem (no aspecto volitivo) torna-se o símbolo maior de sua falta: a impossibilidade de atender “plenamente” aos instintos. “Vivência de janela” deve ser pasmada com muita cautela.

Podemos ainda imaginar o “Ser mesa” como a afirmação da vontade de potência em outro âmbito, diverso do instintivo ou mesmo do orgânico. Nietzsche afirma que

todos esses âmbitos estão dentro da mesma totalidade; a vida (orgânica) é apenas um caso particular da “vontade de potência”¹⁴. Qual seria esse outro âmbito onde também podemos colocar nosso ser? O local seguro “sustentado em quatro pés” onde costumamos pensar o intelecto? Mesa sustentada em quatro pés é coisa que gente bem sabe ser.

A poesia permite acessar esses (e outros) “âmbitos”. Adquire o gosto de tarefa, na qual o sujeito fragmentado contemporâneo vai aprendendo a pasmar outros cantos, e assumir-se “em situação de porta”, “entre o dentro e o fora”. A poesia é, portanto, o local onde a luta entre excessos e limites se conforma, e o homem se transforma – sem conservação.

Entender a luta entre vontades de potência (expansão-resistência) no “campo de batalha” que é o homem revela-se sobremaneira complexo, pois é necessário compreender e questionar alguns conceitos e valores com os quais estamos habituados. A tarefa agrava-se se tomarmos a vontade de potência como uma totalidade. Segue a tentativa de entender a relação entre excessos-limitações na poesia de Mosé.

1.3 E a insuportável casca cobrindo um corpo líquido¹⁵

Ando com um balde de
 água
 Embaixo de cada olho
 Preciso ir bem devagar
 Senão derrama
 (MOSÉ, 2007, p. 67)

Se acabamos por centrar a discussão acima na questão dos limites, chama atenção a frequência das imagens de “excesso” na poesia de Mosé. Essa recorrência não negligencia a necessidade de limitação aos excessos (como já analisamos); tem função afirmativa e revela o caminho trilhado pelo discurso de Mosé, que atribui à negação do devir a causa da angústia pela qual passa o homem contemporâneo, sobretudo após a

¹⁴ “É muito natural que a força de ‘vontade’ só possa proceder sobre outras ‘vontades’, e não sobre a ‘matéria’ (por exemplo, sobre os ‘nervos’); numa palavra, é necessário ter a coragem de enfrentar a hipótese de que, onde quer que haja ‘efeitos’, trata-se de uma vontade que obra sobre outra vontade, senão toda ação mecânica até onde nela atua uma força, é um efeito da vontade” (NIETZSCHE, 2012, p. 51).

¹⁵ “Sempre tive ternura por lesmas aranhas cobras e lagartas. / Chego a ter carinho por lagartixas minhocas vespas / Mariposas e mosquitos. Das moscas eu não gosto / Mas não desprezo. Mas baratas / Com suas pernas espinhentas molhadas pegajosas / E a insuportável casca cobrindo um corpo líquido. / São o nojo configurado em vida. Um pus que anda e voa. / E caminhas pelas coisas. Baratas me fazem duvidar do meu / Amor pela vida” (MOSÉ, 2007, p. 73).

dissipação de muitas das bases que garantiram no passado a crença na identidade. E afirmar devir é afirmar excesso.

A negação do devir deu-se através de um modelo de linguagem que inventou valores superiores e inferiores, para excluir os últimos. Quando, no entanto, o homem contemporâneo confronta a ideia do que deveria ser (um sujeito uno e ordenado, sem contradições) com o caos que ele de fato é, a não identificação faz desabar o modelo (MOSÉ, 2011b).

Mosé retoma a crítica da moral, de Nietzsche, justamente para identificar quais os valores rebaixados historicamente pelo modelo causal, linear de pensamento; “raciocinamos de forma restrita, rasteira, a partir de uma linha, um fio que deve ser eternamente seguido” (MOSÉ, 2011b, p. 162). Essa forma de pensamento ignora que a razão não se realiza sem a experiência, sem o desejo, sem os sentidos.

Nesse aspecto, ressurgem as faculdades do espírito, de Kant: as relações do homem com o mundo passam pelo conhecer, pelo querer e pelo sentir. Mosé volta a Kant e a Schiller para afirmar que o sentir (a estética, a arte) faz a ponte entre o querer e o conhecer: “o senso estético existe para reunir o que a razão teve que separar” (MOSÉ, 2011b, p. 148). Outra vez, o privilégio da arte, aliada ao recurso afirmativo de Nietzsche, a “fórmula da máxima afirmação”,

[...] nascida da plenitude, da super-abundância, um dizer sim sem reserva, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência... Este sim derradeiro, entusiasta, exuberante e folgazão à vida não é só o mais excelso discernimento, é também o discernimento mais profundo, o mais rigorosamente confirmado e sustentado pela verdade e pela ciência (NIETZSCHE, 2008, p. 54, grifo nosso).

A “fórmula da máxima afirmação” justifica-se, desse modo, como uma reação ao niilismo, o contramovimento necessário à decadência do homem moderno e contemporâneo. A reação à apatia contemporânea perante a experiência com o devir coloca, no discurso de Mosé, a marca da apologia ao excesso. Um retorno do homem aos instintos, ao corpo, do qual nunca deveria haver se afastado.

Embora o processo excesso-limitação seja a todo tempo contemplado em sua poesia, o foco parece ser colocado sobre o primeiro aspecto; em entrevistas e palestras há o elogio à intensidade de vida, aos excessos, à afirmação dos instintos. As imagens de excesso são, geralmente, o gatilho de seus poemas, enquanto a limitação aparece

como uma espécie de mal necessário: enquanto as coisas por si só “derramam”, a contenção é um “exercício”:

Na verdade sofro de excessos. Que me dão certo vocabulário.
 Como derramar. Escorrer. Atravessar.
 Tenho a impressão de que tudo vaza. Em sobras.
 Tenho dificuldade em caber
 (MOSÉ, 2007, p. 26).

O não cabimento no mundo contemporâneo é de onde brotam os derramamentos de sua poesia. Incontáveis são as imagens de devir em liquidez, ressignificando a tradicional metáfora do rio: mar, lágrima, sangue, derramamento, vazamento, escorrimento extravazam as sobras.

“Ter dificuldade de caber”, no entanto, pressupõe a necessidade de caber; a própria ideia de derramamento, vazamento só se justifica a partir da ideia de limites; e essa ideia está latente na poesia de Mosé, subjacente ao colorido gritante das imagens de excesso.

Essa maneira de colocar o limite subliminar ao excesso me parece uma tática interessante. Se pensarmos o pensamento humano de acordo com a complexidade defendida por Mosé e por Nietzsche, ou seja, como mais um instinto, um produto da natureza, ele, assim como tudo, também integra a vontade de potência. Nesse sentido, fatalmente participa do conflito.

Esse conflito, no entanto, não se dá da maneira estanque que costumamos pensar (a qual inclusive teve de ocorrer em alguns momentos aqui). A noção de que há um intelecto humano que se opõe (limita) uns tais instintos (os excessos) não se dá dessa forma. O pensar não é diverso do sentir, senão na nossa necessidade de simplificar para comunicar. E é a partir dessa simplificação imperiosa que, no projeto nietzschiano “transvaloração dos valores”, os instintos viram sinônimos de afirmação e que o pensamento vira sinônimo de negação da vida.

Tanto Nietzsche quanto Mosé reconhecem os perigos dessas simplificações e suas obras não se encerram nelas; ao contrário, empreendem uma tentativa constante de não se fixar nos conceitos que necessitam utilizar. Mas suas presenças no conhecimento encantam justamente pela recusa ao domínio da relativização e da abstração na filosofia; optam por tomar partido.

O posicionamento frente ao que consideram o problema do mundo (o niilismo)

tem um critério: “transvalorar os valores” que hoje são considerados superiores. E aqui faz todo sentido que as simplificações “corpo”, “instintos” e “excessos” sejam elevados ao lugar antes intocável do “pensamento”, do “intelecto” e dos “limites”. O questionamento a esses conceitos, enquanto categorias estanques e bem delimitadas, no entanto, deve estar sempre presente nesse processo.

A relação entre imagens de excessos e limites, na poesia de Mosé, ajuda a lembrar que a questão maior não está em fixar essas categorias (pensar e sentir, intelecto e instinto); ainda que seja necessário usá-las para reconsiderar os valores de hoje.

Muito me agrada a ideia de buscar um “limite extremo da afirmação”, cunhada por Nietzsche (2008, p. 53): afirmar a vida que temos negado pelo medo da morte, até o limite possível. Afirmar o máximo de coisas possível.

Queria escrever todas as plantas e pessoas, todos os rios
Os muros, as cores, os homens.
As senhoras de idade, as caixas do correio, os espanhóis.
Os olhos e as ruas, os tamanhos e larguras, as alturas.
As pernas, os falos, os pêlos, os pulsos.

Queria escrever o ritmo das pedras, das estradas calçadas.
Das margaridas. Escrever o que manda e o que obedece.
O que cresce e o que padece de amparo. O que afunda,
O que eclode. Escrever o que não sabe e o que não cabe
Em lugar nenhum.

E viver a escrita das coisas. Não as coisas
Que não me cabem. Coisas e pessoas não me cabem
E sem cabimento me atravessam.
Pessoas passam depressa demais entre meus poros. E vão.
Eu tenho uma imagem presa na garganta.
Ser gente me arranha. Quero voltar a ser palavra
(MOSÉ, 2007, p. 42-43).

O poema acima, também integrante de *Pensamento chão* (2007), mais do que *expressa, realiza* o desejo de nomear o devir: o que cresce, eclode, afunda; nomear o que não cabe no mundo. Outra vez, a palavra dando conta do excesso do mundo.

As imagens criadas pela enumeração exaustiva de coisas e movimentos traduzem a sensação de excesso. O uso de vocábulos concretos, aparentemente banais, transmite a ideia de acúmulo físico, em contraposição à abstração dos “valores”, que sequer foram citados (querer escrever os “espanhóis” e as “caixas de correio”, não o bem, o mal, o amor). Mesmo os movimentos são palpáveis: “mandar”, “obedecer”,

“crescer”, “padecer”, “afundar”, “eclodir”, “caber” – aliás, “não caber” é o movimento palpável.

A limitação subjacente reside na própria escrita do poema: o desejo de escrever sobre o devir é satisfeito (ou contido) pela escrita do desejo. Afora isso, no poema, prevalece o excesso, ainda que seja a angústia do excesso. A limitação incide quando o homem não dá conta do movimento que o atravessa; quando “ser gente” o arranha. “Ser gente” diante do devir é a delicada tarefa para a qual nunca estaremos totalmente preparados, senão pelo retorno à palavra.

O retorno à palavra poética é o limite que canaliza produtivamente os excessos, os instintos, os desejos e também os pensamentos; é a ordenação da contradição entre eles. Mas é, prioritariamente, a maneira possível de afirmá-los.

Ao atravessar o limite provisório da palavra, a imagem que salta são “pernas”, “falos”, “pêlos”, “pulsos” – a presença incômoda do corpo negado pela racionalidade ocidental. Enquanto isso, a palavra segue sendo a “moldura vazada” por onde a vida passa, e não o conceito onde uma ideia se fixa.

Mosé parece querer escrever um homem que desarrume a ideia de que há um “Ser” que consiste apenas em um “pensar”, e que esse “pensar” opõe-se ao “sentir”. O pensar necessita da experiência, que o homem chama de corpo, de instinto, de prazer, de natureza, de chão. A “palavra-vespa” deseja um “pensamento chão”.

Referências

DERRIDA, J. **O animal que logo sou**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

MOSÉ, V. **Desato**. São Paulo: Record, 2006a.

_____. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.

_____. **O homem que sabe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011b.

_____. **Pensamento chão**: poemas em prosa e verso. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. Apresentação: Stela do patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica. In: PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**: Stela do Patrocínio. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 19-43.

- _____. **Toda palavra**. Rio de Janeiro: Record, 2006b.
- MÜLLER-LAUTER, W. **Nietzsche**: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia. Tradução de Clademir Araldi. São Paulo: Unifesp, 2009.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução de Márcio Pugliesi, Édson Bini e Norberto de Paula Lima. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- _____. **A genealogia da moral**. Tradução de A. A. Rocha. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-].
- _____. **Além do bem e do mal**: Prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2012.
- _____. **Ecce Homo**: como se chega a ser o que se é. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Lusosofia, 2008. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2014.
- _____. **Escritos sobre educação**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2009.
- _____. **Escritos sobre história**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.
- _____. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2014.

O ESPAÇO REGIONAL NA LITERATURA BRASILEIRA: UM PROBLEMA DE FRONTEIRAS**THE REGIONAL SPACE IN BRAZILIAN LITERATURA: A MATTER OF BORDERS**André Tessaro PELINSER¹

Resumo: Este trabalho examina a presença do espaço regional na história da literatura brasileira como um problema de fronteiras. Da usual concepção dos limites geopolíticos que dividem territórios físicos à complexa dimensão simbólica envolvida no ato de impor limites, o trânsito entre regiões geográficas e literárias no Brasil encetou percepções que apontam não só para fronteiras entre domínios nacional e estrangeiro, como também entre realidade e ficção. Esta reflexão parte de algumas considerações sobre a capacidade da literatura de fomentar percepções de mundo e analisa brevemente a postura da crítica face ao elemento regional no texto literário. Em seguida, a partir das soluções encontradas por alguns escritores para a representação dos espaços regionais e com base em discussões teóricas sobre a noção de região, busca-se demonstrar como a literatura pode ter conformado a apreciação dos espaços regionais no Brasil.

Palavras-chave: espaço, região, regionalismo, fronteira, história da literatura.

Abstract: This essay examines the presence of regional space in Brazilian history of literature by taking it as a matter of borders. From the usual conception regarding the geopolitical limits that divide physical territories to the complex symbolic dimension relating to the act of imposing limits, the transit between geographic and literary regions in Brazil launched perspectives that not only point out borders between national and foreign domains, but also between reality and fiction. This discussion adopts, as its starting point, some reflections upon literature's ability to encourage certain perceptions of the world. It also briefly analyses attitudes adopted by literary criticism towards the presence of regional aspects in literary texts. Then, based on alternatives found by some writers when it comes to the representation of regional spaces and on theoretical discussions about the idea of region, this paper aims at demonstrating how literature may have ruled the interpretation of regional spaces in Brazil.

Keywords: space, region, regionalism, border, history of literature.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, CEP 31270-901, Belo Horizonte – MG, Brasil. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: andre.pelins@gmail.com

A partir da ficção de Guimarães Rosa, este trabalho examina a presença do espaço regional na história da literatura brasileira como um problema de fronteiras. Da usual concepção dos limites geopolíticos entre territórios físicos à complexa dimensão simbólica envolvida no ato de impor limites, o trânsito entre regiões geográficas e literárias no Brasil encetou percepções que apontam não só para fronteiras entre nacional e estrangeiro, como também entre realidade e ficção.

Do ponto de vista da história literária, o florescimento do Regionalismo afigurou-se como uma resposta aos anseios por originalidade e independência da intelectualidade local. No seio do Romantismo, os debates com intelectuais estrangeiros e a necessidade de particularização carregaram um desejo de impor limites entre o “nós” e o “eles”. Buscando demarcar fronteiras entre o nacional e o estrangeiro com vistas a uma identidade própria, a literatura se voltou para o interior do país e acabou por transformar o regional em baliza do nacional e em medida de diferenciação do internacional. No processo, não só consolidou fronteiras como também conformou realidades à semelhança de ficções, dando feição ao Regionalismo literário brasileiro.

Sob outra perspectiva, como verdadeiro processo de transcrição, a própria escrita se coloca em posição fronteira, na medida em que pertence ao domínio da ficção mas é capaz de engendrar novas percepções sobre a realidade. O próprio processo de leitura é então uma imersão nesse outro universo, de modo que se pode pensar a fronteira entre ficção e realidade como constituída por um limiar tênue e parcial, uma vez que permite o trânsito entre os dois lados e outorga a esse diálogo a capacidade de fomentar mudanças em ambos.

Nesse sentido, pode-se partir da reflexão de Michel Maffesoli (2001, p. 78), que ao explicar sua concepção de imaginário social, defende o poder de escrever como um poder de ditar a realidade. É nessa linha que a literatura pode ser pensada enquanto instância do imaginário, enquanto imagem gerada por uma atmosfera, que, em seguida, retroalimenta o contexto em que surgiu. Mostrando como pode chegar ao extremo essa capacidade de ditar a realidade, Umberto Eco descreve uma experiência própria:

[...] dois alunos da École des Beaux-Arts de Paris vieram me mostrar um álbum de fotografias em que reconstituíram todo o trajeto de minha personagem Casaubon, tendo fotografado à mesma hora da noite todos os lugares que mencionei. [...] Não que tivessem

acrescentado à sua tarefa de leitores-modelo as preocupações do leitor empírico que quer verificar se meu romance descreve a Paris real. *Ao contrário, seu desejo era transformar a Paris “real” num lugar de meu livro e, dentre todas as coisas que poderiam encontrar na cidade, selecionaram somente os aspectos que correspondiam a minhas descrições. Usaram um romance para dar forma àquele universo amorfo e imenso que é a Paris real.* (ECO, 1994, p. 93, grifo nosso).

Assim, se “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (ECO, 1994, p. 84), ela também modifica o mundo do leitor. O exemplo de Umberto Eco é eloquente nesse aspecto. Seu texto está invariavelmente condicionado pela existência de Paris e é largamente influenciado pelo peso que a cidade possui no imaginário ocidental, mas logra ultrapassá-la, como toda obra de arte, criando uma Paris que funciona apenas enquanto espaço narrativo. A despeito disso, o impacto que causa nos dois leitores referidos leva-os a tentar submeter a realidade à literatura, em um processo inverso ao que costuma ocorrer. Como menciona Eco, os dois alunos não agem como um leitor empírico que deseja averiguar se a obra corresponde à realidade. Dão, ao contrário, primazia à ficção.

A partir disso, pode-se observar que, também na literatura brasileira, a ficção por vezes conforma a realidade. Rafael José dos Santos demonstra a importância dos textos literários para a formação dos imaginários sobre as regiões, os quais acabariam por pautar muitas das delimitações regionais do Brasil. Segundo o autor, se é com a obra *Flora brasiliensis*, de Carl Friedrich Philipp von Martius, que vem a lume a primeira proposta de divisão do Brasil em regiões, em 1843 (SANTOS, 2012, p. 75), é apenas com a literatura romântica, e sobretudo a partir de 1870, que começará a se consolidar um imaginário acerca das regiões brasileiras (SANTOS, 2012, p. 83). Tamanha é a importância desse imaginário que “É sobre um desses recortes, uma dessas territorialidades que Gilberto Freyre assentaria suas reivindicações regionalistas em fins dos anos 1920” (SANTOS, 2012, p. 87). Sendo assim, o Nordeste de Freyre não se desenha segundo as definições científicas até então desenvolvidas, mas a partir do “território culturalmente mapeado ainda no século XIX por [José de] Alencar e [Franklin] Távora, arrolados pelo sociólogo pernambucano no texto do *Manifesto Regionalista*”. (SANTOS, 2012, p. 87)

Percebe-se, então, como a literatura influenciou, inicialmente no plano do imaginário, a percepção das fronteiras regionais no Brasil. Desnecessário argumentar

que tal influência não se restringiu àquele momento; desdobrou-se de maneiras variadas conforme os intelectuais brasileiros se debruçavam sobre o território nacional, buscando apreender o país em toda a sua extensão. A estreita ligação entre artes e ciências sociais constitui marca da segunda metade do século XIX, quando grupos como a Escola do Recife, capitaneada por Tobias Barreto, se responsabilizavam pela difusão de novas correntes de pensamento no Brasil, ao mesmo tempo em que se mantinham próximos das atividades de crítica literária e artística. A percepção sociológica do país foi-se gestando *pari passu* ao amadurecimento da ideia de nacionalidade e da própria literatura brasileira.

Não surpreende, portanto, o verdadeiro problema de fronteiras que a crítica literária parece ter vislumbrado no elemento regional que compõe a literatura brasileira. Dentre a fortuna crítica de Guimarães Rosa, por exemplo, não são raros os estudos que buscam averiguar a existência da infinidade de lugares mencionados pelo autor. Muitas vezes com a ajuda de mapas e itinerários, intenta-se demonstrar que Guimarães Rosa teria criado livremente boa parte das localidades onde se desenrolam suas tramas ou, ao contrário, que os lugarejos seriam todos localizáveis no mapa do país.

No famoso ensaio “O homem dos avessos”, quando Antonio Candido aponta tênue semelhança entre Guimarães Rosa e Euclides da Cunha a partir da divisão temática da obra em “a terra, o homem, a luta” (CANDIDO, 1991, p. 295), um dos pontos que interessam ao crítico é o das regiões inventadas pelo escritor mineiro. Segundo Candido, para analisar os mapas rosianos, é preciso

Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; [...] Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição. (CANDIDO, 1991, p. 296-297).

Dentre esses lugares que de repente desaparecem, vários são os situados à margem esquerda do São Francisco na análise do crítico, incluindo o Liso do Sussuarão e o arraial do Paredão, ambos de *Grande sertão: veredas*. A respeito do primeiro, Candido afirma, descrente, que “além da lagoa Sussuarana, que os mapas registram, deve haver uma dura caatinga” (CANDIDO, 1991, p. 298).

Em outro ensaio, desta vez de autoria de Fernando Correia Dias, publicado em

1966 e fruto de uma conferência sobre *Grande sertão: veredas*, mantém-se o problema da região geograficamente localizável. É sintomático que o autor corrobore a afirmação de Antonio Candido, mas anuncie, em seguida, a problemática que se impõe. Assim, ressalta, por um lado, que “se engana, conforme adverte Antonio Candido, quem pretender seguir palmo a palmo no mapa, as andanças da cavalaria sertaneja”, e, por outro, destaca em nota de rodapé que, “Apesar dessa opinião de Antonio Candido, sei que o Prof. Morse Belém Teixeira, um dos mais profundos conhecedores da obra de Guimarães Rosa, conseguiu a localização geográfica de praticamente toda a ação do livro.” (DIAS, 1991, p. 395).

Por sua vez, Alan Viggiano (1993), em *O itinerário de Riobaldo: espaço geográfico e toponímia em Grande sertão: veredas*, e Eugênio Goulart (2006), em *Rastreado Riobaldo*, deixam clara uma perspectiva diversa: a de quem se propõe a refazer os percursos das personagens no mundo real para comprovar a correspondência entre plano fático e espaços ficcionais. Ao contrário do que fazem os leitores de Umberto Eco, que buscam adequar a realidade à arte, os referidos autores almejam demonstrar como a arte tem sólidas fundações na realidade mineira. Isso não implica, no entanto, uma tentativa ingênua e superficial de comprovar a mera condição real de espaços posteriormente ficcionalizados. Diz respeito, em sentido mais amplo, a um modo de se relacionar com o mundo que estaria presente nos escritos rosianos, os quais deitariam suas raízes em um universo muito específico e dele fariam emanar um largo espectro de significados.

Destarte, vê-se bem a dificuldade de lidar com a presença da região no texto rosiano e, por extensão, na literatura brasileira de cunho regionalista. Parte do problema parece advir da própria natureza da questão, já que, como aponta José Clemente Pozenato, referindo-se ao pensamento de Pierre Bourdieu e de Émile Benveniste,

a palavra *regio* deriva de *rex*, a autoridade que, por decreto, podia circunscrever as fronteiras: *regere fines*. A região não é pois, na sua origem, uma realidade *natural*, mas uma divisão do mundo social estabelecida por um ato de vontade. Tal divisão só não é totalmente arbitrária porque, por trás do ato de delimitar um território, há certamente critérios, entre os quais o mais importante é o do alcance e da eficácia do poder de que se reveste o *auctor* da região. Enquanto esse poder é reconhecido, a região por ele regida existe. Em suma, a região, sem deixar de ser em algum grau um espaço *natural*, com fronteiras *naturais*, é antes de tudo um espaço construído por decisão,

seja política, seja da ordem das representações, entre as quais as de diferentes ciências. (POZENATO, 2003, p. 150, grifos originais).

Há, nessa perspectiva, a ambição de delimitar no nível do discurso a abrangência do espaço regional, conferindo-lhe reconhecimento e legitimidade na mesma proporção em que são legítimos e reconhecidos o discurso e aquele que o profere. Seja a partir de transmissões radiofônicas ou televisivas, de jornais e revistas, de eventos e passeatas, da música ou da literatura, o discurso performativo procede a uma seleção de elementos que encontram unicidade em si mesmos ou nas relações particulares que travam entre si e que com isso são capazes de demarcar uma determinada conjunção de espaço cultural e físico como distinta em relação às outras.

Riobaldo é excelente exemplo desse processo, uma vez que em *Grande sertão: veredas* é ele o dono do discurso, é a sua voz que dá a conhecer o seu mundo, do início ao fim, sem intervenções. Quando assevera que o sertão “é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 2001, p. 24), Riobaldo cria esse espaço. Ao mesmo tempo em que enuncia, a personagem dá ao ato caráter de verdade. O enunciado e a ação coincidem, em suma, tal como pressupõe o discurso performativo. Isso, contudo, não se restringe ao espaço interno da ficção. O enunciado de Riobaldo torna real também uma percepção espacial, uma percepção de sertão que confere existência a esse território a um só tempo ficcional e real.

Essa característica, a bem da verdade, torna coesa a tradição regionalista na literatura brasileira e irmana obras a partir de motivos e formas de narrar, traçando laços que ora as unem, ora as separam. Volte-se a Afonso Arinos para localizar um tema que vem estampado na própria capa de diversas edições de *Grande sertão: veredas* e de *Corpo de baile*. No conto “Buriti perdido”, de *Pelo sertão*, pinta-se em tons impressionistas a grandiosidade mítica de uma variedade de palmeira que nada teria de especial não fossem as relações particulares que mantém com o sertão. Distinguindo-se pela capacidade de conservar líquido e de manter olhos d’água quando em grupo, o buriti torna-se signo de vida naquele território ermo e se transforma em garantia de repouso ao viajante que o avista ao longe. Assim o louva Afonso Arinos, quando o coloca no “meio da campina verde”, como “cantor mudo da vida primitiva dos sertões”, ao qual recorrem “os patos pretos que arribam ariscos das lagoas longínquas em

demanda de outras mais quietas e solitárias” (ARINOS, 1981, p. 47). À sombra desse poeta dos desertos, gerações e gerações passarão, sem que seque seu tronco pardo e escamoso, e pela narração das suas próprias desgraças – em clara metonímia às vicissitudes do sertão – o buriti impedirá a sua própria destruição, comprando o direito à vida com poesia selvagem e dolorida, nos dizeres de Arinos (1981, p. 48).

Com efeito, mais de meio século depois, esse mesmo buriti retorna frondoso e evita a morte do mundo sertanejo, quando, na visão de muitos intelectuais, esse espaço-símbolo já era dado por “superado” na ficção brasileira. Por escolha do próprio Guimarães Rosa, que considerava a palmeira um motivo constante, quase uma personagem do livro², a versão integral do conto de Arinos figurou na orelha da primeira edição de *Corpo de baile*. Além de dar título a uma das histórias do volume, desempenhou papel fundamental em seu enredo e reapareceu ao longo de inúmeras reedições do conjunto da obra rosiana nos desenhos de Poty. Cumprindo a profecia de Arinos, o buriti ressurgiu no texto de Guimarães Rosa e garante ao sertão o direito à vida a partir da palavra, reafirmando nessa ressonância uma visão da realidade e recriando o mundo à medida que o anuncia.

O discurso desses autores, portanto, conforma a realidade, define as maneiras de vê-la e rege as fronteiras entre os espaços. Ainda que partam da ficção, falas dotadas de tanto capital simbólico quanto as de Riobaldo ou as das personagens das novelas de *Corpo de baile*, as quais não depõem sobre si mesmas, mas sobre a visão de mundo professada por obras de alto impacto, são capazes de moldar percepções sobre os espaços regionais tanto na ficção quanto fora dela.

Região é, portanto, uma noção performativa, que busca instaurar uma visão do mundo. Mais do que um espaço geograficamente delimitado, a região se configura como espaço construído pelo homem. Como salienta Pozenato, muito embora esse território seja em alguma medida marcado por características físicas, por fronteiras naturais, a sua validade está condicionada à aceitação coletiva das representações

² Conforme nota introdutória ao volume em homenagem a Guimarães Rosa: “quando estudávamos os complementos de capa da 1ª edição de *Corpo de Baile*, Guimarães Rosa apareceu em nosso departamento editorial e pediu: ‘Gostaria que as orelhas do 1º vol. trouxessem isto.’ E nos entregou um texto de Afonso Arinos (então transcrito na íntegra) precedido de nota assim redigida por G. R.: ‘BURITI – O buriti é um motivo constante neste livro. Quase um personagem. Por isso, em vez de se inserirem aqui os costumeiros dados biográficos acerca do autor, preferiu este se falasse da palmeira a que Afonso Arinos consagrou admirável página. E que melhor maneira de fazê-lo, senão transcrevendo-a?’” (ANDRADE *et al*, 1968, p. 9).

simbólicas impostas por sujeitos investidos de poder para tal. A região existe enquanto existirem os laços simbólicos que a sustentam. Como imagem performativa, constrói a realidade pelo poder de nomear, pelo poder de reger os fins através do discurso – donde sua dependência da autoridade legítima daquele que enuncia.

Nesse sentido, as regiões são inventadas por aqueles que possuem legitimidade para tornar real a ficção que é qualquer divisão do mundo. Isto é, regiões não existem simplesmente, elas têm sua coerência construída nos domínios da linguagem. Para que sejam conhecidas e reconhecidas, contribuem diversos tipos de representações, dentre elas a literatura, a qual veicula uma maneira de estar no mundo e propõe uma relação com o espaço social.

Jürgen Joachimsthaler assinala com grande pertinência o caráter decidido e decisivo das fronteiras culturais. Os espaços culturais não são delimitados antes que um processo decisório os construa enquanto tal, o que é decisivo não só para a vida em sociedade como também para a formação dos padrões de julgamento, de gosto, de apreciação. Por isso, para o autor, os “espaços culturais, por si sós, ainda não são regiões”. Na verdade, Joachimsthaler sustenta que:

Os modelos identitários aparentemente bem definidos, que identificam um determinado contexto local com “seus” cidadãos e “sua” cultura, com uma bem-vinda “unidade” regionalmente professada [...], são realidade somente porque eles (os modelos identitários), como toda cultura, são construídos e preservados. [...] Via de regra, essa ação humanizadora da cultura, que permite que regiões se tornem “pátria”, em raros casos é percebida concretamente como um processo decisório consciente dos formadores do espaço cultural. (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 28).

Nessa perspectiva, não é preponderante identificar o caráter factual da representação regional, porque a própria representação contribui para determinar os modelos identitários. Oriunda de um processo cíclico semelhante àquele do imaginário que se mencionou no início, a obra parte de um espaço cultural e reincide sobre ele, reforçando, combatendo e transformando percepções. No nível simbólico das suas tramas ficam registrados e preservados os modelos de identidade e de cultura que desempenham papel fundamental para manter a unidade professada socialmente.

Torna-se realidade “esta” cultura, à qual pertencem “estes” cidadãos, pelo registro que dela se faz e que, sendo obra literária, texto vivo e circulante, preconiza as

maneiras de ser. Isso, entretanto, no entender do autor, raramente é percebido como um processo consciente de decisão, de escolha e de seleção de elementos por parte daqueles autorizados a formar o espaço cultural. Aquilo que parece o simples registro da manifestação de um imaginário particular a um espaço também ele particularizado, é em maior ou menor grau fruto de processos decisórios sobre o que deve e o que não deve ser incluído como modelo de cultura.

Se a obra literária pode ser vista ela também como parte desses processos decisórios, como registro de um “dever ser”, é pertinente retomar o que Rafael José dos Santos assinala em relação à construção da ideia de região no pensamento intelectual brasileiro a partir dos escritos de José de Alencar e de Franklin Távora, posteriormente ressignificados por Gilberto Freyre. Em vários sentidos, esses autores decidiram as regiões do país. Afinal, para Joachimsthaler, independentemente de se distinguir ou não entre a região político-jurídica e a região cultural-literária, a condensação de um espaço cultural em ambos os casos pressupõe “um sujeito semantizador, que atribui à região uma particularidade como seu sentido.” (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 31).

Ao atribuir, em forma literária, uma particularidade como o sentido de um espaço regional, o autor procede à literarização da região. Tal processo, no entender de Jürgen Joachimsthaler (2009, p. 35; 41), ocorre quando uma regionalidade está indelevelmente inscrita em um texto e pode ser fruto, não raras vezes, da necessidade de documentar determinada cultura, gerando uma imagem consciente da região representada. Com efeito, a região literarizada torna-se uma região duplamente escrita, porque congrega em um só corpo duas práticas culturais. Sendo ela socialmente escrita pelas ações dos atores sociais, que revestem de significados o espaço que habitam e com isso escrevem suas características e constituem um imaginário, torna-se também literal/literariamente escrita e ganha função estética quando toma forma na arte.

A regionalidade do texto de ficção determina a literarização da região à medida que confere forma artística a um conteúdo social, convertendo-se, com maior ou menor grau de sucesso estético, em expressão ficcionalizada de um dado território físico e simbólico. Ou seja, a regionalidade escreve a região e consolida os sentidos simbólicos que se inscrevem nos feixes de relações que caracterizam a paisagem cultural na obra. Mas não apenas isso: nos dizeres de Joachimsthaler, a “literarização de uma região e a regionalização de sua literatura [...] muitas vezes estão imbricadas entre si até a

indissolubilidade”, conduzindo a um processo mais complexo e que depõe da relação entre literatura e sociedade, uma vez que literarizar a região contribui para “a regionalização da região, portanto, a adaptação da região a ela na literatura regionalizada em imagem literarizada” (JOACHIMSTHALER, 2009, p. 56). Em outros termos, contribui para a própria regionalização da região, isto é, a adaptação da região a ela mesma com base em sua imagem literária.

Inseridos na atmosfera do seu tempo, obras e autores partilham visões de mundo, relacionando-se com o espaço social que os cerca a partir do repertório cultural disponível. Nessa linha, pode-se perceber como um autor como Guimarães Rosa, mesmo que temporalmente distante de vários de seus pares, com eles trava relações, enquanto eles mesmos travam relações entre si. Tal dinâmica não se detém nem após o falecimento dos escritores, como comprovam as retomadas de Alencar e Távora por Gilberto Freyre, ou de Arinos por Guimarães Rosa. Suas auras e suas obras continuam a operar no imaginário, seguem influenciando as artes e se desdobrando em novas leituras conforme são cotejados a partir do contemporâneo. Esse sistema simbólico, visto por Nilda Teves como o local que “reflete práticas sociais em que se dialetizam processos de entendimento e de fabulação de crenças e de ritualizações” (2002, p. 64), permite a consolidação de sentidos na sociedade, a regulação de comportamentos, a identificação e a distribuição de papéis sociais. É um repositório de significados útil à investigação histórica, uma vez que “tanto o documento quanto o leitor refletem a bacia semântica de seu tempo como um conjunto homogêneo de representações que manifestam o imaginário sociocultural da época.” (TEVES, 2002, p. 64).

Nesse sentido, compreende-se o papel inicial representado pelos textos literários para a consolidação dos espaços regionais no Brasil. No limiar entre ficção e realidade, a percepção sobre a obra literária parece procurar averiguar se ela corresponde ao real ao mesmo tempo em que molda a visão do real à sua imagem ficcionalizada. Quando autores como José de Alencar, no século XIX, ou Guimarães Rosa, no século XX, produzem imagens da região, essas imagens são acompanhadas do reconhecimento e do capital simbólico de seus idealizadores, de modo que possuem alta capacidade de construir e preservar modelos identitários. Nesses casos, a posição fronteira da literatura parece capaz de conformar realidades à semelhança de ficções.

Referências

- ANDRADE, C. D. de; PEREZ, Renard; RAMOS, Graciliano *et al.* **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- ARINOS, A. **Pelo sertão**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa** (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294 – 309.
- DIAS, F. C. Aspectos sociológicos de “Grande sertão: veredas”. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa** (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 390 – 407.
- ECO, U. Bosques possíveis. In: **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GOULART, E. M. A. **Rastreando Riobaldo**. Ensaio classificado em 3º lugar no Concurso da APUBH sobre o livro Grande sertão: veredas. Belo Horizonte: Edições Borracharia, 2006.
- JOACHIMSTHALER, J. A literarização da região e a regionalização da literatura. **Revista Antares – Letras e Humanidades**. Caxias do Sul, n. 2, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/400/330>> Acesso em: 15 nov. 2009.
- MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.
- POZENATO, J. C. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.
- ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SANTOS, R. J. dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no século XIX. **Brasil/Brazil**, n. 45, 2012, p. 71 – 92.
- TEVES, N. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, Lucia M.A.; ORRICO, Evelyn G. D. (orgs). **Linguagem, identidade e memória social**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 53 – 68.
- VIGGIANO, A. **O itinerário de Riobaldo**: espaço geográfico e toponímia em “Grande sertão: veredas”. 3. ed., rev. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *TEORIA DO MEDALHÃO* E *O
HOMEM QUE SABIA JAVANÊS*
A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN *TEORIA DO MEDALHÃO* AND *O
HOMEM QUE SABIA JAVANÊS*

Verônica Franciele SEIDEL¹

Resumo: Este texto tem como objetivo apresentar uma análise comparativa entre os contos *Teoria do medalhão*, de Machado de Assis, e *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto. Pode-se dizer que a "teoria" exposta na *Teoria do medalhão* é demonstrada em Lima Barreto através do *O homem que sabia javanês*: um conto ensina como fazer; o outro torna evidente, na prática, o funcionamento de tal teoria. Tanto Machado quanto Lima, cada um em seu tempo, apresentam discursos irônicos, criticando os oportunistas da palavra. Cada autor, no seu estilo e no seu momento histórico, capta, interpreta, cristaliza e nos apresenta um malandro.

Palavras-chave: literatura brasileira; linguagem; retórica.

Abstract: This paper aims to present a comparative analysis between the short stories *A Teoria do medalhão*, by Machado de Assis, and *O homem que sabia javanês*, by Lima Barreto. It would be possible to say that the "theory" exposed in *A Teoria do medalhão* is demonstrated in Lima Barreto through *O homem que sabia javanês*: the first one teaches how to make; in the other becomes evident, in practice, the operation of such theory. Both of them, each in their own time, present an ironic speech criticizing the opportunists of the word, trying to capture, interpret, crystallize and present us a rascal.

Keywords: Brazilian literature; language; rhetoric.

1 Teoria do medalhão

O conto *Teoria do medalhão*, de Machado de Assis, publicado no livro *Papéis Avulsos*, em outubro de 1882, consiste em um diálogo, em que o pai chama o filho Janjão para uma conversa depois de um jantar comemorativo pela maioridade deste. A situação apresenta-se ao mesmo tempo íntima e solene, pois marca a entrada do filho na maioridade e a preocupação do pai em encaminhá-lo, no que se assemelha a uma espécie de manual de iniciação. *Teoria do medalhão*, ao sustentar a forma dialogada, move-se a todo o momento entre o que deve e o que não deve estar presente na postura do medalhão. Entretanto, esse ir e vir do pensamento não ocorre de forma linear, mas na mobilidade do discurso que, ao construir-se como um conselho, guarda em si um conhecimento calcado na experiência (ROHR, 2010).

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), CEP: 91501-970, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: veronicaseidel@gmail.com.

O pai, ao iniciar a conversa, aconselha o filho a tirar o máximo de vantagens de todas as suas possibilidades e privilégios: "Mas qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum" (ASSIS, 2004, p. 328). Fala, então, ao filho acerca das possíveis profissões que este poderá ter, sugerindo que a mais útil e cabida é a de medalhão: "Assim como é de boa economia guardar um pão para a velhice, assim também é de boa prática social acautelhar um ofício para a hipótese de que os outros falhem, ou não indenizem suficientemente o esforço da nossa ambição" (ASSIS, 2004, p. 328).

Assim, sempre que o pai expõe algum conselho, em seguida, ele faz um julgamento crítico acerca do "real representado". Inicia pela idade que deve ter o medalhão: "Geralmente, o verdadeiro medalhão começa a manifestar-se entre os quarenta e cinco e cinquenta anos" (ASSIS, 2004, p. 329). Logo após, destaca a aparência: "o gesto correto e perfilado, o corte de um colete, as dimensões do chapéu, o ranger ou calar das botas novas" (ASSIS, 2004, p. 330). E, em seguida, aconselha sobre as atividades físicas e o comportamento esperado em público: o medalhão deve jogar bilhar, "fazer passeios nas ruas [...] com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de idéias, e o espírito deixado a si mesmo, embora no meio da multidão, pode adquirir uma tal ou qual atividade" (ASSIS, 2004, p. 330). Nota-se que já não são mais conselhos, e, sim, reflexões com teor crítico da personagem/pai sobre o comportamento de parte dos cidadãos da época.

O pai discorre então sobre que tipo de ideias o filho não deve expressar para ser bem-sucedido em tal ofício:

Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houeres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; coisa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, ser um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da plateia; mas era muito melhor dispor dos dois. O mesmo se dá com as ideias; pode-se com violência, abafá-las, escondê-las até a morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida (ASSIS, 2004, p. 330).

Janjão também é instruído pelo pai para utilizar em seus diálogos "locuções convencionais, fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e

pública” para garantir seu lugar e seu prestígio junto da “crença nas opiniões correntes”.

A partir disso, vê no filho um possível medalhão:

-Tu, meu filho, se me não engano, parece dotado de perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória. Não; refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas. Eis aí um sintoma eloqüente, eis aí uma esperança. No entanto, podendo acontecer que, com a idade, venhas a ser afligido de algumas idéias próprias, urge aparelhar fortemente o espírito (ASSIS, 2004, p. 331).

A personagem do pai afirma ainda que: “[...] o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário.” (ASSIS, 2004, p. 335). Segundo Vital (2009, p. 89), “a palavra como ornamento, portanto, sinalizava total falta de compromisso com o significado. Sua sonoridade, seu aspecto empolado serviam tão somente como recurso, eram o código de acesso a um patamar social elevado”. As palavras devem terminar em si mesmas, em sua estilística, em seu efeito imediato, não se vinculando a nenhuma ideia de fato, como observa o pai: “Podes pertencer a qualquer partido, liberal ou conservador, republicano ou ultramontano, com a cláusula única de não ligar nenhuma idéia especial a esses vocábulos, e reconhecer-lhes somente a utilidade do *scibboleth* bíblico” (ASSIS, 2004, p. 336).

Conforme explica Cândido (1999, p. 92), “ser medalhão é atingir aquela plenitude do vazio interior que estava nas dobras da teoria da normalidade do finado Dr. Bacamarte [do conto *O alienista*]”. Popularmente, medalhão significa “aquele que ostenta muitas condecorações”. Machado de Assis teria utilizado “o termo com essa significação e também para designar um indivíduo sem talento nem originalidade, cujas condecorações provêm da habilidade de imitar o que os outros fazem por ser vazio, superficial e desprovido da capacidade de criar” (SILVA, 2003, p. 36). Machado ironiza a apropriação do ideário “moderno” importado aos pensadores europeus pelas classes sociais no poder no Brasil e por meio de tal ironia denuncia simultaneamente sua subutilização e seu mero valor ornamental:

Condene a aplicação [dos processos modernos], louvo a denominação. O mesmo direi de toda a recente terminologia científica; deves decorá-la. Conquanto o rasgo peculiar do medalhão seja uma certa atitude de deus Término, e as ciências obra do movimento humano, como tens de ser medalhão mais tarde, convém tomar as armas do teu tempo. (ASSIS, 2004, p. 333).

Assim, é possível perceber que a obra machadiana aparece como constantemente interessada e atualizada com os acontecimentos históricos e políticos de sua época, além de incisivamente crítica da elite e das relações sociais brasileiras (OLIVEIRA, 2008). Machado reconhece a prevalência da retórica vazia nas relações sociais e políticas do Brasil pré e pós-República, e se dedica a estudar e expor sua estrutura, sua mecânica, suas "regras internas", seus modelos estruturais.

No conto *Teoria do medalhão*, o narrador finge não existir, como afirmam Bourneuf e Ouellet (1976, p.108), pois “o narrador [...] esforça-se por não aparecer, por fazer esquecer de que se trata de uma narrativa”, sendo que se alternam as vozes do pai e do filho em discurso direto. Machado de Assis utiliza-se, portanto, da técnica narrativa da terceira pessoa “dramatizada”, em que, segundo Farra (1978), o autor desaparece da cena ao conservar a emissão imperceptível na terceira pessoa, conduzindo a narração por meio do diálogo. Observa-se que o conto é a própria teoria, sendo que o autor apresenta uma obra atemporal através de algo que existiu efetivamente, os medalhões, e que não se perdeu com a sucessão dos anos. Para Gai (2005, p. 73) “a obra de Machado se destaca e se atualiza pela forma ampla e incansável com que o autor registrou a experiência humana”.

2 O homem que sabia javanês

O conto *O homem que sabia javanês*, de Lima Barreto, apresenta a trajetória de um cônsul que chegou a tal posição fazendo crer a todos que sabia falar javanês. A história trata de como Castelo se tornou, efetivamente, um medalhão. Nesse conto, Castelo narra a técnica trapaceira utilizada para ensinar a língua javanesa, embora nada soubesse sobre a língua que devia ministrar. Aprendeu então o alfabeto e algumas poucas palavras em javanês, o bastante para simular - um livro escrito na língua javanesa. O "aluno", agradecido pelos ensinamentos, deixa-lhe parte da herança e Castelo passa a ser respeitado como autoridade em língua javanesa. Mais tarde, é

nomeado cônsul de Java e representa o Brasil em uma reunião de sábios; palestra e publica sobre Java no mundo inteiro.

O narrador-personagem, relembando sua conversa com o amigo Castro, conta ao leitor toda a sua história, descrevendo seus truques de esperteza para manter o status que conquistou à custa de uma farsa: “Em uma confeitaria, certa vez, ao meu amigo Castro, contava eu as partidas que havia pregado às convicções e às respeitabilidades, para poder viver” (1986, p. 4) Assim, ao lembrar o diálogo com Castro, Castelo justifica ao leitor o porquê de sua trapaça - “para poder viver, prega partidas às convicções e às respeitabilidades”. Nota-se que Castelo se firma como um hábil usuário da palavra e, oportunamente, utiliza esse poder para não perder nem tempo, nem dinheiro, desrespeitando normas éticas e morais da sociedade, justamente para se inserir nela (SILVA, 2003).

Como alerta Prado (1999, p. 148-149), a personagem Castelo representa o que Lima Barreto repudia nos seres humanos, visto que ela se destaca socialmente pelo oportunismo: “[Lima Barreto] Escritor ou homem, era especial, não admitia 'o silêncio é ouro'. Partia para o ataque direto, era inconveniente e indesejado pela chamada elite (...) para ele, acima de outras, obra superior exigia uma condição: 'a mais cega e absoluta sinceridade'”.

Em *O homem que sabia javanês*, o autor, com olhar crítico e satírico, produziu um texto que espelha as contradições da sociedade de sua época. Para Vital (2009, p. 92), “[o conto] ilustra sua conhecida aversão ao culto ao 'doutor' no Brasil de seu tempo, como também serve como comentário à sua eterna crítica à imprensa supérflua, pródiga em promover um grupo de pessoas de acordo com seus próprios interesses e sem quaisquer compromissos com a verdade”. A autora explica ainda que a forma cômica com que a crítica se apresenta no conto e as vestes metafóricas do falso professor de javanês, por sua vez, convidam a uma reflexão mais direta e contundente sobre o seu ponto de vista tantas vezes demonstrado e a uma comparação inevitável aos fatos que cotidianamente ocorriam no Rio de Janeiro ou no Brasil de então. Sem se referir a esta ou a aquela personalidade nominalmente, Lima aborda a mentalidade geral que dominava repartições de governo, instâncias burocráticas, imprensa e mesmo os seletos grupos intelectuais.

Ao contar a história como protagonista, o narrador-personagem, em *O homem que sabia javanês*, ironiza o oportunismo, declamando um discurso contrário ao do escritor que opta pela sinceridade e escreve de forma simples num momento em que a valorização da pureza da linguagem era um fator de crucial importância. Lima Barreto "cria um protagonista que não sabia javanês, mas que, por ser reconhecido como um 'exímio conhecedor da referida língua', recebe herança e honrarias", explica Silva (2003, p. 47). Dentro da ficção o escritor consegue fazer com que os detentores dos poderes político e social sejam enganados por Castelo - um verdadeiro "castelo de areia" para os defensores do purismo da língua - uma mentira linguística que a própria sociedade ajuda a criar.

3 Uma análise comparativa

A partir das análises expostas neste texto, torna-se possível estabelecer uma leitura comparativa entre o conto *Teoria do medalhão* (1882), de Machado de Assis, e o conto *O homem que sabia javanês* (1911), de Lima Barreto. Pode-se dizer que a "teoria" exposta na *Teoria do medalhão* é demonstrada em Lima Barreto por meio do *O homem que sabia javanês*: um conto ensina como fazer; o outro torna evidente, na prática, o funcionamento de tal teoria.

Tanto Machado quanto Lima, cada um em seu tempo, apresentam discursos irônicos, criticando os oportunistas da palavra. Cada autor, no seu estilo e no seu momento histórico, capta, interpreta, cristaliza e nos apresenta um malandro ou um discípulo dele: Janjão, o jovem que atinge a maioridade do século XIX, e Castelo, do início do século XX. Mudando apenas de nome e roupagem, essas personagens não deixam de ser representantes irônicos do discurso de uma sociedade que se movimenta circularmente ao gosto de determinados interesses. Falando de sujeitos que "se dão bem" ao assumirem uma posição oportunista, os narradores criticam, no plano ficcional, o oportunismo observado pelos autores no plano da realidade não ficcional (SILVA, 2003). Segundo a mesma autora, o oportunismo é o caminho que o pai, em *Teoria do medalhão*, sugere ao filho como melhor opção de vida. Assim, também Castelo é detentor da força da linguagem oportunista. Janjão é um aprendiz dessa conduta e um possível articulador dela. É esse o eixo unificador dos dois contos, o ponto do diálogo

interdiscursivo entre os textos. Janjão é o futuro orador, Castelo, o publicitário. Cada protagonista, no seu tempo histórico, recria e atualiza o poder sedutor da palavra.

É possível afirmar que, na *Teoria do medalhão*, o narrador ensina a arte de enganar, enquanto que em *O homem que sabia javanês*, Castelo conta como se põe em prática tal teoria. Desse modo, a *Teoria do medalhão* é o ensinamento por meio da hipótese, da suposição de estratégias de ascensão social, e *O homem que sabia javanês* é a aplicação desta teoria através da experiência vivida pela personagem Castelo. Conforme explica Muniz (2009, p. 82), "nos dois contos denuncia-se o gosto pelas aparências. O intelectual é dispensável, o importante é a boa lábia, a ousadia de conseguir ser vigarista, mentiroso a ponto de convencer o outro, levando assim, a pessoa ao êxito". É interessante ressaltar que, se tais narrativas fossem transportadas para o momento atual, nem o conto de Lima Barreto nem o de Machado de Assis seriam anacrônicos, já que a crítica neles apresentada faz, também, jus à sociedade atual.

Enquanto o pai do conto *Teoria do medalhão* instrui o filho a como se locomover com sucesso no labirinto de interesses e valores imposto por tal visão social, Castelo, de Lima Barreto, gaba-se de sua eficiência em lidar com essa estrutura. Ambos os contos estão impregnados do pensamento finissecular brasileiro. Enquanto o medalhão busca simular a impressão que deve causar sobre seu círculo social e dentro do qual só poderá vencer se assim proceder, Castelo é o retrato de alguém que fez de si próprio um tipo acabado de medalhão da Primeira República. Os dois contos empreendem uma tentativa de desmascarar os mecanismos de funcionamento dessa situação estabelecida como padrão social, afirma Vital (2009).

Assim, a *Teoria do medalhão* converte a malandragem em sistema. Não é apenas uma prática irrefletida, mas uma experiência que pode ser guiada pela reflexão e o cálculo. Oliveira (2008, p. 173) explica que:

No conto do javanês, a malandragem se apresenta como a experiência individual do bacharel pobre, Castelo, que vive de expedientes [...] Apesar da história de Castelo não ter a fundamentação de uma teoria e sim de uma experiência individual, torna-se muito mais evidente aqui a idéia de sistema. Castelo quase não faz nada, para atingir as culminâncias a que chega, além de aprender o alfabeto javanês [...] Castelo vive de golpe em golpe até encontrar um protetor que o insira no sistema. Como diz o pai, no conto de Machado, "a vida, Janjão, é uma enorme loteria".

A responsabilidade individual de Castelo, portanto, é muito pequena, consistindo mais na disponibilidade de aceitar o jogo.

Machado utiliza uma linguagem solene e elevada, que é o penhor do narrador elegante, educado na cultura erudita e nas finezas do comportamento em sociedade, à custa das quais conquista a identificação, quando não a simpatia dos leitores, enquanto que Lima Barreto, em um momento de apogeu da mentalidade acadêmica e da mania de purismo gramatical, destoou devido à livre simplicidade da sua escrita.

Referências

- ASSIS, M. **Contos**: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. 1, 2004.
- BARRETO, L. **Os melhores contos**. Seleção de Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Global Editora, 1986.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O Universo do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- CÂNDIDO, A. Na noite enxovalhada. **Remate de Males**, n. 19, p. 83-88, 1999.
- FARRA, M. L. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- GAI, E. T. P. Ironia, humor e conhecimento: a atualidade de Machado de Assis. In: BORDINI, M. G. et. al. **Crítica do tempo presente**. Porto Alegre: associação Internacional de Lusitanas: Instituto Estadual do livro, p. 72-80, 2005.
- MUNIZ, L. C. F. **A configuração do jeitinho brasileiro em narrativas literárias**. 2009. 123f. Dissertação (Mestrado em Leitura e Cognição) - Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz, 2009.
- OLIVEIRA, I. T. Pensando as críticas de Lima Barreto a Machado de Assis. **Revista da ANPOLL**, v. 24, p. 159-176, 2008.
- PRADO, A. A. Lima Barreto personagem de João Antônio. **Remate de Males**, n. 19, p. 147-165, 1999.
- ROHR, C. A teoria de Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**, ano 3, n. 5, p. 128-144, 2010.
- SILVA, C. M. C. **O narrador em contos de João Antônio**: Diálogo, experiência e discurso poético. 2003. 161f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

VITAL, S. **O medalhão que sabia javanês**: uma leitura comparativa entre Machado de Assis e Lima Barreto. *Machado de Assis em linha*, ano 2, número 3, junho, p. 85-100, 2009.

O GLOBO DA MORTE DE TUDO: TRANSITORIEDADE, EXCESSO, RUÍNA
DEATH GLOBE OF ALL THINGS: TRANSITORITY, EXCESS, RUINRaisa Damascena RAFAEL¹

RESUMO: O presente artigo tem como objeto a obra de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska intitulada “O globo da morte de tudo”, buscando aferir nessa obra e, extensivamente, na produção de Nuno Ramos, as implicações daquilo que Julia Studart propõe como “forma fraca”, ou seja, uma performance com o instável, a fragilidade, o espaço entre. Explora-se, nessa busca, a ideia de série, com a coleção de objetos afetivos coletados para a exposição/destruição, formando o que chamamos de barbárie criativa, atribuindo à arte uma noção cara de inutilidade, que abre caminhos para fora das relações meramente mercantis e objetificantes do humano. Auxilia nessa reflexão a discussão em torno das ruínas, que convocam uma memória social crítica do progresso.

PALAVRAS CHAVE: arte, utilidade, ruína

ABSTRACT: This article’s object of analysis is Nuno Ramos and Educarado Climachauska’s “O globo da morte de tudo” (“Death globe of all things”). It intends to check in this work and, extensively, in Nuno Ramos’ production, the implications of what Julia Studart names “weak form”, meaning, a performance with the unstable, the frailty, the space between. This paper explores the idea of series, with a collection of objects of affectivity collected for exposition/destruction, forming what we would call a creative barbarity, assigning to art an aspect of uselessness that makes it possible to think the human relations without it’s mercantile connotation. It is important, for this discussion, to think about the ruins, because they evoke a social memory that represents a critique of progress.

KEY-WORDS: art, utility, ruin

O globo da morte de tudo

Na passagem de 2012 para 2013, Nuno Ramos e Eduardo Climachauska expuseram uma instalação na Galeria de Arte Anita Schwartz, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro. A inauguração da obra ocorreu em 13 de novembro de 2012. Intitulada “O globo da morte de tudo”, consistia em uma sala cujas paredes foram tomadas por prateleiras de aço nas quais foram depositados toda sorte de objetos segundo as categorias: vidros-cerveja, vidros-nanquim, porcelana e cerâmica. Partindo dessas prateleiras, uma estrutura central de aço culminava em dois globos da morte interligados, lembrando o símbolo do infinito, a *lemniscata*. No dia 18 de dezembro de

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, CEP 22290-240, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. raisarafael@yahoo.com.br

2012, dois motoqueiros adentraram a instalação, ligaram os motores e circularam pelos globos até que soassem os apitos de Nuno Ramos e Allen Roscoe, que executou os cálculos da obra. Esse entre-tempos durou menos de um minuto, após o que, observa-se na filmagem do evento, Nuno Ramos declarou: “Ruído branco, estado de choque bom, excesso de informação e um alívio profundo. Sinceramente, alívio. Ruído branco”. A instalação agora repleta de destroços dos objetos que sucumbiram ao balanço provocado pelas motos permaneceu exposta até fevereiro de 2013.

Deste introito, destaquemos os seguintes aspectos: passagem, excesso e destruição. Os elementos da instalação estavam interligados tanto pela estrutura de aço, quanto pela transição de materiais quebráveis divididos nas quatro categorias mencionadas. Também os unia a transitoriedade: a capacidade e o desejo de que os elementos exposto quebrassem, ou ao menos ameaçassem quebrar ao balanço das motos. Após o evento-chave, destruidor, as categorias de elementos se misturaram no chão, expondo os restos daquele excesso que estava disposto nas prateleiras.

No volume da coleção *Ciranda da Poesia* dedicado a Nuno Ramos, Julia Studart apresenta a obra do artista, situando-o também como poeta. A respeito de “O globo da morte de tudo”, afirma:

o trabalho teve dois tempos de ação, repetindo o funcionamento de um motor de dois tempos, mas abrindo para o imprevisto e para o acidente: antes e depois da performance dos motoqueiros. Este entretempo indica o gesto que compõe todo o trabalho de Nuno Ramos como um esforço *do* e *com* o resíduo: a *forma fraca*. E é assim que, de algum modo, numa politização da arte, seu trabalho se move ao contrário e procura interferir radicalmente nessa estetização niveladora das políticas para a arte, quando esta é – cada vez mais – apenas moeda de troca, ou seja, uma peça inútil no jogo capital entre os museus de estado e os estatutos repetidos, normativos e desengraçados de circulação. (STUDART, 2014, p.62-63)

Forma fraca: coleção, escavação, origem

A sala ocupada pela instalação apresentava uma dimensão bastante espaçosa: 12 metros de profundidade, 9 metros de altura e 7,2 metros de altura. Para ocupar as prateleiras no entorno desse espaço, foram agrupados cerca de 1.500 objetos. Tomemos a enumeração de Milton Ohata, que presenciou o momento do acionamento dos globos:

“Cerveja”: troféus, barris de chope, pandeiros, raquetes de squash, casinha de cachorro, liquidificadores, violoncelos, bolas de bilhar, câmaras fotográficas, esquis, ventiladores (ligados), carrinhos de bebê etc.

“Cerâmica”: filtros de água, formas de sapato, tapetes, garrafas de cachaça, foices, pás, berrantes, ancinhos, panelas de barro, uma biografia de Dorival Caymmi, bomba de gasolina, regadores, feno para forragem, tear, pacotinhos de sementes, lampiões a gás, cogumelos de gesso para jardim, redes de pesca, bacias, vasos, sabão de coco Urca, cachimbos, chapéus de vaqueiro etc.

“Porcelana”: sapatos femininos, bibelôs variados, bijuterias, miniatura do Big Ben, água Perrier, um Veuve Clicquot, brinquedos, leques, lustres de cristal, vestido de noiva, corante para cabelo, óculos, luminárias, laptop, sombrinhas, compoteiras, gatinhos japoneses, papel higiênico, borboletas de entomologista, bonecas russas, frutas de plástico, máquina de café, o DVD *Acozados* de Godard, guias de viagem, máquina de fazer chocolate etc.

“Nanquim”: uma maquete da própria obra, cachorros de porcelana, narguilé (com nanquim dentro), telefone preto antigo, guarda-chuvas, pneus, velas de bolo, relógio cuco, pinguim de geladeira, ossos, 500 exemplares das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, chapas de radiografia, óculos de sol, moldes de dentista, bolsas de sangue (com nanquim dentro), cinzas de vários livros como *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Moreninha* e *O Guarani* dentro de caixas de vidro, troféus de prêmios recebidos pelos dois artistas, pílulas anticoncepcionais, malas transportadoras de animais, torradeiras, fornhos, máscara de soldador, um retrato de Paulo Coelho comprado em feira de artesanato, arpões, inseticidas, piranhas empalhadas, ratoeiras etc. (OHATA, 2013).

Além dos objetos, aparelhos transmitiam continuamente vídeos extraídos da internet:

“Cerâmica”: como clarear roupas brancas, como tirar a carteira de trabalho, como falar esperanto, como plantar castanha-do-pará, como manusear ferramentas de jardinagem, como cuidar dos cascos de um cavalo, como cuidar de um pé de manjerição, como fazer um miniforno de fundição [...]

“Cerveja”: como dar nó em gravata, como dançar tango, como segurar uma gaita, como fazer a barba, como se comportar nas redes sociais, como fazer café, como ter sucesso no marketing de rede, como parar de sofrer, como tocar *Garota de Ipanema* no violão, como fazer um aviãozinho de papel[...] “Porcelana”: como fazer sexo anal, como evitar as olheiras, como abrir um espumante, como escolher o terno ideal, como fazer perfume, como fazer uma trança espinha de peixe, como clarear axilas e virilha, como fazer uma drenagem linfática manual, como fazer um leque de guardanapos[...] “Nanquim”: como maquiagem uma criança, como descobrir o orgasmo, como ser feliz, como fazer um parto, como aumentar o tamanho do pênis, como matar um porco, como fazer exercícios militares, como chutar em provas ou exames, como fazer um remédio virar um drink, como tatuar os olhos[...] (OHATA, 2013).

Observando a longa lista de objetos unidos pela classificação que lhes foi dada, o excesso de miudezas agrupadas nos remete à formação de uma coleção. Importante notar que os objetos expostos não foram apenas comprados em lojas de departamento, mas também adquiridos por doação de amigos, ou mesmo doados pelos artistas (ambos colocaram na categoria nanquim os troféus de prêmios recebidos). Assim, tratava-se de uma coleção de fragmentos do cotidiano de excesso de oferta de consumo, mas também de memórias afetivas, carga principal de toda coleção. Desse modo, a exposição e destruição dessa miríade de elementos diz respeito ao gesto afetivo e memorial de colecionar, ao mesmo tempo em que questiona a relação do homem com os objetos que o cercam.

Walter Benjamin discorre sobre o colecionador em seu “Desempacotando minha biblioteca”. Ali, diante das caixas de seus livros, a memória de como foram adquiridos aflora com clareza, pois a paixão de colecionar confina com o caos das lembranças. A par do evidente valor emocional da coleção, Benjamin nos fala da subversão econômica desse gesto:

Naturalmente, a sua existência (*do colecionador*) está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade, sobre a qual algumas palavras ainda devem ser ditas mais tarde; a seguir: **a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como palco, como o cenário de seu destino.** [...]

para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas colecionar é apenas um processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. **Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo** (BENJAMIN, 1987, 228, grifos meus).

A coleção alucinada de quinquilharias e de objetos doados remonta ao “Ensaio sobre a dádiva”, de Marcel Mauss, que declaradamente inspirou os artistas na concepção de “O globo da morte de tudo”:

Assim, pode-se e deve-se voltar ao arcaico ao elementar; serão redescobertos motivos de vida e de ação que numerosas sociedades e

classes ainda conhecem: a alegria de doar em público; o prazer de dispêndio artístico generoso; o da hospitalidade e da festa privada e pública. (MAUSS, 2003, p. 299).

Analisando uma moral da dádiva-troca em sociedades nas quais a distinção entre público e privado não é tão radical e a circulação de riqueza (via troca ou destruição) não ocorre a partir de objetivos puramente mercantis, não se baseia em utilidade imediata, e sim condiciona as partes envolvidas aos interesses recíprocos de relações interpessoais e grupais, relações de poder. Essas práticas dadivosas, quando aceitas mutuamente, possuem, portanto, o condão de manter a paz:

As sociedades progrediram na medida em que elas mesmas, seus subgrupos e seus indivíduos, souberam estabilizar suas relações, dar, receber e, enfim, retribuir. **Para começar, foi preciso inicialmente depor as lanças.** Só então se conseguiu trocar os bens e as pessoas, não mais apenas de clãs a clãs, mas de tribos a tribos, de nações a nações e – sobretudo – de indivíduos a indivíduos. **Só então as pessoas souberam criar e satisfazer interesses mútuos, e, finalmente, defende-los sem precisar recorrer às armas.** Foi assim que o clã, a tribo, os povos souberam – e é assim que **amanhã, em nosso mundo dito civilizado, as classes e as nações e também os indivíduos deverão saber – se opor sem se massacrar**, dando-se uns aos outros sem se sacrificar. Esse é um dos segredos permanentes de sua sabedoria e de sua solidariedade. (MAUSS, 2003, p. 313-314, grifos meus).

A referência ao arcaico (categoria cerâmica, barro) e à dádiva em “O globo da morte de tudo” assume, portanto, um importante teor político de crítica. Naquela intervenção existe uma memória subjacente à coleção exposta e o gesto de abalo provocado pelas motos separa dois tempos na obra (antes e pós experiência), materializando, na imaginação do espectador (haja vista que o momento em si do abalo foi executado de forma privada, perante apenas de amigos, equipe de filmagem e funcionários da galeria), a destruição de um microcosmo, porém, destruição criativa, barbárie criadora, origem: o espectador, diante daquele caos, das ruínas da obra, é convocado a refazer as relações perdidas, montá-las em outra lógica que não a mercantil. É a mesma lógica subvertida que, para Aleida Assman, aproxima arquivo, arte e lixo, pois as três instâncias operam com objetos decaídos, sem valor utilitário:

Certamente a arte, que sempre se aliou à inutilidade, segue uma outra economia que não a do mercado e por isso pode dedicar sua atenção também para o lixo. À medida que os artistas integram o lixo em suas

obras e instalações – ou seja, aquilo que foi excluído da economia –, eles alcançam um fim duplo: constroem uma outra economia e obrigam o espectador a transpor as barreiras externas de seu mundo simbólico de sentidos e a tomar consciência do sistema chamado “cultura” com seus mecanismos de desvalorização e segregação. **Tal arte não opera de forma mimética, mas sim estrutural: ela não desmancha nem reajusta nada, mas sim torna visível aquilo que é por excelência invisível, ou seja, as estruturas básicas de produção de valor e de degradação.** (ASSMAN, 2009, p. 412, grifos meus).

“O globo da morte de tudo” dá a ver esse processo de produção excessiva/destruição de forma quase didática. Mas esse caráter questionador não se apresenta apenas nessa obra, vez que a transmutação de formas via violência adquire caráter procedimental em toda a produção de Nuno Ramos, conforme detectado por Julia Studart: “trabalhar no **limite político do incompleto e do inacabado**, do que oscila por dentro da forma. Isto é o que indica a interferência da forma fraca tanto como um conceito quanto como um procedimento” (2014, p. 12, grifos meus). As formas, no “O globo da morte de tudo”, são fracas porque em estado de latência de transformação, cuja potência é desencadeada no gesto violento e arriscado da inserção do movimento das motos. Após esse gesto, opera-se a mistura que já estava em estado de desejo nas prateleiras da coleção ali exposta.

Observe-se que, ao lado dos objetos escolhidos para figurar em cada categoria, havia vidros contendo formas líquidas das categorias: barro diluído nas prateleiras da categoria cerâmica, ligada ao arcaico; talco diluído para a categoria porcelana, ligada ao luxo; cerveja e nanquim para as categorias de mesmo nome, ligadas, respectivamente, à vida cotidiana e à morte. Quando do momento do impacto, os cacos dos objetos quebrados misturaram-se aos líquidos derramados, transmutando-se ao atravessarem-se mutuamente. Nesse gesto de passagem identificamos, pois, no procedimento com o informe, o transitório, a realização da abertura de caminhos preconizada por Walter Benjamin em “O caráter destrutivo”:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. **Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas**

pelo caminho que passa através delas. (BENJAMIN, 1987, 237, grifos meus).

Transformar o existente em ruínas, assumir, na arte, o caráter destrutivo, implica, ainda, em operar outra tarefa idealizada por Benjamin, a de escavador. No pequeno “Escavando e recordando”, o pensador alemão adverte:

uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originaram seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1987, 240).

O gesto destrutivo em “O globo da morte de tudo” produziu ruínas, diferentes em natureza daquelas produzidas lentamente pelo tempo histórico, mas igualmente passível de reflexão por meio do procedimento escavatório indicado. Andreas Huyssen, a respeito da série fotográfica “O jardim”, de Pipo Nguyen-duy, observou a ênfase do procedimento artístico contemporâneo em torno de ruínas, vez que, na esteira da cultura do início do século XXI, detém-se sobre o passado, numa verdadeira obsessão pela memória. Esse procedimento alerta para o fato de que “As promessas de uma modernidade anterior foram traídas e mal são recordadas, deixando-nos apenas ruínas, detritos e um futuro cada vez mais sombrio” (HUYSSSEN, 2014, p. 90). A ruína, em Huyssen como em Benjamin, a quem cita diretamente, apresenta um caráter alegórico no campo do pensamento, operando “um lembrete melancólico do passado” e um “alerta sobre um futuro potencial sem futuro” (HUYSSSEN, 2014, p. 90). Ser um escavador significa, pois, ser um leitor das ruínas encontradas, relacionando-as com o tempo presente para extrair-lhes as mensagens a serem lidas.

Didi-Huberman, no belíssimo ensaio “Casca”, retoma a escavação de Benjamin, ao discorrer sobre o procedimento arqueológico: “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 117). Visitando o complexo Auschwitz-Bierkenau, Huberman coletou três lascas de casca de bétula, a árvore dos bosques circundantes do outrora campo de horrores. Diante destas três lascas de tempo, desenvolveu o ensaio na lembrança daquele gesto e daquela visita, pontuando e questionando a dinâmica lugar de cultura/lugar de barbárie que se dá na

institucionalização daquele complexo, nos apagamentos e intervenções aplicados aquele espaço. A descrição da visita a partir das três mínimas ruínas coletadas se abre para uma crítica ao olhar monumentalizante e nos conduz a ouvir os berros que ainda vêm daquele chão:

Eis por que o solo se reveste de tal importância para quem visita este tipo de lugar. Convém olhar como um arqueólogo: nesta vegetação, repousa uma imensa desolação humana; nestas fundações retangulares e nestas pilhas de tijolos, repousa todo o horror das chacinas coletivas nas câmaras de gás, nesta toponímia aberrante - “Kanada”, “Mexiko” - , repousa toda a loucura lógica de uma organização racional da humanidade compreendida como matéria-prima, como resíduo a ser transformado; nestas tranquilas superfícies pantanosas, repousam cinzas de incontáveis assassinatos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114).

O procedimento arqueológico, portanto, conduz a uma anamnese em direção ao presente, a quem ousar se abaixar para ouvir o chão, ou colher as cascas caídas das árvores. Julia Studart alia às cascas de Huberman os ossos do mundo de Flávio de Carvalho e a experiência tátil do dedo grande do pé, em Bataille, para observar, em Nuno Ramos, o drama do resíduo:

penso que – no engendramento de uma arqueologia crítica da história, da memória do corpo e da imagem que as funde – o trabalho de Nuno Ramos pode ser lido como uma experiência potencialmente imaginativa em direção a uma intangibilidade do que tomamos como “mundo pronto”, abrindo os sentidos desse “mundo pronto” para a intangibilidade de uma “coleção de ossos”, como também propunha Flávio de Carvalho: [...] **“as recordações da história se congregam nos resíduos abandonados pelo homem e não destruídos**, e as recordações cósmicas, as grandes feridas do mundo se congregam em toda a produção do homem e em tudo o que aparece ao homem” [...] Isso tudo está muito próximo do que escreve Georges Bataille no verbete “O dedo grande do pé”, de seu Dicionário Crítico [...] Ele explica que há uma ideia formada acerca da vida humana como elevação, e que a vida humana seria tudo o quanto se eleva, mas que de fato a vida comporta também a raiva de que ela não é senão um vai e vem [...] Para Bataille, o dedo grande do pé é a parte mais humana de nosso corpo, ou seja, a parte mais humana de nosso corpo é aquela que está em contato com o chão, com o espúrio, com a lama, com a poeira, com as coisas mortas. Isso fica também manifesto no trabalho de Nuno Ramos, em suas séries sempre imprevistas, por dentro de suas narrativas, na escolha pelo que está embaixo, soterrado, mais perto do pé – o que também é uma forma de libertação. [...] **A tarefa crítica de seu trabalho seria algo como dar ao resíduo uma**

circunstância de metamorfose: enquanto desaparece, modula-se e torna-se outra coisa (STUDART, 2014, p.38-40, grifos meus).

A leitura dos trabalhos de Nuno Ramos requer, pois, essa disposição para experimentar o transitório, a metamorfose, já que seu trabalho se dá nessa clave do entre:

Meus trabalhos se desfazem para que o fio frágil que os mantém de pé se torne *precioso*. É necessário aproximar-se aos poucos do que se despedaça, tentar erguer sua ossada recém-nascida, feita de pó e placenta, sem destruí-la com nossos dedos inábeis. Não vejo graça nenhuma quando a ameaça se cumpre. O trabalho caiu? Quebrou? Então não serve mais. **É no estado intermediário, antes da secagem, híbrido ainda de morte e promessa, que a vida guarda o seu segredo.** (RAMOS, 2007, p. 237, grifos nossos).

Trabalhando com um momento de ruptura, de transformação, Ramos cria pequenas origens. Italo Calvino, em *As Cosmicômicas*, alegoriza a criação do universo. No terceiro capítulo, “Um sinal no espaço”, o narrador, Qfwfq, faz um sinal no espaço, inscreve sua marca, o primeiro sinal traçado no universo. Ao longo do conto, o narrador anseia por reencontrar aquele ponto, porém, quando esse momento chega, tantos outros havia que também fizeram seus sinais, as formas se desenvolveram tanto, os sinais se sobrepuseram aos outros, de modo que, de tanto procurar sinais de seu sinal, Qfwfq compreendeu que jamais encontraria aquele ponto novamente. O capítulo se encerra assim:

No universo já não havia um continente e um conteúdo, mas apenas uma espessura geral de sinais sobrepostos e aglutinados que ocupava todo o volume do espaço, um salpicado contínuo, extremamente minucioso, uma retícula de linhas, arranhões, relevos e incisões; o universo estava garatujado em todas as suas partes em todas as suas dimensões. **Não havia mais como fixar um ponto de referência:** a Galáxia continuava a girar, mas eu não conseguia mais contar seus giros, e qualquer ponto podia ser o de partida, qualquer sinal acavalado nos outros poderia ser o meu, mas de nada serviria descobri-lo, **tão claro estava que independentemente dos sinais o espaço não existia e talvez nunca tivesse existido.** (CALVINO, 1992, p. 44, grifos nossos).

Esse pequeno conto de Calvino parece falar não apenas de espaço, mas também de identidade e língua. O primeiro sinal jamais traçado – a origem – não pode ser mais encontrado. O ponto fundador da identidade – o nome – apaga-se e somente

por palimpsesto sua sombra pode retornar. Esse sinal vertiginoso, borrado por um outro que é um outro de si, um diferimento, nos lança no vácuo, onde início e fim se confundem. O gesto criador de origens em Nuno Ramos efetua-se nessa indistinção, no amorfismo transitório da forma fraca, que opera uma redenção.

Transformar a desmesura em liberdade

O comentário de Ramos a respeito do gravurista Goeldi parece também se aplicar a seu próprio procedimento artístico como um todo:

Se a catástrofe em Goeldi é bela é por originar esta desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social. Como as personagens de Dostoiévski, que tão brilhantemente ilustrou, os seres de Goeldi são sobreviventes, parecem ter direito a uma segunda chance e carregam, em sua tristeza e contenção, uma espécie de culpa assimilada. A Queda oferece redenção a quem caiu. (RAMOS, 2007, 187).

Falar em queda e redenção nos remete, de plano, aos ensinamentos de Benjamin acerca do conceito de história, preconizados na imagem do anjo da história: o rosto virado para o passado observa o acúmulo de ruínas sobre seus pés, mas não pode deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, pois uma tempestade chamada progresso impele suas asas abertas para o futuro, a quem dá as costas. Uma ruptura no *continuum* do progresso provocaria, então, uma nova origem, uma oportunidade de redenção:

O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. [...]
A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha (BENJAMIN, 1987, p. 223 e 229).

A reflexão crítica do progresso se dá, na contemporaneidade, naquilo que Huyssen chama de febre das ruínas, nos olhares que o pensamento do século XXI lança para as ruínas da modernidade:

Temos saudade das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo [...]

Um imaginário das ruínas é central para qualquer teoria da modernidade que queira ser mais que o triunfalismo do progresso e da democratização, ou a saudade de um poder passado de grandiosidade. Em contraste com o otimismo do pensamento iluminista, o imaginário moderno das ruínas permanece consciente do lado obscuro da modernidade, daquilo que Diderot definiu como as inevitáveis “devastações do tempo” visíveis nas ruínas (HUYSSSEN, 2014, p. 93 e 99).

A urgência diante do perigo de perder o futuro se apresenta, assim, tanto em Benjamin quanto em Huyssen. Para Benjamin, o desencantamento do futuro se dava pela rememoração. Para Huyssen, uma nostalgia reflexiva pode encarnar a dialética da modernidade, nos resgatando de um futuro homogeneizante. Ainda que não seja mais possível produzir aquilo que chama de ruínas autênticas, já que até a produção de ruínas é negada pelo progresso, que produz apenas escombros, resta possível a operação do pensamento a respeito daquilo que sobra (HUYSSSEN, 2014).

Se entendermos que a memória social é uma operação simbólica com o passado em direção ao presente, nos colocamos diante do desafio de transformar a vivência em experiência. “O globo da morte de tudo” convoca a preencher o vazio de origem na exposição dos restos de uma coleção mercantil e afetiva. A arte como forma de pensamento tem muito a contribuir para a construção de sentidos, a partir de rupturas com a linearidade, pequenas origens que nos façam parar a tempestade progressiva, ainda que numa nostalgia reflexiva. A arte de Nuno Ramos, por sua vez, tem muito a contribuir nessa formação de experiência crítica: em uma entrevista ao crítico de arte Rodrigo Naves, declarou, conclusivamente, que seu trabalho tenta interiorizar a questão de transformar a violência e a desmesura em liberdade. Trata-se, então, de abrir caminhos: um respiro em meio às ruínas do presente.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O caráter destrutivo. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALVINO, Italo. **As cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Serrote** n.13. São Paulo: IMS, 2013.

FARIAS, Francisco Ramos. Apresentação. In: _____. (Org.) **Apontamentos em Memória Social**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto : Museu de Arte do Rio, 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

OHATA, Milton. **Planetinha mixuruca**. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-77/anais-do-fim-do-mundo/planetinha-mixuruca> Acesso em abril de 2014.

RAMOS, Nuno. **Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias**. São Paulo: Globo, 2007.

_____. “Transformando desmesura em liberdade” Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36 Acesso em abril de 2014.

STUDART, Julia. **Nuno Ramos / por Julia Studart**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

**AS FIGURAS ESTÉTICAS KIERKEGAARDIANAS: UM ESTUDO
COMPARATIVO ENTRE HOFFMANN E GUIMARÃES ROSA
THE KIERKEGAARDIANS AESTHETIC FIGURES: A COMPARATIVE
STUDY BETWEEN HOFFMANN AND GUIMARÃES ROSA**

Jacob dos Santos Biziak¹

Resumo: Este artigo procura, por meio da interpretação de parte da obra de Kierkegaard, estabelecer um estudo comparativo entre a obra de dois autores: E.T.A. Hoffmann e Guimarães Rosa. Partindo da concepção das figuras estéticas kierkegaardianas, pretende-se uma análise do percurso das personagens centrais de cada texto.

Palavras-chave: Kierkegaard; figuras estéticas; Hoffman; Guimarães Rosa.

Abstract: This article seeks by interpreting, through Kierkegaard's work, establish a comparative study between the work of both authors: ETA Hoffmann and Guimarães Rosa. Starting from the kierkegaardians aesthetic figures conception, want an analysis of the course of the central characters of each text.

Keywords : Kierkegaard , aesthetic figures , Hoffman , Guimarães Rosa .

1. Colocando o porquê

*Onde começo, onde acabo,
se o que está fora está dentro
como num círculo cuja
periferia é o centro?
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

Iniciamos este trabalho com a justificativa de nossos textos de análise. Para tanto, partimos das ideias de Mircea Eliade em *Imagens e símbolos* (s.d.). Nesta obra, o autor chama a atenção para o papel que o mito vem a desempenhar dentro da sociedade, não só nas mais arcaicas – “arcaico” aqui sem qualquer conotação pejorativa, mas de “origem” – como na nossa própria contemporânea. Segundo o autor, o mito é capaz de tornar qualquer experiência do que se pretenda como “real” muito mais rica, polissêmica. Além de uma forma de se explicar um começo, o mito acaba atuando como elemento que permite que a própria existência se dê.

¹ Doutorando em estudos literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – jacobunesp@yahoo.com.br

Gilbert Durand (1999 e 2001), por sua vez e de forma complementar, esclarece que existe uma clássica divisão ocidental que é feita entre os discursos do mito e os da ciência. Como se aquele não fosse capaz de portar uma verdade que este traria em seu bojo. No entanto, tanto o mito quanto a ciência possuem a mesma origem: são elementos criados e pensados pelo imaginário humano. Qualquer distinção que seja feita entre ambos só pode ser realizada a *posteriori* por uma base de valores estabelecida em um sociedade. Assim, o que dá sustentação ao existir do mito é o mesmo que o permite à ciência. Além disso, todo projeto científico, em seu começo, é “devaneio”, “imaginação”, e quantos mitos já não trazem desejos primordiais do ser humano, como no voo de Ícaro sobre o mar Cáspio?

Retomando Eliade, percebemos o quanto os dois pensadores estão em conexão de ideias. Por extensão, o mito tem uma importância à medida que permite que o próprio homem se sinta menos desamparado. Freud, em *Futuro de uma ilusão* (2006), já afirma que a religião é essencialmente humana, uma vez que o que projetamos nela é a própria visão de um Deus-Homem que nos protege, invertendo a ordem canônica: não somos feitos à imagem e semelhança de Deus; mas Deus é feito à nossa imagem e semelhança. O mais importante é perceber o quanto essa observação corrobora o que Eliade propõe: somos desamparados desde a origem, somos pequenos em relação à natureza e ao cosmos, logo, existe a necessidade de uma crença: a do mito, a da religião e a da ciência, por exemplo, acreditando que estes possam nos oferecer um futuro melhor que o presente.

Nos textos ou filmes de ficção científica, em geral sucessos de público, percebemos o quanto o “científico futurista que ainda nem existe” se equipara ao mítico no sentido do grandioso, do destruidor ou do que nos traz a redenção. O científico ganha ares de maravilhoso. Ou seja, mais uma vez, existe uma relação de semelhança que não pode ser descartada entre o conhecimento de mundo do mito e o da ciência, dado que ambos se originam do capital imaginado humano: são formas de exercermos uma proteção contra o vazio que nos marca, nos funda e nos desampara.

Pensando nisso, nos deparamos com os textos de Rosa e de Hoffman: os dois são autores que, em momentos distintos da historiografia literária, estabeleceram um íntima relação entre a literatura e alguns elementos mitológicos. O mito surge, em ambos, não como elemento decorativo, mas como importante componente da estrutura narrativa. A partir do constatação de que ele está no texto, a obra se abre em mais de uma direção de sentido. Tanto em um como em outro autor, a retomada

explícita dos mitos é feita para estabelecer um contraste com o discurso logocentrista e denotativo que o Ocidente assume. Hoffman, dentro do *Sturm und Drang* alemão, satiriza o estilo de vida burguês com sua abordagem do insólito. Guimarães, por seu turno, resgata as lendas e histórias maravilhosas do universo do norte de Minas Gerais a fim de transcender o concreto cotidiano, também, de certa forma, instituído pelo discurso burguês.

Dessa forma, utilizando os textos “O vaso de ouro” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, comparamos os percursos existenciais dos protagonistas de forma a interpretar, sob outra perspectiva, esta presença do mítico que se abre em sentidos diferentes.

2. A presença do narrativo

*Estou disperso nas coisas,
nas pessoas, nas gavetas:
de repente encontro ali
partes de mim: risos, vértebras.*

*Estou desfeito nas nuvens:
vejo do alto a cidade
e em cada esquina um menino,
que sou eu mesmo, a chamar-me.
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

Uma vez estabelecida nossa justificativa para o presente trabalho, pretende-se, agora, localizar os dois textos com que trabalharemos dentro daquilo que chamamos de evolução da narrativa dentro da história ocidental, compreendendo o histórico e o artístico.

Marthe Robert, em *Romance das origens, origens do romance* (2007), propõe uma visão remodelada sobre a evolução do narrativo, especificamente o romanesco. Para a estudiosa, a narrativa que conhecemos hoje, principalmente pela forma do

romance, constitui uma nova maneira do homem se posicionar diante da realidade². Assim, a ficção romanesca se daria em etapas.

A primeira seria a dos *Märchen*: assiste-se a uma forte penetração na fantasia para se explicar o mundo e o ambiente familiar é o centro das narrativas, reproduzindo, em medida considerável, aquilo que era vivido pelos próprios homens de então. Os medos destes – motivo de desamparo – estão claramente retratados aí: a falta de comida, a grande taxa de mortalidade das mães durante o parto, o frio e a falta de proteção para este, e assim por diante.

A segunda seria a etapa inaugurada pela publicação de *Robinson Crusóe* e de *Dom Quixote*. Para Robert, aqui temos a representação pela arte, em especial a literatura, de uma nova postura diante do mundo. O homem agora é tido como aquele capaz de transformar a realidade, ele é um inconformado com as limitações do ambiente em que vive e, assim, parte de casa a fim de promover transformações ou a criação de um novo espaço. Empreendido isso, ele retorna transformado para casa. É o que aconteceria nos dois exemplos prototípicos elencados por Robert: Robinson cria uma sociedade em sua ilha; Dom Quixote atua em um mundo cujos valores da luta, da coragem, do comprometimento dos cavaleiros imaginados por ele existem. Em ambos os casos, o protagonista sai e volta para casa, mas não exatamente igual: Robinson retornará a sua ilha; Quixote cairá em desilusão ao se confrontar com o mundo cotidiano em que a maioria das pessoas vive. Temos, então e até o Romantismo, uma literatura que colabora para a consolidação da classe burguesa por meio do herói que é capaz de recriar o lugar onde vive.

É importante, segundo Marthe Robert, ainda, ressaltar o modelo ficcional colocado pela narrativa de *Robinson Crusóe*. Esta obra institui uma situação típica de conflito que será o protótipo do romance de imaginação: há um choque do indivíduo com a sociedade, mas indo além do período de fantasia dos *Märchen*.

A terceira fase compreenderia em grande parte aquilo que vemos a partir do Romantismo até a literatura contemporânea. Segundo a autora, a partir de então, teríamos uma busca do Absoluto. Assim, a ficção busca a representação de algo que escapa a uma visão de mundo utilitarista e dos significados estanques. Ao contrário, uma espécie de inconformismo também existe, mas, além da consolidação de uma nova sociedade, busca-se uma outra forma de se falar sobre o homem e o mundo,

² Entende-se realidade, neste momento, simplesmente como aquilo que está fora do ser humano, o mundo que nos rodeia, estando à disposição dos cinco sentidos para ser explorado.

como sintoma de algo que, nitidamente, falta e subjaz ao ser humano. Por extensão, certos temas passam a ganhar tratamento diferenciado a fim de explorar a existência: é o que temos com o medo, a angústia, a solidão, o próprio ato de escrever aparece tematizado de maneira renovada. Há uma maneira atualizada de percepção do choque do indivíduo frente ao social, que agora aparece muito mais problematizado do ponto de vista da constituição da subjetividade, uma vez que, paulatinamente, o homem deixou de ser considerado como ser centrado em si, passando a ser entendido como elemento fragmentado, cindido por uma existência sempre a se dar, nunca previamente determinada, certa.

Logo, o mais interessante é a percepção de que, entre as três fases elencadas pela autora, há algo que as une, estabelecendo coesão entre elas: existe uma espécie de “abertura” ocorrendo aos poucos. O homem estabelece suas representações a partir da maneira como compreende a realidade que o circunda e o que entende por si mesmo, por sujeito. O choque com o externo, com o social, então, passa a ganhar outro tom. Acreditamos que o desamparo constituinte do ser humano nesse contato com o universo que o rodeia é entendido de formas diferentes e que isso repercute na representação artística. Nos *Märchen*, a fonte de desamparo está na hostilidade da natureza e das condições de vida que esta oferece, com as quais e contra as quais o homem interage. A partir do paradigma de *Robinson Crusoe* e de *Dom Quixote*, há a percepção de que o choque, na verdade, se constitui entre a interioridade humana e a sociedade, tida como responsável pela limitação das nossas capacidades criadoras, dado que somos “domesticados” para sermos aceitos pelo mundo. Por fim, a busca do Absoluto se traduz por uma nova forma de se interpretar nosso choque com o social: o problema é que somos seres inacabados na medida em que nos falta algo que nunca sabemos exatamente o que é. Assim, toda busca, todo desejo é o representar de uma falta permanente cujas formas de saciedade são sempre provisórias, porque a existência nunca está cumprida e somos inacabados; caso contrário, nossa vontade de agir sobre o mundo desapareceria.

Dessa forma, chegamos ao ponto necessário. As obras de Hoffman e de Rosa correspondem a uma mesma fase daquilo entendido por Robert como evolução da ficção. A narrativa ficcional não possui o compromisso de copiar, reproduzir fielmente aquilo que os cinco sentidos oferecem sobre o mundo externo; pelo contrário, o que é captado por estes pode ser traduzido de outras formas. A ficção problematiza o choque do indivíduo com o mundo mas de forma polissêmica, uma

vez que se vale da percepção sempre fragmentada da realidade para reorientar o que vivemos como real, como verdade. Daí, o elemento mítico tão usado pelos dois autores ganha nova direção: ao mesmo tempo que aponta a origem humana, pautada na ebulição do imaginário menos reprimido, traz o mito como uma nova forma de se representar o mundo que nos rodeia sem que se perca o sentido de contemporaneidade.

Agamben (2009), em “O que é contemporâneo?”, desenvolve uma bela metáfora que muito nos será útil para expressar o que pretendemos. A contemporaneidade é aquilo que se aproxima e se afasta de si mesma: é impossível falar do “aqui” sem usar um pouco do “lá”, um distanciamento intempestivo. Assim, mesmo com essa proximidade de nosso tempo que nos afasta dele concomitantemente, o filósofo italiano aponta que contemporâneo é aquele que “consegue ver o escuro de seu tempo”: o presente é sempre uma fratura de onde nos colocamos para entender o que se estabelece como o que já é passado e o que ainda será futuro. Por analogia: ao olharmos para o céu, entre o tapete negro que existe entre uma estrela e outra, não há a ausência de luz, mas o brilho de estrelas que, de tão distantes, não chega até nós, a não ser pela escuridão. Assim é o verdadeiro contemporâneo: aquele que tem a clara percepção do presente sabendo que este não apaga o que já foi em nome de algo que ainda será. Para reconhecer as trevas de seu tempo, é necessário coragem. Temos de lidar com

o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (AGAMBEN, 2009, p. 66).

Essa é uma forma inédita de se ler a história. Tanto Hoffman quanto Rosa, ao incorporarem o mito como tema, também o colocam como elemento estrutural da narrativa, já que ele orienta o tempo desta no sentido de que reatualiza o passado, o arcaico, o original, para falar da escuridão do nosso presente. É o contemporâneo que está ali nos jagunços de Rosa, por exemplo, que passam a ser mais presente do que a tecnologia de última geração e a moda. Estes dois estão sempre a mudar, colocando o presente como dissociação, não como renovação ou como continuidade, deixando-nos mais perdidos na escuridão daquilo que não pode ser visto. As narrativas de ambos os

autores apontam que há algo, indizível, no presente que não pode ser alcançado, remetendo-nos à origem como forma de entender o que se passa conosco.

Por fim, cada fase de evolução da narrativa ficcional mostra que houve formas diferentes de resposta a cada tempo, o que não tira a atualidade dos contos de fada, por exemplo, já que neles ainda vemos o esforço de entender aquilo que não pode ser alcançado por completo porque ainda não chegou até nós. A linguagem, então, vive uma luta de dizer, de falar do que falta, que, exatamente por ser assim, faltante, movimenta o imaginário. Contemporaneamente, então, entre o que se diz, o que se representa, e o sentido final há um abismo proporcional à escuridão que há entre as estrelas. É esta condição que a literatura, principalmente a partir do século XX, naquilo que Robert chama de busca do Absoluto, reivindica para si: reconhecer que há algo que falta, responsável por tornar a leitura do texto sempre atual, sendo resposta ao que não está exatamente no texto mas o constitui. Daí a riqueza, a polissemia do texto. Uma nova forma de lidar com o desamparo é reconhecer que o carregamos enquanto vazio a ser sempre preenchido: no caso de Hoffman e de Rosa, com a ajuda dos mitos.

3. A visão kierkegaardiana sobre o percurso existencial

*Extraviei-me no tempo.
Onde estarão meus pedaços?
Muito se foi com os amigos
que já não ouvem nem falam.
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

A partir de agora, colocamos o pensamento de Kierkegaard como instrumental interpretativo de apoio ao que já vem sendo discutido até aqui. A intenção é apontar a porosidade entre o texto filosófico e o literário. A obra deste autor é fruto de uma época bem específica: a crise do sujeito e da representação ocorrida no fim do século XIX. Pela quantidade de temas que aborda, Kierkegaard, por alguns, é tido como precursor existencialista, ou pensador religioso, ou filósofo, enfim. A verdade é que isso só ajuda a apontar para a riqueza e a profundidade do que foi deixado por ele. Por isso, vale a pena colocarmos alguns elementos que podem ajudar a dar dimensão do quanto ele é cabível nesta nossa reflexão sobre a literatura como representação da realidade.

Kierkegaard produziu seus escritos durante parte do século XIX dentro de um contexto de questionamento do pensamento religioso que vigorava na Dinamarca. Ele acreditava que a interpretação do texto religioso feito neste país não levava o ser humano a alcançar uma redenção, um entendimento mais profundo sobre sua própria existência. O mais interessante é saber que, enquanto no resto da Europa vigorava a moda do pensamento cientificista, representado pelo modelo do pensamento dialético hegeliano, Kierkegaard se voltava para uma visão mais subjetiva sobre o que nos rodeia, a “realidade”. Questiona-se, então, a visão racionalista e objetiva do mundo. O autor dinamarquês fará isso a partir de uma nova interpretação da existência, que, segundo ele, não pode ser racionalizável, dado que se pauta pelo absurdo.

Para tentar falar de algo tão complexo, foram desenvolvidos heterônimos, sendo cada um deles marcados por uma espécie de vida autônoma de pensamento. Eles chegam a dialogar entre si, concordando ou discordando a respeito de pontos fundamentais do existir humano, que nunca pode ser medido pelo externo, mas pelo interno ao homem. Isso deve ser levado em conta uma vez que este é sempre alguém a existir, em permanente estado de construção de si, através das escolhas feitas pelo sujeito.

Por meio de obras capitais como *Temor e tremor* (2009) e *O conceito de angústia* (2010), Kierkegaard interpreta a existência como absurdo, uma vez que devemos assumir a responsabilidade por tudo que fazemos, já que tudo é escolha, mesmo quando nos reservamos o “direito” de não escolher. Escolhemos a todo instante, mas o mais doloroso é: nunca podemos contar com um resultado definido porque este não pode ser dado a *priori*. É necessária uma aposta que envolve uma responsabilidade pelo existir que mostra o poder que temos sobre ele. Obedecer ou não ao que é instituído pelo social, pelo externo, nessa perspectiva, é, antes de tudo, uma opção. A escolha que realmente liberta não é aquela feita com vistas a um bem a ser alcançado – sendo que o “bom” e o “ruim” são sempre definições dadas culturalmente, socialmente – mas apostando na imprevisibilidade do resultado. Segundo Gouvêa (2009), é o que constitui o duplo movimento da fé: compreender que tudo pode ser escolhido, que o resultado é inapreensível de antemão, que se trata de um processo marcado pelo sofrimento. Porém, mesmo assim, quando aceitamos isso, desenvolvemos uma nova visão sobre o homem e a realidade.

O processo de constituição da interioridade humana é algo sempre a se dar, sempre a se executar. Ao longo deste percurso, vivenciamos momentos muito

diferentes de lidar com o absurdo que não pode ser colocado em palavras, mas somente vivido individualmente³. Para tanto, Kierkegaard aponta três estádios⁴ existenciais: o estético (a preocupação extrema com o efêmero, o imediato); o ético (a preocupação extrema com o social, com o ditado pelo externo); o religioso (quando empreendemos o “salto para a fé”, vivenciamos um instante de escolha legítima, aceitando que, aí sim, exercemos nossa subjetividade). Dentro do estádio estético da existência, o autor vislumbra três figuras que simbolizam as atitudes diante do existir: o Don Juan, o Fausto e o Judeu Errante.

Guiomar de Grammont (2003) realizou um minucioso estudo sobre estas três figuras estéticas e que muito nos será importante aqui. Como ela bem alerta, deve-se compreender o estético, aqui, como atitude perante a existência e não como elemento ligado à arte, como outrora fez Adorno (2010). O Don Juan seria aquele que vive sempre no instante, sendo que seduzir é mais instigante do que possuir o que se almeja. O Fausto é o que vive insatisfeito com aquilo que sua realidade lhe oferece. Por fim, o Judeu Errante é aquele que se sente deslocado, sem lugar para se fixar, considerado um pária pela realidade. É usando-se dessas figuras estéticas que Kierkegaard fará sua crítica aos escritores românticos. Estes vivem presos entre as figuras do Fausto e do Judeu Errante: acreditam que o mundo burguês é desprezível, limitante, sentindo-se, então, sem lugar em que possam se fixar. É exatamente onde incide a crítica kierkegaardiana, uma vez que eles nunca atingiriam o absoluto existencial, o estádio religioso, a verdadeira apropriação da interioridade humana, já que assumem uma postura covarde diante do absurdo da vida, em geral marcada pela evasão através do suicídio, da loucura, das paixões extremas, da fantasia excessiva, o sentimento de morbidez, de abandono.

Assim, os românticos, ao empreenderem sua representação do real, buscando atribuir-lhe sentido, estariam se distanciando da figura do cavaleiro da fé. Este, por oposição ao herói trágico, seria aquele que, sozinho em sua interioridade, acredita que a salvação só é possível por meio do absurdo. A figura religiosa (no sentido de estádio

³ É importante perceber como isso está em consonância com aquilo que já vem sendo discutido até aqui: é mais uma forma de interpretar e lidar com o sentimento de desamparo, de vazio que compreende o humano.

⁴ Deve-se, diante da lógica do pensamento kierkegaardiano, usar o termo “estádio”, e não “estágio”, uma vez que este daria a ideia de que exista uma hierarquia, quando, na verdade, os “estádios” coexistem: de um instante para outro seguinte podemos vivenciar a existência de maneiras diferentes.

existencial) do cavaleiro da fé pode ser exemplificada por Abraão: ele entrega seu único filho, Isaac, fruto da providência divina, para um sacrifício exigido pelo mesmo Deus que lhe deu o primogênito. Abraão reluta, mas, acreditando no absurdo da existência, em que qualquer resultado é imprevisível, contraria a ética do mundo externo – onde matar o próprio filho é tido como errado – e faz sua escolha de aceitar o sacrifício, o sofrimento colocado pela vida. A mesma atitude não é vista na trajetória do herói trágico. Este, por seu turno, busca a salvação pautando-se em uma verdade que não está nele, mas inscrita em um moral fora dele. Tal atitude é exemplificada pela atitude de Édipo, que fura os próprios olhos ao se martirizar diante do que fez em relação aos pais: ele se condena a partir do que está no social, no externo a ele. Logo, na visão de Kierkegaard, Édipo não assume a responsabilidade por sua existência como fez Abraão.

Assim, nossa intenção é, a partir do estabelecido pelo pensador dinamarquês, realizar uma analogia com a literatura e a construção do percurso existencial dos personagens dos textos de Hoffman e de Rosa. Pelo colocado acima, então, temos em Hoffman a representação de uma interpretação da existência, do homem, que aponta para uma atitude estética e não religiosa diante da realidade criada no texto ficcional. Enquanto isso, o contrário se daria na narrativa rosiana.

4. Por fim, uma visão comparativa

*Estou disperso nos vivos,
em seu corpo, em seu olfato,
onde durmo feito aroma
ou voz que também não fala.*

*Ah, ser somente o presente:
esta manhã, esta sala.*
(Ferreira Gullar, “Extravio”)

A partir de agora, nossa intenção é, por meio do que foi apresentado até aqui, estabelecer uma leitura comparativa entre os dois autores escolhidos como *corpus* de análise.

Entendemos que Hoffmann e Guimarães Rosa são autores nitidamente marcados por um conceito de mimesis que não se restringe a um sentido

logocentrismo, de necessidade de reconstruir de forma direta a “realidade” enquanto mundo que nos rodeia. Ou seja, como já mencionado neste estudo, ambos empreendem um processo de representação do real em que este, na verdade, acaba sendo interpretado de maneira polivalente, múltipla, dado que não pretendem reconstituir mas criar um mundo, uma forma do real ser atingido. Para tanto, como forma de representar o contemporâneo, optam pelo mito, mas, ao nos basearmos no pensamento de Kierkegaard, o fazem de maneiras diferentes.

Assim, começando por Hoffmann, “O vaso de ouro” narra a trajetória de Anselmo, um jovem burguês que busca seu lugar dentro da sociedade em que vive. Isso que dizer, além de assumir uma identidade como trabalhador, enquadrar-se dentro do estilo de vida da sociedade em que está inserido, o que inclui o gerenciamento, inclusive, das formas de amar. Ao longo da narrativa, uma espécie de ambiguidade é instaurada. Por meio de um narrador heterodiegético (Genette, s.d.), temos contato com diversas cenas que, por mais que tenham seu apelo fantástico, também apresentam uma segunda possibilidade de explicação. É o que vemos em uma das cenas, onde Anselmo julga ver seres sobrenaturais ao mesmo tempo em que nós, leitores, sabemos da ingestão feita por ele de uma estranha substância entorpecente.

Dessa maneira, o jogo de sentidos entre real e fantasioso dentro deste texto de Hoffmann fica garantido pela forma como o narrador manipula a apresentação dos fatos: ele mistura a sua própria visão com a perspectiva da personagem central que, ainda, é a todo momento confrontada com a forma como a sociedade classifica Anselmo enquanto louco. Temos um protagonista que oscila entre uma figura fáustica – não se reduzindo ao que seu mundo burguês oferece – e a errância do Judeu que não encontra pouso para se fixar. Além disso, um movimento de sedução é estabelecido entre Anselmo e Serpentina – uma cobra de olhos verdes, elemento mágico inserido no texto – e estes passam a enfrentar percalços na ânsia de ficarem juntos. Anselmo já havia sido apresentado a Verônica, moça em que se vislumbra uma boa possibilidade de casamento, uma vez que ela é bem aceita pelo núcleo social onde as personagens circulam. No entanto, ao entrar em contato com Serpentina, Anselmo desiste de Verônica em prol de sua musa sobrenatural, vivenciando, assim, as situações mais absurdas, como a relatada abaixo:

“Este senhor não está regulando bem!”, disse uma honrada cidadã que, voltando com a família do passeio, se deteve e, de braços

cruzados, assistia às extravagantes atitudes do estudante Anselmo. Este se abraçara ao tronco do sabugueiro e gritava incessantemente para os galhos e as folhas: “Oh, por favor, brilhem, cintilem mais uma vez, doces serpentes douradas, deixem que eu ouça mais uma vez o canto de seus sininhos! Olhem mais uma vez para mim, encantadores olhos azuis, só mais uma vez, senão sucumbirei de dor e de desespero!” Suspirava e gemia do fundo do peito com muita tristeza e, ávido e impaciente, balançava o sabugueiro, que, como resposta, agitava as folhas suavemente, parecendo fazer troça de seu desespero. (HOFFMANN, 1993, p.13).

Este trecho é muito importante na medida em que elementos diversos podem ser observados: o choque entre a visão da sociedade, representada pela “honrada cidadã”, e a visão de Anselmo; de forma que uma visão não consegue anular a outra, ou seja, permanece o duplo sentido do fato representado. Além disso, podemos perceber a representação de uma crítica aos escritores românticos. Se pudermos entender Anselmo como um símbolo da perspectiva fantasiosa e sentimentalista dos românticos sobre a realidade e Serpentina como um símbolo da obra de arte, criada e fruto da visão do poeta, temos um ironia a respeito do estilo romântico enquanto literatura e enquanto forma de se viver. Dessa forma, a enunciação em terceira pessoa revela-se perigosa na medida em que, ao mesmo tempo que parecer oferecer uma visão distanciada dos fatos, se revela crítica, mergulhando na narrativa de forma a usar os personagens e o espaço que os envolve como elemento crítico.

Logo, temos um pouco do protótipo de narrativa que se deu a conhecer com o modelo de Robinson Crusó e de Dom Quixote: a personagem que se rebela com o universo onde mora de forma a estar disposta a executar uma transformação, sair de casa e voltar com algo novo. Tanto que, ao final do texto, Anselmo e Serpentina decidem pela morada em Atlântida, um outro lugar, na verdade uma espécie de não-lugar, uma fantasia, um local completamente intangível, inatingível por nós. Ao mesmo tempo que isso significa uma fuga pela arte, pela fantasia, representa também um percurso existencial pautada pela não constituição completa da interioridade humana.

“O vaso de ouro” apresenta uma visão sobre o real que valoriza, sim, os elementos subjetivos, e isso fica claro não só pelo fato da narrativa abrigar elementos ligados ao tema da fantasia, mas também pela valorização do ponto de vista interno da personagem Anselmo, o que contribui para o efeito de ambiguidade e crítica do texto. No entanto, dentro de uma perspectiva kierkegaardiana, o protagonista, em seu

percurso existencial, acaba por não finalizar a constituição de sua interioridade, uma vez que, no choque com o social, não assume a responsabilidade pela própria vida, optando pela fuga no fantástico, em que constrói um mundo em que a existência com Serpentina é possível, onde o vivido pode ser criado, dado pela imaginação. Logo, o absurdo que movimento a subjetividade, o desejo, é retirado da vida, falsificando a mesma. Não há, então, representação do estádio religioso. Permanecemos entre o estético (do Fausto e do Judeu) e o ético.

“A hora e vez de Augusto Matraga” será aproveitado como elemento de contraponto no que diz respeito à construção da interioridade das personagens, que se dá a conhecer por meio do percurso existencial destas. Nesta narrativa, temos a figurativização de um tema básico da literatura e da cultura em geral: a luta entre bem e mal, incorporados no texto de Rosa também pelo choque, o confronto entre o que é interno e o que é externo ao homem. Assim, mais uma vez, temos um narrador heterodiegético que se usa amplamente da perspectiva subjetiva de seu protagonista para a construção do enunciado que compõe o texto.

Esta narrativa rosiana, como outras várias compostas pelo autor mineiro, aproveita explicitamente elementos ligadas à tradição cultural dos povos, como, por exemplo, a recuperação de uma narrativa semelhante aos relatos de santos, verdadeiras histórias de conversão, e o uso constante do número três, o qual é amplamente recorrente nos contos de fadas como elemento que simboliza a transformação. No conto de Rosa, temos três espaços fundamentais, três épocas distintas da vida do protagonista, e este, em geral, aparece em conjunto com outros dois personagens (ele, a esposa e a filha; ele, pai Serapião e mãe Quitéria; por exemplo). A própria ideia de renovação é muito cara aos mitos. Logo, o caráter mítico da narrativa, ligada a uma origem que fala do contemporâneo a nós, está colocado.

Neste conto temos a enunciação da vida de Augusto Matraga – que, ao longo do texto, também recebe três nomes: Augusto Esteves, Nhô Augusto e Augusto Matraga; cada um marcando uma época da vida do protagonista – marcada por um processo muito doloroso de construção de uma interioridade. Tendo uma vida marcada pela ganância e pelo excessivo egocentrismo, Augusto permanece refém do imediato que nunca sacia, em que sempre se quer mais, mesmo que isso seja massacrar o outro. Temos, então, uma encarnação da figura estética do Don Juan, o que fica mais patente com o leilão das prostitutas no início da narrativa.

No entanto, ao se ver vítima de uma emboscada e quase morrer em razão disso, começa a empreender um outro movimento existencial. Encontrado pelo casal de negros, começa um longo processo de recuperação de si, de sua subjetividade. Ao entrar em contato com o padre, inicia sua entrada no estágio ético, em que a rememoração do vivido surge como elemento de purgação, de penitência. É o que temos a seguir, no diálogo entre Augusto e o Padre:

- Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um potro bravo, e que você é mais mandante do que ele... Peça a Deus assim, com seta jaculatória: “Jesus, manso e humilde de coração, fazei seu coração semelhante ao vosso...”(...) Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito pedaço bom de alegria... Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua.
- Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!... (ROSA, 2006, p. 295).

Dessa forma, em conjugação com um movimento de renovação que acontece na natureza, do lado de fora da moradia do casal de negros, em que as estações do ano se sucedem, Matraga reabilita uma interioridade que estava apagada em função de uma saciedade do presente que nunca se dava. Em uma espera que levará anos, o protagonista vivencia um purgatório, consequência da queda que tivera com a emboscada de Major Consilva. Quando decide ser o momento, empreende a escalada rumo a um novo espaço, símbolo da construção de uma nova ética, pautada na boa-fé consigo mesmo de reavaliar escolhas. A partir daí, temos o encontro com Joãozinho Bem-Bem, cuja onomatopeia do nome carrega um significado muito importante para nossa análise: ao mesmo tempo que estabelece uma representação dos disparos da arma do jagunço, aponta para seu papel de ser instrumento para a realização do bem, apesar de ser uma encarnação do mal.

O enunciatador, ao misturar sua voz heterodiegética com a perspectiva interna de Matraga, traz à luz a ambivalência que existe na mistura entre bem e mal. Somos portadores de possibilidades várias de concretização da existência, tudo depende da escolha empreendida. Por isso, Augusto aceita o absurdo da existência. Diante do desafio imposto por Joãozinho, um duelo, Matraga transita a outro estágio existencial, assumindo a figura do cavaleiro da fé kierkegaardiano. Sendo sujeito sozinho em sua

consciência, faz uma escolha baseada em uma ética que, agora, está dentro dele: em um jogo de vida e morte que incorpora o dualismo entre bem e mal, o protagonista exerce, enfim, sua interioridade, realizando sua escolha. Mesmo o ato de matar alguém sendo algo condenável em relação à ética pregada pelo mundo externo e mesmo o duelo tendo um resultado impossível de se deduzir *a priori*, Matraga executa o duplo movimento da fé. Mesmo a morte sendo uma consequência, seu movimento de contínua ascensão, como fazem os santos do imaginário popular, acontece.

Na verdade, é importante deixar claro o que se pretende aqui. Não se trata de classificar as duas narrativas como melhor ou pior uma em relação a outra. Isso seria leviandade. As duas compartilham de uma mesma ideia de mimesis: levam em conta uma ideia de sujeito sempre a se construir, que é muito mais interioridade que exterioridade, como fundamento da representação do real. Por isso, o narrador, mesmo com voz heterodiegética, interage com as perspectivas internas dos protagonistas, relativizando sentidos e propondo significados que não sejam absolutamente permanentes.

Chamamos a atenção para as formas diferentes de construir a interioridade das personagens. Pensando que existem fases de evolução da ficção narrativa, acreditamos que o conto de Rosa encontra-se no terceiro momento proposto por Marthe Robert. O que significa que a narrativa indica formas de falar da realidade, do humano, mas como algo sempre a se construir, sempre inacabado, provisório. Assim, o conto de Hoffmann apresenta um protagonista com uma interioridade mais limitada se comparada com a de Matraga e se levarmos em conta as ideias de Kierkegaard.

No entanto, isso não retira a qualidade artística do texto, mas, ao contrário, aponta para efeitos de sentidos diferentes. Hoffmann parece, por meio de Anselmo e utilizando da ironia, satirizar a própria postura romântica que, apesar de defensora da interioridade humana, parecia estar longe dela ao se limitar à construção de uma fantasia que preenche muito provisoriamente o caráter de falta, de vazio que movimenta a existência humana, suspendendo o sofrimento necessário ao processo de construção de si. Por outro lado, Guimarães Rosa parece empreender um outro efeito de sentido: habilitar um novo olhar a respeito do mistério que compreende a vida, que, em outras palavras, acreditamos ser esse mesmo sentimento de desamparo que funda, que inaugura o humano. Há um sofrer sem o qual – na visão de Kierkegaard – o autêntico viver não se constrói. Assim, com um protagonista que precisa rolar morro

abaixo para empreender a conquista da fé em si: do salto do absurdo, Rosa sintetiza vida e morte, bem e mal em uma lógica que não seja excludente.

Por fim, este trabalho pretendeu mostrar como uma forma específica de se conceber a criação artística pode representar a subjetividade humana, remetendo-nos ao mítico, ao fabuloso, como forma de ver as fissuras que constituem o imaginário humano, uma vez que o mundo só pode ser absorvido por meio de um filtro interior. Kierkegaard é tomado como parâmetro de análise na medida em que seus pensamentos apontam para uma autêntica crise do sujeito, sem a qual a compreensão do existencial não se processa. Logo, Hoffmann e Rosa indicam essa crise, esse sujeito fraturado e suas possibilidades de concretização da subjetividade, porém, de formas distintas e com efeitos de sentido distintos.

Referências

- ADORNO, T. **Kierkegaard**. Tradução de Alvaro M. Valls. Editora da UNESP: São Paulo, 2010.
- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. P. 55-77.
- DURAND, G. **O imaginário**. São Paulo: Difel, 1999.
- _____. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- FREUD, S. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega. s.d.
- GOUVEA, R. Q. **A palavra e o silêncio – Kierkegaard e a relação dialética entre fé e razão**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.
- GRAMMONT, G. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis: Catedral das letras, 2003.
- HOFFMAN, E. T. A. O vaso de ouro. In.: _____. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- KIERKEGAARD, S. **Temor e tremor**. São Paulo: Hemus, 2009.
- _____. **O conceito de angústia**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROSA, J. G. A hora e vez de Augusto Matraga. In.: _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro:
Nova Fronteira, 2006.

ABUSOS DA MEMÓRIA EM K. - RELATO DE UMA BUSCA**ABUSES OF MEMORY IN K. - RELATO DE UMA BUSCA**Rosalia Rita Evaldt PIROLI¹

RESUMO: Cinquenta anos após o Golpe Militar, esse período anti-democrático de nossa história nacional ainda apresenta numerosas lacunas, sobretudo em relação ao destino dos desaparecidos políticos. As marcas herdadas desse período são ainda profundas e incômodas e é desse material que Bernardo Kucinski se vale para escrever *K. - Relato de uma Busca* (2011). Nesse artigo, iremos propor uma análise desse romance com base no quadro teórico sobre o novo romance histórico e na fenomenologia da memória de Ricœur (2010). Dessa forma, procuraremos compreender como se articulam o plano da vida individual e o plano histórico e os abusos de memória (memória impedida, manipulada e obrigada) decorrentes dessa articulação.

PALAVRAS-CHAVE: Memória, Ficção histórica, Ditadura Militar.

ABSTRACT: Fifth years after the Military Coup, this antidemocratic period still has several gaps, especially regarding the disappeared political activists. The taint of this historic moment has been until now deep and uncomfortable and this is the Bernardo Kucinski's source for writing *K. (2011)*. In this paper, we propose an analysis of this novel based on the theoretical model on the New Historical Novel and Ricœur's phenomenology of memory (2010). We'll seek to understand not only how the historical and the individual level are connected but also the abuses of memory (the constraint memory, the manipulated memory and the obliged memory) resulting from this relation.

KEYWORDS: Memory, Historical fiction, Military dictatorship.

1. Introdução

Neste artigo, iremos propor uma análise do livro *K. – Relato de uma busca* (2011), romance de estreia de Bernardo Kucinski à luz da teoria sobre o romance histórico. Esse modo de leitura, longe de ser simplificador, pretende verificar em que medida essa modalidade romanesca pode fornecer elementos de interesse para a leitura dessa obra. Além disso, procuraremos compreender, a partir dos pressupostos teóricos de Ricœur (2010), a relação entre a memória, o esquecimento e a história, que nos parece ser um aspecto chave desse romance.

1 Mestranda do curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsista CAPES. CEP: 80.060-010. Curitiba/PR, Brasil. рпиrolli@gmail.com

1.1 Romance histórico e novo romance histórico

O romance histórico, descrito por Lukács (1937²), com base no modelo scottiano, é aquele que representa as grandes transformações da história como transformações na vida do povo. É, então, na intersecção do plano existencial da vida individual com o plano transindividual (cf. JAMESON, 2007³) que situamos esse subgênero romanesco. A sua matéria não é a figuração do fato histórico em si, mas as suas repercussões na vida de um determinado grupo social. Weinhardt (2011a, p. 32) reforça que essa influência do acontecimento no modo de vida individual e social deve ser claramente perceptível na instância narrativa. Porém, desde a publicação do ensaio de Lukács, o romance histórico passou por significativas mutações, como as observadas por Hutcheon (1991), Menton (1993), Jameson (2007), Anderson (2007) e Weinhardt (2011b).

Menton, em seu livro *La nueva novela histórica de la América latina: 1979-1992*, percebe a convivência do romance histórico tradicional, com este que ele denomina de *nueva novela histórica*. Na NNH, as relações com a temporalidade são reelaboradas criticamente, o que conduz, conseqüentemente, à modificação da noção de totalidade da história oficial. Hutcheon, em seu *Poética do pós-modernismo* (1991), apresenta a metaficção historiográfica que, apesar de filiada ao romance histórico lukácsiano, possui elementos que extrapolam esse parentesco. Essa produção problematizaria a delicada relação entre a história, a ficção e a constituição de suas respectivas escritas, colocando em cena a crise da historicidade e abrindo espaço para vozes marginais, “ex-cêntricas”. Menton e Hutcheon, porém, discordam em relação à importância do recuo temporal entre o fato narrado e o ato narrativo. Se para Menton (1993, p.32), o romance histórico é aquele em que a ação se passa predominantemente no passado, em um tempo não vivido pelo autor, Hutcheon não traça nenhuma delimitação entre a temporalidade da narrativa e a da escrita.

Mais recentemente, Jameson (2007), ao olhar para a produção literária de meados do século XX, prefere marcar a ruptura do modelo lukácsiano de romance

2 O ensaio *O romance histórico* foi publicado originalmente em 1937. O livro ganhou tradução brasileira apenas em 2011, pela editora Boitempo.

3 Jameson (2007) empresta de *Tempo e Narrativa*, de Ricoeur, as noções dos planos ontológicos – existencial e histórico – para rever a temporalidade no romance histórico.

histórico. Anderson (2007, p. 217), em resposta, aponta as continuidades desse subgênero e, sobretudo, as suas felizes mutações. As regras prescritas pelo filósofo húngaro são, portanto, ignoradas e invertidas e o romance histórico é reinventado, exibindo modificações tais como a mistura livre de tempos, a combinação ou entrelaçamento dos tempos passado e presente, a presença do autor dentro da narrativa e a adoção de figuras históricas ilustres como personagens principais.

De qualquer modo, seja identificando uma continuidade entre o romance histórico tradicional e o novo romance histórico ou inscrevendo essa produção mais contemporânea diretamente no fenômeno da pós-modernidade, essa forma romanesca ainda se revela bastante produtiva. A partir daqui, voltaremos rapidamente nosso olhar para como essa produção tem se realizado no Brasil, na virada do século XX para o XXI e para a resposta crítica a essa ficção.

Carneiro (2005, p. 32) percebe como traço marcante da prosa nacional “a convivência pacífica dos mais diversos estilos”, dentre os quais ele inclui o romance histórico, que ganha o adjetivo “novo”, sem que ele esteja necessariamente vinculado à NNH de Menton. Resende (2008) também aponta a multiplicidade, o convívio não-excludente de um universo heterogêneo de criações, como elemento importante desse momento literário. Porém, para essa crítica, o romance histórico é percebido como uma manifestação menos forte do que a produção que encena o fenômeno da presentificação nas narrativas, sobretudo relacionado à violência urbana. Weinhardt (2011a), pesquisadora que acompanha o movimento desse subgênero romanesco no Brasil, ressalta não somente a proliferação dessa produção literária atual, como também o hibridismo, a porosidade entre as diferentes modalidades, o que acarreta na multiplicação dos modos possíveis de leitura de uma mesma obra.

Sem perder de vista essas considerações, passamos a algumas questões fundamentais da fenomenologia da memória de Ricœur, que nos fornecerá conceitos para compreender as relações entre a memória, o esquecimento e a história e que também serão pertinentes à leitura de *K. - Relato de uma busca* à luz do romance histórico.

1.2 Relações entre a memória e o esquecimento

Ricœur (2010) propõe que a memória, com seu caráter múltiplo e fragmentário, é o fio condutor da experiência temporal humana. Por sua ambição veritativa, a memória aproxima-se da história, sendo não apenas a sua matriz, mas também “um canal de reapropriação do passado histórico” (*Id.*, 2003, p.2). Porém, o pensador francês percebe os problemas e as consequências dessa relação. A memória exercida é suscetível a usos e abusos, sendo que esses últimos estão vinculados majoritariamente a eventos traumatizantes como a *Shoah*⁴ e os regimes autoritários. Dentre os abusos, os conceitos que nos interessarão são os de memória impedida, de memória manipulada e de memória obrigada.

A memória impedida ou ferida, compreendida a partir do trabalho de Freud (*Recordar, repetir e elaborar*, de 1914 e *Luto e melancolia*, de 1915), apresenta uma perda efetiva ou simbólica que pode se localizar tanto na memória pessoal, representada pela morte de um ente querido, quanto na memória coletiva, provocada “pela violência da história no sentido da libertação e da justiça” (RICŒUR, 2005, p. 1). Essas perdas podem, inclusive, se sobrepor, acontecer simultaneamente nos níveis individual e coletivo. O exercício da memória, pelo bom uso dessas feridas, enfrenta dois obstáculos: os esquecimentos – o primeiro, lento e inexorável e que se dá pelo apagamento dos rastros no nosso cérebro; o segundo, ativo e dissimulado, ocultado pela vontade de não querer saber – e a compulsão da repetição. Ricœur alerta para os perigos da memória ferida e seus impedimentos. Enquanto o esquecimento pode atrapalhar a reapropriação do passado histórico, a repetição impede o verdadeiro trabalho de memória, aquele que não está em busca de fatos, mas de compreensão. Em favor do exercício de memória, temos o trabalho de luto, indispensável, desenvolvendo-se a partir da expressão aflitiva até a reconciliação com aquilo que foi perdido, efetivando uma memória pacificada, “feliz”.

A memória manipulada, assim como a sua relação com o esquecimento, se dá nas relações de poder e “situa-se no cruzamento entre a problemática da memória e da identidade, tanto coletiva quanto pessoal” (RICŒUR, 2010, p. 94). A manipulação da memória e do esquecimento é intermediada, em vários níveis, pelo fenômeno

4 Termo utilizado por Ricœur e considerado mais adequado para designar o que conhecemos como o holocausto judeu.

ideológico. A memória poderia, portanto, ser incorporada à constituição da identidade de um grupo através da sua função narrativa, sendo que essa permite tanto a rememoração, quanto o esquecimento. Ela pode ser colocada, também pela narrativa, à serviço de alguma ideologia e ser, portanto, vinculada à história “autorizada”, oficial, celebrada publicamente.

A memória obrigada, representada pelo dever de memória, também apresenta bons usos e abusos. Como bom uso, compreende-se como um dever de fazer justiça às vítimas, relacionando-o ao conceito de dívida, que é inseparável da ideia de herança. Esse dever não se limita a conservar os rastros materiais, escritos ou de outra natureza, dos fatos terminados, mas acomoda principalmente o sentimento de dever a outros, e coroa o trabalho de memória. Sua função é a exortação à continuidade da narrativa, opondo-se ao esquecimento e à repetição nostálgica. O abuso da memória obrigada se dá por conta de seu caráter imperativo, imposto de fora para dentro, associando o trabalho de memória e obrigação, elemento que não está presente nos trabalhos de memória e de luto.

Como já vimos brevemente, trabalharemos o conceito de esquecimento relacionado aos de memória ferida, manipulada e obrigada. É em relação a esse último tipo de memória, que Ricœur (2010, p. 459) inclui a anistia, uma forma institucional e, sobretudo, política de esquecimento, sob o signo do abuso. A anistia, aproximada da amnésia, poderia impedir a compreensão do passado e a elaboração do perdão. O apagamento dos crimes cometidos e anistiados, relegando a memória da perda a um lugar subterrâneo, dificultaria a sua problematização e reelaboração e, por consequência, sua redenção.

Ao lado desses conceitos, Ricœur estabelece a distinção entre memória enquanto visada, capacidade e efetuação e lembranças enquanto coisa visada. Em relação a essas últimas, múltiplas e de graus variáveis, o filósofo francês as organiza em tipologias. Tomando de empréstimo de Bergson, há o par memória-hábito e memória-lembrança. Ambas pressupõem a experiência adquirida, porém diferenciam-se pela relação que guardam com o tempo. Para a memória-hábito, a aquisição incorporada ao presente não traz marcada necessariamente a relação com o passado, enquanto que para a memória-lembrança, marca-se a profundidade temporal da experiência inicial.

Essa lembrança não pode ser afetada pelo tempo sem ser alterada e é ela quem nos permite a “voltar a subir a encosta de nossa vida passada para nela buscar determinada imagem” (RICŒUR, 2010, p. 44). Em uma imagem, portanto, pode residir uma lembrança, mas o contrário não é necessariamente verdadeiro.

Ricœur também diferencia recordação instantânea e recordação laboriosa. A primeira, instantânea, apresenta-se como o grau zero de busca e apoia-se na recordação mecânica, no automatismo; a segunda, laboriosa, pressupõe uma reconstituição inteligente, aparentada do esforço de intelecção e traz consigo a marca do obstáculo, do incômodo.

Serão importantes para o nosso trabalho, juntamente com os conceitos apresentados na primeira seção, os dois pares de lembranças: de um lado, a memória-hábito e a memória-lembrança e, de outro lado, a recordação-instantânea e a recordação-laboriosa.

2. Análise de uma busca

2.1 Entrada

O romance de Bernardo Kucinski, como o seu subtítulo sugere (“Relato de uma busca”), segue os passos de K. em busca de sua filha, uma professora de Química na Universidade de São Paulo, que foi sequestrada pelo aparelho repressivo do regime militar, na década de 70, e está desaparecida desde então. Além da perspectiva de K. enquanto pai, temos o ponto de vista de outras personagens, que lidam com as circunstâncias desse momento histórico específico de maneiras e em papéis bastante distintos.

Em um segundo nível da narrativa, temos as lembranças de K., fazendo parte de uma memória impedida, de sua vida e prisão na Polônia, antes da invasão nazista. Paralelamente, temos a memória da própria *Shoah*, igualmente ferida, nas lembranças de K. e nas de sua mulher, já falecida.

Porém, antes de adentrarmos no romance, iremos explorar alguns elementos paratextuais interessantes, tais como as epígrafes – do livro e de dois capítulos específicos – a dedicatória e a advertência ao leitor.

Genette, em *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997), afirma que o

paratexto funciona como um limite, uma zona intermediária entre o texto literário e o mundo, um espaço de transação à serviço da recepção do texto. No caso de *K. - Relato de uma busca*, obra inspirada por material histórico muito próximo do autor – K. era Majer Kucinski, escritor e crítico literário da língua iídiche, imigrante da Polônia pré-nazista e pai de Bernardo Kucinski e A. era Ana Rosa Kucinski Silva, a filha desaparecida e irmã do autor – o paratexto tem a importante função de prenunciar o caráter ficcional do livro.

As duas epígrafes, excertos de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa e de *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, oferecem uma preciosa chave de leitura, duplamente situada: de um lado, um universo literário canônico, de língua portuguesa e, de outro, um conjunto de relatos de incertezas (“Conto ao senhor é o que sei e o senhor não sabe; mas quero contar é o que não sei se sei”), de luz e de apagamentos históricos (“Acendo a história, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz”). Dessa forma, a questão da memória e do esquecimento já está presente no romance antes mesmo de seu início.

As outras duas epígrafes internas ao livro, presentes nos capítulos “A abertura” e “No Barro Branco”, ambas de poetas judeus (H. N. Bialik e Moises Ibn Ezra), além da função de reafirmar a importância da literatura judaica para a personagem K. e para a sua experiência no mundo, marcam também dois momentos de certezas, escassos na narrativa: as mortes da filha e do pai.

Além das epígrafes, temos a seguinte dedicatória: “Às amigas, que a perderam: De repente, um universo de afetos se desfez.” Conservando a função de tributo, apontada por Genette (1997), a dedicatória já nos adianta o tom do romance, de perda e de dissolução. A busca, mencionada pelo subtítulo, mostra-se, de antemão, infrutífera, e o leitor já antevê que não existe a possibilidade de reconciliação, de encontro daquilo que foi perdido. A escrita do romance, embora já bastante distanciada temporalmente dos fatos narrados, ainda se relaciona ao trabalho do luto, lidando com a ausência dos indivíduos e das lembranças, com os abusos de memória, com as lacunas deixadas por essa busca, ferida efetiva na memória individual e ferida simbólica na memória coletiva.

Finalmente, a advertência ao leitor (“Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”) assinada pelo autor apresenta explicitamente essa relação

entre o fato e a ficção. Sabemos, portanto, que estamos diante de um objeto estético e que, apesar da veracidade de grande parte das informações, da existência efetiva de diversas personagens que aparecerão na narrativa, a leitura deve ser efetuada pela chave do ficcional.

2.2 As memórias

O romance de Kucinski conta com 29 capítulos, sendo a grande maioria deles curtos ou curtíssimos – entre 2 e 5 páginas. Em três dos capítulos mais longos, temos subdivisões em partes. Alguns temas já aparecem logo nos títulos: a ausência (“As cartas à destinatária inexistente”, “Sorvedouro de pessoas”), a literatura (“Livros e expropriação”; “O abandono da literatura”), a memória (“Os primeiros óculos”; “Um inventário de memórias”). Algumas instituições – e personagens – também já figuram nos títulos: os delatores (“Os informantes”, “Dois informes”), os militares (“O livro da vida militar”), a universidade (“A reunião da Congregação”), os militantes (“A queda do ponto”; “Mensagem ao companheiro Klemente”).

O livro emula estruturalmente o caráter fragmentário e múltiplo da memória apontado por Ricœur. Essa fragmentação também se presta à relação com a crise da historicidade, com a modificação da noção de totalidade da história oficial. Teremos acesso, sim, aos fatos e aos seus relatos, mas em pequenas partes nem sempre concorrentes. A organização formal do romance, portanto, ao particionar a narrativa, já nos adianta o tratamento que será dado à memória e à história.

Além da pulverização dos capítulos, temos a alternância entre narradores de 1ª e de 3ª pessoa. Nos nove capítulos que possuem narrador em 1ª pessoa, esses são narradores-testemunhas, personagens que participam das ações. Nesses capítulos, temos a narrativa do ponto de vista das seguintes personagens: narrador-autor, que abre e fecha o romance; policiais sequestradores à serviço de um “chefe”; o delegado Sérgio Fleury, o chefe; o pai do genro de K.; a amante do delegado. Em outros dois capítulos também temos um narrador em 1ª pessoa, porém são capítulos atípicos, epistolares: uma carta escrita pela filha de K. e endereçada a uma amiga e outra escrita pelo marido, endereçada a um tal companheiro Klemente, também militante. Em ambas, já é perceptível o medo do casal e uma intuição de que a guerrilha não terminará conforme o

planejado e que, não apenas a repressão do governo, mas também a rigidez das organizações militantes contribuirão para os terríveis acontecimentos.

Nos capítulos narrados em 3ª pessoa, o narrador acompanha diversos pontos de vista fazendo uso, frequentemente, do discurso indireto livre. A maioria desses capítulos acompanha a busca de K., porém temos alguns que são organizados a partir do genro de K.; de um “cachorro”, um militante delator; de um ex-general cassado pelo regime e de uma moça, que trabalhara na Casa da Morte, em Petrópolis, onde ocorreram vários casos de tortura, e que teria presenciado a morte da filha de K. Nesses capítulos, a predominância da perspectiva das personagens distancia o narrador. Há, porém, algumas exceções. Em alguns momentos, temos claramente a interferência do narrador que se localiza em uma instância temporal distinta e tem informações que não eram acessíveis no momento narrado.

K. passou a se perguntar o que os teria aproximado. Gostaram-se através da política, ou primeiro se apaixonaram, e depois uniram-se também na luta clandestina? (...) Um dilema moral: deveria odiá-lo, por ter arrastado sua filha a uma morte estúpida, ou honrá-lo, por ter enriquecido sua vida? (...) Essas perguntas ficarão para sempre sem respostas. Nem se saberá, com precisão, mesmo décadas depois, como foram sequestrados e mortos. (KUCINSKI, 2014, p. 43).

Porém, de todas as perspectivas, temos personagens que foram afetadas, que tiveram o curso de suas vidas alterados pelo momento histórico. Trabalhando com a memória pessoal de cada uma dessas personagens, Kucinski nos lembra o paradoxo em relação à memória apontado por Ricœur, pois não há

[...] nada de mais pessoal, de íntimo e mais secreto do que a memória, mas que as memórias de uns e de outros, entre parentes, vizinhos, estrangeiros, refugiados – e também adversários e inimigos – estão incrivelmente enredadas umas nas outras ao ponto de, às vezes, já não se distinguir nas nossas narrativas o que é de cada um: as feridas da memória são, simultaneamente, solitárias e partilhadas. (RICŒUR, 2005, p.1)

A busca de K. para saber o paradeiro de sua filha, para tentar reconfigurar, pacientemente, as lacunas deixadas pelo seu desaparecimento, para destruir a “muralha

de segredo impenetrável” (KUCINSKI, 2014, p. 61) que foi erigida em torno de seu desaparecimento, é também a busca pela memória dos eventos que aconteceram durante o regime militar. O resgate dessa memória que até então estava sob o signo do abuso, ferida e manipulada, o seu reconhecimento, efetivaria a busca da verdade e permitiria, finalmente, o início real do trabalho de luto. Para tanto, além dos relatos – presentes nos numerosos capítulos e que implicam os agentes, os pacientes, as vítimas desse momento – temos também alguns rastros documentais que podem permitir que o leitor, em uma espécie de simulacro ao trabalho do historiador, apreenda os fatos por outros pontos de vista. Dentre esses rastros, temos uma variedade - documentos escritos (cartas, relatórios de delação, pacto nupcial, livros), fotografias, marcos (lápides, placas de rua) – que se relacionarão com os diversos abusos e a tentativa de trabalho de memória emulada pelo romance.

A memória ferida

O carteiro nunca saberá que a destinatária não existe; que foi sequestrada, torturada e assassinada pela ditadura militar. [...] O nome no envelope selado e carimbado como a atestar autenticidade, será o registro tipográfico não de um lapso ou falha do computador, e sim de um mal de Alzheimer nacional. Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo no rol dos mortos. (KUCINSKI, 2014, p. 9)

K., o pai que busca a filha, ao lado de outros familiares também presentes no romance, é a representação da perda efetiva, de uma ferida que se instalará na memória. Além da filha, duas irmãs de K. também foram mortas. “K. nunca revelou a seus filhos a perda de suas irmãs na Polônia, assim como sua mulher evitava falar da família inteira no Holocausto.” (KUCINSKI, 2014, p. 166). Essas perdas subterrâneas, além de revelarem outros aspectos feridos da sua memória, evocarão a compulsão da repetição da memória impedida.

Tomado completamente pelo sentimento de culpa, que perpassa todo o romance sob a perspectiva de K., a memória impedida se dá em dois níveis: pela ausência efetiva de lembranças de alguns acontecimentos importantes da vida da filha e pelo esquecimento voluntário de lembranças relativas ao seu passado na Polônia.

Quando aquela moça se aproximou na reunião dos familiares dos desaparecidos e se apresentou, eu sou a cunhada da sua filha, K. percebeu a vastidão da outra vida, oculta, da filha. Ela até se casara sem ele saber. [...] (*Id. Ibid.*, p. 42)

Lembrou-se subitamente de outra escadaria em outros tempos, em Varsóvia, igualmente em mármore e também no estilo neoclássico, que ele galgara aos saltos, ainda jovem e valente, para indagar o paradeiro de sua irmã Guita, presa num comício do partido que ajudara a fundar, o *Linke Poalei Tzion*. Alarmou-o a emergência da lembrança, que julgava soterrada sob os escombros da memória. (*Id. Ibid.*, p. 36)

A busca por informações a respeito da filha pode ser comparada ao trabalho de memória feito pela recordação laboriosa, que pode ter o auxílio de rastros tais como fotografias e testemunhos. Essa busca externa pela memória é aparentada ao esforço e existe como trabalho de inteligência consciente e se confronta com lacunas, com obstáculos, que são representados pelos becos sem saída das incontáveis pistas falsas, das informações incorretas divulgada pelo governo e seus informantes. Aqui, a ausência de lembranças fere a memória, impede que se conheça o que efetivamente aconteceu. Por outro lado, emergem, pela recordação instantânea, outras lembranças do passado de K., que nos revelam a sua militância e as suas perdas na Polônia. Essas lembranças espontâneas que surpreendem a personagem e que eram julgadas esquecidas, nos mostram um segundo abuso de memória, o da compulsão. Em face a situações semelhantes, parece existir um padrão de repetição, tanto para K. que busca primeiro sua irmã e depois a sua filha, quanto para a história, que nos traz em períodos protagonizados por governos autoritários, a repressão de vozes e manifestações contrárias à ideologia imposta.

Outra relação importante no romance é entre memória-hábito e memória-lembrança. A memória-lembrança, como já vimos, surge sobretudo nos momentos em que K. recorda-se de seu passado de militância. A insurgência dessas recordações desperta algumas memórias-hábito de K., também julgadas esquecidas.

Sem perceber, K. retomava hábitos adormecidos da juventude

conspiratória na Polônia. (*Id. Ibid.*, p. 18)

K. passou a contabilizar a duração da ausência da filha, outro preceito dos tempos da juventude. (*Id. Ibid.*, p. 19)

Assim, a busca de K., representando a recordação laboriosa, traz consigo não somente a recordação instantânea de uma outra memória ferida, que havia sido soterrada no passado, mas também a memória-hábito relacionada a ela.

Ora, tanto a *Shoah*, quanto o regime militar, representam feridas na memória – individual e coletiva - abertas até hoje. A personagem K., presa entre o esquecimento e a repetição – morre antes de efetuar realmente dois trabalhos importantes, o de memória e o de luto. Nesse sentido, o romance, ao reapresentar a busca de K., pode ser um passo em direção a realização desses dois trabalhos, em prol da justa memória, da (re)constituição da identidade coletiva, da qual, segundo Le Goff (1990, p. 475), a memória é elemento formador essencial.

A memória manipulada

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1990, p. 477)

Como já vimos, o esquecimento ligado à manipulação da memória está relacionado com a ideologia, nas relações de poder. Le Goff (1990, p. 476) afirma que a memória, além de uma conquista, é um instrumento e um objeto de poder. Dessa forma, o esquecimento a curto e longo prazo é uma forma de obscurecer os acontecimentos, impedir o trabalho de memória e, por consequência, o trabalho de luto. Veremos que a memória obrigada, como no caso da anistia, também pode contribuir para esse enevoamento histórico.

A personagem K., em sua busca, enfrentou efetivamente, em diversas situações, a manipulação de informações, a fim de acobertar os fatos.

Na semana seguinte chega à loja pelo correio um pacote cilíndrico de Portugal endereçado à K. com o nome da filha como remetente, escrito à mão. Contém cartazes políticos da Revolução dos Cravos.

Não é a escrita da filha, ele logo vê. [...] Montaram uma farsa. Um teatro para me torturar. Estão todos mancomunados, esses informantes. (KUCINSKI, 2014, p. 35)

Meio-dia começa a transmissão. Nomes são ditos aos poucos em ordem alfabética. Em K. a esperança se esvai. O nome da filha, que por essa ordem deveria estar entre os primeiros, não chega. Outros que acompanham atentos o comunicado são tomados pela perplexidade. Este está foragido, este outro nunca foi preso, este também está foragido. Fulano já foi libertado depois de cumprir pena. [...] Em vez de vinte e duas explicações, vinte e sete mentiras. Eis que, ao final, aparece uma referência à filha de K. Dela, diz o comunicado, assim como do marido e dois outros, não há nenhum registro nos órgãos do Governo. (*Ib. Idib.*, p. 67)

Você faz o seguinte, Mineirinho, telefone para um desses filhos da puta da comissão dos familiares, pode pegar qualquer um da lista que o Lima preparou. Telefona, e diz que tem umas desaparecidas que foram internadas no Juqueri, internadas como loucas. Diga que a tal professora da Química é uma delas [...]. (*Ib. Idib.*, p. 73)

K. sente com intensidade insólita a justeza desse preceito, a urgência em erguer para a filha uma lápide, ao se completar um ano da sua perda. A falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu e isso não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se. (*Ib. Idib.*, p. 79)

Logo, a memória manipulada está presente no romance, em um nível individual, sob a forma do apagamento reiterado da memória da filha de K., que, como afirma o narrador no primeiro capítulo, não consta nem no rol dos vivos e nem na lista dos mortos. Em um esforço contrário a esse apagamento, ao esquecimento, temos, no romance, diversos elementos: a biblioteca do genro de K. (*Ib. Idib.*, p. 54), a *matzeivá*, lápide colocada sob o túmulo, e que é negada pelo rabino (*Ib. Idib.*, p. 77), as fotografias (*Ib. Idib.*, p. 115), o pequeno livro *in memoriam* escrito por K. e cuja publicação é negada pelo dono da gráfica (*Ib. Idib.*, p. 83), as placas de rua com os nomes dos militantes mortos (*Ib. Idib.*, p. 160). Nesse último caso, podemos perceber a dinâmica entre o esquecimento e a memória e a memória individual e a coletiva, como podemos

perceber nos excertos abaixo.

O loteamento ficava num fim de mundo. [...] Ali um projeto de lei de um vereador de esquerda deu a cada rua o nome de um desaparecido político, quarenta e sete ruas, quarenta e sete desaparecidos políticos. [...] (*Id. Ibid.*, p. 162)

Depois, para espanto de K., uma avenida General Milton Tavares de Souza. Esse ele sabia muito bem quem foi: jamais esqueceria esse nome. [...] Foi quem criou o DOI-CODI, para onde levaram o Herzog e o mataram. [...] Avenida principal. Onde já se viu uma coisa dessas? (*Id. Ibid.*, p. 162)

A personagem K. percebe que as ruas que possuem os nomes de desaparecidos políticos encontram-se em um local muito distante, enquanto ele repetidamente vê ruas e avenidas importantes batizadas com nomes de militares do regime. Aos mortos pela repressão, apenas um espaço – tanto físico, quanto na memória coletiva – muito pequeno é reservado. À verdade, destina-se um espaço de pouca visibilidade no “fim de mundo”. Dessa forma, a memória individual e a coletiva, relacionadas a esse momento, passam pelo abuso da manipulação. A essa situação, soma-se a anistia que, ao invés de proporcionar espaço e informação para a compreensão dos eventos históricos, relega, pelo perdão judiciário, a sua memória (e, por consequência, a história) a um subsolo, onde permanecerá enquanto estiver submetida aos abusos do impedimento, da manipulação, do esquecimento.

3. Considerações finais

A leitura do romance *K. - Relato de uma busca* no momento atual é uma tarefa literariamente complexa. Em um momento em que os arquivos da ditadura militar começam a ser reabertos e estudados, em que a Comissão Nacional da Verdade é criada para investigar os crimes de violação aos direitos humanos praticados, em que há a intensificação de lançamentos editoriais a respeito desse período, é difícil de separar história e ficção.

Além disso, há, no romance de Kucinski, certas características formais que podem dificultar a separação dessas duas instâncias. A intertextualidade é um elemento bastante forte. Temos incorporadas no texto, diversas referências ao universo literário –

a literatura iídiche, Kafka, a cadela Baleia de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos – mas também referências ao mundo extraliterário dos relatórios, informes, publicidades bancárias, manifestos institucionais, discursos doutrinários, sessões de terapia, reuniões de departamento. Outro recurso bastante utilizada é a heteroglosia, que nos proporciona o acesso à perspectiva de diversos personagens, sendo bastante marcante a diferença nos usos da língua.

Ora, acrescentando a essas duas características, a superposição de tempo passado e presente, organizada em três níveis temporais distintivos (o presente do narrador, o presente e o passado de K.) e a criação de personagens a partir de figuras históricas centrais e ex-cêntricas, temos algumas características da produção ficcional recente, organizada no subgênero do novo romance histórico, do final do século XX e início do XXI, elencadas por Hutcheon (1991), Weinhardt (2011a, p. 48) e por Menton (1993).

Além dessa concorrência formal, consideramos que a leitura desse livro é enriquecedora à luz do romance histórico. Além de poder ser lido sob a perspectiva de um pai que procura uma filha desaparecida e que intenta recuperar a sua memória apagada reiteradamente, *K. - Relato de uma busca* pode ser compreendido como mais um elemento na compulsão de repetição referente à memória ferida do regime militar, porém fazendo parte de um esforço de recordação na tentativa de reelaborar os traumas de concluir o trabalho de luto. Sabe-se que as perdas não foram somente individuais, mas foram, sobretudo, coletivas: a perda da democracia, dos direitos políticos, da liberdade de expressão, do direito à informação, do direito à memória. Logo, a busca que se menciona no título não é apenas a de K., o pai, mas também de K., o autor e a de uma nação que precisa exumar o passado e se reapropriar da história, em prol da justa memória, para a reconstrução da identidade coletiva.

Referências

- ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**. São Paulo, n. 77, 2007, p. 205-220.
- CARNEIRO, F. **No país do presente: Ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2005, 338 p.

- ESTEVEES, A. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4. dez. 2007, p.114-136.
- GENETTE, J. Epigraphs. In: _____. **Paratexts: thresholds of interpretation**. Cambridge University Press: Cambridge, 1997, 427 p.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991, 330 p.
- JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos**. São Paulo, n. 77, 2007, p. 185-203.
- KUCINSKI, B. **K. Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 192 p.
- LE GOFF, J. Memória. In: _____. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- RESENDE, B. A Literatura brasileira na era da multiplicidade. In: _____. **Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Biblioteca Nacional, 2008.
- RICŒUR, P. O bom uso das feridas da memória. In: **Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945): Témoins, témoignages et lieux de mémoires. Les oubliés de l'histoire parle**. Edition du Roure, 2005. Tradução [anônima] disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/o_bom_uso_das_feridas_da_memoria>. Acesso em: 23 de julho de 2014.
- _____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, 536 p.
- WEINHARDT, M. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORREA, R. (Org.) **Nem fruta, nem flor**. Londrina: Humanidades, 2006, p. 131-172.
- _____. Outros palimpsestos: ficção e história - 2001-2010. **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária PREC – UFPel, 2011a, p. 205–220.
- _____. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. (Org.) **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011b, p. 13-55.
- _____. A memória ficcionalizada em *Heranças e Leite Derramado*: rastros, apagamentos e negociações, **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n.31, jul./dez, 2012, p. 245-264.

**O INFERNO DA EXISTÊNCIA: O TRÁGICO DE SCHOPENHAUER EM
ENTRE QUATRO PAREDES, DE JEAN PAUL SARTRE**

**THE HELL OF EXISTENCE: THE SCHOPENHAUER'S TRAGIC IN
ENTRE QUATRO PAREDES, BY JEAN-PAUL SARTRE**

Gustavo Ramos de SOUZA¹

Resumo: Intencionamos analisar *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, não para identificar as ideias existencialistas de seu autor, mas sim observar de que maneira é possível compreender a peça como uma tragédia. Para tanto, este ensaio será dividido em dois diferentes momentos, porém complementares. Primeiramente, buscamos formular uma síntese do trágico no pensamento de Schopenhauer, sobretudo, no que diz respeito à distinção que ele faz entre as três modalidades de tragédia; em seguida, analisamos a peça *Entre quatro paredes*, segundo os pressupostos schopenhauerianos acerca do trágico. Em outras palavras, objetivamos estabelecer um diálogo entre filósofos tão díspares, buscando uni-los num mesmo ponto de convergência: a literatura.
Palavras-chave: Arthur Schopenhauer; trágico; *Entre quatro paredes*.

Abstract: We intend to analyze *No Exit*, by Jean-Paul Sartre, not to identify the existentialist ideas of his author, but rather to note how it is possible understanding the play as a tragedy. Therefore, this essay will be divided into two different moments, but complementary. Firstly, we seek to formulate a synthesis of the tragic thought of Schopenhauer, especially with regard to the distinction he makes among the three modes of tragedy; then, we analyze the play *No Exit*, according to schopenhauerian presuppositions about the tragic. In other words, we aim to establish a dialogue between two philosophers so disparate, seeking to unite them in a single point of convergence: the literature.

Key-words: Arthur Schopenhauer; tragic; *No Exit*.

O trágico para Schopenhauer

Em 1819, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer publicou uma das obras mais importantes da história da filosofia: *O Mundo como Vontade e Representação*. A obra compõe-se de setenta e um parágrafos distribuídos em quatro livros, além de alguns suplementos publicados separadamente, mas que integram a visão filosófica de seu autor. Eis como se estrutura: o livro primeiro, “O mundo como representação: primeiro ponto de vista”, trata da representação submetida ao princípio da razão suficiente: o objeto da experiência e da ciência; o livro segundo, “O mundo como vontade: primeiro ponto de vista”, trata da objetivação da vontade; o livro terceiro, “O mundo como representação: segundo ponto de vista”, tem como assunto a representação considerada

¹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina (UEL). CEP: 86.057-970, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: gustavo-ramos-1989@hotmail.com

independentemente do princípio da razão, comentando-se sobre a ideia platônica enquanto objeto da arte; por fim, no livro quarto, “O mundo como vontade: segundo ponto de vista”, considera-se que, chegando a conhecer a si mesma, a vontade de viver afirma-se e depois se nega.

Como o próprio título sugere, trata-se de considerar o mundo enquanto vontade e sua representação, ou seja, o modo como se manifesta a essência íntima do mundo. O grande salto de Schopenhauer consiste em nomear a coisa-em-si kantiana, isto é, aquilo que se opõe ao fenômeno, às aparências. A coisa-em-si nada mais é que a Vontade. Se para o pensamento panteísta de Spinoza, por exemplo, a essência do mundo é Deus; para Schopenhauer, trata-se de algo demoníaco, irracional; ou seja, o mundo seria a criação de um demiurgo perverso. É disso que trata o capítulo XXVII, “O caráter da Vontade-de-viver”, retirado dos suplementos de *O Mundo como Vontade e Representação* (doravante *O Mundo*):

[...] este mundo de criaturas sempre miseráveis, condenadas, para viver um instante, a se devorarem umas as outras, a passar sua existência na angústia e na necessidade, a suportar constantemente atrozes torturas até o momento em que caem finalmente nos braços da morte; envolvamos todo este espetáculo num só golpe de vista e daremos razão a Aristóteles quando diz: *a natureza é demoníaca e não divina* (De divinat., cf. II, p. 463); admitiremos mesmo que um Deus que se apercebesse de ter se transformado em semelhante mundo, deveria ter sido verdadeiramente possuído pelo diabo (SCHOPENHAUER, 2006, p. 1-2).

A imagem que ele faz do mundo e, também, da existência humana é, de certa forma, uma descrição do inferno. Os homens vivem amontoados uns sobre os outros, devorando-se mutuamente, na esperança de aliviar os próprios sofrimentos até o momento do repouso eterno. Com efeito, por não haver outro mundo além deste em que vivemos, não há também castigos *post mortem*: o inferno é aqui mesmo, e o pecado que o homem paga é o de haver nascido. Lutar pela sobrevivência num mundo que lhe é hostil, buscando aliviar-se das inúmeras dores a que é submetido, é o papel que cabe ao homem na tragicomédia descrita por Schopenhauer em *O Mundo*. De fato, se por um lado, a vida é uma farsa ridícula devido ao fato de os homens não se darem conta do absurdo da existência; por outro lado, é uma tragédia em que todos lutam desesperadamente pela própria sobrevivência.

Em relação ao trágico, no parágrafo § 51 do Livro Terceiro de *O Mundo*, ao tratar da literatura e mais especificamente da tragédia, Schopenhauer (2001, p. 267), remetendo a Calderón, afirma que o verdadeiro significado da tragédia é a expiação do pecado original, a saber, o de haver nascido. Trata-se de mostrar “o espetáculo de um grande infortúnio”, sendo que o poeta trágico vale-se de três meios para apresentá-lo. O primeiro caracteriza-se pela influência perversa de um indivíduo sobre os outros, como, por exemplo, ocorre em *Ricardo III* e *Otelo*, de Shakespeare, a partir de personagens como Ricardo III e Iago. No segundo caso, a infelicidade advém do destino cego e cruel, do acaso e do erro; exemplos deste tipo são: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, sendo o modelo predominante nas tragédias antigas. Por fim, no terceiro tipo de tragédia, “a catástrofe pode ser simplesmente motivada pela situação recíproca das personagens, pelas suas relações” (idem, p. 268). É apontada como o modelo mais acabado deste tipo de tragédia a peça *Clavigo*, de Goethe. As relações de Hamlet com Laertes e Ofélia em *Hamlet*, de Shakespeare, seriam inseridas igualmente aqui, bem como as de Fausto com Margarida e seu irmão, em *Fausto*, de Goethe. De acordo com Schopenhauer,

neste último caso [de tragédia], não é preciso nem um erro funesto, nem uma coincidência extraordinária, nem um caráter nos limites da perversidade humana; caracteres como os que se encontram todos os dias, no meio de circunstância vulgares, estão, em relação uns aos outros, em situações que os induzem fatalmente a preparar conscientemente uns para os outros a sorte mais funesta, sem que a falta possa ser realmente atribuída nem a uns nem a outros (idem, p. 268).

A superioridade deste procedimento dramático estaria em apresentar *a vida como ela é*, ou seja, não se trata de distorcer a realidade, apresentando-a sob circunstâncias extraordinárias, mas sim de demonstrar como a simples relação recíproca entre os indivíduos pode converter-se no estopim de uma catástrofe. Não é a anormalidade da vida que nos aterroriza, mas a banalidade das situações que desencadeiam a infelicidade; como se nos dissesse: *poderia acontecer com você*. Uma coisa é representar a desdita de heróis, reis e semideuses; outra, a encenação da vida de seres banais, cotidianos, submetidos aos mais terríveis sofrimentos.

[...] esse terceiro procedimento trágico faz-nos ver as forças inimigas da felicidade e da existência em condições tais que podem em qualquer momento e muito facilmente ameaçar-nos mesmo a nós próprios; vemos as maiores catástrofes ocasionadas por complicações em que a nossa própria sorte pode estar naturalmente misturada, e por ações que nós próprios seríamos talvez capazes de cometer, de modo que não poderíamos acusar ninguém de injustiça para conosco (ibidem).

É importante destacar que a presença de personagens de *status* social não elevado, isto é, “gente comum” protagonizando obras literárias é um fato um tanto recente em termos históricos. Obviamente, já nas comédias antigas “os homens inferiores” (segundo a concepção aristotélica) estavam presentes na literatura; no entanto, o estatuto “elevado” da tragédia, conferindo dignidade a essas personagens, passou a ser mais frequente a partir do advento da modernidade, sobretudo, com a ascensão da burguesia – o que se evidencia no século XVIII com o surgimento do drama burguês. Desse modo, pode-se afirmar que somente a partir do século XVIII é que passamos a assistir com maior frequência às tragédias dos homens comuns, como se observa em Diderot, Lessing e em praticamente toda a literatura romântica. Embora seja tentador buscar compreender o contexto histórico-social por trás desta literatura, é forçoso nos limitar a analisar a visão trágica de Schopenhauer nas obras que se valem do supracitado procedimento. Peter Szondi, ao comentar o trágico schopenhauriano, afirma que

a apresentação que Schopenhauer faz da tragédia interpreta o trágico como autodestruição e autonegação da vontade. Nos conflitos que constituem a ação da tragédia (quer se deem entre homem e fatalidade ou entre homem e homem), Schopenhauer enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras, portanto a luta da vontade contra si mesma (SZONDI, 2004, p. 53).

O que chama a atenção neste tipo de tragédia é que há apenas uma personagem, a Vontade, a qual se divide em vontades individuais que se chocarão na busca de tentar afirmarem-se como a única. As personagens são meramente fantoches da Vontade numa batalha encarniçada pela própria afirmação, não se dando conta que ao investir contra o outro está atacando a si mesma, que ao negar-se ao outro está rejeitando também a si. A

*anagnórise*² das tragédias antigas se dá aqui quando as personagens tomam consciência da própria condição e, em vez de afirmar a Vontade, passam a negá-la. Schopenhauer identifica o conhecimento com a reviravolta, caracterizando esta como o momento de inflexão no movimento de afirmação para a negação da Vontade; trata-se de uma reviravolta em direção a uma “consciência melhor”. Para Sandro Barbera, “o desejo de atenuar o sofrimento do outro nasce do esforço em evitar para nós mesmos a situação dolorosa, e por isso que equivale a um ‘retorno de nosso amor próprio’” (BARBERA, 2004, p. 13-14). É na negação da Vontade (*noluntas*) que o homem demonstra a sua superioridade, pois, ao abrir mão da tirania dos desejos, está também privando o *outro* de mais sofrimentos – visto que são duas vontades em conflito –; exerce, pois, algo semelhante à caridade cristã. Schopenhauer, no parágrafo § 68 de *O Mundo*, afirma que

Do mesmo modo que vimos o malvado, pela obstinação da sua vontade, suportar um sofrimento interior continuamente agudo, ou, quando todos os objetos do querer estão esgotados, acalmar a sede furiosa do seu egoísmo com o espetáculo das dores do outro, também o homem que chegou à negação do querer-viver, por mais miserável, triste, plena de renúncias que a sua condição pareça, também este homem está cheio de uma alegria e uma paz celestes. Não se trata nele dessa vida tumultuosa, nem desses transportes de alegria, que pressupõem e acarretam sempre um vivo sofrimento, como acontece aos homens de prazer; é uma paz imperturbável, uma calma profunda, uma serenidade íntima, um estado que não podemos impedir-nos de desejar, quando a realidade ou a nossa imaginação no-lo apresenta, porque reconhecemo-lo como o único justo, o único que nos eleva verdadeiramente, e o nosso bom gênio convida-nos “*sapere aude*”. É então evidente que a satisfação que o mundo pode dar aos nossos desejos se assemelha à esmola dada hoje ao mendigo e que o faz viver o suficiente para ter fome amanhã. A resignação, pelo contrário, assemelha-se a um patrimônio hereditário: aquele que o possui está livre de preocupações para sempre (SCHOPENHAUER, 2001, p. 408-409).

A resignação como forma de negação da Vontade, embora pareça uma solução digna, além de pouco realista, é, também, uma saída em direção ao quietismo, ao

² Segundo a definição clássica dada por Aristóteles na *Poética*, a *anagnórise*, ou “reconhecimento” “é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”, sendo que “também constitui reconhecimento haver ou não haver praticado uma ação” (ARISTÓTELES, 1979, p. 250-252). Aristóteles continua: “Posto que o reconhecimento é reconhecimento de pessoas, certos casos há em que o é somente de uma por outra, quando claramente se mostra quem seja esta outra; noutros casos, ao invés, dá-se o reconhecimento entre ambas as personagens” (idem, p. 251). Quanto à peripécia, ou “reviravolta”, trata-se da “mutação dos sucessos no contrário”, sendo que tal “inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossimil e necessariamente” (idem, p. 250).

niilismo passivo. Apenas os santos e ascetas conseguem abrir mão do querer, levando uma vida de privações e provações. Ademais, ainda que o indivíduo consiga preservar sua castidade por toda a vida, não se entregando aos apetites lúbricos, é-lhe interdito sobreviver sem alimentar-se ou dormir, por exemplo. A negação completa da Vontade é uma solução suicida. Logo, a *noluntas* não deve significar a total renúncia à Vontade, mas sim o conhecimento em direção a uma “consciência melhor”; ou seja, saber que a satisfação imediata dos desejos implica o sofrimento do outro – o que deve ser evitado. Trata-se de atenuar, mas não de evitar completamente. Conforme Schopenhauer:

Quanto mais poderosa é a vontade, mais estrepitosa é a manifestação da sua luta consigo mesma, e, por consequência, maior é a dor. Um mundo que fosse a manifestação de um querer infinitamente mais violento do que o nosso acarretaria infinitamente mais sofrimentos. Seria o inferno realizado (idem, p. 414).

É interessante observar a imagem que Schopenhauer faz do inferno³ na passagem acima, pois, não bastasse a vida resumir-se a um querer insaciável, como o suplício de Tântalo, é preciso ainda considerar que a simples existência do *outro* pode interferir sobre a minha vontade, anulando a possibilidade de realização. Com efeito, há aqui uma interessante aproximação com uma peça escrita por Jean-Paul Sartre e encenada pela primeira vez em 1944: *Entre quatro paredes*. Embora escrita a fim de comprovar teses do existencialismo, a peça de Sartre corrobora, em certa medida, a visão schopenhauriana do trágico, porquanto nela se encena o conflito da vontade consigo mesma – em virtude do princípio da individuação⁴ –, tornando a vida de cada indivíduo um verdadeiro inferno.

Entre quatro paredes: uma tragédia infernal

³ Há, pelo menos, duas outras referências sobremodo interessantes que Schopenhauer faz do inferno no Livro Quarto de *O Mundo*: no parágrafo § 57, diz: “tendo os homens colocado todas as dores, todos os sofrimentos no inferno, para encherem o céu não encontraram mais do que o aborrecimento” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 327); no parágrafo § 59, ao comentar *A Divina Comédia*: “E, aliás, de onde é que Dante tirou os elementos do seu *Inferno*, senão deste mundo real? Na verdade, fez dele um *Inferno* bastante apresentável. Mas quando se tratou de fazer um *Céu*, de lhe descrever as alegrias, então a dificuldade foi insuperável: o nosso mundo não lhe fornecia nenhum material” (idem, p. 341).

⁴ “[...] o fenômeno da luta da vontade de viver contra ela mesma, e esta luta tem como causas a multiplicidade de indivíduos e o egoísmo, duas coisas que não existiriam sem o princípio de individuação, essa forma sob a qual, apenas, o mundo pode ser representado na inteligência do ser individual. [...] esta luta é a fonte de mais do que uma das dores insuperáveis da vida humana; fonte inesgotável, aliás” (idem, p. 359).

Antes de tudo, é preciso esclarecer que não é nosso objetivo analisar *Entre quatro paredes* (*Huis clos*) de acordo com os elementos que compõem a tragédia, segundo a visão de Aristóteles sobre o gênero na sua *Poética*; mesmo porque a peça de Sartre não é uma tragédia *stricto sensu*. Interessa-nos compreender de que maneira *Entre quatro paredes* enquadra-se na terceira modalidade de tragédia, tal como é proposta por Schopenhauer no parágrafo § 51 de *O Mundo como Vontade e Representação*; ou seja, busca-se compreender a forma como Sartre apresenta indivíduos causando sofrimento uns aos outros a partir das relações recíprocas que estabelecem. Ressalta-se que *Entre quatro paredes* não se constrói conforme a formulação clássica de tragédia, porquanto não se trata de imitação de uma “ação de caráter elevado”, mas sim de indivíduos medíocres que se debatem no inferno. De fato, o elemento mais importante da peça de Sartre não é o mito, “a imitação de ações”, tal como postula Aristóteles (1979, p. 246), mas sim o “reconhecimento”, haja vista que todas as ações concorrem em direção ao despertar das personagens sobre sua condição. É sabido que, mais do que fazer uma obra literária, a intenção de Sartre é comprovar teses filosóficas com a sua literatura, como fez, por exemplo, em *A Náusea* (1938) e *Os caminhos da liberdade* (1945-1949); logo, pode-se afirmar que Sartre propõe uma censura ao sofisma do isolacionismo e à má-fé daqueles que se negam a aceitar sua *responsabilidade* para com o outro. Se o homem não tiver consciência sobre como suas ações interferem na vida do próximo, transformará a convivência mútua em um verdadeiro inferno. É por essa razão que Francis Jeanson questiona-se: “Não seria *Huis Clos* o drama de todos aqueles que vivem uma vida fechada, dobrada sobre si mesma, uma vida sempre na defensiva diante do outro e por isso totalmente entregue ao olhar do outro?” (*apud* SARTRE, 1977, p. XXIII). Com efeito, a peça desenvolve-se na direção de comprovar a tese que quer propor: “o inferno são os outros” – como será dito pela boca de Garcin. Este, aliás, é o clímax da peça e também o momento de “reconhecimento”, é quando a coruja de Minerva levanta voo e as personagens enxergam o que são para si e para o outro.

Vale lembrar que, inicialmente, *Huis Clos* chamar-se-ia *Les Autres*, o que corrobora as inquietações de Sartre com o tema da alteridade e do engajamento, isto é, as implicações que a nossa existência têm sobre *os outros*. Aliás, já em 1943, em *O Ser e o Nada*, há um longo capítulo dedicado à existência do outro, no qual se analisa as

proposições de Husserl, Hegel e Heidegger sobre o assunto. Segundo Sartre, “o que encaro constantemente *através* de minhas experiências são os sentimentos do outro, as ideias do outro, as volições do outro, o caráter do outro. É porque, com efeito, o outro não é somente aquele que vejo, mas aquele *que me vê*” (SARTRE, 1997, p. 297). Ora, isso pressupõe uma relação dialética, na qual o eu e o outro sobrevivem à custa de uma colaboração mútua; do contrário, tornam a convivência intolerável – fórmula em muito semelhante à célebre postulação hegeliana da “dialética do senhor e do escravo”, que preconiza uma relação assentada necessariamente no desequilíbrio. Se em *Huis Clos*, a constatação final é a de que “o inferno são os outros”, Sartre diz veladamente que “o paraíso também são os outros”, bastando para isso que o homem desperte sobre sua própria condição e passe a agir de acordo com o interesse comum. Há neste ponto ecos da ética schopenhauriana exposta em *Sobre o fundamento da moral*: “Já que não posso entrar na pele do outro, então só através do *conhecimento* que tenho dele, isto é, da representação dele na minha cabeça, é que posso me identificar com ele” (*apud* BARBERA, 2004, p. 13). Isso significa que, tanto para Sartre quanto para Schopenhauer, o caminho para uma vida menos conflituosa e, portanto, menos dolorosa está em, primeiramente, despertar para a própria condição, para que se possa, em seguida, abrir mão dos interesses individuais e egoístas em favor do bem comum.

Nesse sentido, observa-se que, apesar das diferenças substanciais de suas filosofias – Sartre nega qualquer determinismo, ao passo que Schopenhauer torna o homem escravo da vontade –, no tocante à ética os dois filósofos guardam afinidades. Ademais, outra aproximação se dá no plano da linguagem: Sartre, antes de ser filósofo, é romancista; ao passo que Schopenhauer rompeu com a escrita árida e fria da tradição filosófica, reinante durante séculos, e trouxe ironia e *pathos* para a escrita de sua obra. Não à toa, sua filosofia desperta interesse, sobretudo, no meio literário, em autores como Thomas Mann, Marcel Proust, Tolstói, Machado de Assis, entre outros.

Assim, feitas as considerações sobre os pontos de proximidade e afastamento entre os dois filósofos, cumpre-nos agora efetivar uma análise do nosso *corpus*. Ressalta-se que não intencionamos fazer uma análise pormenorizada dos elementos estruturais da peça, tampouco analisá-la a partir da teoria aristotélica; o nosso objetivo resume-se a identificar os traços de tragicidade, conforme a definição de Schopenhauer, na peça em questão.

Entre quatro paredes é composicionalmente uma peça simples: um único ato dividido em cinco cenas, sendo que as quatro primeiras limitam-se a apresentação das personagens e a última concentra o conflito que se configura à medida que as três personagens são alojadas por um criado no mesmo espaço. Este espaço é descrito como um salão decorado no estilo do Segundo Império, com três poltronas, uma estátua de bronze sobre a lareira e uma campainha “caprichosa” junto à porta. Além dessa descrição cênica, não há nada mais que caracterize este lugar onde o conflito se desenvolve. Pressupõe-se que seja o inferno, porque as personagens *já estão mortas*; sabe-se também que há outros quartos, outros corredores e escadas, como o criado esclarece ainda na primeira cena. E mais: não há espelhos.

Além do criado, que conduz todos até este salão, a peça traz um número reduzido de personagens, apenas 3: Garcin, Inês e Estelle. Joseph Garcin, morto com doze tiros no peito por deserção, dirigia um jornal pacifista; Inês Serrano, morta asfixiada pelo gás junto de sua amante, era empregada dos correios; Estelle Rigault, que morre acometida por uma pneumonia, casou-se com um burguês por interesse. Como se pode observar, são personagens banais, medíocres, do tipo com quem cruzamos diariamente sem nos darmos conta de suas existências. Embora tenham em comum o fato de não serem indivíduos extraordinários, nada mais os une; são pessoas com interesses diversos, oriundos de classes diversas, tendo vivido e morrido segundo suas diferentes crenças. Estelle, com todo o seu preconceito de classe, questiona: “Mas nós, nós, por que foi que nos juntaram?” (SARTRE, 1977, p. 34). Garcin responde que foi o acaso que os uniu, pois foram agrupados por ordem de chegada; diante de tal hipótese, Inês replica com ironia: “O acaso! Então, é por acaso que estes móveis estão aqui? É por acaso que o sofá da direita é verde-espinafre e o da esquerda é bordô? Por acaso, não é? [...] O que lhes digo é que tudo isto foi preparado com carinho, nos mínimos detalhes. Este aposento estava à nossa espera” (idem, p. 36). Com efeito, a premissa da peça parece ser a seguinte: agrupar alguns indivíduos num mesmo espaço até que tornem a convivência intolerável. E, de fato, visto a impossibilidade de uma existência isolada, o homem não é um *ser-aí* (o *Dasein* de Heidegger), não se encontra simplesmente lançado no mundo, mas sim diante de indivíduos semelhantes a ele, que buscam afirmar a todo instante a sua individualidade; são consciências individuais que se chocam. É nesse sentido que deve ser interpretada a afirmação de Inês: “Estamos no

inferno, minha filha; e aí não pode haver erros, e não se condena ninguém à toa” (idem, p. 40). Ora, da mesma forma que não se condena ninguém à toa, também não se vive à toa, isto é, não é possível levar uma vida isolada que não interfira sobre a existência alheia. O simples fato de o *outro* existir pressupõe que haverá um conflito, pois não se pode furtar do peso que ele exerce sobre nós e que nós exercemos sobre ele. Em outras palavras, não se escapa de seu julgamento e de sua condenação, pois o homem não existe apenas *em-si*, mas também *para-si*; e o ser *para-si* é *para-si* apenas mediante o outro.

Mas, se só temos confirmada nossa existência devido ao olhar do *outro*, é esse mesmo olhar que nos agride, ou seja, somos concebidos pelo outro apenas para sermos subjugados, para servirmos como seu escravo, e vice-versa. Nessa complexa dialética da alteridade, assume-se simultaneamente o papel do *eu* e do *outro*, do carrasco e da vítima. No caso de *Entre quatro paredes*, apesar da confusão que Inês e Estelle fazem tão logo adentram o vestibulo do inferno, acusando Garcin de carrasco – afinal, no inferno é preciso haver um carrasco –, tal papel não é assumido unilateralmente por ninguém, mas sim compartilhado concomitantemente por meio de suas relações recíprocas. No entanto, pelo menos a princípio, são incapazes de enxergar isso, visto que concebem a si mesmos isoladamente, isto é, não percebem que o mal que causam ao outro causam também a si. Schopenhauer pontua isso da seguinte maneira:

Aquele que sabe, vê que a distinção entre o indivíduo que faz o mal e aquele que o sofre é uma pura aparência que não atinge a coisa em si, que esta, a vontade, está ao mesmo tempo viva em ambos; apenas, enganada pelo entendimento, seu servidor natural, esta vontade desconhece-se a si mesma; num dos indivíduos que a manifestam ela procura um acréscimo do seu bem-estar, e ao mesmo tempo, em outro, ela produz um sofrimento penetrante. Na sua violência, ela enterra os dentes na sua própria carne, sem ver que é ainda a si que se rasga; e, desta forma, graças à individuação, ela patenteia essa hostilidade interior que traz na sua essência. O carrasco e a vítima são apenas um (SCHOPENHAUER, 2001, p. 372).

Para Schopenhauer, é o princípio da individuação o responsável pela cegueira humana e, por conseguinte, do mal que os homens praticam entre si, pois, ao se considerarem individualmente, não se dão conta que a vontade que os rege é a mesma que rege os seus semelhantes: por isso se hostilizam mutuamente. Vale a pena destacar que, na visão schopenhauriana, isso se refere tanto a agressões psicológicas quanto

físicas, ao passo que na peça de Sartre o sofrimento é sentido apenas psicologicamente, por meio do conflito entre as consciências e desejos individuais. A primeira a perceber isso na peça é Inês: “Não existe tortura física, não é mesmo? E no entanto estamos no inferno. E ninguém mais chegará. Ninguém. Temos que ficar juntos, sozinhos, até o fim. Não é isso? Quer dizer que há alguém que faz falta aqui: o carrasco” (SARTRE, 1977, p. 41). Mais adiante, num momento de reconhecimento – quase no sentido trágico –, ela confirma sua intuição, enxergando além do princípio da individuação: “Pois é. Fizeram uma economia de pessoal. Só isso. São os próprios fregueses que se servem, como nos restaurantes cooperativos. [...] Cada um de nós é o carrasco para os outros dois” (idem, p. 42). Depois disso, já conscientes de sua própria condição, as personagens poderiam caminhar na direção de uma “consciência melhor”, ou seja, poderiam fazer valer o que Schopenhauer preconiza no subtítulo do Livro Quarto de *O Mundo*: “chegando a conhecer a si mesma, a vontade de viver afirma-se; depois nega-se”; no entanto, fazem justamente o contrário. Uma vez sabendo o que são e onde estão, primeiramente negam a possibilidade de se agredirem, para, em seguida, infernizarem-se com todas as forças. Os esforços do covarde Garcin são inúteis:

Não serei o carrasco de ninguém. Não lhes desejo mal, e nada tenho que ver com as senhoras. Nada. É muito simples. Vejam só, cada qual no seu canto; esse é o jogo. A senhora aqui, a senhora ali, eu lá. E silêncio. Nem um pio. Não é difícil, não é mesmo? Cada um de nós tem muito que se incomodar consigo mesmo. Acho que eu seria capaz de passar dez mil anos sem falar (idem, p. 42).

É Inês a primeira a se opor ao isolacionismo e ao quietismo de Garcin, pois sabe que a existência implica necessariamente em conflito; afinal, não se pode viver sem o *outro* – embora viver com o *outro* seja também insuportável. Ou em termos schopenhaurianos: não se pode deixar-se dominar pela vontade, pois causaríamos inúmeros sofrimentos a nós mesmos e aos outros; entretanto, anular a vontade por completo é sinônimo de morte. A existência é, pois, um impasse insolúvel. É por isso que Inês opta por aceitar de bom grado o seu inferno:

Ah! esquecer! Que infantilidade! Eu o sinto até nos meus ossos. Seu silêncio grita em minhas orelhas. Pode soldar a boca, pode cortar a língua, será que por isso o senhor deixaria de existir? Faria parar esse seu pensamento que estou ouvindo, que faz tique-taque como um

despertador? E sei que o senhor ouve o meu. É inútil encolher-se todo no sofá, o senhor está por toda parte, os sons me chegam sujos porque o senhor os ouviu quando passavam. O senhor roubou até meu próprio rosto, o senhor conhece o meu rosto e eu não conheço? [...] Tire essas mãos da cara. É cômodo, não é? Mas eu não deixo. [...] Nada disso! Quero escolher meu inferno, olhar para o senhor de olhos abertos e de rosto nu (idem, p. 52).

Embora Inês afirme ser má e desejar o sofrimento alheio para existir (idem, p. 59), não se trata simplesmente de maldade, no sentido cristão do termo, mas sim de afirmação incondicional da vontade-de-viver. Afinal, a vontade não conhece nem reconhece as leis ou os códigos sociais, “a vontade é em si a única realidade puramente livre, que se determina a ela mesma; para ela, não existe lei” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 300). Assim, quando diz querer escolher o próprio inferno, ela está dizendo que não abre mão da sua individualidade, quer seja para impingir dores aos outros, quer seja para sofrer ela mesma tormentos atrozes. Contudo, apesar da *vontade* – ou por causa dela –, a realidade humana, limitada pela *representação*, concebe tal posicionamento como insensato, absurdo: forçar o outro a se submeter à nossa *vontade* ou a adotar uma postura contrária ao seu arbítrio é visto como uma violação de nossos direitos mais básicos. Segundo Schopenhauer,

Esta invasão no domínio onde a vontade é afirmada por outrem é conhecida sob o nome de *injustiça*. Os dois indivíduos, com efeito, dão-se conta perfeitamente do que se passa então, e fazem-no instantaneamente, não de uma maneira abstrata e clara, mas têm o sentimento do que se passa. A vítima da injustiça sente essa invasão na esfera onde ela afirma o seu próprio corpo, a negação dessa esfera por um estranho; experimenta imediatamente uma dor moral, muito distinta, muito diferente da dor física causada pelo próprio fato, ou do mal-estar produzido pela perda que lhe foi infligida (idem, p. 350-351).

Em outras palavras, trata-se de uma dor moral, desencadeada pelo conflito de consciências, causando talvez um sofrimento mais dilacerante do que qualquer castigo físico. É disso que se queixa Garcin ao suplicar para se livrar deste inferno psicológico:

Abram! Vamos, abram! Aceitarei tudo: todos os suplícios, as tenazes, o chumbo derretido, as pinças, o garrote, tudo o que queima, tudo o que rasga; quero sofrer de verdade. Prefiro cem dentadas, prefiro a chibata, o vitríolo a este sofrimento cerebral, esse fantasma de sofrimento, que roça, que acaricia e que nunca dói o bastante (SARTRE, 1977, p. 90).

É, enfim, uma dor sem lágrimas, uma dor que afeta muito mais a mente do que o corpo; o que nos remete a outra passagem que merece destaque: quando Estelle tenta chorar e tem uma crise de soluços secos, Garcin diz: “É inútil. Aqui as lágrimas não correm” (idem, p. 64). É interessante notar aqui a analogia que Sartre faz com o inferno de *A Divina Comédia*, haja vista que no Canto XXXII do *Inferno*, ao descrever o nono e último círculo, Dante descreve um lago de gelo onde os condenados são lançados, ficando submersos até o pescoço, com apenas a cabeça fora do gelo. Quando choram, suas lágrimas congelam instantaneamente, cerrando-lhes as pálpebras. Se para Dante, tal castigo era reservado apenas aos traidores; no inferno sartriano, a ninguém é permitido chorar.

Além disso, todos estão literalmente presos ao mesmo destino, não apenas porque não se pode escapar do inferno, mas porque, semelhante a uma gangorra, a descida de um implica a subida do outro. Quando Garcin propõe mais uma vez uma forma de atenuar os sofrimentos, a partir de uma colaboração mútua: “Será que a gente não poderia experimentar ajudar-se uns aos outros?”, Inês responde-lhe: “Não preciso que me ajudem”. A tréplica de Garcin é: “Inês, eles embaraçaram todos os fios. Se você fizer o menor gesto, se erguer a mão para se abanar, Estelle e eu sentiremos o abalo. Nenhum de nós pode se salvar sozinho. Temos que nos perder juntos ou nos desvencilhar juntos” (idem, p. 65). Com efeito, o que propõe Garcin é uma ética para a convivência, algo que torne a existência mais tolerável; entretanto, pela recusa de Inês, todos estão fadados à danação. Ressalta-se, mais uma vez, que o seu comportamento não se deve à pura e simples maldade – se é que é possível falar sobre a existência do mal –, mas sim à afirmação da vontade ou à recusa de entregar-se ao quietismo. Embora compreenda a sua condição, sabendo qual é a causa de seus sofrimentos, ela prefere a “desmedida”, o desejo, as paixões; uma espécie de afirmação trágica da vida, no sentido nietzschiano.

Mais adiante, no momento mais importante da peça, quando a *anagnórise* (“reconhecimento”) coincide com o seu clímax, Garcin sintetiza o que significa realmente estar no inferno:

O bronze... (*Apalpa-o.*) Pois bem! É agora. O bronze aí está, eu o contemplo e compreendo que estou no inferno. Digo a vocês que tudo

estava previsto. Eles previram que eu havia de parar diante desta lareira, tocando com minhas mãos esse bronze, com todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me comem. (*Volta-se bruscamente.*) Ah! Vocês são só duas? Pensei que eram muito mais numerosas. (*Ri.*) Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... são os Outros (idem, p. 98).

Embora a filosofia existencialista não seja essencialmente uma filosofia pessimista, o desfecho de *Entre quatro paredes* mostra-se extremamente pessimista, visto que não deixa qualquer saída; o título original (*Huis clos*), aliás, guarda esse significado: “porta fechada” Com efeito, ainda que a porta do salão se abra, não se pode sair desse inferno – tampouco morrer adiantará. Está-se irremediavelmente preso ao outro que nos atormenta. É isso que Inês clama cinicamente quando Estelle tenta esfaqueá-la: “Morta! Morta! Morta! Nem a faca, nem o veneno, nem a forca. Está tudo *acabado*, compreende? E estamos juntos para sempre” (SARTRE, 1977, p. 99). Uma vez que escolheram viver conforme seus valores egoístas, dispensando a possibilidade de uma colaboração mútua para mitigar os sofrimentos, a única coisa que resta é seguir em frente no inferno que reservaram para si.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, procuramos demonstrar a importância do trágico tanto para a compreensão da condição humana quanto para a sua representação enquanto gênero literário, ou seja, buscamos compreender de que modo a literatura é capaz de mimetizar o conflito do homem contra a ordem do mundo. Dessa maneira, se partimos do pressuposto que a existência é trágica, há de se considerar também que a superioridade da tragédia sobre os outros gêneros – o que já fez Aristóteles na sua *Poética*. Apesar da falência da tragédia com o surgimento de Sócrates e o advento do pensamento metafísico, como aponta Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, subsistiu, no entanto, um “espírito do trágico”, o qual foi revisitado e sistematizado ontologicamente a partir de Schelling, de acordo com Peter Szondi. É pela tragicidade do pensamento de Schopenhauer, porém, que nos interessamos aqui, e foi pela sua visão que buscamos compreender a peça *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre.

Em um primeiro momento, observamos o significado de tragédia conforme definido por Schopenhauer no parágrafo § 51 de *O Mundo*. Em seguida, efetivamos

uma análise da peça *Entre quatro paredes*, buscando compreendê-la de acordo com os pressupostos schopenhaurianos acerca do trágico. O que depreendemos é que, quer seja nas tragédias antigas, quer seja nas peças e romances modernos, a literatura tem-se mostrado um veículo sobremodo eficaz na difusão de ideias filosóficas. Mais do que isso: por meio dela, o homem tem sua vida dignificada, elevada à condição estética, tornando-se espectador da própria existência.

Em relação a *Entre quatro paredes*, buscamos elaborar uma interpretação que conciliasse o existencialismo de Sartre à visão de Schopenhauer sobre o trágico, visando demonstrar em que medida os dois filósofos dialogam e divergem. Observou-se que, tanto para Schopenhauer quanto para Sartre, o inferno da existência humana pode ser mitigado se os homens despertarem sobre a sua condição e caminharem em direção a uma “consciência melhor”, ou seja, abrindo mão da tirania dos desejos e percebendo que todos são vítimas do mesmo carrasco: a Vontade. E reiterando o que foi dito anteriormente: se o inferno são os outros, o paraíso também só pode ser encontrado nos outros.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: **Metafísica: Livro 1 e Livro 2/ Ética a Nicômaco / Poética**. Seleção: José Américo Motta. Trad.: Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARBERA, Sandro. **Une philosophie du conflit: études sur Schopenhauer**. Paris: PUF, 2004, p. 155-184. In: _____. “O fenômeno originário da ética. Da compaixão à negação da vontade”. Trad.: Volnei Edson dos Santos.
- SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Trad.: Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- _____. **O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad.: Paulo Perdigão. 13ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad.: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- _____. “O caráter da Vontade-de-viver”. Trad.: Volnei Edson dos Santos. In: **Le monde comme volonté et comme représentation**. Paris: PUF, 1996, p. 1075-1087.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad.: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

**A CIDADE NOS CONTOS *UM ENCONTRO* E *UM CASO DOLOROSO*,
DE JAMES JOYCE**

**THE CITY IN THE SHORT STORIES *AN ENCOUNTER* AND
A PAINFUL CASE, BY JAMES JOYCE**

Gabrielle Cristine MENDES¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar de que maneira a cidade de Dublin é representada nos contos *Um encontro* e *Um caso doloroso*, do livro *Dublinenses* (2013 [1914]), de James Joyce. Os contos foram selecionados por representarem dois movimentos e compreensões distintas do mesmo espaço urbano: enquanto no primeiro a cidade representa a liberdade, no segundo ela é vista de maneira negativa. Para tal análise, serão utilizados autores como Mikhail Bakhtin (1988) verificando a questão do discurso em relação com o sujeito e o espaço urbano e Salvatore D’Onofrio (2007) para versar a respeito do construto literário.

Palavras-chave: Cidade, James Joyce, Monologia, Dialogia

Abstract: This article aims to analyze how Dublin is portrayed in the short stories *An encounter* and *A painful case*, from the book *Dubliners* (2013 [1914]), by James Joyce. The stories were chosen because they represent two different ideas over the urban space. On the one hand, the city is seen from a pessimistic point of view, while, on the other hand, the city is seen as a positive space representing freedom. To sustain this analysis we will resort the ideas of Mikhail Bakhtin (1988) and Salvatore D’Onofrio (2007).

Key-words: Urban space, James Joyce, Monologism, Dialogism

Introdução

“O homem moderno é, acima de tudo, um ser humano móvel.” (SENNETT, p.261, 2007). Tal era a conclusão a que chegaram os homens que viram pacatas vielas se transformarem em grandes corredores mecânicos, iluminados e barulhentos. A cidade moderna, tal como hoje a conhecemos, teve inspiração no funcionamento do corpo humano, erigido sobre veias e artérias que transportam uma diversidade de passageiros. Da mesma maneira, as primeiras ruas e as avenidas tinham como objetivo essencial promover o fluxo e a circulação de homens e máquinas, ambos inquietos.

Essa inquietação, ora positiva, ora negativa, transparece na literatura e, aos poucos, a cidade que se alastrava na vida real, torna-se inevitável nas páginas. Não podemos nos esquecer da quase recusa de Baudelaire ao espaço urbano, tentando, a muito custo, devolver à poesia seu aspecto idílico (BENJAMIN, 1995). Em seus *Quadros parisienses*, de *As flores do mal*, notamos a ojeriza e a aflição do eu-lírico

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), 80060-000, Curitiba, Paraná, Brasil, gabriellecmendes@hotmail.com

retratadas no alarido das ruas, nos pobres aglomerados nas calçadas e a impotência diante da efemeridade da vida moderna que se apresentava.

Aos poucos, como afirmado por Salvatore D’Onofrio em *Forma e sentido do texto literário*, o espaço físico passa a adquirir particular importância na literatura na medida em que passa a ser descrito independentemente da referência a uma ação ou a uma personagem (D’ONÓFRIO, 2007, p.84). Assim, os objetos e o espaço físico tornam-se também atores das narrativas, podendo influenciar e modificar a trajetória das personagens.

É o que ocorre nas narrativas de James Joyce. Autor consagrado pela multiplicidade de narradores com as quais seus textos eram construídos, vemos, no espaço urbano de Joyce, uma voz ecoante que parece também contribuir como uma voz narrativa. A referência a ruas, lugares e pessoas que, de fato, compartilhavam a realidade de Dublin é, no autor, uma de suas marcas características. Tendo isso em vista, esse trabalho tem por objetivo analisar de que maneira o espaço urbano é apresentado nos contos de Joyce e de que maneira eles contribuem, ou não, para mudanças no tom da narrativa ou na trajetória das personagens.

A obra em questão, *Dublinenses* (2013 [1914]), possui uma série de referências ao espaço urbano, haja vista o próprio nome da obra, em que o gentílico transparece nos mostrando as pequenezas do cotidiano da cidade de Dublin. A cidade é parte constituinte do cenário e atravessa a vida das personagens, seja de maneira libertadora, seja de modo aprisionador.

É o que ocorre nos contos *Um encontro* e *Um caso doloroso*. Se no primeiro temos a ótica da criança avaliando tudo sob o olhar da aventura, da transgressão e da novidade, no segundo temos uma personagem que se exila da cidade, do barulho e da confusão, privilegiando sua organização caseira e afastada da grande Dublin. Nesse conto, a personagem “Sr. Duffy” se apresenta de maneira quase baudelairiana na medida em que tenta, no ambiente interior e caseiro, manter a paz e a organização em oposição ao caos do espaço urbano.

Um encontro

Seria um tanto injusto iniciar a discussão de *Um encontro* sem citar o primeiro conto de *Dublinenses* (2013 [1914]), mesmo que ele não seja o objeto deste estudo.

Entretanto, é esse conto que abre o livro e que, em um parágrafo, também nos mostra a visão da criança sobre a cidade. Em *As irmãs*, um menino inominado nos narra o dia da morte e do velório de Padre Flynn. O ambiente da narrativa, que aos poucos vai se desvendando denso e pesado, é suspenso por um parágrafo quando o garoto passeia pela cidade:

Me afastei devagar pelo lado ensolarado da rua, lendo todos os cartazes de teatro nas vitrines das lojas enquanto caminhava. Achei estranho que nem eu nem o dia parecíamos estar de luto e cheguei a me sentir irritado ao descobrir em mim uma sensação de liberdade, como se eu tivesse me libertado de alguma coisa com a morte dele. (JOYCE, 2013, p.10).

O que interessa aqui é a sensação de liberdade, tão natural que se torna quase uma culpa. Esse sentimento da personagem e a quebra na narrativa que, até então, se situava em um ambiente pesado e fechado, é causada pela amplidão do espaço urbano. O menino é iluminado pelo sol e acalentado por ele, despreendendo-se da figura cadavérica do padre.

De qualquer forma, a sensação de liberdade também está presente em outra criança, a qual analisaremos, no conto *Um encontro*. A história narrada em primeira pessoa por um menino anônimo retrata a primeira vez que ele e seus colegas de escola tiveram contato com o tema da aventura: revistas com histórias do Velho Oeste eram levadas à sala de aula por Joe Dillon, colega do garoto. Estimulados pelas histórias, os garotos combinam de cabular a aula e passar um dia na cidade, como uma aventura de verdade.

Mas quando a influência restritiva da escola ficou para trás eu comecei a sentir sede de emoções fortes, da fuga que somente aquelas crônicas da desordem pareciam me oferecer. As guerras de faz de conta ao entardecer tornaram-se tão enfadonhas para mim quanto a rotina da escola pela manhã porque eu queria que aventuras de verdade acontecessem comigo. Mas as aventuras de verdade, refleti, não acontecem com pessoas que ficam em casa: precisam ser buscadas em lugares distantes. (JOYCE, 2013, p.17).

Tem-se aí a passagem do espaço privado para o espaço público, onde as coisas acontecem. O narrador se cansa da simples leitura das histórias e quer vivenciar a realidade da aventura. A tentativa de migrar da monótona vida cotidiana para o fervilhar

da cidade grande se assemelha aos primeiros contatos que os homens tiveram com a modernização do espaço urbano:

Passamos um bom tempo caminhando pelas ruas barulhentas ladeadas por altos muros de pedra, observando os guindastes e as máquinas e muitas vezes sendo xingados aos gritos pelos condutores de carretas rangedoras por conta da nossa imobilidade (...) Ficamos encantados com o espetáculo do comércio de Dublin – as barcaças que soltavam volutas de fumaça ao longe, a esquadra marrom de navios pesqueiros além de Ringsend, o grande navio branco que estava sendo descarregado no cais em frente. Mahony disse que seria bacana fugir para o mar em um daqueles grandes navios e até eu, ao olhar para os altos mastros, vi ou imaginei ver a geografia que me fora parcamente administrada na escola aos poucos ganhar substância diante dos meus olhos. A escola e o conforto de casa pareciam afastar-se de nós e a influência que exerciam parecia dissipar-se. (JOYCE, 2013, p.20).

É possível imaginar que os dois garotos estejam passando vagarosamente pela região, observando boquiabertos o trabalho dos operários. Talvez por isso tenham sido ofendidos pelos condutores das carretas. Há, de maneira sutil, uma oposição entre a imobilidade da cidade antiga e a velocidade do sistema urbano moderno. Enquanto os meninos andam vagarosamente, representando o passado, a infância da cidade pacata, o movimento e a velocidade dos trabalhadores atravessa a vista dos meninos, praguejando-os pela demora ao caminhar. Aos poucos, os meninos que ainda parecem observar vagarosamente o rápido desenrolar da cidade e do comércio, têm um sentimento de liberdade e desprendimento da casa e da escola.

A narrativa se apresenta de forma a compreendermos o espaço doméstico e da escola como repressores. Essa sensação se dá, em especial, pela forma como o espaço urbano é apresentado como novidade e liberdade, alterando a rota de pensamentos da personagem que agora vê a influência da escola e de casa se afastarem.

A maneira como o narrador descreve o contato com a cidade nos dá a ideia de que os meninos estão em primeiro plano observando o grande painel urbano que se descortina ao fundo. Tal movimento é quebrado quando o cansaço dos garotos os abate e eles se sentam em um terreno próximo ao Rio Dodder. O sol se despede por alguns momentos por detrás das nuvens, deixando os meninos à própria sorte e trazendo um obscuro anúncio:

O sol escondeu-se atrás das nuvens e nos abandonou a pensamentos lúgubres e às migalhas das nossas provisões. Não havia ninguém além de nós no terreno. Depois que passamos algum tempo em silêncio na margem eu vi um homem aproximar-se desde o outro lado do terreno. Observei-o com preguiça enquanto mastigava um daqueles capins verdes que as meninas usam para tirar a sorte. O homem seguia devagar ao longo da margem. Caminhava com uma mão no quadril e com a outra segurava uma bengala que usava para bater de leve na grama. Estava vestido com desleixo em um terno preto-esverdeado e usava um chapéu de feltro com copa alta. Parecia ser um tanto velho, pois tinha o bigode grisalho. (JOYCE, 2013, p.21).

Um encontro com a cidade também é um encontro com as pessoas que nela vivem. O estranho senhor descrito no conto parece ser a síntese da confusão da cidade grande. Transitório (andava de um lado para o outro sem aparente motivo) muda seu discurso quando acha conveniente e questiona coisas particulares dos meninos, que criam os codinomes Smith (do narrador) e Murphy (de Mahony), como forma de despistar o homem. Se partirmos do pressuposto de que o confuso e atabalhado senhor sofria de problemas mentais, talvez pudéssemos atribuir isso ao caos da cidade grande que afeta os seus habitantes. Mesmo assim, nada parece atravessar o discurso dele, que muda de assuntos e de opiniões deliberadamente, confundindo e irritando o narrador da história com um monólogo interminável.

A aventura dos meninos havia degradingolado em um enfadonho e monótono encontro com um senhor. As histórias de faroeste que os meninos haviam planejado teriam um triste desfecho não fosse a atitude do narrador ao dar um jeito de se livrar da situação, mesmo que a tenha considerado ridícula.

Esprei até que houvesse outra pausa no monólogo. Então me levantei de repente. Para não trair minha agitação, demorei-me alguns instantes enquanto fingia ajeitar o sapato e então, dizendo que eu precisava ir embora, desejei-lhe bom dia. Subi o barranco com calma, mas o meu coração batia depressa com medo de que o homem me agarrasse pelos tornozelos. Quando cheguei ao alto do barranco dei a volta e, sem olhar para ele, gritei em direção ao outro lado do terreno: - Murphy! Minha voz tinha uma nota de bravura forçada e quase senti vergonha do stratagema ridículo. Precisei chamar pelo nome mais uma vez antes que Mahony me visse e gritasse uma resposta. Como meu coração bateu quando ele atravessou o terreno correndo em minha direção! Correu como se viesse em meu socorro. E me penitenciei;

pois no meu íntimo eu sempre o havia desprezado um pouco. (JOYCE, 2013, p.24).

O narrador fez uso das histórias de faroeste para criar os codinomes e iludir o “bandido” como forma de fugir. Além disso, sente-se como se tivesse salvado a mocinha, no caso Mahony, de algum perigo.

A passagem do espaço interior para o espaço externo podem representar um rito de passagem da fase infantil para a adolescência. Na perspectiva da narrativa, temos em D’Onofrio que:

O espaço tópico é o espaço conhecido, onde se vive em segurança. (...) Seria redundante falar de espaço tópico se não fosse a conotação do adjetivo tópico quando marcado pelo prefixo negativo “a” ou pelo advérbio de negação “ou”: *atópico* indica o lugar não-próprio, estranho; e *utópico*, o lugar que não existe na realidade, o espaço idealizado. O espaço tópico ou de proteção admite uma escala de intimidade, cuja intensidade aumenta conforme a seguinte linha descendente: país, cidade bairro, rua, casa, quarto, cama, útero; este último sendo o de maior segurança. (D’ONOFRIO, 2007, p.83).

Ora, a personagem faz uso daquilo que é utópico para atingir o atópico, ou seja, a partir das histórias idealizadas de faroeste transforma o ambiente urbano em um espaço também de aventuras. Se partirmos desse pressuposto, podemos ver na personagem a transição da infância, o espaço tópico, para uma nova fase da vida, a adolescência, um espaço atópico, em que tudo parece estranho. O que marca essa passagem, além do encontro com o peculiar senhor, é a presença da cidade, que representa a mudança, o caos e a confusão presentes na adolescência, além da sensação prepotente de herói que ele sente ao final do conto.

Um caso doloroso

Em oposição, encontramos no conto *Um caso doloroso*, a personagem de James Duffy avesso à aventura o que, de certa forma, representa a estagnação, a paralisia e o conservadorismo diante da cidade e seus atributos.

A história, que acontece num passado não muito distante da vida de Sr. Duffy, relata um caso de amor com uma mulher casada, a senhora Sinico. Após diversos encontros bem-sucedidos, James Duffy, ao perceber o apego da amada, termina o relacionamento. Depois de quatro anos, Duffy, ao ler o jornal, descobre que a mulher

faleceu, provavelmente por suicídio. Em princípio, sentindo-se culpado pela morte da amante, Sr. Duffy caminha pelas ruas de Dublin tomado pelas memórias da amada que parece sussurrar coisas em seu ouvido durante o trajeto. Até que, em determinado momento, sua culpa desaparece e ele, ao escutar um perfeito silêncio, sentiu que estava sozinho novamente.

A impressão inicial é a de que James Duffy é alguém um tanto soberbo, seja por tentar se eximir da culpa pela morte – de fato não sabemos se a culpa é realmente dele, pois isso nos é ocultado pelo narrador – seja pelo o motivo pelo qual ele escolheu viver em Chapelizod, um lugar distante de Dublin:

O Sr. James Duffy morava em Chapelizod porque queria viver o mais longe possível da cidade que habitava e porque achava todos os outros subúrbios de Dublin torpes, modernos e pretensiosos. Morava em uma casa antiga e sombria e das janelas conseguia ver a antiga destilaria ou um pouco mais para cima ao longo do rio pouco caudaloso em cujas margens Dublin foi construída (...) O Sr. Duffy tinha horror a tudo o que evidenciasse desorganização física ou mental. Um médico medieval teria dito que era um saturnino. O rosto, que contava toda a história dos anos, tinha a mesma cor marrom das ruas de Dublin. (JOYCE, 2013, p.101-2).

A tentativa de se exilar da cidade parece uma síntese da reação daqueles que um dia viram a modernidade invadir e modificar a cidade com o caos e o barulho e, ao contrário da personagem no primeiro conto em questão, James Duffy ora é indiferente ora recusa o que advém do espaço urbano. Ele vive em um universo particular, prezando pela organização e por aquilo que os livros podem oferecer.

No conto discutido anteriormente, tínhamos o movimento de oposição entre espaço privado e espaço público, sendo privilegiado esse último. Tal movimento de oposições, ambiente interno *versus* ambiente externo, é confirmado por Salvatore D’Onofrio:

As descrições de cidade, ruas, casas móveis etc. funcionam como pano de fundo aos acontecimentos, constituindo índices da condição social da personagem (rica ou pobre, nobre ou plebeia) e de seu estado de espírito (ambiente fechado -> angústia; paisagens abertas -> sensação de liberdade). A correspondência da isotopia espacial como tema geral da obra se dá particularmente na estética do realismo, que

confere extrema importância às influências do ambiente na constituição da psique da personagem. (D'ONÓFRIO, 2007, p.83).

No entanto, essa afirmação parece não se aplicar a James Duffy, dada a sua personalidade deslocada do ambiente urbano e, muitas vezes, voltada para si: “Tinha um estranho hábito autobiográfico que de tempos em tempos levava-o a comportar-se mentalmente uma breve frase a respeito de si próprio como um sujeito na terceira pessoa e um predicado no passado.” (JOYCE, 2013, p.102).

Ainda assim, apesar de uma aparente obsessão por si e pela sua casa, a personagem abre espaço para se relacionar com outra pessoa, uma mulher casada, o que parece quase inverossímil para alguém que parecia desprezar o ambiente externo e o que vinha dele. Ainda assim, Duffy inicia um relacionamento amoroso com a Senhora Sinico e, de uma vida monótona e fria, o homem passa a viver de maneira calorosa e acolhedora:

A companhia dela era como o sol quente ao redor de uma planta exótica. Muitas vezes ela deixou que a noite caísse sobre os dois, recusando-se a acender a luz. A sala escura e discreta, o isolamento e a música que ainda vibrava nos ouvidos, unia-os. Essa união o exaltava, aparava as arestas da personalidade ríspida, trazia emoção à vida mental. Por vezes se pegava escutando os sons da própria voz. Imaginava que, aos olhos dela, ascenderia a uma estatura angelical; e, enquanto trazia a natureza ardente da companheira cada vez para mais perto de si, ouvia uma estranha voz impessoal que reconhecia como sua insistindo na solidão incurável da alma. Não podemos nos entregar, dizia a voz: pertencemos a nós mesmos. O fim desses discursos veio numa noite em que ela tinha dado todos os sinais de um entusiasmo sem precedentes. A sra. Sinico pegou a mão dele com paixão e apertou-a contra o rosto. O sr. Duffy ficou muito suspenso. Aquela interpretação do que havia dito o desiludiu (...) Era um dia frio de outono, mas apesar do frio os dois caminharam para cima e para baixo nas trilhas do parque durante quase três horas. Concordaram em se afastar: todos os laços, disse o Sr. Duffy, prendem-nos à tristeza. (JOYCE, 2013, p.105).

O ambiente em que James Duffy e a Senhora Sinico se encontram transparece o calor do encontro e do aconchego, de tal modo que, Duffy dá um salto de sua costumeira e pessimista personalidade ao se imaginar com uma aura angelical.

Entretanto, esse lapso logo se esvai quando a mulher coloca a mão em seu rosto num gesto de apego e certeza. Nesse momento, uma voz ecoa nos ouvidos de James, afirmando que pertencemos a nós mesmos. Essa afirmação, que parece ser por influência de seus livros de filosofia, também representa uma tentativa de afastamento do outro e, conseqüentemente de seu discurso.

Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética*, ao tratar do discurso romanesco e da linguagem poética, afirma que essa última é caracterizada por um sentido monológico da linguagem no momento em que pretende distanciar-se da influencia plurilinguística e buscar uma linguagem num sentido mais estrito, constituindo-se como um gênero centralizado da linguagem, que objetiva satisfazer a si mesma dentro de suas próprias delimitações. Já o romance é a construção infindável da linguagem, permeada de discursos e enunciações e que nos permite desvendar diálogos sem a preocupação com limites e estreitamentos. A partir dessas colocações, Bakhtin denomina o romance como uma construção dialógica, ou seja, capaz de estabelecer diálogos entre as múltiplas vozes de um romance, como os personagens, seu contexto e seu autor (BAKHTIN, 1988).

Aproximando a concepção bakhtiniana de discurso à personagem, é possível dizer que o afastamento da cidade e, posteriormente, da Senhora Sinico, podem representar a busca pelo discurso monológico, direcionado a si. E essa ideia se complementa quando nos lembramos de que a personagem:

Morava a uma certa distância do corpo, observando os próprios atos com duvidosos olhares de esquelha. Tinha um estranho hábito autobiográfico que de tempos em tempos levava-o a compor mentalmente uma breve frase a respeito de si próprio como um sujeito na terceira pessoa e um predicado no passado (...) Não tinha companheiros nem amigos, igreja nem credo. Vivia uma vida espiritual sem nenhuma comunhão com as outras pessoas (...) (JOYCE, 2013, p.102).

A sensação que o narrador transmite é a de que James Duffy é o outro de si mesmo. Procura se enxergar em terceira pessoa, mas, ainda assim, é ele mesmo quem se vê. Tampouco reconhece que a comunhão com outras pessoas pode lhe fornecer uma outra visão de si. Sabe-se que para Bakhtin a vida religiosa e comunitária constituem fortes pontos ideológicos e que influenciam fortemente o sujeito. Não é o que parece

acontecer com James Duffy, e, quando ele percebe que irá acontecer, como o caso com a Senhora Sinico, afasta-se categoricamente. A personagem repele qualquer tipo de contato mais complexo e profundo, assumindo uma postura quase existencialista, no sentido de que prevê de maneira fatalista um destino angustiante e solitário, sem salvação.

Anos depois, James continuava a levar sua vida pacata quando lê no jornal a notícia do falecimento de Senhora Sinico. Impactado pela notícia, ele sai a vagar pela cidade procurando entender se a causa da morte havia realmente sido suicídio. Interessante perceber que, apesar de o narrador parecer onisciente por narrar a história em terceira pessoa, ele não revela ao leitor se a causa da morte da Senhora Sinico foi realmente o suicídio; apesar das pistas apresentadas, não parece ser possível haver conclusão.

Com a consciência pesada, caminha pela cidade que vai se revelando um ambiente denso a sua frente:

A noite estava fria e escura. Entrou no parque pelo primeiro portão e caminhou sob a copa das árvores lúgubres. Caminhou pelas aleias desoladas por onde haviam caminhado juntos quadro anos atrás. Ela parecia estar próxima na escuridão. Em certos momentos ele tinha a impressão de sentir a voz dela no ouvido, a mão dela na sua. Deveu-se para escutar (...). Quando chegou ao alto da Magazine Hill ele parou e olhou ao longo do rio em direção a Dublin, cujas luzes ardiam vermelhas e hospitaleiras em meio à noite fria. (...) Voltou a olhar em direção a Dublin. Um pouco mais além viu um trem de mercadorias aproximar-se desde a Kringsbridge Station, como um verme de cabeça flamejante que serpenteia obstinado em meio à escuridão. Logo o trem sumiu de vista; mas nos ouvidos dele ainda soava o rumor feito pelo esforço da locomotiva, que repetia as sílabas do nome dela. (JOYCE, 2013, p.111).

A consciência pesada de James Duffy o faz sentir a presença de Senhora Sinico por onde passa. Talvez seja a primeira vez que a personagem sai à rua como forma de espairar e compreender o que se passa em sua mente. Ao ver o trem se aproximar, o narrador descreve a visão de James Duffy enxergando a locomotiva como se fosse um verme. Um verme que parece se assemelhar aos vermes que consomem a carne humana obstinadamente levando-a ao fim, como fez com a Senhora Sinico. A sensação da presença da ex-amante se torna mais evidente quando ele parece escutar as sílabas do seu nome através do som da locomotiva como se fosse um chamado. É válido lembrar

que a personagem está traçando um caminho de ida, como uma trajetória ascendente, em busca da compreensão do outro ser, em que as sensações e as memórias se tornam cada vez mais efetivas e claras.

Tal movimento é quebrado quando a personagem inicia o retorno pelo mesmo caminho:

Começou a voltar pelo mesmo caminho, com o ritmo da locomotiva latejando nos ouvidos. Começou a duvidar da realidade do que a memória lhe dizia. Deteve-se sob a copa da árvore e esperou que o ritmo morresse. Não conseguia senti-la por perto na escuridão nem escutar a voz dela perto do ouvido. Passou alguns minutos escutando. Mas não conseguiu ouvir mais nada: a noite estava no mais perfeito silêncio. Escutou mais uma vez: o mais perfeito silêncio. Então sentiu que estava sozinho (JOYCE, 2013, 111).

Vê-se novamente a tentativa de Duffy de enfrentar uma ideia que não esteja em consonância com a sua. Como dito anteriormente, a personagem tenta elidir a dialogia, preferindo habitar sua própria consciência e seu discurso monológico, em que apenas ele tem vez. A sensação de culpa, que poderia representar a entrada de um discurso alheio ao seu, aos poucos se esvai dada a força que James faz para se sentir sozinho novamente. O movimento de volta que ele faz, caminhando pela cidade de Dublin, parece também um retrocesso na relação com o próximo. A cidade representa o outro, por isso, há a recusa e o retorno.

Considerações finais

A cidade é, de fato, uma das mais legítimas representações da pluridiscursividade e, ao voluntariamente exilar-se dela, James Duffy já dá seu próprio ultimato: o da solidão e da monologia.

Por fim, vemos que James Joyce é, sem dúvida, um dos escritores que soube trazer à literatura o caráter múltiplo e pluridiscursivo característicos do ambiente urbano. Além disso, o autor cria uma relação única entre personagem e ambiente: a visão que elas possuem do espaço urbano se coadunam com a sua própria personalidade. Elas se tornam, então, parte da cidade, da mesma forma que as ruas e as casas – por mais que não queiram, como o caso de Sr. James Duffy.

O cenário altera a trajetória das personagens da mesma forma que por elas é alterado por meio de suas visões, em princípio, idiossincráticas. A cidade de Dublin se

transforma no velho oeste do narrador de *Um encontro*, que, por sua vez, é alterado pela movimentação e caos do espaço, fazendo com que o ambiente seja semelhante a um ritual de passagem da infância para a adolescência.

Em *Um caso doloroso*, há uma insistente recusa da personagem em se relacionar com aquilo que lhe é exterior. Ao final, a mulher e a cidade se complementam no momento em que ele sente a sua presença nos escuros caminhos que percorre e escuta as sílabas de seu nome no movimento das rodas do trem. A cidade, assim como a Senhora Sinico, são os discursos alheios que atravessam a monológica perspectiva de James Duffy e que tentam tira-lo de sua zona de conforto. De qualquer maneira, é por conta da cidade que vive exilado, sendo assim, presente ou não no ambiente urbano, é ele quem dita a vida de James Duffy e que o faz esquecer a morte da ex-amante, desempenhando papel essencial na narrativa.

Como dito, em Joyce a cidade não é apenas um cenário a figurar no fundo da ação. Ela é, sim, a própria linguagem que interage conjuntamente a outras personagens, da maneira mais sutil até a mais determinante. A partir disso, é possível investigar e questionar o papel da cidade em outras obras e contos de Joyce. Como a obscura e fria cidade de Dublin vista aos olhos de Stephen Dedalus, é aos olhos de Padre Conmee receptiva e agradável? Tal é a marca da genialidade do autor e da flexibilidade de um mesmo cenário que é capaz de se metamorfosear por meio de vários olhares e discursos.

Referências

- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa et al. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- JOYCE, J. **Dublinenses**. Trad. Guilherme da Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.
- SENNETT, R. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

A RECEPÇÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *ARIEL* EM ARTIGOS ACADÊMICOS

THE RECEPTION OF *ARIEL*'S FIRST EDITION IN ACADEMIC ARTICLES

Jenifer Evelyn SASKA – Mestranda UFSCar/CAPES¹

Resumo: Publicado postumamente em 1965, o último livro de poemas de Sylvia Plath, *Ariel*, figura até hoje como uma das obras mais viscerais da poesia moderna confessional. Considerando a relevância da obra e visando compreender melhor a sua recepção, investigamos três artigos acadêmicos sobre o volume, publicados em língua inglesa nos anos de 1966, 1972 e 1976. Nesse sentido, para embasar a nossa discussão, utilizamos as fundamentações da Estética da Recepção, teoria formulada por H. R. Jauss em sua *História da literatura como provocação à teoria literária* (1967). As articulações teóricas da Estética da Recepção modificaram bastante as discussões das teorias vigentes da década de 1960, pois sugerem a prática da análise do posicionamento dos leitores em relação ao texto. Sendo assim, nosso objetivo é pontuar eventuais convergências no que tange o viés interpretativo dos pesquisadores em relação aos poemas, uma vez que *Ariel* ficou conhecido principalmente pela abordagem da temática da morte.

Palavras-chave: Sylvia Plath; *Ariel*; Estética da recepção; morte; poesia confessional.

Abstract: *Ariel*, posthumously published in 1965, is the last book of poems Sylvia Plath wrote and is still acclaimed as one of the most visceral works of confessional modern poetry. Considering its relevance and intending to better comprehend the reception of the book, we investigated three academic articles published in English in the years of 1966, 1972 and 1976. Our analysis is supported by the theoretical concepts of Reception Aesthetics, formulated by H. R. Jauss in *Literary history as a challenge to literary theory* (1967). The theory presented a contrasting proposition to critical and theoretical practices that dominated literary interpretations during the 1960's, once it suggests an analytical approach of the interpretation of the readers. The objective of this paper, then, is to point out possible similarities between the interpretations of the scholars towards the poems of *Ariel*, considering that the volume is widely known for its relation with death.

Keywords: Sylvia Plath; *Ariel*; Reception Aesthetics; death; confessional poetry.

Introdução

Sylvia Plath foi uma poeta, contista e romancista de destaque no cenário da poesia confessional, que se originou nos Estados Unidos e na Inglaterra na década de 1950. A poeta figura entre os principais representantes do gênero mencionado, ao lado

¹ Mestranda (com bolsa de estudos fomentada pela CAPES) do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar. Centro de Educação e Ciências Humanas, UFSCar, Rodovia Washington Luís, Km 235, Caixa Postal 676. CEP: 13565-905 – São Carlos/SP – Brasil. E-mail: jensaska@gmail.com.

de autores como Robert Lowell², Anne Sexton, Adrienne Rich, etc. Em vida, Plath publicou apenas uma coletânea de poemas intitulada *The Colossus and Other Poems*, mas após a publicação póstuma de *Ariel* – livro de poemas que a poeta finalizou antes de seu suicídio em fevereiro de 1963 –, sua obra passou a ser cada vez mais investigada. O interesse do público foi impulsionado não apenas pelo tom confessional dos poemas, mas também pela qualidade dos textos do novo livro. Além disso, Plath escreveu a maioria dos poemas de *Ariel* entre agosto e novembro de 1962, fato que se consolidou como um marco no desenvolvimento de sua escrita criativa.

Assim, para a discussão do presente trabalho selecionamos *Ariel*, publicado postumamente pela primeira vez em 1965 por Ted Hughes, ex-marido da poeta. Nosso objetivo é discutir a recepção crítica da primeira edição desta obra por meio da análise de três artigos acadêmicos publicados em língua inglesa entre 1966 e 1976. Escolhemos analisar a recepção de *Ariel* porque, em primeiro lugar, a primeira edição é, na verdade, uma versão alterada por Ted Hughes; além disso, os poemas mais conhecidos de Sylvia Plath estão inclusos neste livro e, por fim, *Ariel* foi a última obra que a poeta deixou finalizada para publicação, antes de cometer suicídio. Trata-se, portanto, de uma obra relevante tanto para a própria poeta, quanto para a poesia moderna norte-americana.

A título de justificativa, consideramos relevante citar que, após a morte de Plath, Ted Hughes organizou a publicação da primeira edição de *Ariel* e, no processo, retirou e substituiu treze poemas, alterando, assim, não apenas a ordem de exibição dos textos, mas também a narrativa original que Plath havia deixado³. As alterações feitas por Hughes resultaram em um acúmulo de poemas no desfecho do livro, mas não de quaisquer poemas, visto que a maior parte trata especificamente da temática da morte, especialmente os dois poemas que encerram a obra, “Edge” e “Words”. Ted Hughes justificou as modificações em *Ariel* dizendo que

Para Plath, um poema sempre era um "poema para livro" ou não. Em algum momento por volta do Natal de 1962, ela reuniu a maior parte

² Robert Lowell é considerado o fundador da poesia confessional. Após frequentar um curso de escrita criativa ministrado pelo poeta, Plath e Lowell tornaram-se colegas.

³ Marjorie Perloff discutiu este problema em um artigo publicado em 1984 intitulado *The two Ariels: the (re)making of the Sylvia Plath canon*, no qual apresenta o trajeto da narrativa deixada por Plath. No caso, *Ariel* tem início com a temática da maternidade, passando à descoberta de uma traição e, logo, aos limites do desespero e da raiva; daí surge, finalmente, uma morte ritual e um renascimento, seja através das cinzas da fênix em "Lady Lazarus", seja através da primavera que finaliza o período de hibernação das abelhas em "Wintering".

de escritos que ficaram conhecidos como os poemas de “Ariel” em uma pasta preta e os organizou em uma sequência muito cuidadosa. (Na época, ela disse que o livro começava com a palavra “Amor” e terminava com a palavra “Primavera”). O *Ariel* publicado em 1965 é um volume um tanto quanto diferente do que ela havia planejado. Ele incorporou a maioria da dúzia de poemas que ela havia escrito em 1963, embora ela mesma tenha reconhecido a inspiração diferente dessas novas peças, considerando-os um início para um terceiro livro. Esse *Ariel* omitiu alguns dos poemas mais pessoalmente agressivos de 1962, e poderia ter omitido mais um ou dois, se ela já não os tivesse publicado em revistas, de modo que eles já fossem bastante conhecidos em 1965. (HUGHES in PERLOFF, 1990, p. 177-8)⁴.

De acordo com o excerto, a motivação para a alteração de *Ariel* foi pessoal; Hughes retirou os poemas “pessoalmente agressivos” e inseriu os que considerou mais adequados para a publicação. Após muita pressão da crítica, Ted Hughes divulgou a ordenação correta e os poemas que constituíam *Ariel* em uma nota ao *Collected poems* de Plath, publicado em 1981. Ainda assim, o manuscrito original de *Ariel* apenas foi publicado pela primeira vez em 2004, seis anos após a morte de Hughes. Por esse motivo, consideramos relevante analisar a recepção crítica da primeira edição de *Ariel*, ou seja, a versão publicada por Hughes, pois esta obra foi investigada por quase quatro décadas por diversos pesquisadores e leitores.

Nesse sentido, a estética da recepção fundamenta o presente estudo e foi fundada por Hans Robert Jauss com uma aula inaugural proferida em abril de 1967. Posteriormente, a teoria da recepção exerceu influência nas décadas de 70 e 80 nos Estados Unidos e na Alemanha e, com o tempo, passou a ser aplicada a outras áreas e mídias por teóricos como Stuart Hall e Susan Bennett, por exemplo. Para nosso trabalho, utilizaremos as formulações propostas por Jauss em *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

A teoria da recepção

⁴ “[For Plath] a poem was always ‘a book poem’ or ‘not a book poem’. Some time around Christmas 1962, she gathered most of what are now known as the “Ariel” poems in a black spring binder, and arranged them in a careful sequence. (At the time, she pointed out that it began with the word ‘Love’ and ended with the word ‘Spring’. The *Ariel* eventually published in 1965 was a somewhat different volume from the one she had planned. It incorporated most of the dozen or so poems she had gone on to write in 1963, though she herself, recognizing the different inspiration on these new pieces, regarded them as beginnings of a third book. It omitted some of the more personally aggressive poems from 1962, and might have omitted one or two more if she had not already published them herself in magazines - so that by 1965 they were widely known.” (Ibid., loc. cit.)

Como o título sugere, a estética da recepção enfatiza a leitura do receptor, ou seja, valoriza a posição do **leitor**. Trata-se de uma ruptura importante, pois nas décadas de 60 e 70, o formalismo e o estruturalismo – teorias de análise centradas na forma e na estrutura do texto em si – ainda constituíam as principais abordagens dos textos literários. A crítica dialética (ou crítica marxista) – na qual toda literatura possuiria uma função ou caráter social – também figura no quadro de teorias utilizadas na época. No entanto, embora a estética da recepção contraste com as demais teorias, Jauss reconhece e discute em sua aula as contribuições do formalismo, do estruturalismo e da crítica dialética, com o intuito de refletir sobre a lacuna entre conhecimento histórico e estético. Todavia, para o autor, o formalismo e a crítica dialética "compreendem o **fato literário** encerrado no círculo fechado de uma estética da produção e da representação" (JAUSS, 1994, p. 22, grifo do autor). Nesse caso, o formalismo se relaciona à estética da produção – na qual o texto literário é lido e analisado como objeto – e a crítica dialética à estética da representação, relacionada à sociedade. Dessa forma, ao pensar o texto através das estéticas de produção e representação, ambas as teorias "privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito." (JAUSS, 1994, p. 22).

Após introduzir suas críticas e reflexões sobre as teorias mencionadas, Jauss prossegue com a formulação propriamente dita da estética da recepção, contida em sete teses. Iremos nos ater àquelas mais relevantes para nossa proposta. Podemos mencionar, primeiramente, a tese de que a historicidade da literatura não se define por meio de fatos históricos, mas através da experiência dinâmica dos leitores em relação às obras. Dessa forma,

A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. Da objetivação ou não desse horizonte de expectativa dependerá, pois, a possibilidade de compreender e apresentar a história da literatura em sua historicidade própria. (JAUSS, 1994, p. 26).

Para definir o horizonte de expectativa – ou seja, aquilo que se espera de uma obra literária –, Jauss afirma que a experiência literária do leitor tem relação com o "sistema de referências que se pode construir em função das expectativas" (JAUSS,

1994, p. 27). Em outras palavras, o horizonte de expectativa do leitor é definido por um "saber prévio". Esse saber também é considerado parte da experiência de leitura e, portanto, age como um viabilizador da experiência com o novo que, por sua vez, realiza outro ciclo ao conduzir novamente o leitor ao saber prévio por meio de sinais, lembranças e menções que o colocam em contato com o que já foi lido. É importante mencionar que o horizonte de expectativa pode ser suscitado pelo autor e posteriormente destruído sistematicamente; assim o faz Miguel de Cervantes em *Dom Quixote* ao criar um texto que sugere a expectativa do romance de cavalaria quando, na verdade, sua intenção é desenvolver uma paródia.

O horizonte de expectativa pode ser delineado por meio da observação dos efeitos da obra literária no público leitor e crítico. Além disso, a distância entre o horizonte de expectativa e o texto é o que vai definir o caráter artístico da obra. Assim, as obras que não apresentam novidade para a experiência perdem em caráter artístico, mas podem se popularizar posteriormente, como os *best sellers*. Tudo isso depende da adequação ao horizonte de expectativa, que também pode se modificar com a variação das épocas. Nas palavras do autor,

(...) há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos. Quando, então, o novo horizonte de expectativas logrou já adquirir para si validade mais geral, o poder do novo cânone estético pode vir a revelar-se no fato de o público passar a sentir como envelhecidas as obras até então de sucesso, recusando-lhes suas graças. É somente tendo em vista essa mudança de horizonte que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor, e as curvas estatísticas dos *best sellers* proporcionam conhecimento histórico. (JAUSS, 1994, p. 33).

Por fim, a reconstrução do horizonte de expectativa nos permite perceber as questões para as quais o texto foi uma resposta e, assim, possibilita o acesso à compreensão dos leitores de determinada época em relação a uma obra literária específica. Jauss também ressalta a importância da análise da historicidade da literatura sob os aspectos sincrônico e diacrônico e, finalmente, "sob o aspecto da relação do desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo" (JAUSS,

1994, p. 40). Para a análise de *Ariel*, as teses relacionadas ao horizonte de expectativa serão suficientes para explicitar nossa proposta.

A constituição e a recepção de *Ariel*

Primeiramente, é importante mencionar que pouco antes de consumir seu suicídio, Sylvia Plath deixou o manuscrito de *Ariel* organizado e finalizado para publicação. De acordo com Jo Gill, em uma carta de 16 outubro de 1962, Plath diz que os poemas de *Ariel* são os melhores que já escreveu e acrescenta que a coletânea "irá fazer meu nome" (PLATH in GILL, 2008, p. 51)⁵. De fato, foi com *Ariel* que a poeta começou a obter mais reconhecimento nos Estados Unidos e na Inglaterra. Posteriormente, com o *Collected poems* – também publicado postumamente por Ted Hughes, em 1981 – Plath foi contemplada com um prêmio Pulitzer, consolidando sua relevância para a poesia moderna e confessional.

Em *A history of modern poetry*, David Perkins diz o seguinte sobre a recepção de *Ariel*:

Muitos dos poemas do último ano de vida de Plath aparecem em *Ariel* (1965). Publicados após os *Life Studies* de R. Lowell (contando inclusive com uma introdução convidativa de Lowell), os poemas foram lidos sob a convenção da interpretação Confessional de que a voz poética nesses poemas seria a própria Plath dando voz a suas emoções. Estas emoções incluem acessos de raiva e declarados ímpetus suicidas, o que fez com que os leitores se sentissem fortemente tocados por pena e horror. Eles acreditaram que os poemas e os estados mentais ali expressos anunciavam o suicídio de Plath. **Curiosidades biográficas e psicoanalíticas interessaram muitos leitores e, assim, o volume teve grande impacto.** (PERKINS, 1987, p. 591, grifo nosso)⁶.

Perkins explica a possível origem da acalorada recepção do volume póstumo editado por Hughes. Trata-se do tom confessional dos poemas que, no caso de Plath, sugere uma abordagem da esfera íntima e doméstica e de temáticas relacionadas à

⁵ Optamos por traduzir as citações no corpo do texto e inserir os trechos originais nas notas de rodapé quando for conveniente.

⁶ "Many of the poems of Plath's last year appeared in *Ariel* (1965). Coming after Lowell's *Life Studies* (and with a lurid introduction to *Ariel* by Lowell), the poems were read under the Confessional convention that the speaker was Plath voicing her own emotions. These included murderous rage and headlong suicidalness, and readers were strongly moved to pity and horror. They assumed that the poems, or the states of mind they expressed, precluded her suicide. Biographical and psychoanalytic curiosity excited many readers, and the volume made a strong impact". (Ibid., loc. cit.)

morte, por exemplo. É possível que o aspecto confessional tenha, portanto, atingido o horizonte de expectativa dos leitores. Hoje sabemos que Sylvia Plath está inclusa entre os principais representantes da poesia confessional por ter encontrado material criativo para sua escrita em eventos cotidianos e pessoais. *Ariel* contém uma série de poemas sobre aspectos da vida da poeta, mas nos últimos meses Plath escreveu principalmente sobre o desmoronamento de seu casamento com Ted Hughes, após a descoberta do caso extraconjugal do poeta britânico com Assia Wevill, uma amiga do casal. Nesse sentido, alguns poemas são verdadeiramente agressivos em relação ao universo patriarcal, tais como "Daddy" e "Lady Lazarus", apenas para citar dois de seus textos mais conhecidos. Alguns poemas tratam da temática da traição abertamente, como "The Rabbit Catcher", "Rival" e "Words heard, by accident, over the phone"⁷. Por outro lado, alguns abordam a relação conflituosa da poeta com o pai, Otto Plath, um entomólogo alemão que morreu quando a poeta tinha apenas oito anos. No entanto, cabe mencionar que as temáticas do sofrimento e da traição apenas constituem a atmosfera de conflito no projeto do livro original, ou seja, não são assuntos que sintetizam o objetivo central da obra.

Sendo assim, selecionamos três artigos acadêmicos escritos em língua inglesa que tratam dos poemas do *Ariel* publicado em 1965. Os artigos foram publicados em revistas acadêmicas no período que vai de 1966 a 1976. Nossa intenção é discutir brevemente a recepção da obra para a crítica especializada e mostrar que há um viés interpretativo semelhante em todos os artigos.

O primeiro texto é de William F. Claire, intitulado *That rare, random descent: the poetry and pathos of Sylvia Plath*, publicado em 1966 na revista *The antioch review*, da Universidade de Ohio. No artigo, William Claire comenta alguns poemas que Plath escreveu, mais especificamente: "Fever 103°", "Lady Lazarus", "Daddy", "Edge", "Words", "Black Rook in Rainy Weather", etc. Trata-se, portanto, de um artigo que privilegia, em sua maior parte, os poemas de *Ariel* de 1965, no qual "Edge" e "Words" foram incluídos por Ted Hughes, e que figuram, inclusive, como os poemas que encerram a obra, como mencionado anteriormente.

Publicado um ano após a publicação da primeira edição de *Ariel*, o título do artigo já sugere que Claire se apoiou em uma percepção muito comum no universo da

⁷ "The Rabbit Catcher" e "Words heard, by accident, over the phone" constam no manuscrito original, mas não foram publicados na edição modificada por Ted Hughes, ex-marido da poeta.

crítica sobre Sylvia Plath; trata-se da concepção de que a poeta estaria envolta por um “pathos” ou por um “mito”⁸, em função de sua trágica história.⁹ Logo no início do texto, Claire diz que

Seus últimos poemas atingem o leitor com toda a paixão e sofrimento (pathos) de uma mente fundida simultaneamente com amor e ódio. Os textos são sempre gloriosos e, em sua maioria, doentios e incredivelmente irritantes. Eles são de um tipo nunca vistos antes, são seus **epitáfios finais feitos de maneira exclusiva e trágica**. (CLAIRE, 1966, p. 552, grifo nosso)¹⁰.

Neste excerto, percebemos que a interpretação de Claire sobre os poemas mencionados segue a linha dos críticos que viram em *Ariel* um eminente desejo de morte. Para o autor, poemas como “Edge” e “Words” seriam uma espécie de epitáfio da poeta. Para explicitar nosso ponto de vista, em outro momento o autor menciona que

Berdaeyev¹¹ pode ser convincente quando fala sobre o suicídio como a mais alta forma de amor próprio, mas com Sylvia Plath isso parece ter sido uma questão de vocação, uma culminação curiosa da crença na morte em si mesma. Ela se tornou a “*Lady Lazarus*” do século XX, figura que foi explorada desesperadamente em seu volume póstumo, *Ariel*, e que carrega um **epitáfio não intencional de três linhas (...)**. (CLAIRE, 1966, p. 553, grifo nosso)¹².

O poema “Lady Lazarus” é um dos mais celebrados de Sylvia Plath e narra a trajetória de uma mulher suicida constantemente trazida de volta à vida por seus “inimigos” que são, na verdade, médicos. Após frequentes experiências com morte e ressurreição, esse eu feminino compreende que sempre retornará das cinzas tal qual uma

⁸ Nesse sentido, Marjorie Perloff possui uma resenha intitulada *Extremist poetry: some versions of the Sylvia Plath myth*, publicada em 1972 no *Journal of Modern Literature* da Indiana University.

⁹ Sylvia Plath possui pelo menos seis biografias, mas sua vida também foi estudada especialmente por críticos que se utilizam da análise psicanalítica. A história de Plath contém tentativas de suicídio, a morte do pai quando a poeta tinha apenas oito anos, tratamentos para depressão por meio de terapia de eletrochoques, o *affair* de Hughes com Assia Wevill – que levou à dissolução do casamento de Plath – e, finalmente, seu suicídio, aos 31 anos. No entanto, Plath também possui uma trajetória de brilhantismo, tendo recebido condecorações e prêmios por toda a sua vida, especialmente na escola e na faculdade.

¹⁰ “Her last poems hit the reader with all the passion and pathos of a mind simultaneously fused with love and hate. They are often glorious, mostly sick, unbelievably irritating. They are the like of which have not been seen before, exclusively and tragically her final epitaphs.” (CLAIRE, 1966, p. 552).

¹¹ Nikolai Berdaev, filósofo e religioso russo.

¹² “Berdaev may be convincing when he speaks of suicide as the highest form of self love, but with Sylvia Plath it seems to have been a question of vocation, a curious culmination of belief in death itself. She had become the twentieth century ‘Lady Lazarus’ so desperately developed in her posthumous volume, *Ariel*, and which carries with it an unintentional three line epitaph (...)” (Ibid., p. 553)

fênix. A mulher de cabelos vermelhos que ameaça Deus e o Diabo¹³, "devora homens como se fossem ar" (PLATH, 2010, p. 50). Este poema também é famoso por conter referências autobiográficas às tentativas de suicídio da própria Plath. O terceto a que Claire se refere diz que "Morrer/É uma arte, como tudo o mais./E eu o faço excepcionalmente bem" (PLATH, 2010, p. 47)¹⁴. Dessa forma, confirma-se o viés do autor, pautado principalmente na questão da morte como tema e do suicídio da poeta como o contexto que circunscreve a discussão.

O segundo artigo, intitulado *The unitive urge in the poetry of Sylvia Plath*, é de Pamela A. Smith e foi publicado em setembro de 1972 no *The New England quarterly*. No artigo, Pamela Smith discute o desejo que a poeta teria de "reconciliar a História culpada e mortal – dela mesma e da humanidade – com um momento puro e perpétuo" (SMITH, 1972, p. 323)¹⁵. Para expor seu ponto de vista, a pesquisadora analisa poemas de *The colossus* e, principalmente, de *Ariel*. A discussão do artigo se desenvolve em torno da ideia de que a experiência de Plath com o sofrimento – tanto o de origem interna quanto o de origem externa¹⁶ – a levou a vislumbrar e conceber um universo paralelo e incorpóreo situado na dimensão da morte, um universo livre de punição e sofrimento. Em outras palavras, Plath estaria em busca de "algum tipo de união transcendente inominada, algo como um estado místico permanente". (SMITH, 1972, p. 332). Mas a conclusão do artigo parece nos apresentar outra ideia. Destacamos o trecho a seguir para discussão, no qual a pesquisadora diz que

Em sua poesia e, presumivelmente, em sua vida, (Plath) ensinou a si mesma a odiar proteger-se da dor e da tortura; a filha e esposa que acreditou ter sido tratada brutalmente reagiu transformando-se em uma mulher que devora homens: "Se matei um homem, matei dois-", tal como admite de maneira horrenda (em *Daddy*). Através da percepção de seu próprio universo grotesco e abismal, ela imaginou que a única redenção seria oferecer-se completamente, entregando-se

¹³ "Herr God, Herr Lucifer/Beware/Beware." (PLATH, 2010, p. 50).

¹⁴ "Dying/Is an art, like everything else./I do it exceptionally well." (PLATH, 2010, p. 47)

¹⁵ "(...) the poems of *Ariel* tell of Plath's attempt to reconcile guilty, mortal history (her own and humanity's) with some pure, immortal, perpetual moment." (SMITH, 1972, p. 323)

¹⁶ A menção ao sofrimento externo tem relação com os eventos da Segunda Guerra Mundial; com a devastação de Hiroshima e Nagasaki, com os campos de concentração em Dachau e Auschwitz, etc.

à morte em um pogrom¹⁷ particular. Assim, ela atravessa o liame, o "Limite" de tudo em *Ariel*. (SMITH, 1972, p. 338-9)¹⁸.

O parágrafo de desfecho do artigo, seguido do poema "Edge", possui um sentido bastante diverso da proposta inicial. O poema citado pela pesquisadora trata a morte como ápice e realização, pois "a mulher está perfeita./Seu corpo morto/Carrega o sorriso de completude/" e seus pés desnudos "parecem dizer/já chegamos tão longe, acabou" (PLATH, 2010, p. 80)¹⁹. A busca por transcendência ou experiência mística pouco ou nada tem a ver com a busca consciente da morte como meio de redenção, especialmente considerando circunstâncias que envolvem um universo pessoal "grotesco e abismal". Além disso, ao inferir a si mesma um "pogrom particular", Plath dissolveria a ideia de experiência mística transcendente. O pogrom é um ato destrutivo e violento que não se adequa à imobilidade e vulnerabilidade da mulher em "Edge". No poema, o corpo é uma imagem central que, além da inércia e do semblante de completude, também carrega "Cada criança morta enrolada, uma serpente branca", pois "Ela recolheu-as/Todas de volta em seu corpo como pétalas/De uma rosa fechada" (PLATH, 2010, p. 80)²⁰. Nesse sentido, de acordo com Kathleen Lant, para Plath, o corpo "não seria um emblema cintilante da glória da alma; ao contrário, parece ser um lembrete constrangedor das falhas do eu, um ícone da vulnerabilidade da poeta" (LANT, 1993, p. 625)²¹. O corpo atingiu seu "limite", como sugere o título do poema e, ao mesmo tempo, ultrapassou todos os limites. Como a tarefa final desta mulher é contemplar seu ápice na morte, ela recolhe em seu corpo tudo que produziu em vida.

Em suma, assim como outros pesquisadores de Sylvia Plath, Pamela Smith relaciona a interpretação dos poemas finais de *Ariel* a uma atmosfera marcada pelo desejo de morte. Além disso, sua interpretação busca justificar o suicídio de Plath, pois,

¹⁷ O pogrom é um ato de destruição em massa, mas nesse caso, seria um ato de Plath direcionado a si mesma.

¹⁸ "In her poetry and presumably in her life, she taught herself to hate to protect herself from pain and torture; the daughter and wife who believed herself to have been treated brutally reacted by turning into a man eater: 'If I've killed one man, I've killed two-,' she appallingly admits in 'Daddy.' From the perception of her own abysmal grotesquerie, the only redemption, she imagined, was to offer herself up, to put herself to death in a private pogrom. Thus, she passes over the brink, the 'Edge' of everything in *Ariel* (...)" (Ibid., p. 338-9).

¹⁹ "Her bare / Feet seem to be saying: / We have come so far, it is over." (PLATH, 2010, p. 80).

²⁰ "Each dead child coiled, a white serpent (...)/She has folded/Them back into her body as petals/Of a rose close when the garden/Stiffens and odors bleed" (Ibid., loc. cit.)

²¹ "For her, the body stands not as a shimmering emblem of the soul's glory but seems, rather, an embarrassing reminder of the self's failures, an icon of the poet's vulnerability." (LANT, 1993, p. 625)

de acordo com o excerto supracitado, a própria poeta entregou-se à morte por meio de um *pogrom*, ou seja, do suicídio. Essa interpretação se popularizou não apenas pelo fato de Plath ser uma poeta confessional, mas também porque sua vida foi exaustivamente investigada após sua morte. Alguns pesquisadores inclusive insinuam que "quando Plath se suicidou, logo após compor um ciclo de poemas que evocam o suicídio, ela parece ter elevado as apostas sobre sua ventura literária para muitos de seus leitores." (CHURCHWELL, 1998, p. 99)²².

O último artigo analisado, intitulado *The deathly paradise of Sylvia Plath*, foi publicado por Constance Scheerer em 1976 no *The antioch review*. No artigo – que também possui um título bastante sugestivo –, Scheerer discute uma afirmação de Hughes publicada nas notas de *The art of Sylvia Plath*, na qual o poeta menciona que alguns poemas de Plath escritos entre 1956 e 1957 possuem uma visão "confortante" (*chilling*) de um "paraíso mortal". A autora questiona de que maneira o paraíso poderia ser mortal e comenta muitos poemas de Sylvia Plath, comparando as imagens dos poemas analisados a pinturas de Rousseau. Sua discussão tem início com uma das definições da palavra "paraíso" que, em persa, significa "jardim emparedado". A partir daí, Scheerer utiliza a imagem do jardim emparedado para aprofundar a discussão sobre a ideia de paraíso mortal, mas enfatiza que "embora estes jardins contenham, por implicação, os inícios e desfechos da humanidade, é a morte – e não a vida – o princípio dominante desses anti-Édens." (SCHEERER, 1976, p. 470)²³. Além disso, nestes jardins

[...] seus habitantes não tem liberdade de escolha, no antigo sentido Miltoniano de terem sido "suficientes para permanecerem de pé, embora livres para caírem". Eles são humanos, mas infelizes; estão à mercê da deidade ou de deidades. O paraíso mortal, portanto, não é mortal apenas porque afirma a morte ao invés da vida, mas também porque devora todo propósito e individualidade. Sua afirmação máxima é uma negação: a busca pela identidade equivale à busca da não-identidade. E a descoberta do propósito apenas mostra que não há propósito. (SCHEERER, 1976, p. 470)²⁴.

²² "When Sylvia Plath killed herself, soon after composing a cycle of poems that evoke suicide, she seems to have raised the stakes of the literary venture for many of her readers." (CHURCHWELL, 1998, p.99)

²³ "Although they contain by implication humanity's beginnings and endings, death, not life, is the ruling principle of these anti-Edens." (Ibid., p. 470)

²⁴ "Moreover, their inhabitants have no freedom of choice in the old Miltonic sense of having been made 'Sufficient to have stood though free to fall.' They are human but hapless, at the mercy of deity or deities. The deathly paradise, then, is deathly not only because it affirms death instead of life but also because it swallows up purpose and individuality. Its ultimate affirmation is a negation: the search for an identity

É nessa atmosfera de busca paradoxal e sufocante que Scheerer desenvolve sua análise dos poemas de Plath em relação à existência de um "paraíso mortal". Sobre os poemas de *Ariel*, a pesquisadora afirma que a simbologia do jardim começa a desaparecer e que os poemas ganham velocidade com as imagens de pistões e galopes, mas que, mesmo assim, o destino último ainda é a morte. Assim, embora poemas como "Ariel", "Getting There", "Fever 103°", "Totem", "Years" e "Words" contenham viagens cósmicas sem destino, o objetivo é "a morte – a morte na forma de um apagamento da identidade, mesclando o primário e o impessoal." (SCHEERER, 1976, p. 476)²⁵. Apesar do desejo de morte, a autora conclui que Plath recusou o confinamento dos jardins ao se utilizar de um meio de criação mítico. No entanto, embora desejasse a libertação, a poeta se sentia simultaneamente "perdida e estranha perante a expansão do universo não-confinado" (SCHEERER, 1976, p. 478)²⁶. Dessa forma, envolta pela sensação de estranhamento diante do mundo, a morte realmente seria a única tentativa plausível de expansão para Plath, pois

A poeta sempre buscou purificação e redenção no dinâmico, no ativo; e ainda assim o ato purificador – tanto em seus poemas quanto em sua vida – estava nas clausuras: no amor do pai morto (...); na fruição da maternidade no ventre escuro e fechado; na morte no porão de sua mãe; e, finalmente, na morte na "caixa fechada" do fogão a gás, como se seus mitos de origens e fins fossem finalmente traduzidos em realidades. (SCHEERER, 1976, p. 479)²⁷.

Scheerer explica, portanto, que apesar do impulso ativo em direção à liberdade, Sylvia Plath também não se satisfaz do lado de fora dos jardins emparedados. A sensação de não pertencer a lugar algum levaria a poeta e suas vozes poéticas a ingressarem numa jornada incansável em busca da morte. Em seu artigo, Scheerer vai

means the search for non-identity. The discovery of purpose discloses that there is no purpose." (Ibid., loc. cit.)

²⁵ "All the while the lusted-for goal (for which the self has been packed into its cosmic suitcase) is death – death in the form of sweeping-away of identity, melding into the primal/impersonal" (Ibid., p. 476)

²⁶ "It is an unendurable paradox: Sylvia Plath, who could not tolerate the wall, the constriction, the garden, also felt lost and alien in the expansion of the unconfined universe." (Ibid., p. 478)

²⁷ "The poet always sought purification, redemption in the dynamic, the active; and yet the purifying act, in her poems as in her life, took place in enclosures: the love of the dead father in the sugar-egg; the fruition of motherhood in the dark, closed, blooming womb; death in the cellar-ledge of her mother's basement; death, finally, in the 'shut box' of the gas oven, as if her myths of origins and ends were finally translated into realities" (SCHEERER, 1976, p. 479).

ainda mais longe ao relacionar a temática da morte dos poemas analisados ao próprio suicídio de Plath. Já mencionamos que William Claire e Pamela Smith fizeram o mesmo, mas em Scheerer a sugestão da relação entre poesia e morte é mais direta.

Nesse sentido, Alicia Ostriker, em *The americanization of Sylvia* explica que, pelo fato de *Ariel* conter muitos poemas sobre morte, suicídio, doenças e raiva, "não é de se estranhar que as análises sobre Plath relacionem sua poesia com sua biografia"²⁸ (OSTRIKER et al, 1984, p. 97). O poema "Words", por exemplo, é comumente interpretado como uma expressão da falha de Plath no que diz respeito à capacidade linguística/da escrita, pois as palavras são, inicialmente, "Machados/Que fazem os troncos ressoarem/E os ecos!/Ecos que partem/Do centro, como cavalos"²⁹ e, no fim, quando o eu poético as encontra anos depois pela estrada, já estão "secas e selvagens"³⁰ (PLATH, 2010. p. 81), ou seja, inapreensíveis. Daí o fato de muitos pesquisadores associarem o intenso período de criatividade de Plath em seus últimos meses de vida ao seu suicídio³¹, pois acreditam que em algum momento a poeta perdeu a capacidade de criar, o que a levou à morte física e metafórica. Constance Scheerer partilha desta visão e, assim, também observamos em seu artigo a predominância da discussão sobre o tema da morte nos poemas plathianos, com menções especiais a "Totem", "Years" e "Words".

Considerações finais

Por meio da breve análise dos artigos acadêmicos apresentados no presente trabalho, buscamos comentar a recepção crítica de *Ariel* e notamos que todos os autores possuem o mesmo viés interpretativo. Os pesquisadores se referem a *Ariel* como se este livro fosse um possível prenúncio do suicídio da poeta, uma vez que os poemas que o encerram – "Edge" e "Words" – versam especificamente sobre a morte. Assim, identificamos o horizonte de expectativa dos autores dos três artigos analisados. Ambos

²⁸ "Since many of the poems in *Ariel* deal, directly and passionately, with illness, death, suicide and rage, it is not surprising that commentary on Plath typically identifies her poetry with her biography (...)" (OSTRIKER, 1984, p. 97).

²⁹ "Axes/After whose strokes the wood rings/And the echoes!/Echoes traveling/Off from the center like horses" (PLATH, 2010, p. 81).

³⁰ "Years later I/Encounter them on the road--/Words dry and riderless,/The indefatigable roof-taps. (...)" (Ibid., loc. cit.)

³¹ Ver M. L. Rosenthal, em *The New Poets: American and British Poetry since World War II*. New York: Oxford University Press, 1967, p. 83. Hugh Kenner também faz um comentário ácido e enviesado em *Sincerity Kills* (1979), ao dizer que "os poemas sobre a morte – praticamente um terço de *Ariel* – fazem mal para a alma de qualquer pessoa" (KENNER, 1979, p. 78).

se apoiaram no conceito de poesia confessional para investigarem os poemas de Plath e privilegiaram em demasia os aspectos biográficos da poeta. Também buscamos reconstruir o horizonte de expectativa destes leitores, que não tiveram acesso ao manuscrito original de *Ariel* no período em que desenvolveram os artigos. A referida reconstrução tem o intuito de esclarecer as perguntas que os pesquisadores possivelmente tentaram responder em relação ao livro publicado em 1965. De acordo com o viés interpretativo comum aos três pesquisadores, podemos afirmar que os artigos apresentaram uma resposta para a seguinte pergunta que, por sinal, tem relação com o suicídio da poeta: afinal, *Ariel* foi o epitáfio de Plath ou não? Para os pesquisadores mencionados em nossa análise, sim. Em outras palavras, a observação do horizonte de expectativa justifica, assim, o viés de interpretação comum aos três autores.

Apesar da constante discussão em torno da questão da morte na poesia e na vida de Sylvia Plath, resta, ainda, um questionamento: e se *Ariel* tivesse sido publicado em 1965, tal como a poeta o deixou? David Perkins parece concordar que a recepção da obra poderia ser diferente, ao afirmar que

Os poemas dos últimos nove meses de Plath criam seu efeito através da combinação entre velocidade e força emocional com densidade de implicação e ambivalência extrema de sentimento. Se sua poesia fosse menos angustiante ela poderia ser vista como uma poeta engenhosa. No entanto, ela não é apenas angustiante, pois seus estados mentais nos meses finais de sua vida também incluem ideias de resolução e esperança. É sabido que Hughes, ao organizar *Ariel* após a morte de Plath, omitiu alguns poemas que ela tinha inserido, incluiu outros e reorganizou a ordem de poemas. **Se ele tivesse seguido as intenções de Plath, o volume teria criado uma impressão diferente**". (PERKINS, 1987, p. 594, grifo nosso)

Referências

- CHURCHWELL, S. **Ted Hughes and the corpus of Sylvia Plath**. In: **Criticism**, Vol. XL, nº 1, pp. 99-132. Detroit: Wayne State University Press, 1978.
- CLAIRE, W. **That Rare, Random Descent: The poetry and pathos of Sylvia Plath**. In: **The antioch review**, Vol. 26, No. 4 (Winter), pp. 552-560. Ohio, the Antioch review, 1966-7.
- GILL, J. **The Cambridge introduction to Sylvia Plath**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- KENNER, H. Sincerity kills. In: **Modern critical views – Sylvia Plath**. Edited and with introduction by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1989.
- LANT, K. M. The big strip tease: female bodies and male power in the poetry of Sylvia Plath. In: **Contemporary literature**, Vol. 34, No. 4 (Winter), pp. 620-669. Wiconsin: University of Wiconsin Press, 1993.
- OSTRIKER, A. The americanization of Sylvia. In: WAGNER, Linda W. **Critical essays on Sylvia Plath**. Boston: G.K. Hall Company, 1984
- PERKINS, D. **A history of modern poetry: modernism and after**. Cambridge: The Belknap Press; Harvard University Press, 1987.
- PERLOFF, M. The two Ariels: the (re)making of the Sylvia Plath canon. In: **Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric**. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- PLATH, S. **Ariel**. London: Faber and Faber, 2010.
- _____. **Ariel**. Edição restaurada e bilíngue, com os manuscritos originais. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. São Paulo: Verus Editora, 2010.
- SCHEERER, C. The deathly paradise of Sylvia Plath. In: **The antioch review**, Vol. 34, No. 4, Ohio College: 1976, pp. 469-480.
- SMITH, P. The unitive urge in the poetry of Sylvia Plath. In: **The new england quarterly**, Vol. 45, No. 3 (Sep., 1972), pp. 323-339. Boston: The New England Quarterly, 1972.

A RELAÇÃO ENTRE O MITO E O MARAVILHOSO EM
“CENTAURO”, DE JOSÉ SARAMAGOTHE RELATIONSHIP BETWEEN MYTH AND THE MARVELOUS IN
“CENTAURO”, BY JOSÉ SARAMAGOTania Mara Antonietti LOPES¹

Resumo: A partir da experiência adquirida com a ficção de José Saramago, constatamos a ausência de pesquisas mais consistentes em relação ao período formativo do autor, que muito contribui para que se compreenda o desenvolvimento dos temas relacionados com o insólito ficcional presentes nos romances do autor português. Nossa proposta para este artigo tem como meta inicial oferecer a análise do conto “Centauro”, presente em *Objecto quase* (1978), evidenciando que a estruturação dos elementos representativos do insólito – no presente caso, o mito e o maravilhoso –, fundada no imaginário como aparência de realidade, a reconduz a um mundo alternativo a partir da efabulação pautada na oralidade. A constatação de tais elementos, já nas origens da ficção saramaguiana, confirma uma prefiguração dos gêneros que se manifestarão sob novas abordagens em sua produção posterior.

Palavras-chave: Centauro, José Saramago, Maravilhoso, Mito, Imaginário.

Abstract: Using the experience acquired in our studies of José Saramago’s fiction, we have observed the absence of more thorough research regarding this author’s formative period, which brings important contributions to understand the development of themes related to the fictional insolite that can be found in his novels. Our proposal for this article has as its initial aim the analysis of the short story “Centauro”, published in the collection *Objecto quase* (1978), evidencing that the structuration of representative elements of the insolite – in the present case, myth and the marvelous –, founded in the imaginary with the appearance of reality, creates an alternative world with the help of orality-based fabulation. Observing such elements in the very origins of Saramagian fiction confirms the prefiguration of genres that will become manifest under new approaches in his later literary output.

Keywords: Centauro, José Saramago, Marvelous, Myth, Imaginary

¹ Pós-Doutoranda com Bolsa da FAPESP junto ao Departamento de Literatura, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, FCL – UNESP, 14800-901, CP 174, Araraquara, São Paulo, Brasil, tantoniettilopes@gmail.com.

Na produção em prosa de José Saramago, verificamos no decorrer dos anos a presença predominante de traços que se associam a vertentes do “insólito ficcional”, cujo imaginário abarca desde os mitos até as categorias problematizadas em trabalhos mais recentes, como o realismo mágico. No conjunto dos romances de Saramago, a abordagem narrativa remete-nos a uma releitura do mundo a partir da atualização de alguns elementos que parecem promover, no autor português, a presença expressiva de um imaginário vinculado aos mitos, ao gênero maravilhoso, ao fantástico (tradicional e contemporâneo), ao surrealismo e ao realismo mágico, que chamamos em nossas pesquisas mais recentes de formas do insólito.

A notável capacidade do ficcionista de compor num mesmo romance elementos manifestados por diferentes procedimentos que concorrem para o extraordinário, sem que ocorram confusões em relação aos gêneros ou categorias literárias coexistentes em seu discurso, estimulam o nosso interesse em verificar como esses elementos se estruturam na narrativa saramaguiana, na direção de uma reflexão acerca da ficção como condição para a reformulação do mundo. (ISER, 1996)

Os romances de José Saramago publicados entre 1980 e 1991 – nos quais os elementos do imaginário do qual tratamos se apresentam de forma preponderante e indiscutível – se constituem pela marca oral que tornou o autor singular, pelo narrador heterodiegético interveniente e pela utilização de uma linguagem mais próxima do cotidiano para efeitos narrativos inesperados. A partir de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), esses elementos permaneceram na ficção saramaguiana, mas houve um corte com a realidade portuguesa (retomada em *A viagem do elefante*, 2008), uma ruptura maior com coordenadas espaçotemporais concretas, e o enxugamento do estilo barroco.

Numa visão de conjunto, o traço mais inovador parece confluir para a metamorfose do todo ficcional em alegorias, que funcionam como distopias de um mundo absurdo, sem razão. Inicia-se, segundo a crítica especializada, o ciclo das alegorias, em que ocorre a universalização do mundo narrativo para permitir um diálogo mais profícuo com leitores oriundos de todas as latitudes. Desse modo, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) são romances que reproduzem a enunciação da irracionalidade do mundo contemporâneo, do qual os seres humanos estão alienados, e

alienados estão de si mesmos. Inserido no ciclo das alegorias, mas com um humor menos sombrio, *As intermitências da morte* (2005) apresenta o foco narrativo por um viés eminentemente filosófico, configurando-se como uma parábola sobre a condição humana de “ser para a morte”.

Assim, o ambiente de irrealidade superiormente evocado e a riqueza efabulatória de uma forma absurda ou maravilhosa evidenciam, em grande parte dos romances de José Saramago, a constatação de traços que estão presentes nos contos de *Objecto quase*, estabelecendo, portanto, uma “circularidade” de temas e de escolhas formais, relacionadas à configuração dos elementos presentes nas formas do insólito como componentes estruturantes do imaginário na ficção saramaguiana, ideia que constitui o eixo de nossa hipótese de trabalho, parcialmente aqui exposta.

Em *Objecto quase*², o ficcionista português oferece-nos narrativas com grande diversidade de registros literários característicos de vertentes estéticas “que ao leitor revelam qual o crisol literário no qual o autor se encontrava imerso nos últimos anos na década de 1970”. (COSTA, 1997, p.319) A maneira como se colocam os relatos em cada conto propicia a verificação de um critério cuidadoso de exploração linguística, que permite que se considere a narrativa muito próxima do que a crítica portuguesa chama de “experimental”, explicada pelo contexto específico da produção de Saramago somado à sua absorção (de Saramago) das tendências estéticas afinadas com a prosa contemporânea, como por exemplo o barroco experimental ou minimalista (expresso em “Cadeira”), o fantástico (predominante em “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas” – em que há também o registro do conto popular tradicional), a ficção científica (presente em “Coisas”).

No conto “Centauro”, o leitor se depara com um relato apresentado de modo poético que explora literalmente, já não no sentido figurado, a mitologia clássica. Trata-se de uma narrativa que se filia ao maravilhoso a partir da construção imaginária (ocidental) ancorada não apenas no mito do centauro e seus respectivos símbolos, mas também e de maneira engenhosa na própria literatura, sobretudo se considerarmos o mito e o conto como territórios do imaginário. É patente que os dois termos apresentam viva correlação, traçando-se as circunstâncias nas quais surgiu a narrativa e de que maneira ela foi historicamente articulada. Nesse sentido, “Centauro” expressa

² O livro é constituído por seis contos cujos títulos são respectivamente “Cadeira”, “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas”, “Centauro” e “Desforra”.

estruturalmente de que forma a narrativa é articulada pela oralidade, e como a oralidade bem articulada aproxima o leitor da narrativa.

O centauro, um ser híbrido que alcança a sua individualidade humana ao se libertar da metade animal, não é apresentado como tal desde o princípio. A instância narrativa desvela paulatinamente do que se trata a trama de modo a confundir o leitor, para que se concretize na efabulação o efeito de encantamento (CHIAMPI, 1980) predominante em todo o conto e facultado por um narrador heterodiegético já identificável, por meio de uma leitura mais cuidadosa, com o narrador peculiar dos romances saramaguianos, sobretudo no que diz respeito ao discurso maravilhoso. Nesse aspecto, além do narrador, há um conjunto de fatores que concorrem para a configuração desse gênero na estrutura do enredo em estudo, como o espaço e o tempo.

O cavalo parou. Os cascos sem ferraduras firmaram-se nas pedras redondas e resvaladiças que cobriam o fundo quase seco do rio. O homem afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos que lhe tapavam a visão para o lado da planície. (SARAMAGO, 2010, p.107, grifos meus).

Eis acima o princípio do relato. É possível inferir aqui a existência de um homem e seu cavalo. A natureza animal e a natureza humana seguirão opostas por um período extenso, em que o espaço ganha seus contornos vagorosamente e o tempo segue a mesma lentidão, até que as duas naturezas convergem no centauro e, nesse momento, entendemos que essa personagem é transportada ao mundo presente, vindo de um espaço-tempo tecido nos mitos e articulada (a personagem) a partir da memória coletiva, de onde o contista extrai a trama que organiza o tema a explorar, para dar-lhe uma direção. O protagonista aqui concebido por Saramago tem como modelo a tradição oral, mas não é prisioneiro dela, uma vez que o seu criador apodera-se do modelo e o sujeita às leis que regem seu contexto.

Como exercício intertextual, procedimento presente já no embrião da prosa saramaguiana, calcado no maravilhoso porque transita dos primórdios para o mundo contemporâneo sem o questionamento do impossível, o conto aqui tratado remete-nos ao mito a partir do próprio título – “Centauro” – como uma espécie de *mise-en-abyme*. Sobre o que pode ser aqui interpretado como *mise-en-abyme*, ou espelhamento, na “palavra compartilhada, os silêncios adquirem um brilho particular: espelhos onde o

contista entrevê o poder das palavras na imagem invertida que o outro reflete, e na qualidade daquilo que ouve”. (BRICOUT, 2005, p.192).

De volta à narrativa, de imediato, quase nada é explícito ao leitor. O relato principia em uma manhã, “onde as terras subiam, primeiro em suave encosta, como tinha lembrança se eram ali iguais à passagem por onde descera muito ao norte [...]” (SARAMAGO, 2010, p.107 – grifos meus) Entretanto, por meio de um olhar mais atento, é possível vislumbrar, a partir da pessoa verbal, a existência de um protagonista que deixa pistas ao leitor sobre o espaço onde percorre. A duplicidade da personagem se prolonga por algumas páginas, que evidenciam que o centauro, ainda não revelado pelo narrador, migra de um mundo mítico para um mundo histórico.

“Havia no ar uma humidade que prenunciava chuva, tempestade, decerto não nesse dia, mas no outro, ou passados três sóis, ou na próxima lua”. (SARAMAGO, 2010, p.107 – grifos meus) Aqui a linguagem nos direciona a um passado longínquo, utilizada nos mitos. Os primeiros mitos escritos nos chegaram primeiramente da Grécia antiga, mas isso não oculta o seu caráter oral e até mesmo encantatório. A linguagem que perpassa toda a narração, cortada por vezes por um discurso menos poético, inscreve-se na **recitação** (ELIADE, 2002) da narrativa resgatada da memória coletiva, que no conto em questão encontra-se regenerada.

Contudo, no prosseguir da narração, notamos que a linguagem se transfigura de forma vagarosa, assim como o tempo. “Muito lentamente, o céu aclarava. Era tempo de procurar um esconderijo, para descansar e dormir”. Assim, os paradoxos que se constituem no protagonista, preparam gradativamente o leitor para a revelação de algo extraordinário. “O cavalo teve sede. [...] O homem, com o ombro assente na areia áspera, bebeu longamente, embora não tivesse sede”. (SARAMAGO, 2010, p.108 – grifos nossos) A partir da construção muito bem elaborada do espaço e do tempo, apresentada por meio da memória do centauro, o mito é deslocado para o nosso mundo representado.

Estruturalmente, o texto se divide em três partes, cada qual determinada por um tempo. A primeira referência ao tempo pontua a necessidade de o centauro se esconder, indicando que o protagonista está inserido num mundo em que sua presença seria impossível. “Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência

que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro". (SARAMAGO, 2010, p.108 – grifos meus) Ao enfatizar insistentemente a dimensão do tempo que assola a personagem, o narrador prepara o clímax de modo a manter a verossimilhança, deixando mais evidente a luta interna de um ser ambíguo cujas forças (a racional e a animal) convergiam

[...] num ponto qualquer do corpo onde se entrechocavam as ordens que do mesmo cérebro partiam e os instintos obscuros alimentados talvez entre os flancos, onde a pele era negra; outras vezes cedia, desatento, a pensar noutras coisas, coisas que eram sim deste mundo físico em que estava, mas não deste tempo. (SARAMAGO, 2010, p.108 – grifos meus).

No discurso acima evidencia-se a transferência do centauro para o mundo histórico. "O último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos" (SARAMAGO, 2010, p.111), vencido, assim como seus irmãos, por Hércules na guerra contra os Lápidas, refugiou-se na floresta enquanto Nesso era derrotado pelo filho de Zeus.

[...] Tinham acabado então os centauros. Porém, contra o que afirmavam os historiadores e os mitólogos, um ficara ainda, este mesmo que vira Hércules esmagar num abraço terrível o tronco de Nesso e depois arrastar o seu cadáver pelo chão, como a Heitor viria a fazer Aquiles, enquanto se ia louvando aos deuses por ter vencido e exterminado a prodigiosa raça dos Centauros. Talvez repesos, os mesmos deuses favoreceram então o centauro escondido, cegando os olhos e o entendimento de Hércules por não se sabia então que desígnios. (SARAMAGO, 2010, p.111).

Assim, a presença do centauro no mundo representado conflui para a presença do prodígio, da maravilha, como um traço que alcançará uma significativa amplitude no decorrer do relato. A partir do que o narrador apresenta como um fato, uma vez que não nos é oferecida nenhuma outra opção, a não ser prosseguir na leitura, o relato adquire gradativamente uma atmosfera tensa, conforme a fuga – não se trata de uma peregrinação – inevitavelmente conduz a personagem ao seu derradeiro destino. O valor trágico do centauro é irrefutável e porque se trata de uma improbabilidade, será perseguido e rechaçado pelos homens. Simbolicamente, "o Centauro é a figura mítica que exprime o encontro, o conflito, a síntese da força vital que se quer sem limite e da sabedoria meditativa, recolhida e serena". (NOUHAUD, 2005, p.152). Em fins do século XX, Saramago concebe um centauro com todas as complexidades do mundo respectivo. Em seu interior, o centauro sofre duas forças que se opõem.

Na citação anterior demonstramos que apenas em um parágrafo, o narrador traz à tona o mito grego dos centauros, assim como as referências a Homero, tratados como fatos verdadeiros, uma vez que esse narrador, compatível com o narrador do maravilhoso, impede por meio de um discurso de autoridade, algum questionamento. Para corroborar a existência desse centauro, a narrativa prossegue na construção outra *mise-en-abyme* representada pela descrição de um sonho (do centauro) que se repete “há milhares de anos” (SARAMAGO, 2010, p.111) que, a partir de uma segunda e atenta leitura, antecipa o destino inevitável do centauro – embora no sonho haja uma inversão, pois é Hércules quem tem a espinha partida. Em seguida, percebemos uma gradação temporal que proporciona mais uma transformação que acompanha a modificação do mundo.

Antes, porém, de se consolidar a transformação para o mundo que é possível reconhecer como moderno, há uma última referência ao tempo mítico, quando nos é oferecida a informação de que o centauro percorria a terra há milhares de anos.

Durante muito tempo, enquanto o mundo se conservou também ele misterioso, pôde andar à luz do Sol. Quando passava, as pessoas vinham ao caminho e lançavam-lhe flores entrançadas por cima do seu lombo de cavalo, ou faziam com elas coroas que ele punha na cabeça. Havia mães que lhe davam os filhos para que os levantasse no ar e assim perdessem o medo das alturas. E em todos os lugares havia uma cerimônia secreta: no meio de um círculo de árvores que representavam os deuses, os homens impotentes e as mulheres estéreis passavam por baixo do ventre do cavalo: era crença de toda a gente que assim floria a fertilidade e se renovava a virilidade. Em certas épocas, levavam uma égua ao centauro e retiravam-se para o interior das casas: mas um dia, alguém que por esse sacrilégio veio a cegar, viu que o centauro cobria a égua como um cavalo e que depois chorava como um homem. Dessas uniões nunca houve fruto. (SARAMAGO, 2010, p.112).

A partir desse relato, que, sob nossa perspectiva, assevera a presença de uma evolução³ das fábulas e narrativas orais patente na estrutura do conto, torna-se clara aqui a manifestação do maravilhoso como componente reconfigurado na estrutura do texto, uma vez que não tratamos aqui de um conto maravilhoso propriamente dito, mas de uma forma híbrida, se assim podemos dizer, de conto e mito. Em seguida, o que presenciamos no enredo é a passagem para o que entendemos como o segundo

³ O termo evolução aqui significa modificação, transformação. Não se trata de um juízo de valor.

momento temporal do texto, quando o mundo se transforma e a narrativa passa para o período moderno, representando um tempo mais próximo do nosso, em termos realistas.

Transportando (e sendo transportado por) um corpo incómodo, não é apresentado como um ser uno. Com efeito, nele se entrecocha violentamente a componente animal, movida por instintos obscuros, e a componente humana, que procura sobrepor-se à outra e cuja derrota lhe precipitará o fim. Enquanto homem, mostra-se agudamente consciente da sua condição trágica e anacrónica – último resíduo de um tempo-espço mítico e misterioso que lhe permitia andar à luz do sol e em que as pessoas acreditavam no seu poder fertilizador [tradição popular], agora obrigado a transitar para uma temporalidade diferente em que o mundo recusa, persegue e força à clandestinidade os seres fabulosos que não reconhece como seus (unicórnios, quimeras, lobisomens, etc.). (NEVES, 1999, p.131).

Mantendo-se verossímil em seu relato, o narrador dá pistas para que o leitor reconheça a região onde o centauro percorre, e para confirmar que o real e o imaginário coexistem, e ao mesmo tempo para contrariar o “tempo da recusa” dos sonhos e da imaginação grandiosa, o leitor é presenteado com uma das mais belas referências literárias a qual se justifica a (longa) citação:

Milhares de anos tinham de ser milhares de aventuras. Milhares de aventuras, porém, são demasiadas para valerem uma só verdadeira e inesquecível aventura. Por isso, todas juntas não valeram mais do que aquela, já neste milénio último, quando no meio de um descampado árido [o centauro] viu um homem de lança e armadura, em cima de um mirrado cavalo, investir contra um exército de moinhos de vento. Viu o cavaleiro ser atirado ao ar e depois um outro homem baixo e gordo acorrer, aos gritos, montado num burro. Ouviu que falavam numa língua que não entendia, e depois viu-os afastarem-se, o homem magro maltratado, e o homem gordo carpindo-se, o cavalo magro coxeando, e o burro indiferente. Pensou sair-lhes ao caminho para os ajudar, mas, tornando a olhar os moinhos, foi para eles a galope, e, postado diante do primeiro, decidiu vingar o homem que fora atirado do cavalo abaixo. Na sua língua natal, gritou: «Mesmo que tivesses mais braços do que o gigante Briareu, a mim haverias de o pagar.» Todos os moinhos ficaram com as asas despedaçadas e o centauro foi perseguido até à fronteira de um outro país. Atravessou campos desolados e chegou ao mar. Depois voltou para trás. (SARAMAGO, 2010, p.113-114, grifos meus).

O parágrafo supracitado é importante no que diz respeito à localização espaço-temporal que se presentifica no jogo ficcional, pois sabemos que a imagem descrita se trata de uma história imaginada. Parece-nos que ocorre aqui não só o procedimento intertextual mas uma metafictionalização que colabora, ao nosso ver, para situar o leitor

no contexto da narrativa, sobretudo quando o relato é transportado para “este milênio último”, aproximando o tempo e consolidando mais ainda a oposição entre o real e a ficção quando se verifica que o centauro “abandona” a aventura para continuar fugindo “até a fronteira de um outro país”.

O centauro almeja morrer em seu berço, ou seja, na Grécia. A lembrança do tempo e do que o tempo promove mantém-se recorrente, apontada pelas reminiscências do centauro. Os índices do desfecho da narrativa tornam-se mais evidentes conforme o protagonista se aproxima de seu destino e esses elementos são pontuados pela geografia percorrida pela criatura – geografia percebida pelo leitor não só a partir das descrições, mas confirmada pela referência literária.

Toda a focalização é feita pelo ponto de vista do centauro, que se dirige sempre para o sul, com o repetido gesto de olhar para trás. O início da fuga marca na narrativa a transformação final do mundo, uma vez que é possível reconhecer a representação de um mundo contemporâneo ao leitor. O cão que persegue a criatura, com os homens armados, o pastor, os tiros, são elementos da realidade que se misturam à descrição do espaço (predominantemente rural) e suas manifestações (como a meteorologia), que comungam com a situação (interna e externa) do protagonista e corroboram a natureza mítica do conto. Com toda a dificuldade enfrentada pelo centauro, há a presença da chuva, que se manifesta de maneira insistente em quase todos os contos de *Objecto quase* como uma marcação de ritmo da narração, de modo a criar o ambiente de expectativa que conduzirá ao desfecho.

[...] Tinha o corpo coberto de espuma e de suor. [...] O campo em redor tornou-se também expectante, como se estivesse de ouvido à escuta. E então caíram as primeiras e pesadas gotas de chuva. Mas a perseguição continuava. [...] A uma boa distância, viu os homens parados, ouviu-lhes as ameaças. E os cães que tinham avançado voltavam para os donos. Mas ninguém se adiantava. O centauro vivera tempo bastante para saber que isto era uma fronteira, um limite. [...] Continuou a caminhar para o sul. A água ensopava-lhe o pêlo branco, lavava a espuma, o sangue e o suor e toda a sujidade acumulada. Regressava muito velho, coberto de cicatrizes, mas imaculado.

De repente, a chuva parou. No momento seguinte, o céu ficou todo varrido de nuvens, e o sol caiu de chapa sobre a terra molhada donde, ardendo, fez levantar nuvens de vapor. (SARAMAGO, 2010, p.117).

O cessar da chuva parece-nos uma pausa para o prosseguir da situação. Antes do desfecho há um tipo de suspensão no ritmo diegético em que se apresentam ao leitor reflexões do centauro, pelo fluxo de consciência deliberado pelo narrador, acerca do mundo presente. “Esta terra era sua, mas quem eram os homens que nela viviam?” (SARAMAGO, 2010, p.118) Ao sentir-se um estranho num mundo onde vive há tanto tempo mas ao qual não pertence mais, as lembranças do homem-cavalo prenunciam o fim e resgatam novamente uma linguagem mítica, para retomar o sonho, na verdade a ausência desse sonho que acompanhou toda a sua existência, como um mau presságio, uma vez que o centauro “[s]entia a angústia de não ter sonhado”. (SARAMAGO, 2010, p.119) Antes, porém, da extinção do protagonista, e para que a narrativa mantenha a sua afinidade com o maravilhoso, presenciamos em sua estrutura uma clara oposição entre o real e o imaginário que se confirma por meio de uma linguagem poética, cujo exemplo mais expressivo dá-se quando o centauro encontra a mulher que se banha no lago.

Então, segurando a mulher por baixo dos braços, olhando-a em todo o corpo, com todo o luar despindo-a, disse na sua velha língua, na língua dos bosques, dos favos de mel, das colunas brancas, do mar sonoro, do riso sobre as montanhas:

— Não me queiras mal.

Depois, devagar, pousou-a no chão. Mas a mulher não fugiu. Saíram-lhe da boca palavras que o homem foi capaz de entender:

— Tu és um centauro. Tu existes.

Pousou-lhe as duas mãos sobre o peito. As patas do cavalo tremiam.

Então a mulher deitou-se e disse:

— Cobre-me. (SARAMAGO, 2010, p.122).

Podemos notar acima que o centauro está próximo à sua terra, já que as palavras agora lhe são inteligíveis. Mas em contraste com a poesia do enredo e bruscamente o leitor se depara com as referências do seu mundo, como a velocidade das informações sobre o centauro e todas as consequências decorrentes, confirmando-se, assim, que para um centauro não há mais espaço, uma vez que o mundo tornou-se para ele “um deserto suspenso da palavra povoadora”. (SARAMAGO, 2010, p.123)

A terceira e última marca temporal conclui a narrativa e deixa ao leitor o ensejo para uma possível reflexão sobre o lugar da imaginação criadora num mundo sem espaço para ela.

[...] Ouviu-se de repente um tiro. E então, num arco de círculo largo, saíram homens de detrás das pedras, em grande alarido, mas sem

poderem disfarçar o medo, e avançaram com redes e cordas e laços e varas. O cavalo ergueu-se para o espaço, agitou as patas da frente e voltou-se, frenético, para os adversários. O homem quis recuar. Lutaram ambos, atrás, em frente. E na borda da escarpa as patas escorregaram, agitaram-se ansiosas à procura de apoio, e os braços do homem, mas o grande corpo resvalou, caiu no vazio. Vinte metros abaixo, uma lâmina de pedra, inclinada no ângulo necessário, polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva, de vento e neve desbastando, cortou, degolou o corpo do centauro naquele preciso sítio em que o tronco do homem se mudava em tronco de cavalo. A queda acabou ali. O homem ficou deitado, enfim, de costas, olhando o céu. Mar que se tornava profundo por cima dos seus olhos, mar com pequenas nuvens paradas que eram ilhas, vida imortal. O homem girou a cabeça de um lado para o outro: outra vez mar sem fim, céu interminável. Então olhou o seu corpo. O sangue corria. Metade de um homem. Um homem. E viu que os deuses se aproximavam. Era tempo de morrer. (SARAMAGO, 2010, p.124).

Mesmo que de maneira breve, num jogo ficcional tão bem elaborado, o centauro é literalmente inserido em uma temporalidade histórica, no contexto atual, sem perder a essência na dualidade animal e humana que nele reside. Se por um lado a morte do centauro provoca desencanto, por outro, vemos que seu valor simbólico se concretiza dentro e fora do imaginário e da civilização, pois a matéria mitológica aqui se representa por um habitante de fronteira que sinaliza, em termos textuais, como as formas do imaginário, nesse caso, a mitologia e sua relação com o maravilhoso, é resgatada na época atual, revestida em um conto.

Como gêneros, mito e conto são autônomos e apresentam a espantosa capacidade de inserir-se em outras formas, sobretudo em nossa sociedade, em que o mito desaparece e o conto perdura.

[...] A resistência que o mito e o conto opõem a todas as definições comprova sua vitalidade. Suas infinitas possibilidades de jogo e estrutura em cascata – plágio, paródia, palimpsesto –, as relações privilegiadas que mantêm com o imaginário, o simbólico, sua plasticidade, seu movimento, sua capacidade de variação que em geral faz esquecer a perenidade das estruturas, desenvolvem gêneros proteiformes, operadores de criação, indutores de metamorfoses, de liberdade, de subversão e, no espaço aberto à criação literária, de deserções. (BRICOUT, 2005, p.198).

Tratando-se da prosa de José Saramago, “Centauro” compartilha das características supracitadas e se constitui como um conto mítico e maravilhoso que prefigura a capacidade de variação que as relações entre o imaginário, o simbólico e a

ficção mantêm. Nesse aspecto, o leitor torna-se uma peça indispensável nesse jogo ficcional, uma vez que a obra literária de José Saramago apresenta-se como uma série de projetos, muitas vezes em contraposição, mas todos representando novas tentativas de se aproximarem da realidade fugidia, na qual o narrador se difunde na matéria narrativa como voz aberta à identificação do leitor e na manipulação das imagens que colocam em aberto todas as esperanças, mas também todas as ameaças e decorrências de um mundo que está prefigurado nos contos de *Objecto quase* e que se consolida paulatinamente em todo o projeto ficcional de José Saramago, contribuindo para a potencialidade significativa da sua ficção.

Referências

- BRICOUT, B. Conto e Mito. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.191-199.
- CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**. Forma e Ideologia no Romance Hispano Americano. SP: Perspectiva, 1980. (Debates, 160)
- COSTA, H. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ISER, A. W. **O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- NEVES, M. da B. “Nexos, temas e obsessões” na ficção breve de José Saramago. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, n.151/152, Jan. 1999. p.117-141.
- NOUHAUD, D. Centauros. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. Prefácio de Nicolau Sevcenko. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.151-159.
- SARAMAGO, J. **Objecto quase: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

**O LIRISMO CRÍTICO E A PÓS-POESIA: DIFERENTES PROPOSTAS
ESTÉTICAS PARA A POESIA CONTEMPORÂNEA****THE CRITICAL LYRICISM AND THE POSTPOETRY: DIFFERENT
AESTHETIC PROPOSALS FOR CONTEMPORARY POETRY**Erica MILANEZE¹

Resumo: No diversificado contexto da poesia francesa contemporânea, o lirismo crítico e a pós-poesia representam dois diferentes projetos estéticos, apoiados de modo particular nos trabalhos teóricos e nas obras poéticas, respectivamente, de Jean-Michel Maulpoix e Jean-Marie Gleize. Desta forma, pretendemos discutir os aspectos teóricos que definem o lirismo crítico e a pós-poesia, delineando seus mecanismos de construção, a fim de situá-los como diferentes encaminhamentos para a poesia que se constitui no extremo contemporâneo.

Palavras-chaves: poesia contemporânea; literatura francesa; lirismo crítico; pós-poesia; literatura contemporânea; Jean-Marie Gleize; Jean-Michel Maulpoix.

Abstract: In the diverse context of contemporary French poetry, the critical lyricism and the postpoetry represent two different aesthetic projects, supported in particular in theoretical works and in poetic works, respectively Maulpoix Jean-Michel and Jean-Marie Gleize. Therefore we will discuss the theoretical aspects that define the critical lyricism and the postpoetry, outlining its mechanisms of construction in order to situate them as different referral for poetry that is constituted in the contemporary extreme.

Keywords: contemporary poetry; French literature; critical lyricism; postpoetry; contemporary literature; Jean-Marie Gleize; Jean-Michel Maulpoix.

Ao longo dos anos de 1990, começa a se desenvolver no cenário da poesia francesa do extremo contemporâneo uma tendência estética que propõe uma “saída” do âmbito da poesia, nomeada por Jean-Marie Gleize (1946) de pós-poesia ou prosa em prosa(s). Herdeira dos anseios das vanguardas e das neo-vanguardas, a pós-poesia se caracteriza, de maneira geral, pela criação de uma prosa literal, disposital e documental que se afasta das tendências neo-líricas, representadas nos dias atuais especialmente pelo lirismo crítico, cujo principal teórico e animador é o poeta Jean-Michel Maulpoix (1952). De fato, o lirismo crítico e a pós-poesia representam tendências poéticas diferentes que dividem atualmente o cenário literário francês, sendo, contudo, desdobramentos das correntes experimentais e líricas que se formam a partir dos anos

¹ Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, CEP 13083-859, Campinas, SP, Brasil. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). email: erica.milaneze@gmail.com.

de 1950 e que expressam, por sua vez, um prolongamento da modernidade poética francesa da segunda metade do século XIX. Antes de compreender os mecanismos que caracterizam o lirismo crítico e a pós-poesia, como definem seus principais teóricos, respectivamente, Maulpoix e Gleize, é importante que se conheça o panorama literário no qual se constituem e se inserem, pois expressam encaminhamentos da poesia francesa contemporânea que se expandem cada vez mais para o contexto literário internacional.

Uma cartografia da poesia francesa contemporânea

No artigo “*Actualité du moderne*”, publicado no volume da revista *Magazine Littéraire*, em 2001, que efetua uma espécie de avaliação da poesia francesa no início do novo milênio, o crítico Jérôme Game faz uma interessante separação desta produção em dois polos: um voltado para a “escrita”, uma poética do evento, em que o poeta se coloca à escuta do que a vida diz por meio do trabalho com a linguagem, cujo exemplo é a obra de Jean-Marie Gleize; e um polo que se liga ao “habitar em poeta”, ou seja, uma poética do sujeito relacionada à fenomenologia e centrada em um sujeito que fala da vida e, conseqüentemente, do mundo, tendo-se como exemplo a obra de Michel Deguy e, pode-se acrescentar, a de Jean-Michel Maulpoix. Jean-Marie Gleize e Jean-Michel Maulpoix, por sua vez, também se preocuparam em mapear a produção contemporânea.

Baseado no desenvolvimento de alguns aspectos poéticos mais proeminentes de uma determinada década, desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI, Maulpoix agrupa a poesia francesa contemporânea no texto “*La poésie française depuis 1950*”, publicado em sua página na internet²:

- década de 1950 – **Habitar** (*Habiter*): aparecimento dos trabalhos poéticos de Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jacottet, etc., que compartilham um lirismo apoiado na busca pelo lugar e pela presença;
- década de 1960 – **Figurar** (*Figurer*): momento em que a escrita poética se desloca da interioridade e da paisagem para se concentrar na escritura.

² <<http://www.maulpoix.net>>

Época das pesquisas do grupo *Oulipo* e dos trabalhos que se desenvolvem em torno da revista *Tel Quel*, que agrega poetas com projetos estéticos diversificados,

- década de 1970 – ***Decantar, Des-cantar*** (*Décanter, déchanter*): manifesta-se, neste período, uma geração de poetas que se volta para a metalinguagem, para o rigor formal e para a literalidade, como Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach e Claude Royet-Journaud;
- década de 1980 – ***Articular*** (*Articuler*): começa aos poucos a se formar o chamado “*nouveau lyrisme*” ou “*neo-lyrisme*” ou ainda, conforme Maulpoix, “*lyrisme critique*”, que perdura até os dias atuais por meio de projetos estéticos singulares que se articulam na medida em que reatualizam o lirismo; trata-se dos trabalhos poéticos de autores como, Jean-Pierre Lemaire, Jacques Redá, Guy Goffette, James Sacré, Alain Duault, Philippe Delaveau, Jean-Claude Pinson, Jean-Claude Renard, etc.;
- décadas de 1990-2000 em diante – ***Desconstruir, agravar*** (*Déconstruire, aggraver*): desenvolvem-se tendências desconstrutivistas, que radicalizam alguns aspectos das vertentes dos anos 70, buscando uma linguagem objetiva que se investe de mecanismos de montagens, de citações e do diálogo com as outras artes, cujos exemplos se observa, dentre outros, nos trabalhos de Olivier Cadiot e Pierre Alferi.

Apesar do aspecto genérico e didático, esta cartografia não dá conta de algumas tendências minoritárias, como a poesia visual, sonora, elementar, ação, etc., que foram evoluindo em concomitância com as tendências descritas; no entanto, oferece a vantagem de fornecer uma visão histórica da poesia francesa contemporânea a partir do pós-guerra, momento de um importante incremento no desenvolvimento das ciências humanas.

Todavia, Jean-Marie Gleize (2009b, p. 56-60) realiza um recorte diferente deste período literário, uma vez que toma como princípio de sua cartografia a afirmação ou o afastamento em relação à poesia por parte de um determinado grupo de autores:

- **Apoesia** (*La poésie* ou *lapoésie*): refere-se à poesia com tal, ou melhor, à produção que segue os parâmetros estabelecidos pela tradição literária que definem a poesia enquanto parte constituinte de um gênero, que tem dentre seus participantes Bonnefoy, Jaccottet, du Bouchet e Dupin;
- **Repoesia** (*Repoésie*): produção lírica que começa a se estruturar por volta dos anos de 1980, como reação à produção formalista e textualista das neo-vanguardas dos anos de 1960-70. Na verdade, trata-se do “*nouveau lyrisme*” que recoloca em questão o lirismo no cenário poético em oposição ao hermetismo das neo-vanguardas, vistas como responsáveis por um crescente rompimento entre a poesia e o leitor; neste âmbito, Gleize situa o lirismo crítico como um dos vários encaminhamentos do “*nouveau lyrisme*”;
- **Neopoesia** (*Néopoésie*): reúne a produção de poetas que entendem a poesia como um processo de transformação e de redefinição contínuos, isto é, acreditam que a poesia se define por sua capacidade de se reformar ou de se transformar continuamente de maneiras diversificadas; portanto, à semelhança da *Apoesia* e da *repoesia*, a *neopoesia* não se afasta dos moldes da poesia, antes se insere em uma longa tradição poética;
- **Pós-poesia** (*Postpoésie*): conjunto de produções literais e experimentais pós-genéricas, ou melhor, que se afastam ou têm por objetivo uma “saída” da poesia que se vincula a um gênero literário.

Com efeito, Gleize afirma que para os pós-poetas, dentre os quais Christophe Hanna, Olivier Quintyn, Franck Leibivici, Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, etc., à problemática que concerne à questão de gênero e, conseqüentemente, à poesia que se define a partir de proposições genéricas, estruturada por meio de elementos como o verso, a métrica, a rima, a prosódia, as analogias, etc., não tem mais nenhuma pertinência ou qualquer tipo de interesse para seus processos criativos.

Um percurso de “saída”: a pós-poesia

A pós-poesia propõe a elaboração de uma linguagem em prosa “fora” dos mecanismos poéticos tradicionais que resulta em “objetos verbais não identificados” (OVNI) ou “objetos literários não identificados (OLNI). Tal terminologia aparece no

primeiro número da *Revue de littérature générale* (1995), dirigida por Olivier Cadiot e Pierre Alferi, que se destina a descrever alguns mecanismos pragmáticos de produções poéticas recentes que são consideradas inclassificáveis segundo as categorias teóricas conhecidas. Esta terminologia adquire uma ampla aplicação – em alguns casos incorreta –, inclusive, para obras afastadas no tempo como as *Lettres portugaises* (1669), de Guilleragues e as obras *L'Écume des jours* (1994), de Boris Vian ou *L'ombres des autres* (2008), de Nathalie Rheims. Apesar dos exageros e equívocos, as prosas pós-poéticas são, de fato, OVNI's que não se enquadram nas categorias que descrevem e classificam os textos literários empregadas frequentemente pela crítica; daí, Gleize ressaltar que cabe aos pós-poetas formularem suas teorias, o que tem sido feito em torno da associação *Questions théoriques*, notadamente, a coleção *Forbidden Beach*³.

Durante alguns anos, Gleize busca expressões que possam nomear de maneira adequada não apenas seu projeto estético, mas também o de jovens poetas, como Hanna e Quintane, que começam a publicar na revista *Nioques*, a qual funda, em 1990, com o poeta já falecido Michel Crozatier. Surgem, então, os termos “*poésie poor*”, “*straight poetry*”, “*poor poetry*”, “*pooésie*” citados em *Les chiens noirs de la prose* (GLEIZE, 1999, p.16-7) até adotar “pós-poesia” ou “prosa em prosa(s)”, que remeteria à “*prose en prose après la poésie*”⁴, ou seja, uma “*prose très prose*” ou “*prose particulière*” “*sans rithme et sans rime*” ou ainda “*poésie objective*”, expressões que depreende de sua releitura, respectivamente, de Flaubert, Baudelaire e Rimbaud, interpretando-as como os germes de um direcionamento para a constituição de uma escrita literal impura, pobre e plana que se relaciona com a escolha da prosa em detrimento da poesia. Na verdade, prosa em prosa(s) acaba por ser, a meu ver, a melhor denominação para esta produção, embora o termo pós-poesia parece já ter sido consagrado pela crítica literária. Nesta denominação, o plural do segundo termo prosa(s) marca a diversidade de suas formas de apresentação variáveis de acordo com as necessidades estéticas de cada obra e do projeto de cada pós-poeta; portanto, em uma mesma obra, como por exemplo *Les chiens noirs de la prose*, inserem-se diversos

³ Nesta coleção, encontram-se interessantes ensaios como *Nos dispositifs poétiques* (2010), de Christophe Hanna, *Sorties* (2009), de Jean-Marie Gleize, *Dispositifs/Dislocations* (2007), de Olivier Quintyn e *des documents poétiques* (2007), de Franck Leibovici.

⁴ Todas as traduções apresentadas em nota de rodapé são de minha autoria.

“prosa em prosa após a poesia”; “prosa muito prosa”; “prosa particular” “sem ritmo e sem rima”.

gêneros textuais: cartas, frases retiradas de histórias em quadrinhos, citações de textos poéticos e de narrativas, fotografias em polaroide, projeto esquemático de instalação artística, transcrição de conversas telefônicas, de comentários de programas e filmes vistos na televisão, transcrição de textos jornalísticos e de emissões radiofônicas, listas de lugares e de frases copiados de discursos literários e não-literários, traduções, rascunhos esquemáticos de outras obras gleizeanas, etc..

Ao afastar-se da expressão subjetiva em prol da objetividade, a pós-poesia dá sequência à poética de Francis Ponge e às propostas da chamada “modernidade negativa” que se desenvolve ao longo dos anos de 1970 em torno de Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Jean Daive, etc.. Com efeito, a prosa em prosa recupera os anseios da “modernidade negativa”, que influenciada pelos poetas objetivistas americanos da década de 1930, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky, Charles Orson, George Oppen, cria uma poesia literal e minimalista que recusa as imagens e a musicalidade, atentando para os aspectos físicos do livro, para a objetividade material do espaço da escrita e para a autorreflexividade.

Herdeira de tais anseios, a pós-poesia se pauta na literalidade que se define, segundo Gleize (2009b, p.81), pela reflexividade, ou seja, o enunciado literal é aquele que diz o que faz; e pela intenção realista por meio da qual o enunciado diz o que verdadeiramente acontece, o que determina um tratamento negativo e crítico de tudo o que faz *écran* e imagem. No entanto, Gleize (1996) adverte que “*la ‘littéralité’ n'existe pas. Ça n'est qu'une postulation, une intention [...]. S'il n'y a pas d'énoncé littéral à proprement dire, mais des énoncés pouvant tendre à une utopique littéralité, alors il n'y a pas de ‘poésie littérale’*”⁵. Conclui-se que o projeto pós-poético se apoia na proposição ou na hipótese de construção de enunciados literais, uma vez que a musicalidade e as imagens são inerentes à própria língua, sendo impossível de se atingir uma neutralidade completa. Consequentemente, Gleize descarta a possibilidade de uma “poesia literal” e, assim, a pós-poesia pode somente se encaminhar para a prosa. Um dos principais pressupostos da pós-poesia é permanecer o mais próximo possível do que Gleize denomina “altitude zero”, ou melhor, da formulação de um enunciado plano que tenta transmitir a realidade em toda a sua verdade, de maneira a atingir “nudez integral”

⁵ “a ‘literalidade’ não existe. É somente uma postulação, uma intenção [...]. Se não existe enunciado literal propriamente dito, mas enunciados que podem tender para uma utópica literalidade, então não há ‘poesia literal’”.

ou o “nu desnudado”; por isto, os pós-poetas incidirem no processo de criação imagística, com o intuito de se afastarem até quase anular as metáforas e as analogias.

Gleize aponta que um dos principais problemas da sociedade contemporânea é a midiáticação do real, o que induz os pós-poetas a adotarem uma postura de resistência e de crítica constante em relação às línguas midiáticas. Como resultado, os pós-poetas denotam um posicionamento anti-poético ou de certa maneira, anti-lírico, uma vez que segundo seus pontos de vista não se trata mais de re-encantar o mundo, como afirma a pós-poeta Nathalie Quintane ao comentar *Petits poèmes en prose* (1998), de Christophe Hanna – uma espécie de clonagem experimental de *Spleen de Paris* – *Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire: “*sous paravent baudelairian, Hanna redit ce qu’on sait: la poésie n’est pas plus à pousser dans le fossé. Elle y est déjà, peut-être depuis Baudelaire, certainement depuis Lautréamont. L’idée ou la reformulation poétique du monde ne sont plus à l’ordre du jour*” (QUINTANE apud GLEIZE, 2007, p.173)⁶. Ao se referir também a esta prosa em prosas, Gleize constata que no texto de Hanna o real é a imagem do real, a realidade é tele-real e, assim, conclui: “*nous devons travailler avec, sur et contre cette médiatisation du réel, sur, avec et contre les formats qu’elle propose et les modes de communication qu’elle construit*” (GLEIZE, 2007, p.174)⁷. Os pós-poetas recorrem, então, a dispositivos citacionais com o intuito de neutralizar o impulso lírico, como por exemplo, o utilizado por Hanna, descrito minuciosamente por Quintane (apud GLEIZE, 2007, p.173):

Hanna reprend à son compte l’assertion des Poésies (de Ducasse): le but, l’enjeu du travail poétique est “la vérité pratique”. A l’énumération ducassienne succède un dispositif essentiellement analytique, décodage du monde par ses discours, tout cela exhibé, réitéré, avalisé par la mise en page qui tient le milieu entre tabloïds et vestiges [Michel Deguy dirait “reliques”] des formalités avant-gardistes (poésie visuelle engagée des années 1960, détournements situationnistes). En fils de Ducasse et du Baudelaire des Petits Poèmes en Prose, Hanna recueille. Il recueillera ce qui nous crève les yeux, à tous les sens du terme: la production ininterrompue (images et textes, ou “proses”) des sociétés de contrôle (celles dans lesquelles nous vivons) via l’interface médiatique. Détourés et découpés dans la

⁶ “sob para-ventos baudelairianos, Hanna diz novamente o que se sabe: a poesia não está mais se empurrando na fossa. Já está nela, talvez desde Baudelaire, certamente a partir de Lautréamont. A ideia ou a reformulação poética do mundo não estão mais na ordem do dia”.

⁷ “devemos trabalhar com, sobre e contra essa midiáticação do real, sobre, com e contra os formatos que impõe e os modos de comunicação que constrói”.

*page, apparaissent des faits divers connus, ou plutôt leurs récits lus dans la presse, ou encore le souvenir qu'en a conservé l'auteur (le "rédacteur") des reportages vus à la télévision (comme l'exécution des Ceaucescu par exemple). Dans tous les cas l'énoncé met en avant la scénarisation de ces faits-divers dont le rapport est invariablement calqué sur quelques constantes narratives. Dans ce livre on trouvera également entre autres des petites annonces sexuelles montrées en continu pour souligner le caractère répétitif des scénarios, l'homogénéité du lexique, la monotonie de l'ensemble. Ce "matériel" de base avec lequel le livre se construit ne cesse de dire le retour du même et le bouclage de vies qui semblent identiquement prosaïques, banales, automatisées.*⁸

No contexto específico do projeto pós-poético gleizeano, a construção de dispositivos é abordada como um processo de "simplificação lírica" em que por meio de procedimentos de redução ou de esquematização (redução à figuras simples, à "fórmulas") se diminui a complexidade de um enunciado à formas simples, uma linha, um ponto, um "lugar literal". Relaciona-se ainda à introdução de técnicas e de mecanismos provenientes de outras formas artísticas como a fotografia, o cinema e as artes plásticas: os mecanismos de constituição das imagens nas prosas gleizeanas tomam, em alguns casos, o enquadramento visual e os movimentos de uma câmera de maneira que as imagens se deslocam rapidamente uma após a outra, à semelhança do encadeamento cinematográfico, como forma de neutralizar qualquer tipo de descrição poética: é o caso de *Film à venir* (2007); ainda nas prosas gleizeanas se observam desenhos esquemáticos de projetos de instalações artísticas, como da instalação *in situ* que o pós-poeta realiza com o artista plástico Franck Fontaine, no *Couvent de la Tourette*, em 1998, "*Dessus/Dessus*", ilustrada pelas prosas de "*Naître encore*" (1998),

⁸ "Hanna toma por sua conta a asserção de *Poésies* (de Ducasse): a finalidade, a aposta do trabalho poético é 'a verdade prática'. À enumeração ducassiana sucede um dispositivo essencialmente analítico, decodificação do mundo por seus discursos, tudo isso exibido, reiterado, avalizado pela colocação na página, mantendo-se entre tabloides e vestígios [Michel Deguy dirá 'reliquias'] das formalidades vanguardistas (poesia visual engajada dos anos de 1960, desvios situacionistas). No fio de Ducasse e de Baudelaire dos *Pequenos poemas em Prosa*, Hanna recolhe. Recolherá o que vaza os olhos em todos os sentidos do termo: a produção ininterrupta (imagens e textos, ou 'prosas') das sociedades de controle (aquelas onde vivemos) via interface midiática. Deslocados e cortados na página, aparecem notícias conhecidas, ou melhor, suas narrativas lidas na imprensa, ou ainda, a lembrança que o autor (o 'redator') conservou das reportagens vistas na televisão (como a execução dos Ceaucescu, por exemplo). Em todos os casos, o enunciado enfatiza o roteiro das notícias, cuja relação é invariável, calcada em algumas constantes narrativas. Nesse livro, encontra-se igualmente, dentre outros, pequenos anúncios sexuais mostrados em contínuo para sublinhar o caráter repetitivo dos roteiros, a homogeneidade do léxico, a monotonia do conjunto. Esse 'material' de base com o qual o livro se constrói não para de dizer o retorno do mesmo e o fechamento de vidas sobre si mesmas, que se assemelham identicamente prosaicos, banais, automatizados".

instalação esquematizada e discutida em *Les chiens noirs de la prose*. Além disso, o conjunto das obras gleizeanas formado por *Léman* (1990), *Principe de nudité intégrale* (1995), *Les chiens noirs de la prose, Néon, actes et légendes* (2000) e *Film à venir* funciona, segundo o pós-poeta (2009a, p.253), como um dispositivo que pode ser intitulado “*Simplifications*”. Estes são apenas alguns exemplos retirados ao acaso das prosas gleizeanas, já que é muito difícil de dar conta da riqueza e da diversidade dos mecanismos dispositais construídos pelos diferentes projetos estéticos dos diversos pós-poetas.

Segundo Hanna (2010, p. 13-8), para reduzir a complexidade dos “objetos verbais não identificados”, especialmente dos objetos pós-poéticos, torna-se necessário recorrer a uma noção que dê conta do conjunto de elementos díspares dispostos no interior das obras, noção encontrada no conceito de dispositivo que se pauta no funcionamento. No entanto, Hanna (2010, p. 14) descarta as definições de dispositivo descritas por Foucault, Deleuze e Lyotard e adota a estabelecida por Francis Ponge em “*Le dispositif Maldoror-Poésies*”, pertencente a *Méthodes* (1971), cujas características podem ser elencadas de modo geral em: heterogeneidade interacional; contextualidade lógica e de implantação; e operatividade. Hanna se apoia, então, no modelo dispositivo construído especificamente em um contexto ligado à escrita e à poesia, enfim, à literatura, que se vincula a um dos precursores da pós-poesia, cujos *brouillons*, rascunhos, comentários, dossiês, publicados sobretudo em *La rage de l’expression* (1952), são precursores da prosa fragmentar e descontínua que compõe as prosas em prosas. A noção dispositiva de Hanna tem a vantagem de se adaptar aos mecanismos de funcionamento tanto das colagens, *assemblages*, reciclagens de fragmentos, montagens, etc., quanto aos documentos poéticos que correspondem a documentos criados intencionalmente, artefatos elaborados para responder a novas necessidades de informações, seriam uma espécie de documentários como *Saint-Tropez* (2001), de Nathalie Quintane.

Olivier Quintyn demonstra, por sua vez, que os procedimentos de colagem e de montagem, iniciados com as vanguardas cubistas, dadaístas e surrealistas, ditos na esfera *higt-tech* americana, *sample, mix, cut up, djing, mashup*, etc., exprimem a verdade de um mundo fragmentado, atuando como forma de recontextualização por meio de uma circulação/seleção no seio de um universo já existente de signos, códigos,

jogos de linguagem, ou seja, de mediações. Assim, o dispositivo de colagem é um “*mécanisme de construction de sens à partir de relations d’entités hétérogènes*” (QUINTYN, 2007, p.28)⁹, que deve ser considerado do ponto de vista semântico, uma vez que determina uma ressignificação de dados, recortados de um contexto primário. Tais elementos heteróclitos traduzem a própria heterogeneidade constitutiva da sociedade midiaticizada e globalizada contemporânea.

Enfim, a pós-poesia pode ser considerada uma prática, uma operação ou uma ação em que se parte da ignorância, da falta de sentido resultante de sua construção informe, a fim de efetuar um trabalho de investigação/elucidação por meio de um experimentalismo radical que recorre à literalidade e a diversos dispositivos que não proporcionam uma representação do real, mas uma apresentação e uma intervenção como forma de lançar um olhar crítico sobre o mundo e a escrita.

Um lirismo contemporâneo: o lirismo crítico

Nos anos de 1980, começa paulatinamente a retornar ao cenário literário francês uma tendência vinculada à poesia subjetiva, que recupera a tradição literária apoiada no conceito – ainda controverso – de “lirismo”. Esta tendência se manifesta, de modo especial, nas obras poéticas de autores como James Sacré, Guy Goffette, Hédi Kaddou, Jean-Pierre Lemaire, Philippe Delaveau, etc. – publicadas notadamente no catálogo das Edições Gallimard, cujos editores na época eram os poetas Jacques Réda, Claude Roy e Jean Grosjean. Esses autores não chegam a formar um grupo, mas suas obras efetuam uma reação ao predomínio do experimentalismo das neo-vanguardas, que se voltam para a textualidade, a literalidade e o hermetismo em oposição ao lirismo e às formas poéticas tradicionais. As neo-vanguardas tomam o conceito de lirismo no sentido de poesia efusiva, o que remete a uma certa vertente do Romantismo, considerada por Rimbaud como “*horriblement fadasse*”¹⁰. Dando sequência aos anseios de uma modernidade poética anti-lírica, que aparece após Rimbaud e Mallarmé e adentra o território das vanguardas do começo do século XX, as neo-vanguardas combatem o estilo grandiloquente, a metafísica da transcendência e a poesia subjetiva, em sintonia com determinadas vertentes românticas, criticadas por recair no *pathos* e no clichê.

⁹ “mecanismo de construção de sentido a partir de relações de entidades heterogêneas”.

¹⁰ “horriavelmente enfadonha”.

Esta recuperação do lirismo pela tendência, genericamente chamada “*nouveau lyrisme*” ou “*neo-lyrisme*”, desencadeia querelas e discussões com as diversas vertentes poéticas que dão continuidade à estética neo-vanguardista nos anos 1990, da qual a pós-poesia representa a mais radical, que veem esta retomada como um retrocesso nas conquistas feitas pela modernidade poética da qual se sentem herdeiros. A querela entre neo-líricos e neo-vanguardistas é impulsionada pela publicação de textos literários, de artigos em revistas de poesia e de vários ensaios por ambas as partes como, por um lado, *La poésie comme dire?* (1993), de James Sacré, e *La poésie n’est pas seule* (1987), de Michel Deguy, e, por outro, *À quoi bon des poètes?* (1996), de Christian Prigent, e *À Noir, poésie et littéralité* (1992), de Jean-Marie Gleize. No que concerne ao lirismo, a tese de Jean-Michel Maulpoix, defendida em 1987, publicada posteriormente como *La voix d’Orphée* (1989), ensaio que terá suas discussões ampliadas em *Du lyrisme* (2000), reavalia e recoloca em discussão essa noção no contexto da crítica literária. No prefácio deste último ensaio, Maulpoix (2000, p.07) reivindica o estudo do lirismo em um momento em que quase ninguém se interessa pelo conceito que ganha notabilidade apenas na década de 1990.

A obra poética e os ensaios críticos de Jean-Michel Maulpoix mostram sua fidelidade à proposta do lirismo, à investigação de suas diversas formas de apresentação no seio da produção contemporânea e também ao longo da história literária, direcionando-se para a formulação teórica do termo “lirismo crítico”¹¹. Contrapondo-se à argumentação dos neo-vanguardistas e dos literalistas, o autor se atém ao argumento comumente aceito de que “*le lyrisme n’est pas réductible à cette idée simpliste d’un flux verbal peu ou mal contrôlé, non plus qu’à une quelconque effusion de sentiments*” (MAULPOIX, 2009, p.09)¹². Para Maulpoix, lirismo e literalidade não são formas de escrita incompatíveis, podendo conviver em vários projetos estéticos diferentes, inclusive nas obras poéticas de partidários da literalidade, como demonstra seus comentários de alguns textos de Anne-Marie Albiach, Dominique Fourcade e Emmanuel Hocquard.

¹¹ No ensaio *La poésie comme l’amour*, Maulpoix (1998, 121-30) aponta diversas formas de apresentação do lirismo a partir da segunda metade do século XX: lirismo do movimento, da desordem, do prosaico, da precariedade, da alteridade, da desilusão e lirismo crítico.

¹² “o lirismo não se reduz à ideia simplista de um fluxo verbal pouco ou mal controlado, não mais que a qualquer efusão de sentimentos”.

Tal opinião é compartilhada por outros críticos e poetas ligados ao lirismo contemporâneo como Michel Collot e Jean-Claude Pinson. No ensaio *Habiter en poète* (1995), um dos mais importantes estudos acerca da recuperação do lirismo e de sua relação com a literalidade, Pinson (1995, p.216, grifo nosso) defende que

*lorsqu'il est particulièrement attentif à la matérialité de la langue, à ses ressources rythmiques et musicales, le lyrisme n'est donc nullement incompatible avec le principe moderne de l'autonomie du langage. Simplement, il met l'accent sur l'énergie de l'écoulement verbal plutôt que sur la force de gravitation des mots.*¹³

No artigo “*Lyrisme et littéralité*”, Michel Collot (2009, s.p., grifo nosso), por sua vez, afirma seu posicionamento crítico:

*Je voudrais ici montrer les ambiguïtés des thèses et des pratiques se réclamant de la littéralité, corriger l'image souvent caricaturale que ses partisans donnent du nouveau lyrisme, et montrer que celui-ci n'est pas incompatible avec une certaine pratique de la lettre et de la littéralité.*¹⁴

Collot esclarece ainda que a poesia relaciona um sujeito (individual ou coletivo), um mundo (refletido, criado, imaginado, etc.) e uma língua (herdada ou transformada), sendo que cada um destes elementos pode ser privilegiado no texto poético em detrimento do outro ou dos outros de acordo com o gênero, o momento histórico-cultural ou o projeto estético.

Maulpoix insiste ainda que o lirismo reaparece em um período de refluxo das teorias que determinam uma “crítica da crítica”, revalorizando a noção de “experiência poética” contra a afirmação telqueliana de Denis Roche de que toda revolução pode ser apenas gramatical ou sintática. O retorno do ou ao lirismo implica, portanto, um deslocamento da atenção da “página branca” ou da “mesa de escritura” para o mundo: “*Le lyrisme ne peut prendre son essor qu'en se dégageant des préalables théorique tels qu'ils tendent à isoler l'écriture en la détachant des autres activités*

¹³ “quando é particularmente atento à materialidade da língua, a seus recursos rítmicos e musicais, o lirismo não é então incompatível com o princípio moderno da autonomia da linguagem. Simplesmente coloca o acento na energia do escoamento verbal mais que na força de gravitação das palavras”.

¹⁴ “Gostaria de mostrar aqui as ambiguidades das teses e das práticas que reclamam da literalidade, corrigir a imagem frequentemente caricatural que seus partidários dão do novo lirismo e mostrar que este não é incompatível com uma certa prática da letra e da literalidade”.

humaines. Il implique l'affirmation renouvelée d'une interdépendance étroite entre l'écriture et la vie" (MAULPOIX, 1998, p. 120)¹⁵.

Diversos estudos foram realizados ao longo dos últimos anos na tentativa de compreender, deslindar e definir o lirismo como o ensaio de Pinson, *Habiter en poète* e os ensaios de Maulpoix, destacam-se ainda, dentre outros, *Le sujet lyrique en question* (1996), organizado por Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet e Yves Vadé, *Figures du sujet lyrique* (1996) e *Gestes lyriques* (2013), de Dominique Rabaté, *Le pacte lyrique* (2003), de Antonio Rodríguez. Entretanto, além de Maulpoix ter sido o primeiro a se interessar pelo tema nos anos de 1980, seu estudo tem a vantagem de analisar a noção de lirismo por meio de diferentes vertentes metodológicas: pela etimologia, pela recuperação dos usos do termo na materialidade histórica das obras, ou ainda, pelos aspectos míticos, retóricos e estilísticos.

Do cerne de suas investigações, emerge o conceito de lirismo crítico, como uma variante lírica capaz de responder adequadamente ao contexto contemporâneo. Nossa época, na opinião do autor, denota uma dupla falência: a da crítica universitária, resistente às necessidades da poesia atual, e a das mídias que primam pelas leis do mercado, baseadas no critério da quantidade e não no da qualidade das obras produzidas (MAULPOIX, 2009, p.12-3). Neste contexto, Maulpoix aponta a importância de uma escrita crítica capaz de apreender nosso "extremo contemporâneo" e de se confrontar com a herança literária. Desta forma, o lirismo crítico perfaz o gesto reflexivo inerente à própria escrita, tal qual, "*elle invente, analyse et réfracte. La critique trouve refuge là où elle prend naissance: dans l'incessante relecture que fait l'écrivain de ce texte qu'il devient, dans cette surveillance où il tient ses abandons, ses impulsions ou ses impuissances*" (MAULPOIX, 2009, p.13)¹⁶.

Quando pesquisa a gênese da palavra lirismo, apoiado em suas ocorrências na história literária, o autor constata que se trata de um neologismo que aparece na literatura francesa no segundo quarto do século XIX, durante o apogeu do Romantismo, ligando-se à hegemonia do sujeito romântico, à lírica pessoal e principalmente à estética

¹⁵ "O lirismo pode tomar seu ímpeto apenas libertando-se dos pressupostos teóricos que tendem a isolar a escrita, destacando-a das outras atividades humanas. Implica a afirmação renovada de uma interdependência estreita entre a escrita e a vida".

¹⁶ "inventa, analisa e refrata. A crítica encontra refúgio lá onde nasce: na incessante releitura que faz o escritor desse texto que se torna, nessa sobrevivência em que tem seus abandonos, seus impulsos ou impotências".

do sublime¹⁷. À medida que os ideais românticos começam a se exacerbar e a serem criticados, o termo adquire a conotação negativa de *pathos*, exagero. Desde sua origem, a palavra lirismo contém uma acepção positiva e uma acepção pejorativa, verificadas inclusive pelo autor ao analisar os verbetes dos dicionários do século XIX que agregam esses dois significados mais abrangentes, baseados nos usos literários da palavra, especialmente o tradicional dicionário *Littré*:

Voici par mémoire, les trois définitions qu'en propose le dictionnaire de Littré: 1. Caractère d'un style élevé, poétique, langage inspiré. Le lyrisme de la Bible. 2. En mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique, ou des forms qui le caractérisent. 3. En général, enthousiasme, chaleur. Cet homme a du lyrisme. Sa conversation a du lyrisme. (MAULPOIX, 1998, p. 115)¹⁸

A tensão consubstancial de sentidos no interior da palavra lirismo constitui na opinião de Maulpoix sua originalidade: de um lado, o sublime, o entusiasmo do transporte poético e de outro, o *pathos*, a afetação (MAULPOIX, 1998, p.115). O lirismo se relaciona ainda com o canto já a partir da etimologia da palavra que deriva da lira, instrumento musical de cordas utilizado na antiga Grécia para acompanhar o *aedo* em seus cantos e que remete ao mito de Orfeu. O lirismo expressa a musicalidade da frase poética, suas repetições sonoras e rítmicas, mas não se limita à expressão pessoal do poeta – como faz comumente a crítica literária, que confunde os termos lirismo e lírico –, pois significa “*une manière d’être, de parler ou d’écrire*” que nomeia um “*état dit ‘poétique’ dans lequel le sujet est victime ou bénéficiaire d’un accès de langage*” (MAULPOIX, 2000, p.22-3)¹⁹.

Ao formular a noção de lirismo crítico, Maulpoix reatualiza os empregos do lirismo para o contexto poético contemporâneo e resgata ainda a atitude questionadora da modernidade poética, atitude que induz à poesia a uma autocrítica. Maulpoix (2009, p.21) explica que

¹⁷ A mais antiga ocorrência conhecida do termo se encontra na “*Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829*”, de Alfred de Vigny (MAULPOIX, 2000a, p. 31).

¹⁸ “Eis de memória, três definições que propõe o dicionário *Littré*: 1. Caráter de um estilo elevado, poético, linguagem inspirada. O lirismo da Bíblia. 2. De modo negativo, afetação deslocada do estilo lírico ou das formas que o caracterizam. 3. Em geral, entusiasmo, calor. Este homem tem lirismo. Sua conversação tem lirismo”.

¹⁹ “uma maneira de ser, de falar ou de escrever”; “estado dito ‘poético’ do qual o sujeito é vítima ou beneficiário de um acesso de linguagem”.

*c'est en vérité dans le lyrisme même qu'il faut aller rechercher les marques d'un travail critique. Et c'est dans l'effort de maintien du fil très fragile de la voix et de l'émotion que se décide son sort. Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu'il ne s'élève et qui interroge plus qu'il ne célèbre. Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l'insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu'elle pose restent indissociables de l'émotion d'un sujet et de la circonstance vécue.*²⁰

Assim, o lirismo crítico conjuga a postura do poeta frente à interioridade, à linguagem, à realidade “circunstancial” e à herança literária. Exterioriza a voz e a emoção do sujeito, mas não se deixa levar pelos excessos passionais da interioridade, como alguns românticos, pois escava e interroga, inserindo-se em um “*chant retenu dans l'en bas, limité et contraint*” (MAULPOIX, 2009, p.22)²¹, na atitude metapoética e no questionamento da subjetividade, do mundo exterior e do passado literário do qual é herdeiro. Conforme Maulpoix (1998, p.27), o sujeito lírico não existe, é somente uma criatura virtual que se constrói por meio da linguagem, ocupando o invisível e móvel *entre-deux* do “*je*” e do “*moi*”: instala-se no intervalo entre o indivíduo e o conteúdo de sua vida afetiva, entre o que a criação quer e aquilo de que é feita. O sujeito lírico corresponderia, então, a uma voz hipotética, denominada por Maulpoix (1998, p. 27), a quarta pessoa do singular, que seria uma pessoa potencial e contraditória que trabalha em conjunto as três instâncias discursivas, porém, não corresponde “*ni le 'je' biographique de l'individu, ni le 'tu' dramatique du dialogue, ni le 'il' épique ou romanesque*” (MAULPOIX, 1998, p.36)²²: a voz poética diz “*je*” para exprimir-se, ordenar, controlar, extravasar seus sentimentos e dúvidas, mas permanece estranha a si mesma; necessita do “*tu*” para localizar a alteridade dentro de si mesma; e, fala de si por meio do “*il/elle*”, pois carrega consigo sua própria crítica, precisando de um afastamento para observar-se e se objetivar. Desta forma, o lirismo crítico não se situa do lado “*de la 'diction d'un émoi central' (Barthes) ou de la 'béance baveuse du moi' (Prigent). Il s'agit d'une écriture lyrique tendue par et vers l'altérité (épreuve de*

²⁰ “é, na verdade, no próprio lirismo que é preciso buscar as marcas de um trabalho crítico. E é neste esforço para manter o fio frágil da voz e da emoção que decide sua sorte. Crítico é o lirismo que escava mais que eleva e que interroga mais que celebra. Crítica, essa escrita que se retorna ansiosamente sobre si mesma em vez de cantar na indiferença. Mas lírico, entretanto, pois as questões que coloca permanecem indissociáveis da emoção de um sujeito e das circunstâncias vividas”.

²¹ “canto retido em baixo, limitado e constrangido”.

²² “nem o ‘eu’ biográfico do indivíduo, nem o ‘tu’ dramático do diálogo, nem o ‘ele’ épico ou romanesco”.

l'altérité en soi et au-dehors de soi) et qui met en examen la poussée lyrique » (MAULPOIX, s.d.)²³.

O lirismo crítico caracteriza-se, assim, por um retorno sobre si mesmo a fim de acusar seus enganos e seus limites, sendo, ao mesmo tempo, um estado crítico do sujeito e um estado crítico da linguagem. Ora, ao exteriorizar seus sentimentos e desejos, o poeta não apenas se exprime, mas também examina, analisa, reflete, transmitindo suas perturbações, dúvidas e incertezas por meio da linguagem. Como o estado de excitação pode determinar uma queda no *pathos* e no exagero, a voz lírico-crítica interroga, corrige e avalia em busca de equilíbrio. Por outro lado, o lirismo atua como um objeto crítico interno da poesia, que obriga o poeta a assumir uma postura ou um posicionamento crítico frente à linguagem: ou se aproxima do lirismo ou se afasta dele. O lirismo crítico implica ainda um certo tipo de “leitura-escrita”, que conduz o leitor-escritor a interrogar, a tomar uma atitude crítica em relação à linguagem, ao mundo e a si mesmo.

A escrita lírico-crítica se mantém, portanto, em um frágil equilíbrio entre a expressão de uma voz crítica que resgata a musicalidade, as analogias e a aspiração pela idealidade, apesar do risco de cair no *pathos*; porém, é também uma voz que tem consciência que não possui mais o poder de encantar, de dizer a Beleza, de remendar o tecido desfeito da linguagem e da subjetividade após a morte dos deuses e do lento estrangulamento do canto a partir da modernidade poética. Resta somente ao poeta juntar parcelas de beleza, decifrar traços, reconstruir histórias a partir de índices, de silhuetas entrevistas e se prender à humildade da existência cotidiana, como o poeta em *Les Ruines de Paris* (1977), de Jacques Réda – um dos primeiros textos considerados por Maulpoix como pertencentes ao lirismo crítico –, que erra por entre as ruas da cidade atento a cada detalhe que lhe desperta, entretanto, um sentimento de melancolia:

Tant bien que mal enfin j'atteins la place de la Concorde. L'espace devient tout à coup maritime. Même par vent presque nul, un souffle d'appareillage s'y fait sentir. Et, contre les colonnes, sous les balustrades où veillent des lions, montent en se balançant des vaisseaux à châteaux du Lorrain, dont tout le bois de coque et de mâts, et les cordes, et les toiles sifflent et craquent, déchirant

²³ “da ‘dicção de uma emoção central’ (Barthes) ou da ‘fenda babona do eu’ (Prigent). Trata-se de uma escrita lírica tendendo para ou em direção à alteridade (prova da alteridade em si e fora de si) e que coloca em exame o impulso lírico”.

l'étendard fumeux qui sans cesse se redéploie au-dessus de la ville. Je vais donc comme le long d'une plage, par des guérets. Et sans doute c'est l'indécision du soir qui m'ouvre cette étendue, toujours pourtant mêlée aux pierres et au fracas de Paris. Car en plein jour, surtout dans les mois mal apprivoisés (février, mars, novembre), quand l'air pâlit comme aux lisières des landes et des marais, les rues creusent dans une lueur d'estuaire de sable: à chaque pas va surgir ce miroitement de perle entre des dunes, et le cœur bat, et d'entières forêts qui transhument, stationnent aux carrefours, puis s'éclipsent d'un bond comme la licorne. Sur tous les monuments une sauvagerie élémentaire mais tendre a subsisté. Réfugiée au ciel qui reste le plus sensible de cette terre, elle émeut jusqu'au marbre ignorant des heures et des saisons. Un angle ébloui saute alors en étrave au milieu de ce flot de métamorphoses, hissant avec lui des palais dans la splendeur du premier jour. Des attelages de bronze vert s'envolent; on sent, perdus entre deux houles antédiluviennes de fougères, les siècles en proie à leur fragilité, et l'espérance humaine écarquillée devant sa solitude. À présent c'est vraiment la nuit. (RÉDA, 1993, p. 10-1)²⁴

O poeta lírico-crítico se assemelha, de acordo com a visão de Maulpoix, ao funâmbulo, aquele que anda ou dança na corda-bamba, ou melhor, se equilibra no tênue fio de uma corda:

Le poète marche sur un fil, quelque mètre au-dessus du sol (assez pour se rompre le cou d'un faux-pas), dans le entre-deux qui en fin de compte est le nôtre, entre ciel et terre, puisque nous ne sommes ni des oiseaux ni des plantes ...Lyrique, il prend le risque de la chute, ou simplement du ridicule. Il aspire toujours à l'envol, même si cette marche funambule sur la corde mince de ses phrases est désormais l'ultime espèce d'allégement dont il soit capable. J'appelle aujourd'hui lyrisme cette en allée qui ne s'en va à proprement parler

²⁴ “Bem ou mal, enfim, cheguei à praça da Concórdia. O espaço torna-se repentinamente marítimo. Mesmo com quase nenhum vento, uma lufada de equipamentos náuticos se faz sentir. E, contra os pilares, sob as balaustradas onde vigiam leões, sobem balançando navios para o castelo de *Lorrain*, cuja madeira do casco e do mastro, e as cordas, e as lonas assobiam e estalam, rasgando a bandeira esfumada, que sem parar se estende por cima da cidade. Vou então ao longo de uma praia, por terras não lavradas. E sem dúvida, é a indecisão da tarde que me abre esta extensão, sempre, entretanto, misturada às pedras e aos tumultos de Paris. Pois em pleno dia, sobretudo nos meses mal domados (fevereiro, março, novembro), quando o ar empalidece como as orlas das planícies e dos pântanos, as ruas escavam um luar de estuário de areias: a cada passo vai surgir esse espelhamento perolado entre as dunas, e o coração bate, e da floresta inteira se deslocam, estacionam nos cruzamentos, depois se eclipsam com um salto como o unicórnio. Sobre todos os monumentos uma selvageria elementar mas delicada subsistiu. Refugiado no céu que permanece o mais sensível da terra, emociona até o mármore que ignora as horas e as estações. Um ângulo ofuscante salta então em proas no meio desse floco de metamorfoses, levantando palácios no esplendor do primeiro dia. Parelhas de animais de bronze verde levantam voo; sentimos, perdidos entre duas ondulações antediluvianas de fetos, os séculos vítimas de sua fragilidade, e a esperança humana escancarada diante de sua solidão. Agora, é a verdadeira noite”.

nulle part, mais durant laquelle le marcheur connaît avec exactitude son poids et son vertige. (MAULPOIX, 2000, p.10)²⁵

Desta forma, o poeta funâmbulo não caminha sobre o chão, mas também não ultrapassa os limites terrenos e nem alça voos pela imensidão do céu infinito, isto é, permanece preso a terra fragmentado entre o desejo de sublimação e a consciência de sua impossibilidade. Em *Une histoire de bleu* (1992), primeira obra de Maulpoix pertencente ao lirismo crítico – o poeta, situado no contexto do final do século XX e início do século XXI, exterioriza a melancolia causada pela consciência da impossibilidade definitiva de satisfazer seu desejo de atingir o Ideal – ou o *Azur* como o denomina Mallarmé – e de sua condição de criatura finita irremediavelmente presa nos limites da realidade terrena: “*L’azur est lettre morte, l’horizon est indéchiffrable. On se demande comment rester debout dans ce paquet de chair. La terre n’est pas si difficile: elle veut bien de nos os. Mais le ciel bleu dédaigne notre paleur*” (MAULPOIX, 2005, p. 63)²⁶. O lirismo crítico expressa a consciência de um poeta que sabe, desde o início que, assim como o albatroz baudelairiano, permanece ligado à realidade contingente, restando-lhe apenas “claudicar” entre o céu e a terra, o absoluto e o real, o lírico e o crítico. Na esteira baudelairiana, toma o partido do transitório e o transforma no esforço articulatório que faz de uma vida uma voz e que busca uma possível coincidência entre o movimento da pluma e o passo do destino (MAULPOIX, 2000, p. 89). Converter as experiências vivenciadas ao longo da vida em uma voz e, conseqüentemente, em uma escrita que consiga apreender as sensações e percepções na efemeridade de seu presente, tal o anseio da escrita lírico-crítica.

Neste sentido, esta escrita lírica apresenta, a meu ver, um dinamismo que é responsável por uma transição da interioridade para a realidade exterior, que compreende tanto as coisas quanto os outros seres humanos, sendo um instrumento articulatório que estabelece uma contínua circulação entre o mundo interior e o exterior,

²⁵ “O poeta anda em um fio, alguns metros acima do chão (muito para quebrar o pescoço com um falso passo), no espaço intermediário que é, no fim das contas, o nosso, entre o céu e a terra, pois não somos nem pássaros nem plantas ... Lírico, aceita o risco da queda ou simplesmente do ridículo. Aspira sempre o voo, mesmo se esse andar funâmbulo na fina corda de suas frases é, de agora em diante, o último espaço de consolo do qual é capaz. Chamo hoje lirismo, esse ir que não vai propriamente a nenhum lugar, mas durante o qual o caminhante conhece com exatidão seu peso e sua vertigem”.

²⁶ “O azur é letra morta, o horizonte é indecifrável. Perguntamos como permanece em pé neste pacote de carne. A terra não é tão difícil: quer muito nossos ossos. Mas o céu azul desdenha de nossa palidez”.

em um deslocamento constante “*d’aller et de venir*”²⁷ entre o quarto e a rua, da escrita para a vida e vice-versa: “*sans cesser, il [le lyrisme/le poète] continue d’aller et de venir entre la chambre et la rue, la page et les vivants*” (MAULPOIX, 2009, p.32)²⁸.

Por fim, constata-se que o lirismo crítico e a pós-poesia apresentam diferentes proposições estéticas que criam percursos poéticos específicos, denotando rumos diferenciados para a poesia contemporânea. Se a pós-poesia se encaminha para uma prosa extremamente maleável que possa dar suporte para dispositivos tão variados nas fronteiras com as outras formas artísticas, o lirismo crítico intenta recuperar os instantes de beleza e a complexa relação entre o homem, a linguagem e o mundo, tendo, no entanto, consciência dos limites da escrita poética.

Referências:

- CADIOT, O.; ALFERI, P. (org.) **Revue de littérature générale**. v.1. Paris: P.O.L., 1995.
- COLLOT, M. **Dossier – Lyrisme et Littéralité**, 2009. Disponível em <<http://periodicals.narr.de/index.php/lendemain/.../157>>. Acesso em 05 junho 2012.
- DEGUY, M. **La poésie n’est pas seule**. Paris: Seuil, 1987.
- GAME, J. Actualité du moderne. **Magazine littéraire**. Paris, n.396, mars, 2001.
- HANNA, C. **Nos dispositifs poétiques**. Al Dante/Questions Théoriques, 2010.
- GLEIZE, J. M. Entretien avec Jean-Marie Gleize. **Prétexte Hors Série 9**, 1996. Disponível em: <<http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/bibliographie/acteurs/jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em 23 setembro 2011.
- _____. **Film à venir**. Paris: Seuil, 2007.
- _____. **Léman**. Paris: Seuil, 1990.
- _____. L’excès - la prose. (Exzesse - Die Prosa). **Poetenladen.den** Disponível em <<http://www.potenladen.de/lyrik-konferenz-jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em 23 janeiro 2009.
- _____. Les chiens s’approchent, et s’éloignent. **Alea**. v.9, n.2, jul-dez, p. 165-75, 2007.
- _____. **Les chiens noirs de la prose**. Paris: Seuil, 1999.

²⁷ “de ir e de vir”.

²⁸ “sem cessar, ele [o lirismo/o poeta] continua indo e vindo entre o quarto e a rua, a página e os vivos”.

- _____. **Naître encore**. D'après l'oeuvre in-situ "Dessus/Dessus" de Franck Fontaine. Al Dante, 1998.
- _____. **Néon**. Paris: Seuil, 2000.
- _____. **Noir, poésie et littéralité**. Paris: Seuil, 1992.
- _____. **Principe de nudité intégrale. Manifestes**. Paris: Seuil, 1995.
- _____. Simplifications/Conversions. In: THOMAS, J. J.; SCHIAVETTA, B. **Forme & Informe dans la création moderne et contemporaine**. Cerisy: Noesis, 2009a, p.251-9.
- _____. **Sorties**. Al Dante/Questions Théoriques, 2009b.
- GUILLERANGUES, D. **Lettres portugaises**. Paris: Gallimard, 2009.
- LEIBOVICI, F. **des documents poétiques**. Al Dante/Questions Théoriques, 2007.
- MAULPOIX, J. M. **Du Lyrisme**. Paris: José Corti, 2000.
- _____. **La poésie, autobiographie d'une soif (notes de travail)**. Disponível em: <<http://www.maulpoix.net>>. Acesso em 30 novembro 2011.
- _____. **La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique**. Paris: Mercure de France, 1998.
- _____. **La poésie française depuis 1950**. Disponível em: <<http://www.maulpoix.net>>. Acesso em 30 novembro 2011.
- _____. **La voix d'Orphée**. Paris: José Corti, 1989.
- _____. **Pour un lyrisme critique**. Paris: José Corti, 2009.
- _____. **Une histoire de bleu suivi de L'instinct de ciel**. Paris: Gallimard, 2005.
- QUINTANE, N. **Saint Tropez. Une américaine**. Paris: P.O.L., 2001.
- QUINTYN, O. **Dispositifs/Dislocations**. Al Dante/Questions Théoriques, 2007.
- PINSON, J.C. **Habiter en poète**. Seyssel: Champ Vallon, 1995.
- PRIGENT, C. **À quoi bon des poètes?** Paris: P.O.L., 1996.
- PONGE, F. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1999.
- RABATÉ, D. **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996.
- _____. **Gestes lyriques**. Paris: José Corti, 2013.
- _____; Sermet, J.; VADÉ, Y. **Le sujet lyrique en question**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- RODRÍGUEZ, A. **Le pacte lyrique: configurations discursive et interaction affectives**. Lausanne: Margada, 2003.
- RÉDA, J. **Les ruines de Paris**. Paris: Gallimard, 1993.

RHEIMS, N. **L'Ombres des autres**. Paris: Léo Scheer, 2008.

SACRÉ, J. **La poésie comme dire?** Paris: André Dimanche, 1993.

VIANT, B. **L'écumes des jours**. 10/18, 1994.

CULTURA PARTICIPATIVA E PRÁTICAS DE PRODUSAGEM NA ESCRITA DE FANFICTIONS EM WEBSITES DE COMPARTILHAMENTO ONLINE**PARTICIPATORY CULTURE AND PRODUSAGE PRACTICES IN THE WRITING OF FANFICITONS ON ONLINE SHARING WEBSITES**Larissa Giacometti PARIS¹

Resumo: o presente artigo visa evidenciar o modo como os *websites* de publicação e compartilhamento *online* de *fanfictions* proporcionam um ambiente de produsagem teorizado por Bruns (2006) e de cultura participativa descrita por Jenkins (2006, 2009). Para tal, uma sinopse de uma *fanfiction* publicada em um *website*, notas de sua autora, bem como comentários de *feedback* proporcionados pelos seus leitores são utilizados como exemplos para elucidar os traços enumerados acima. Por meio da análise de alguns dados, torna-se claro que a escrita do gênero *fanfiction* ilustra uma prática de produsagem, na medida em que um indivíduo baseia-se em um conteúdo já existente, do qual é fã, para criar uma nova narrativa. Consequentemente, tal gênero também evidencia a cultura participativa, considerando que seus participantes não se contentam em apenas serem consumidores passivos dos conteúdos midiáticos. Não basta para os fãs leitores, desse modo, apenas contemplarem a obra que os fascina, sendo necessário interagir com e participar do universo ficcional que apreciam.

Palavras-chave: escrita, *fanfiction*, cultura participativa, produsagem.

Abstract: this article aims to highlight how websites of online publication and sharing of fanfiction provide a produsage environment theorized by Bruns (2006) and a participatory culture environment described by Jenkins (2006, 2009). To achieve that, a synopsis of a fanfiction published on a website, its author notes, and comments and feedback provided by its readers will be used as examples to show the traits listed above. Through the analysis of some data, it is clear that the writing of the fanfiction gender is a produsage practice, since an individual uses an existing content, which he is a fan of, to create a new tale. Consequently, this text genre also shows the participatory culture, because its participants are not only passive consumers of media content. Therefore, the readers fans not only contemplate the work that fascinates them, but also interact with it and participate of the fictional universe that they treasure.

Keywords: writing, fanfiction, participatory culture, produsage.

Introdução

¹ Mestranda do departamento de Linguística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), CEP 13083-970, Campinas - São Paulo, Brasil. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Email: larissagparis@gmail.com.

Novas práticas de letramentos vêm surgindo conforme há o desenvolvimento de novas tecnologias. Isso se torna relevante, uma vez que as mídias digitais são uma realidade cada vez mais presente para grande parte das pessoas.

Tal realidade propiciou o desenvolvimento de práticas que envolvem a participação, colaboração e cooperação dos indivíduos nos ambientes virtuais. Uma cultura participativa (JENKINS, 2006, 2009) torna-se cada vez mais presente nas práticas diárias de sujeitos que estão inseridos em contextos em que as novas tecnologias proporcionam ferramentas e instrumentos para que tal participação seja possível. Os indivíduos dessa cultura participativa ganham um novo jeito de ser, de agir, e de se posicionar, antes quase impossível, o de ser produzidor (BRUNS, 2006) de conteúdos das novas mídias digitais.

Um dos inúmeros modos de descrever e analisar práticas relacionadas à cultura participativa se dá pela interação entre leitor e autor em *websites* de compartilhamento *online* de escrita de *fanfictions*. O autor, através da ação da produzagem, escreve novas narrativas baseadas em conteúdo existente, e o leitor não se limita a apenas ler, mas também a comentar, criticar, e revisar o texto do outro. Esse é o ponto central deste artigo que pretende realizar somente análises mais concisas, visto que seriam necessários maiores estudos para maior aprofundamento do tema.

Breve revisão bibliográfica

As novas mídias sociais tornaram possível a participação dos indivíduos em diversos âmbitos sociais, promovendo neles uma sensação de pertencimento no mundo (LANKSHEAR and KNOBEL, 2011), já que pode haver atribuição de sentido às tarefas realizadas por eles que envolvem tal participação. Além disso, tais mídias também incentivaram a realização de práticas em conjunto, gerando mais poder aos participantes do que quando concretizadas individualmente. Lankshear e Knobel (2011) argumentam que essa participação promove práticas de letramento que desenvolvem a cooperação entre as pessoas.

A participação e cooperação descritas por Lankshear e Knobel (2011) estão presentes na cultura participativa (JENKINS, 2006), a qual se caracteriza por possuir poucas barreiras em relação à expressão artística e o engajamento cívico, além de incentivar a produção e o compartilhamento de criações. De acordo com Jenkins (2006,

2009), práticas de letramentos que disseminam a expressão individual não se encaixam em uma cultura participativa, já que é prezado o envolvimento de uma comunidade. Seus membros acreditam que suas contribuições de fato são relevantes. Por isso, a opinião do outro sobre a sua produção é significativa e uma conexão social entre os indivíduos de uma comunidade da cultura participativa é estabelecida.

Um grande impulso para o desenvolvimento e ampliação da cultura participativa ocorreu após o surgimento das novas tecnologias e, portanto, novas mídias sociais, que permitem aos consumidores comuns que arquivem, apropriem-se, e (re)circulem conteúdos midiáticos de modo alternativo aos tradicionais (JENKINS, 2006). Contudo, vale ressaltar que Jenkins (*apud* LANKSHEAR and KNOBEL, 2011) descreve traços de cultura participativa desde o século dezenove, não sendo possível afirmar que esta surgiu somente após a emergência das novas tecnologias.

O autor ainda reitera que os novos letramentos praticados em uma cultura participativa envolvem o desenvolvimento de habilidades sociais por meio da colaboração em rede (JENKINS, 2006). Para ele, tais habilidades são inclusive ensinadas na sala de aula por meio de práticas de letramento tradicional.

Ademais, a noção de passividade do espectador dos meios de comunicação não se encaixa na definição de cultura participativa, já que a separação habitual entre os papéis de produtores e consumidores de mídia é dissolvida.

Bruns (2006) também defende o rompimento das barreiras existentes entre produtor e consumidor de conteúdos midiáticos. O autor acredita que a produção em ambientes participativos e colaborativos permite que seus membros possam ser tanto usuários quanto produtores de informação e conhecimento, isto é, como ele mesmo denomina: *produsuários*.

Os *produsuários* (BRUNS, 2006) não se engajam em modelos tradicionais de produção de conteúdo, mas praticam a *produsagem*, expressão criada por Bruns para referir-se à construção colaborativa e contínua de conteúdos existentes na busca por seu aperfeiçoamento. Desse modo, para se tornar um *produsuário*, é preciso que o participante seja também um usuário do conteúdo de outro indivíduo. Assim, o reaproveitamento, remixagem e a reconstrução do material existente são fundamentais para a *produsagem* (BRUNS, 2006).

A tendência é que haja a colaboração, ao invés do trabalho individual de produção de conteúdo midiático. Ambientes de produsagem, de acordo com Bruns (2006), frequentemente incentivam práticas colaborativas por meio de ferramentas ou estruturas informacionais que são pré-configuradas para a colaboração entre os produzuidores. A produsagem, então, permite que sucessivamente ocorra uma nova melhoria em conteúdos já disponíveis (BRUNS, 2006), conduzindo para resultados sempre incompletos e passíveis de novas produções.

Portanto, o objetivo deste artigo é evidenciar o modo como os *websites* de publicação e compartilhamento *online* de *fanfictions* proporcionam um ambiente de produsagem (BRUNS, 2006) e cultura participativa (JENKINS, 2006, 2009). Tais traços serão ilustrados por meio de uma sinopse e de algumas notas da autora de uma determinada *fanfiction*², bem como de diversos comentários de *feedback* de seus leitores. Primeiramente, contudo, é preciso definir o que são *fanfictions*.

Fanfictions: objetos da produsagem e da cultura participativa

Fanfictions são histórias criadas por fãs que se baseiam, na maioria das vezes, em textos e mídias narrativos, ou ícones da cultura popular (BLACK, 2006), os quais são produzidos pela indústria cultural e divulgados pelos meios de comunicação de massa. As histórias podem ser inspiradas em livros, filmes, séries de TV, animações ou desenhos, letras de música e até mesmo em cantores, bandas, ou atores famosos. Há, neste sentido, a apropriação do texto do outro para si mesmo.

Segundo Vargas (2005), a origem da palavra *fanfiction* resulta da fusão de duas palavras em inglês: *fan*, abreviação para *fanatic*, isto é, fanático, e *fiction*, ou seja, ficção. Desse modo, *fanfictions* são narrativas escritas derivadas de uma obra ou ícone da cultura popular pré-existente cujo autor é um admirador e apreciador dessa obra.

De acordo com Black (2006), neste gênero discursivo é possível que o fã-autor estenda o enredo original, acrescentando novos acontecimentos à trama; crie novos

² Todos os exemplos presentes neste artigo referem-se à *fanfiction* brasileira “Pulsção”, publicada no *website* “*Social spirit*”. A narrativa é baseada no desenho animado “*Hey Arnold!*”, transmitido pelo canal de televisão *Nickelodeon* no Brasil, obtendo uma grande repercussão nos anos 2000. A *fanfiction* foi escolhida pelos moderadores do *website* como destaque da semana de 11 de maio de 2014, razão pela qual foi selecionada como dado para este artigo, já que a busca por exemplificações começou na referida semana. Fonte: <http://socialspirit.com.br/fanfics/historia/fanfiction-hey-arnold-pulsacao-946119>. Acesso em 21.06.2014.

personagens; e ainda desenvolva novas relações (na maioria das vezes, relações amorosas) entre personagens já existentes. Portanto, na produção de *fanfictions*, personagens, cenários, enredos, e tramas criados e desenvolvidos na obra original são resgatados pelos *ficwriters* (*writers*, em inglês, escritores, *fic*, abreviação utilizada para *fanfiction*, isto é, autores de *fanfiction*), sem que haja a intenção de quebra de direitos autorais e a obtenção de qualquer tipo de lucro a partir da escrita de *fanfictions* (VARGAS, 2005).

Sendo assim, um dos motivos pelos quais *ficwriters* começam a escrever suas histórias se relaciona ao fato de serem grandes admiradores de determinada obra e criarem profundos laços de afetividade com ela. Nesse sentido, Vargas (2005) aponta que “não lhes basta consumir o material que lhes é disponibilizado, passando a haver a necessidade de interagir, interferir naquele universo ficcional, deixar sua marca de autoria” (VARGAS, 2005, p. 13), ou seja, em outras palavras, posicionando-se como produzúrios (BRUNS, 2006) em relação ao universo ficcional do qual são fãs.

O autor de *fanfictions* apropria-se do universo ficcional da obra original e (re)cria suas próprias narrativas, realizando inúmeras referências à obra da qual é fã. Nesse sentido, a prática de produção de *fanfiction* engloba elementos da cultura participativa descrita por Jenkins (2006, 2009) e das práticas de produsagem enumeradas por Bruns (2006).

Então, considerando tais características, esse gênero não engloba apenas a fascinação pela obra original, mas também a combinação entre frustrações, antagonismos e preenchimento de lacunas encontradas pelo leitor-fã. Desse modo, o autor de *fanfictions* não se limita apenas a reproduzir o texto original, na medida em que tenta reparar aspectos considerados por ele não satisfatórios ou desenvolver interesses não suficientemente explorados (JENKINS, 1992, *apud* VARGAS, 2005).

Em uma sinopse escrita por uma *ficwriter* em um *website* destinado apenas a publicação de *fanfictions*, representada na figura 1 abaixo, fica claro que era do interesse da autora desenvolver uma história baseada no trio amoroso *Arnold*, *Helga* e *Torvald*, personagens do desenho animado “*Hey Arnold!*” (“dividida entre *Arnold* e *Torvald*, entre amor e ódio, sentimento e razão”). Contudo, apesar da existência das três personagens na obra original, a relação de amor entre *Helga* e *Torvald* era inexistente, isto é, não era explorada no universo ficcional do desenho. Desse modo, a partir das

personagens originais, aliado ao desejo da autora de concretizar uma possibilidade imaginada por ela, foi criada uma nova trama.

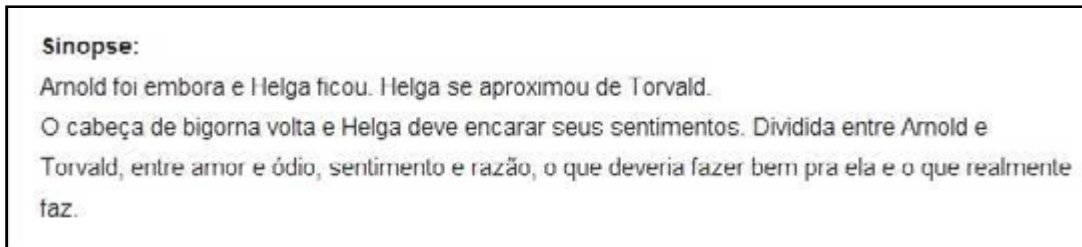


Figura 1 – Fonte: <http://socialspirit.com.br/fanfics/historia/fanfiction-hey-arnold-pulsacao-946119>. Acesso em 21.06.2014.

As *fanfictions* são publicadas e veiculadas, principalmente, em *websites* construídos e gerenciados por internautas que também são autores de *fanfictions*. Desse modo, tal gênero discursivo envolve a publicação e compartilhamento *online*. Esses *websites* têm como objetivo disponibilizar um espaço para que outros fãs da obra original também possam se tornar leitores de determinada *fanfiction*. É comum que os autores publiquem um capítulo por vez, para que os leitores possam comentar ao longo da narrativa.

Black (2006) reitera que as novas tecnologias possibilitaram aos fãs e produtores de *fanfictions* a oportunidade de interação por meio de espaços *online*, onde eles são capazes de escrever de modo colaborativo, além de criticar e discutir sobre as narrativas dos outros autores. Em relação a esses comentários sobre a *fanfiction* do outro, Lankshear and Knobel (2011) afirmam que a colaboração também ocorre nessas situações, já que os leitores fornecem um *feedback* ora para apenas comentar ora para revisar a história postada pelos *ficwriters*. Como já dito anteriormente, os leitores consideram que seus apontamentos de fato são relevantes para o *ficwriter*, bem como este último aprecia e valoriza a opinião de seus leitores (JENKINS, 2006, 2009).

A conexão social descrita por Jenkins (2009), como reflexo da cultura participativa, também está presente entre os leitores e autores de *fanfiction*. Fica evidente, no exemplo abaixo, essa relação no momento em que a autora responde ao comentário da leitora (“Amo comentários grandes, consigo me conectar com você e entender o que espera da fic”).



Gente, se prepare, vai ser grande:

Eu amo 'Hey, Arnold' eu sempre sonhei com o dia que Arnold descobriria que a Helga é loucamente apaixonada por ele, sou fanática mesmo, tanto que meus episódios favoritos são o da Psicóloga QQ Lembro que vi vários videos e fotos do meu shipper favorito do mundo dos desenho, eu procurei loucamente pelo filme - que é uma benção, vamos dizer - e vish quando eu descobri as fanfic.....Ah eu procurei em tudo quando é lugar do google por mais um pouco deles, mas todas as fics não tinham o que eu mais queria: Que me instigassem a chegar a hora da 'revelação'. Dai eu acho sua fic, começo a ler cheia de esperanças e...BAN sou surpreendida por um começo que me faz acreditar que vou amar essa história, e que vou ficar nostálgica, e que vou lembrar de todos os traços dos desenhos, e que vai me fazer ter vontade de te dar um abraço, aliás, desculpe mas... ~abraço~ e você realmente conseguiu mexer comigo com esse simples começo, ok, por ser meu desenho favorito eu ganho um pouquinho de créditos, mas sua história é... Ela é A história que eu sempre procurei, mas só agora achei e só tenho a dizer: Mt obrigada. Vou continuar lendo loucamente cada linha <3 Tu manja <3 E espero que tenha tido paciência para ler tudo isso, enfim: Parabéns.

Nota: ★★★★★

Respondido por ~Lightningbolt 19/03/2014 12:06

Muito obrigada você! Amo comentários grandes, consigo me conectar com você e entender o que espera da fic. Acho que o sonho de todos nós sempre foi ver Arnold descobrindo Helga fazendo suas bizarrices. Meu sonho sempre foi uma versão teen do desenho, sempre amei versões teen das coisas haha. Um dia me peguei assistindo Hey Arnold de madrugada (4:30 a.m.) e pensei, Ei eu posso fazer minha própria versão. De começo não acreditei que conseguiria leitores nem ideia pra continuar, mas aqui estamos nós. Enfim, obrigada e continue lendo loucamente, se apaixone por eles assim como eu e comente tudo o que achar necessário!

Figura 2 – Fonte: <http://socialspirit.com.br/fanfics/historia/fanfiction-hey-arnold-pulsacao-946119/capitulo1>. Acesso em 21.06.2014.

Como consequência, uma das características dessa prática de escrita é a interação entre o autor e o leitor, já que a relação entre ambos se constrói de um modo muito mais próximo do que fora do âmbito virtual. Diferentemente do espaço escolar, em que muitas vezes o professor é o único leitor do texto do aluno, nas práticas de *fanfictions*, o autor recebe constantemente críticas e elogios acerca de sua obra vindos de leitores, os quais, muitas vezes, são também autores desse mesmo gênero (VARGAS, 2005).

No exemplo abaixo (figura 3), uma leitora mostra-se empolgada com a trama da *fanfiction* ao solicitar que a autora apresente a continuação da narrativa (“tu tem q continuar logo”). A *ficwriter*, por sua vez, agradece pelo comentário (“muito obrigada por sempre comentar”), evidenciando a interação entre ambas discutida por Vargas (2005) e Black (2006).



Figura 3 - Fonte: <http://socialspirit.com.br/fanfics/historia/fanfiction-hey-arnold-pulsacao-946119/capitulo8>. Acesso em 21.06.2014.

Como observado no exemplo acima, Bond e Michelson (2003 *apud* VARGAS, 2005) argumentam que o autor de *fanfictions* tem a oportunidade de dialogar com outros autores e leitores a respeito de suas produções, em decorrência do gênero *fanfiction* ser uma prática de letramento *online*. Uma análise feita por Black (2006) revela que a interação entre o autor e os leitores ilustra não apenas uma apreciação por múltiplas linguagens, formas alternativas de escrita, e diferentes perspectivas sobre um mesmo universo ficcional, mas também uma valorização da comunicação, interação social e pluralismo presente nestes espaços *online*. Segundo a autora, o processo participativo e criativo de construção da narrativa é tão importante (quando não mais importante) do que o produto, isto é, a *fanfiction*, finalizada.

Vejamos dois exemplos abaixo para ilustrar o modo como tal interação é significativa para autores de *fanfictions*:

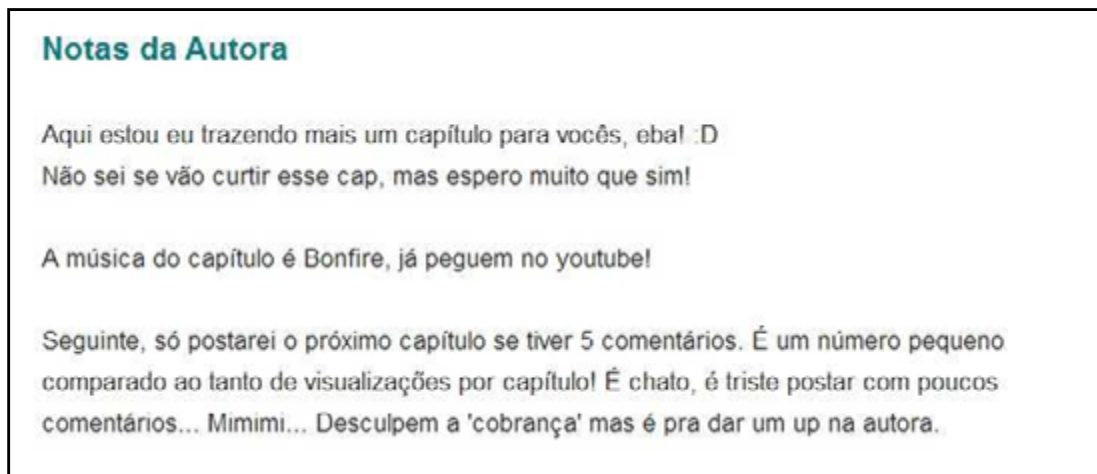


Figura 4 – Fonte: <http://socialspirit.com.br/fanfics/historia/fanfiction-hey-arnold-pulsacao-946119/capitulo6>. Acesso em 15.06.2014.



Figura 5 – Fonte: <http://socialspirit.com.br/fanfics/historia/fanfiction-hey-arnold-pulsacao-946119/capitulo6>. Acesso em 21.06.2014.

A figura 4 apresenta a Nota da Autora referente ao capítulo seis, que, segundo Black (2006), é considerada uma maneira típica dos autores se dirigirem, por meio da escrita, aos leitores em um momento anterior ao início de um capítulo. A figura 5, por sua vez, exibe um comentário escrito por um leitor referente ao mesmo capítulo. É possível observar a importância dada pela autora ao retorno e interação dos leitores, na medida em que ela avisa que apenas escreverá novos capítulos se houver novos comentários (“Seguinte, só postarei o próximo capítulo se tiver 5 comentários”), não satisfazendo-se apenas com a presença de leitores “silenciosos” e passivos para a sua

história (“É um número pequeno comparado ao tanto de visualizações por capítulo”). É também interessante ressaltar a solidariedade do leitor, o qual também se posiciona como um *ficwriter* (“E quanto aos comentários, me solidarizo com vc. Tipo, a pessoa [leitores que comentam as *fanfictions*] pede continuação, e quando vc continua, ela fica uns três capítulos sem comentar”).

Portanto, Black (2006) argumenta que os comentários dos leitores nos *websites* destinados ao compartilhamento *online* de *fanfictions* tornam-se recursos para o autor, na medida em que oferecem apoio e inspiração para a continuação da produção escrita. Black (2006) ainda reitera que a estrutura oferecida pelos *websites* (com espaços destinados à nota dos autores e aos comentários dos leitores), bem como o conteúdo dos comentários realizados pelos leitores-fãs ilustram a natureza participativa e social da escrita. Neste sentido, a cultura participativa teorizada por Jenkins (2006, 2009) e o ambiente de produsagem (que fornece ferramentas e estruturas para a colaboração) descrito por Bruns (2006) se fazem presentes.

Além disso, uma das razões pela qual o *ficwriter* vê sentido na produção de *fanfictions* é a presença de leitores reais que podem fazer comentários sobre sua história. De acordo com Black (2006), nos espaços *online* de compartilhamento de *fanfiction*, a ausência da hierarquia entre professor e aluno, bem como da imposição de seus papéis sociais (o primeiro sendo o detentor e transmissor do conhecimento, e o segundo, seu mero receptor), faz com que os autores de *fanfiction* se posicionem ora como professores ora como alunos.

O comentário abaixo exemplifica tal posicionamento, já que a leitora auxilia na produção escrita da autora ao sugerir que exista um maior uso do pretérito mais que perfeito (“senti falta do pretérito mais que perfeito, parece besta, mas confunde muito...”). A *ficwriter*, por sua vez, agradece tanto pelo elogio quanto pela dica. Sendo assim, por meio do vocabulário informal e tipicamente utilizado por jovens em ambientes virtuais (uso de gírias - “besta”, abreviações - “bjs”, emoticons - “ :)” , e pontos de exclamações sucessivos - “ !! ”), a leitora coloca-se na função social de alguém que ensina, mas sem que haja todo o peso da crítica advinda das atividades tradicionalmente escolares.



Figura 6 – Fonte: <http://socialspirit.com.br/fanfics/historia/fanfiction-hey-arnold-pulsacao-946119/capitulo1>. Acesso em 21.06.2014.

Ainda em relação à figura 6, é interessante ressaltar o modo como o comentário realizado pela leitora encaixa-se na categoria “crítica gentil” elaborada por Black (2007). De acordo com ela, o *feedback* (ou retorno) produzido pelo leitor neste tipo de categoria apresenta uma constante estruturação: (1) uma introdução, saudação pessoal, ou resposta à nota do autor, (2) um comentário positivo sobre algum aspecto do texto, (3) uma crítica, (4) uma declaração que atenua a crítica, (5) um comentário positivo ou um encorajamento para que o autor continue a escrever, e (6) um fechamento.

No exemplo acima, é possível notar a presença desses elementos, com exceção do número cinco: (1) “Hey!”, (2) “Amei o jeito que escreve” e “conseguiu instigar leitores logo no primeiro capítulo! !!”, (3) “senti falta do pretérito mais que perfeito”, (4) “apenas um adentro gramatical” e “parece besta”, (6) “bjs :)”.

Essa categoria de revisão textual observada por Black (2007) talvez seja um indicativo de que o modo como a “crítica gentil” é realizada (apresentando elogios, além de críticas), acrescentado o fato de que ela é produzida por alguém sem maiores distinções sociais do que o próprio autor, seja mais eficiente do que apenas a tradicional avaliação institucional do professor na escola. De acordo com Lankshear and Knobel (2011), o modo não agressivo, construtivo, e generoso dos comentários de revisão, na medida em que também incentivam e apoiam o *ficwriter* a continuar a sua produção

escrita, proporcionam oportunidades de aprendizado que vão muito além dos propósitos imediatos da produção de *fanfiction*.

Considerações Finais

A escrita do gênero *fanfiction* ilustra uma prática de produsagem (BRUNS, 2006), na medida em que um indivíduo baseia-se em um conteúdo já existente, do qual é fã, para criar uma nova narrativa. Esse se torna, então, um produsuário, já que se posiciona ao mesmo tempo como produtor e usuário desse material. Consequentemente, tal gênero também evidencia a cultura participativa descrita por Jenkins (2006, 2009), considerando que seus participantes não se contentam em apenas serem consumidores passivos dos conteúdos midiáticos. Não basta para os fãs, desse modo, apenas contemplarem a obra que os fascina, sendo necessário interagir com e participar do universo ficcional que apreciam.

Além disso, como já dito anteriormente, é comum que os capítulos de uma *fanfiction* sejam publicados em *websites* de compartilhamento *online* que promovem a interação entre o autor e o leitor da história. A importância atribuída pelo autor em relação aos comentários feitos pelo leitor, bem como a disposição do leitor em fazê-lo, mostra outro traço da cultura participativa (JENKINS, 2006, 2009): os participantes de determinada comunidade acreditam que sua opinião de fato seja relevante para o outro membro, bem como tal opinião é apreciada por aqueles que a recebem.

Sendo assim, é possível que críticas construtivas de revisão textual de *fanfictions* (BLACK, 2007) sejam feitas pelos leitores nos espaços destinados aos comentários, como foi ilustrado em alguns exemplos ao longo deste trabalho. A categoria de “crítica gentil” elaborada por Black (2007) caracteriza-se como um modo alternativo de revisão em relação aos modelos tradicionalmente escolares.

Por isso, é relevante refletir sobre propostas de atividades de produção textual a serem realizadas nas salas de aula que levem em conta algumas características do gênero *fanfiction*, apesar do foco deste artigo não ser o contexto escolar. O envolvimento com as ferramentas e estruturas proporcionadas pelas novas tecnologias, as quais favorecem a interação e colaboração; a presença de leitores reais para o texto do aluno; a interação entre leitor e autor; bem como o modo como a revisão textual é realizada (de modo não agressivo, com elogios e críticas construtivas, encorajamento

para continuar a escrever a história, e com a ausência da hierarquia entre professor e aluno) são particularidades da produção de *fanfiction* que podem ser interessantes para a escola.

Nesse sentido, Possenti (1996) argumenta que a escola precisa trabalhar com a escrita da maneira como ela é praticada na sociedade, e não apenas como forma de avaliação. Assim, é fundamental que a escola promova atividades que envolvam a produção de gêneros ligados às práticas sociais do cotidiano do aluno, hoje um nativo digital, como é o caso do gênero *fanfiction*.

Moita Lopes (2012), por sua vez, ao analisar gêneros discursivos que envolvem práticas de letramento *online*, como, por exemplo, a produção de *fanfictions*, ressalta que a escola precisa dialogar com esse novo *ethos* que incorpora novos sentidos e significados para as questões de letramento. Para ele, a falta de compreensão dessas novas práticas pelos professores seria um dos fatores responsáveis pelo grande sentido de alienação e inadequação que muitos alunos vivenciam nas salas de aulas (MOITA LOPES, 2012).

Finalmente, é interessante pensar, pesquisar, e propor atividades de elaboração de *fanfictions*, já que essa é uma tendência de produção escrita que parece motivar muitos jovens a escrever voluntariamente fora do ambiente formal de aprendizagem, e sabendo que em sala de aula os professores encontram dificuldades para propor atividades que estimulem os alunos a aprimorar suas habilidades de leitura e escrita.

Referências

- BLACK, R. Language, Culture, and Identity in Online Fanfiction. In: **E-Learning**. New York (NY), n 2, v. 3, 2006.
- BLACK, R. Digital Design: English Language Learners and Reader Reviews in Online Fiction. In: Knobel, M; Lankshear, C. **A new literacies sampler**. New York (NY): Peter Lang, 2007, p. 115 - 136.
- BRUNS, A. Towards Produsage: Futures for User-Led Content Production. In: Sudweeks, Fay and Hrachovec, Herbert and Ess, Charles, Eds. **Proceedings Cultural Attitudes towards Communication and Technology**. Tartu (Estonia), 2006, p. 275-284.

JENKINS, H., with R. Purushotma, K. Clinton, M. Weigel and A. Robison. **Confronting the Challenge of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century**. Boston (MA): MIT/MacArthur Foundation, 2006.

JENKINS, H. **Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação**. Trad. Susana Alexandria. 2a ed. São Paulo (SP): Aleph, 2009.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. **New literacies: everyday practices and social learning**. Berkshire (NY): Open University Press, 2011.

MOITA LOPES, L. P. O novo ethos dos letramentos digitais: modos de construir sentido, revolução das relações e performances identitárias fluidas. In: SIGNORINI, I.; FIAD, R. S. (Org.). **Ensino de línguas: das reformas, das inquietações e dos desafios**. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2012.

POSSENTI, S. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Campinas (SP): Mercado de Letras, 1996.

VARGAS, M. L. B. **Do fã consumidor ao fã navegador-autor: o fenômeno fanfiction**. Tese (Mestrado). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo (RS), 2005.

ALUNOS DO 2º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL E A LEITURA INFERENCIAL
SECOND YEAR STUDENTS OF ELEMENTARY EDUCATION AND READING INFERENTIAL

Dione Márcia Alves de MORAES¹

Resumo: Este escrito procura analisar o trabalho desenvolvido com alunos do 2º ano do Ensino Fundamental da Escola de Aplicação da UFPA. Baseia-se em estudiosos como Menegassi e Ângelo (2005) Menegassi (1995); Belintane (2013), entre outros e realiza uma pesquisa qualitativo-interpretativa, que se delinea como uma pesquisa-ação. Objetiva discutir como a relação entre o texto verbal e não verbal pode ajudar no trabalho com a leitura inferencial de alunos considerados “leitores”, mas que ainda apresentam problemas significativos nessa habilidade. Dessa forma, a partir de um trabalho (com textos que possuem imagens) voltado de forma mais efetiva para esses alunos, esperamos promover avanços na sua fluência e compreensão leitora.

Palavras-chave: Ensino Fundamental. Leitura. Fluência e Compreensão.

Abstract: This writing seeks to analyze the work with students of second year of elementary school in the School of Application of UFPA. It is based on scholars as Menegassi and Angelo (2005) Menegassi (1995); Belintane (2013), among others and performs a qualitative, interpretive research, which outlines how an action research. Aims to discuss how the relationship between verbal and non-verbal text can help work with students considered inferential reading "readers", but still have significant problems in that skill. Thus, from a work (with texts that have images) facing more effectively for these students, we hope to promote advances in fluency and reading comprehension.

Keywords: Elementary Education. Reading. Fluency and Comprehension.

Introdução

Este artigo apresenta uma discussão da pesquisa² que desenvolvemos no âmbito do projeto “O desafio de ensinar a leitura e a escrita no contexto do Ensino Fundamental de 9 anos e da inserção do laptop na escola pública brasileira”³ (a partir de agora “O desafio”) – desenvolvido na Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (UFPA), sediada em Belém. No projeto “O desafio”, desenvolvido em Belém, são realizadas intervenções no 1º, 2º e 3º ano do Ensino Fundamental com avaliações constantes da aprendizagem dos alunos, elaboração de atividades embasadas nas

¹Aluna do mestrado do Programa de Pós-graduação de Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). CEP: Belém-Pará-Brasil. Bolsista CAPES/INEP-Observatório da Educação. E-mail: dionelestat@hotmail.com.

² Sob orientação do Prof. Dr. Thomas Massao Fairchild (Universidade Federal do Pará/CAPES).

³Financiado por meio do edital nº 38/2010/CAPES/INEP – Observatório da Educação, e realizado em conjunto com equipes sediadas na Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN) e na Universidade de São Paulo (USP), sob a coordenação geral de Claudemir Belintane.

avaliações, observando as heterogeneidades (discrepâncias existentes entre os alunos) como algo intrínseco ao próprio processo de aprendizagem. Sobre o projeto referido:

Este projeto parte do pressuposto de que, para além das singularidades que promovem as diferenças dos modos de aprender, tem que ser considerada a barreira constituída pelas dificuldades de domínio das habilidades mais fundamentais da aprendizagem: a oralidade, a leitura e a produção escrita [...] (BELINTANE *et al.*, 2010, p.9).

No âmbito do projeto citado, desenvolvemos nossa pesquisa na qual procuramos trabalhar narrativas com imagem (principalmente quadrinhos e tiras) com uma turma do 2º ano do Ensino Fundamental. Esse estudo foi elaborado a partir do momento em que percebemos não existir um trabalho mais sistemático com aquelas crianças que eram consideradas “leitoras”, mas ainda apresentavam alguns problemas em sua decodificação e/ou compreensão e produção de inferências.

Queremos discutir como textos estruturados com imagens, como as histórias em quadrinhos (HQ), podem auxiliar no desenvolvimento leitor das crianças. A imagem completando o escrito pode ajudar os alunos focados na decodificação, tanto na produção de antecipações, na leitura de palavras mais complexas e pela própria relação que essas possam ter com a imagem etc. Além de poder auxiliar aqueles que se limitam à superfície textual durante a compreensão, já que a relação imagético-textual pode ser um elemento a mais para auxiliar na produção de inferências.

Desta forma, esses alunos podem utilizar a imagem das HQ como mediação entre a fala e a escrita para a aceleração da compreensão e da fluência leitora, foco do nosso estudo. As HQ apresentam textos de variados tamanhos e dificuldades, possibilitando que as relações existentes entre o imagético e o texto verbal auxiliem no processo de apreensão e compreensão do texto.

Desenvolvemos uma pesquisa qualitativo-interpretativa, delineada como uma pesquisa-ação e embasada em estudiosos como Menegassi, 1995, Menegassi e Ângelo, 2005, Belintane, 2013, entre outros. O objetivo geral do nosso estudo consiste em discutir como a imagem pode ajudar no desenvolvimento da leitura em um nível inferencial, promovendo avanços nas habilidades de alunos que já são considerados “leitores”, mas ainda apresentam problemas significativos nessa habilidade. Os objetivos específicos podem ser assim elencados:

- a) Realizar uma avaliação inicial do desempenho dos alunos em leitura, com foco na identificação daqueles que já leem com alguma fluência;
- b) Documentar e analisar episódios que indiquem a maneira como os alunos estabelecem mediações entre o material escrito e a imagem para intermediar a leitura;
- c) Selecionar dentre os alunos considerados leitores, alguns que apresentem problemas recorrentes durante a decodificação e/ou compreensão leitora; e
- d) Promover um avanço nas habilidades de leitura inferencial dos alunos considerados leitores, mas que no começo do estudo ainda apresentavam problemas nessa ação.

Neste artigo, objetivamos discutir como o trabalho com HQs pode contribuir para o alcance desses resultados. Para isso, apresentamos os dados colhidos com uma aluna que apesar de ser considerada “leitora” precisa desenvolver a leitura mais fluente e a compreensão com produção de inferências.

Este trabalho está dividido em duas seções, além destas Considerações Iniciais e das Considerações Finais. Na primeira seção, dividida em duas subseções, discorreremos a respeito das fontes e das teorias que embasam o trabalho. Na segunda seção, apresentamos a atividade trabalhada pela pesquisadora, seguida de uma breve análise de seus resultados, apresentando um diagnóstico parcial do estudo.

Revisão bibliográfica

Belintane (2013) utiliza os conceitos de alienação e separação de Lacan para referir-se à construção da subjetividade na aquisição e desenvolvimento da linguagem pela criança, esses são processos que diferente de serem opositivos, completam-se e ocorrem quase simultaneamente, ou seja, segundo o autor, o sujeito “aliena-se já se separando”. Assim sendo, Belintane (2013) relaciona os processos de alienação e separação com a decodificação e compreensão durante a ação leitora, observados nas crianças que as estão desenvolvendo. Dessa forma, explanamos que a alienação acontece quando o aluno internaliza a escrita do outro durante a leitura. Isso é algo desejável, pois para afastar-se tanto do escrito como do sentido primário do texto primeiramente é preciso impregnar-se dele.

Após internalizar a palavra do outro, é pretendido que o aluno separe-se dela e apresente uma leitura fluente, não necessitando reconhecer cada letra e sílaba para poder ler uma palavra, pois isso torna sua leitura lenta e hesitante, por exemplo: *o loiter fuletne pdoe fezar a liureta dtesa fasre*⁴. Com apenas a primeira e a última letra nos lugares certos sem que precise conferir cada uma, o leitor fluente pode fazer essa leitura, pois é internalizado. Espera-se também que durante a compreensão, recrie o que interioriza, produzindo inferências além do que está na superfície textual, como por exemplo: fazendo hipóteses sobre o que vem a seguir no texto; avaliações sobre o que já lê e relacionando com outros textos; criando continuações, paródias, explicações para o que é lido e outros.

Todavia, salientamos que alienação não é sinônimo de leitura lenta e pouco compreensiva, ela é um processo necessário para a formação do leitor que precisa interiorizar tanto os signos linguísticos, como a semântica e a palavra do outro para poder a partir daí construir os sentidos do que lê. Ressaltamos, inclusive, que em alguns casos a dificuldade de leitura não advém de um “excesso” de alienação, mas de sua “falta” – isto é, em uma aquisição da linguagem ainda incompleta - por exemplo: dificuldades com sílabas complexas ou letras pouco frequentes etc., ou mesmo de uma decodificação lenta demais.

Igualmente, a separação não significa o mesmo que leitura rápida e compreensiva, pois o aluno pode apresentar uma leitura muito veloz, mas extremamente “obediente” ao texto, portanto ainda pautada mais num movimento de alienação. Da mesma maneira, sua velocidade dar-se porque lê apenas as primeiras sílabas e “adivinha” erradamente o resto da palavra, além daquele leitor que não chega a alienar-se no texto, isso o faz criar suposições indiferentemente ao escrito.

Outra questão a ser levantada é que a leitura fluente não está automaticamente unida com a leitura compreensiva, ou seja, o aluno pode ler com velocidade, porém, não compreender aquilo que lê, ou não conseguir ir além do texto (produzir sentidos e inferências a partir do escrito e de seus conhecimentos). Da mesma forma, a criança pode apresentar uma leitura lenta, mas sua compreensão dos sentidos do texto vão além do que lhe é apresentado pelo autor, além do explícito textual.

⁴ O leitor fluente pode fazer a leitura desta frase.

Em uma reflexão sobre as relações entre o leitor e o escrito e as construções de sentidos que daí advém, Menegassi e Ângelo (2005) explanam sobre as perspectivas de leitura, que podem ser a perspectiva centrada no texto; a perspectiva no leitor; a perspectiva interacionista e a perspectiva discursiva. Durante a leitura, uma pode sobressair-se à outra de acordo com vários fatores que influenciam nessa ação, entre elas, a maturidade do leitor, o conhecimento da língua, do gênero e do assunto.

A perspectiva do texto tem base estruturalista: “[...] concebe o ato de ler como um processo de decodificação de letras e sons, e a relação destes com o significado” (MENEGASSI E ÂNGELO, 2005, p.18). Assim, basicamente, consiste no reconhecimento dos signos linguísticos, ou seja, todo o significado está explícito no texto.

A perspectiva centrada no leitor ocorre de modo descendente – do leitor para o texto, ou seja, a construção dos sentidos depende do conhecimento prévio daquele que lê. Dessa forma, ele tem um papel ativo ao atribuir significados e fazer inferências, que podem se restringir pelo conhecimento armazenado do leitor, conforme apresentam Menegassi e Ângelo (2005, p.26): “[...] a abordagem descendente evidencia o leitor como o eixo principal da leitura, enquanto que ao texto é dado um papel secundário”.

A perspectiva de interação texto-leitor destaca tanto as informações do texto quanto os conhecimentos do leitor no processo de interação ocorridos no ato de ler. Ou seja, esta perspectiva trata da relação entre as informações do texto e os conhecimentos anteriores do leitor, em uma correlação ascendente-descendente, tornando ambos, locutor e interlocutor, responsáveis pela construção do livro.

O leitor perpassa por alguns estágios durante o ato de leitura que em consenso com Menegassi (1995) são a decodificação, compreensão, interpretação e retenção. Na decodificação, o interlocutor apenas reconhece os signos linguísticos e relaciona com os seus significados, todavia, é necessária como uma intermediação para outras etapas, não podendo, entretanto, o leitor parar nela.

O autor afirma que a compreensão divide-se em três níveis, quais sejam: literal, quando o leitor limita-se apenas as ideias explícitas no texto; inferencial, o leitor abrange novas informações a partir do que não está explícito e; interpretativo, o leitor começa a sair do texto e expandir sua leitura, ocorrendo, desta forma, uma interação

entre os conteúdos textuais com os conhecimentos que ele já possui sobre o tema tratado no texto.

A interpretação vem após a compreensão, assim, o aluno une os seus conhecimentos anteriores aos conteúdos do texto, reformulando conceitos e ampliando os seus conhecimentos através da leitura. A retenção caracteriza-se pelas informações que o leitor retém após a leitura compreensiva e interpretativa.

Se pensarmos que a interpretação é um processo muito mais amplo, pois necessita da compreensão, a retenção resultante dela também será mais profunda. Assim, ao leitor é melhor reter informações a partir da interpretação e não só da compreensão. (MENEGASSI, 1995, p.89).

Assim, podemos associar a perspectiva baseada no texto com uma leitura ainda alienada, isto é, que não consegue desprender-se do escrito; a perspectiva no leitor relaciona-se com uma alienação incompleta na qual o aluno não chega a interiorizar o texto e produz “adivinhações” sobre o escrito; a perspectiva interacionista leitor-texto encontra-se na relação entre a alienação seguida da separação, em que o leitor após impregnar-se das palavras do outro, afasta-se e constrói inferências sobre a leitura.

Dentro do projeto, elaboramos atividades com HQs e tirinhas - segundo Mendonça (2007), as tirinhas são subtipos de quadrinhos - para ajudar no desenvolvimento da leitura e compreensão leitora do aluno que está progredindo nessa ação. Nos quadrinhos percebemos a presença de um jogo entre imagem e escrita, que se traduziu no trabalho com diversas atividades.

A leitura de textos com imagens depende dos entrecruzamentos com o texto verbal e com as lembranças de outros textos presentes na memória infantil. Nas narrativas que apresentam texto verbal e não verbal, podemos destacar três formas como se dá a relação entre esses elementos: 1) a imagem reforça o escrito, ou seja, diz a mesma coisa que o texto verbal; 2) a imagem funciona como complemento do escrito, como se fosse um “segundo texto” em paralelo ao primeiro (verbal), de modo que, quando a leitura de um apresenta problemas, o outro pode apresentar elementos que auxiliem a compreensão; e 3) a imagem provoca um “tensionamento” com o texto verbal, porque os dois apresentam informações diferentes ou mesmo aparentemente contraditórias, requerendo articulações mais complexas por parte do leitor.

Os quadrinhos podem ajudar as crianças a passarem da interiorização da palavra do outro para a construção de sentidos próprios a partir do texto. A imagem dos

quadrinhos, completando e acrescentando informações ao texto verbal, possibilita que as crianças construam os sentidos da história. Desta forma, indo além do explícito, compreendendo aquilo que leem e produzindo inferências (MENEGASSI, 1995), ou seja, ajudando a torna-las leitoras autônomas e fluentes.

A imagem é como se fosse um “segundo texto” em paralelo ao texto verbal, assim, se a leitura do escrito é muito limitada ao explícito, a simples existência de um “segundo texto” imagético já é um elemento que proporciona a separação do primeiro. Nesse sentido, a HQ pode contribuir para uma leitura mais rica, pois ela já traz embutida uma “intertextualidade interior” – quando a compreensão de um dos textos (verbal ou não verbal) apresenta problemas, o outro pode jogar elementos para dentro e “agitar as peças” do outro texto.

Destacamos duas observações ao que foi exposto acima: a primeira, no caso em que o aluno só lê a primeira palavra, por exemplo, e tenta adivinhar o restante, o fazendo de forma errada. Nesse caso a imagem pode proporcionar a percepção do erro e equilibrar esse excesso de afastamento do texto. A segunda observação refere-se à interpretação da imagem, ela não necessariamente leva a um entendimento melhor do texto verbal, por exemplo, quando o texto verbal diz uma coisa e a imagem diz a mesma coisa, não acrescentando nada ao texto.

Diagnósticos parciais

Apresentamos neste artigo dados de Andréia⁵ (sete anos) referente a uma atividade: a leitura e produção de inferência de uma tira do Calvin e Haroldo. Observamos que as crianças não compreenderam o sentido metafórico do tigre, apesar de já termos levantado a questão sobre o Haroldo ser ou não real, enfatizando sua existência apenas na imaginação do Calvin, por isso não insistimos mais nisso, pois ainda assim, é possível compreender suas histórias.

Escolhemos essa aluna porque embora fosse considerada leitora pelas professoras, apresentava uma leitura com alguns problemas na decodificação e\ou compreensão com inferências, desta maneira, precisava trabalhar ambas para apresentar uma leitura autônoma e compreensiva. Nesta atividade, pedimos que a aluna fizesse uma leitura em voz alta para podermos avaliar essa habilidade; seguida da compreensão

⁵ Nome fictício para preservar a identidade da criança.

final da história que precisa ser inferida, assim, pudemos avaliar a produção de inferência dessa aluna.

A atividade com uma tira do Calvin e Haroldo, em que a imagem completa o escrito, foi trabalhada no dia 13 de janeiro de 2014. Escolhemos trabalhar com essas histórias porque são pouco conhecidas pelos alunos já considerados leitores do 2º ano do Fundamental, os textos são densos e para seu entendimento é necessário produzir inferências profundas.

Figura: Tira do Calvin e Haroldo



Fonte: Bill Watterson (2009)

Antes da leitura questionamos os alunos se eles sabiam o que era um fosso e mina terrestre, em caso de resposta negativa explicamos: fosso é buraco cheio de água que delimita um espaço e serve de defesa, como os existentes em torno dos castelos nos contos de fadas; e mina terrestre é uma espécie de bomba enterrada no chão e caso seja pisada, explode. Após essa explicação, pedimos que as crianças fizessem a leitura em voz alta da tira, entretanto, observamos que muitas crianças (inclusive Andréia) sabiam o que eram ambos por terem visto em desenhos animados e outras narrativas. Abaixo transcrição⁶ da leitura em voz alta de Andréia:

- (1) **Andréia:** chegue:::i... caPU::M! o que aconteceu você pisou numa mina terre:stre? Quando é que o papai vai construir aquele... aquel:... Aquele... fosso pra tigres que eu sempre peço?

Nessa tira lida por Andréia, apesar de curta, podemos perceber uma leitura com alguma fluência e apenas com algumas hesitações. A criança procura dar entonação em

⁶ Está de acordo com Projeto de Estudo Coordenado da Norma Urbana Linguística Culta (NURC): ... são pausas; MAIÚSCULAS são ênfases; ; (pequeno) :: (médio) ::: (grande) representam alongamento da vogal; () representa ininteligível; (()) é comentário do transcritor; / representa truncamento de palavras; - representa silabação (DIONÍSIO, 2006).

sua leitura durante as perguntas (“você pisou numa mina terrestre?” “...fosso pra tigres que eu sempre peço?”) e durante os diálogos (chegue:::i...caPU::M!). Para fazer a decodificação e dar a entonação em sua leitura utiliza-se tanto do texto verbal (perguntas, onomatopeias etc.) como da imagem (o Calvin chegando a casa; o Haroldo pulando em cima do Calvin) para auxiliá-la a interiorizar as emoções dos personagens.

Apresenta insegurança na leitura de apenas uma palavra (“aquele... aquel... Aquele”), mas não desiste e tenta de novo, isso pode ter ocorrido por que a aluna ainda está inserindo-se na escrita alfabética, o que ainda a faz ficar “presa” nas palavras do texto, e, assim, qualquer momento de hesitação ou distração pode fazê-la perder a concentração. Isso se comprova quando percebemos que ela leu sem problemas palavras mais complexas e até desconhecidas como “terrestre” “fosso” etc.

Andréia não silabou durante a leitura, leu quase toda a tira sem hesitações e com alguma fluência, apenas em um momento de dispersão, ficou insegura sobre uma palavra que já havia lido corretamente. Isso a fez retomar e tentar novamente até conseguir, entretanto, sua leitura não foi prejudicada com essa retomada nem no entendimento da narrativa. Percebemos, desta forma, um afastamento, que permite com que ela leia sem silabação, truncamentos, nem pular palavras durante a leitura.

Para provocarmos a compreensão do final da história perguntamos: por que o Calvin quer um fosso para tigres? Uma resposta possível seria: o Calvin quer um fosso para impedir que o Haroldo pule nele e o machuque. A resposta dessa comanda, dada por Andréia:

- (2) **Andréia:** é que quando o Calvin chegou o Haroldo... quando o Calvin chega da escola o Haroldo pula nele aí aí ele pedia pro pai dele construir e:: um buraco assim né... pra quando o Haroldo for pular pra: não bater no Calvin... pra ele ((Haroldo)) cair no buraco

Andréia faz um resumo da história para justificar a sua resposta à pergunta, percebemos que ela reconstituiu com suas próprias palavras o que internalizou, não necessitando repetir palavra por palavra e nem descrever todas as imagens que estão na tirinha para poder recontá-la. Isso demonstra um movimento de alienação e separação feito pela criança, pois demonstrou ter interiorizado e compreendido os sentidos explícitos do texto conseguindo resumi-lo com suas palavras, algo que consideramos imprescindível para inferências profundas posteriores. Interessante observar, que a criança acrescenta informações que não estão presentes na tirinha (“quando o Calvin

chega da **escola**”) provavelmente relacionou isso com a sua realidade, demonstrando na sua compreensão e recontagem, entrecruzamentos com o que leu.

A sua resposta (“pra quando o Haroldo for pular pra: não bater no Calvin... pra ele cair no buraco”) foi feita a partir de uma relação entre seus conhecimentos anteriores (desenhos animados vistos em que aparecem fossos e minas terrestres), experiências de vida (um animal pode machuca-lo se pular em você) com a tira que acabara de ler. Dessa forma, entrecruzando essas informações conseguiu inferir que: o Calvin não quer mais que o Haroldo pule nele porque o machuca, por isso, o pedido do fosso. Nessa explicação, podemos perceber uma interação entre o leitor e o texto para construir os sentidos. Assim, a criança apresenta uma compreensão no nível inferencial e interpretativo, em que percebemos um processo de alienação e separação, pois ela afasta-se do texto, entrecruzando com informações presentes em sua memória para, a partir daí, produzir sentidos.

Andréia utiliza-se tanto da imagem (“...o Haroldo pula nele”) quanto do texto verbal (“ele pedia pro pai dele construir...”) para recontar a história e para explicá-la. Assim, em uma narrativa que apresenta texto verbal e não verbal, a criança procura utilizar-se de ambos para fazer a decodificação e compreender o que lê.

Considerações finais

Apresentamos um recorte da pesquisa que desenvolvemos com crianças do 2º ano do Ensino do Fundamental da Escola de Aplicação da UFPA, sediada em Belém. Nossa pesquisa, que é desenvolvida no âmbito do projeto “O desafio”, trabalhou com a leitura inferencial de crianças que eram consideradas leitoras, mas apresentavam problemas nessa habilidade e não tinham trabalho mais sistemático voltado para elas.

Na discussão apresentada, mostramos uma atividade com uma tirinha do Calvin e Haroldo, em que o final não é apresentado de forma explícita, precisando de produção de inferências profundas para ser compreendido. Neste artigo, analisamos a leitura em voz alta e a compreensão do final da história feita por Andréia. Fizemos essa análise com base nos conceitos de separação e alienação explanados por Belintane (2013); etapas de leitura de Menegassi (1995) e perspectivas de leitura de Menegassi e Ângelo (2005).

A imagem dos quadrinhos pode auxiliar os alunos nos processos requeridos nas atividades. Refere à leitura em voz alta, Andréia utilizou a imagem para auxiliar na interiorização do texto e da entonação dos diálogos, o que pode promover uma maior fluência na ação. No que diz respeito à compreensão com produção de inferência da tirinha, a relação imagem e texto promoveu uma maior interiorização dos sentidos auxiliando nessas habilidades.

Portanto, a imagem de textos estruturados com imagem e escrita, como as HQs, podem auxiliar na fluência e compreensão leitora, principalmente de textos mais densos como as tiras do Calvin e Haroldo em que geralmente a imagem apresenta uma relação de tensionamento ou complemento do texto verbal. Dessa forma, ofertar a imagem como intermeio na decodificação e na compreensão podem auxiliar no trabalho com essas habilidades.

Assim, a utilização de quadrinhos no processo da leitura, pode ser um trabalho interessante e rico que auxiliará na leitura fluente e na interiorização dos sentidos explícitos seguido de produções de inferências. Isso possibilita que o leitor possa ler fluentemente sem limitar-se ao escrito e produzir explicações para o que lê a partir dos seus conhecimentos e do texto.

Referências

BELINTANE, Claudemir *et al.*. **Projeto de Pesquisa: O Desafio de Ensinar a Leitura e a escrita no contexto do Ensino Fundamental de nove anos e da Inserção do laptop na Escola Pública Brasileira**. USP, UERN, UFPA: 2010.

BELINTANE, Claudemir. **Oralidade e Alfabetização: uma nova abordagem da alfabetização e do letramento**. São Paulo: Cortez, 2013.

MENDONÇA, Márcia Rodrigues de Souza. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (orgs.). **Gêneros Textuais & Ensino**. 5 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007, p. 194-207.

MENEGASSI, R.J. **Revista Unimar: Compreensão e Interpretação no processo de leitura: Noções básicas ao Professor**. Maringá-PR, 1995.

_____. (Org.) e ÂNGELO, C.M.P. **Leitura e ensino**. Maringá-PR: EDUEM, 2005.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras**. Vol.2. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2006.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2012.

WATTERSON, Bill. **A hora da vingança**. São Paulo: CORAD EDITORA do Brasil, 2009, p. 5.

EMPRÉSTIMOS DO ESPANHOL NA LÍNGUA PORTUGUESA - ANÁLISE DE INDICAÇÕES DIAINTEGRATIVAS NO AURÉLIO (2010)**BORROWINGS FROM SPANISH INTO PORTUGUESE LANGUAGE - ANALYSIS OF DIAINTEGRATIVE INDICATIONS IN AURÉLIO DICTIONARY (2010)**Andrea Esther ANOCIBAR¹

Resumo: O trabalho analisa as indicações de adoção léxica identificadoras da origem estrangeira das palavras, ou indicações diaintegrativas, em empréstimos provenientes da língua espanhola no Aurélio (2010). Os primeiros resultados revelaram indicações de adoção léxica heterogêneas e inconsistentes sobre a língua de origem dos empréstimos, o Espanhol. O objetivo é evidenciar que as incoerências e a consequente imprecisão das indicações é resultado da ausência de critérios para seu registro no dicionário.

Palavras-chave: lexicologia; lexicografia; indicação diaintegrativa; língua espanhola.

Abstract: The study analyses the indications of lexical adoption, which identify the foreign origin of words, or diintegrative indications, in borrowings from Spanish language in Aurélio (2010). The initial results revealed heterogeneous and even inconsistent etymological indications about the Spanish language. The aim is to highlight that the inconsistencies and the consequent inaccuracy of these indications is the result of the absence of criteria for their registration in the dictionary.

Keywords: lexicology; lexicography; diintegrative indication; Spanish language.

Introdução

Toda língua é constituída, em maior ou menor quantidade, de unidades que não foram criadas por ela. O processo de adaptação que tais palavras sofrem com o passar do tempo permite que estas acabem adequando-se à língua de chegada e recebendo o nome de empréstimos.

Uma das obras nas quais esse tipo de unidades pode ser encontrado é o dicionário geral, assim denominado pela sua abrangência léxica. Tais dicionários pretendem ser a compilação da “totalidade dos lexemas de uma língua, isto é, o ‘tesouro lexical’” (WELKER, 2004, p. 77) e seu objetivo delinea-se no ideal de servir como uma base de dados da qual possam se servir tanto o falante nativo nas suas dúvidas sobre a língua, quanto o linguista à procura de indicações mais específicas que contribuam para sua pesquisa.

¹ Mestranda da área de Lexicografia e Terminologia: relações textuais do PPG-LET da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, CEP 91501-970, Porto Alegre, RS, Brasil. Bolsista CAPES. andreaanocibar@gmail.com

No conjunto de informações que essas obras fornecem na sua microestrutura², os chamados segmentos informativos³, encontramos a indicação etimológica, cuja especificação da origem de cada palavra se confunde com as indicações de adoção léxica, ou indicações diaintegrativas - como serão conhecidas neste trabalho - que assinalam os empréstimos.

Diretamente atreladas aos critérios empregados na definição macroestrutural qualitativa do dicionário⁴, as indicações diaintegrativas refletem a visão que o lexicógrafo tem da língua da qual foram originados os empréstimos. Em outras palavras, neste trabalho avaliaremos a forma como a língua espanhola foi considerada pelos lexicógrafos para marcar os empréstimos como tais.

Assim, nas seções que compõem este artigo apresentaremos brevemente: (1) a língua espanhola na sua complexidade dialetal e a dificuldade de delimitar diatopicamente suas variedades; (2) o empréstimo linguístico como fenômeno natural do contato linguístico; e (3) o dicionário geral como uma obra na qual o registro do léxico é reflexo dos critérios considerados (ou não) na seleção das unidades léxicas incluídas e na forma como são lematizadas. Após o preâmbulo teórico, passaremos à análise das indicações diaintegrativas que identificam trinta e cinco unidades como empréstimos da língua espanhola, na última edição do Aurélio (2010), doravante Au (2010).

Nosso objetivo será mostrar como a falta de critérios orientadores do registro desta parcela do léxico impede que os dicionários atinjam o propósito de fornecer, ao consulente, informações relevantes e minimamente condizentes com a realidade linguística que as indicações descrevem.

1. A COMPLEXIDADE E A DIVERSIDADE DA LÍNGUA ESPANHOLA

A complexidade de uma língua como o Espanhol pode ser entendida a partir de uma concepção de língua como conjunto heterogêneo de sistemas desenvolvida por Coseriu (1980).

² Em linhas gerais, o conjunto ordenado de todas as informações contidas no interior do verbete (Cf. WELKER, 2004, §5.4).

³ Segmento ou parte da microestrutura ao qual corresponde uma informação ou indicação específica sobre o signo-lema (Cf. FARIAS (2011, p. 111)).

⁴ Em outras palavras, as decisões tomadas pelos lexicógrafos sobre o tipo de unidades a serem incluídas na obra e a forma como serão lematizadas, conforme Bugueño Miranda (2007).

A partir dessa teoria, a língua espanhola pode ser considerada uma língua histórica, *i.e.*, “uma língua constituída historicamente como unidade ideal e identificada como tal pelos seus próprios falantes e pelos falantes de outras línguas” (COSERIU, 1980, p. 110).

No entanto, como toda língua histórica, o Espanhol “apresenta sempre variedade interna” (COSERIU, 1980, p. 110) e a manifesta na forma de três tipos fundamentais de variações: **diatópicas** (de acordo com o espaço geográfico no qual é falada), **diastráticas** (conforme o nível social dos seus falantes) e **diafásicas** (segundo o tipo de modalidade expressiva que pretenda ser empregada). Além dessas, Hausmann (1989), citado em Selistre (2012, p. 65), aponta variações **diacrônicas**, **diaintegrativas** (relativas aos estrangeirismos e empréstimos), **diatécnicas** (relativas à linguagem técnica) e **diamediais** (entre a linguagem oral e a escrita), dentre outras⁵.

Simultaneamente, também é possível observar sistemas mais ou menos homogêneos - isto é, variantes consideradas sintópica (a partir de um único ponto geográfico), sinstrática (um nível social) e sinfásicamente (observando, apenas, uma das suas modalidades expressivas) - ou línguas funcionais (Cf. COSERIU, 1977, p. 119).

A grande diversidade da língua espanhola, especialmente na América, assim como a dificuldade dos linguistas em descrever com exatidão cada uma das suas variantes é apresentada por García Mouton (2001), quem, resumidamente, expõe presente, passado e futuro dos estudos dialetais sobre o espanhol da América. Partindo dos primeiros estudos dialetológicos, a autora cita os nomes de importantes estudiosos, como Pedro Henríquez Ureña, José Pedro Rona, Melvyn Resnick, Juan C. Zamora Munné e Philippe Cahuzac⁶, cujas propostas para uma divisão em zonas dialetais, embora diversas quanto aos critérios considerados, não se revelaram concludentes, e contrapõe esse período com o presente, apontando diversos avanços teóricos nos estudos diacrônicos (novos estudos descritivos e com metodologias atuais sobre o espanhol em contato com outras línguas, a variação léxica como um todo, ou a variação sociolinguística, entre outros), na geografia linguística (aperfeiçoamento e criação de diversos atlas linguísticos) e na lexicografia (estudos lexicográficos sobre dicionários

⁵ Cf. SELISTRE, 2012, para um maior desenvolvimento e aplicação destas variações no desenho lexicográfico.

⁶ Pérez Guerra (2001) realiza um breve panorama dos estudos elaborados por esses teóricos.

diferenciais⁷). No entanto, em relação ao futuro, García Mouton (2001) mostra a necessidade de um trabalho em conjunto com os investigadores de cada um dos países envolvidos, para um “aproveitamento realista” do extenso e complexo material já produzido, já que somente a partir da determinação de critérios adequadamente justificados e comuns a todas as variedades seria possível estabelecer métodos efetivos que permitam mapear com a maior aproximação possível a complexa variação dialetal da América, oferecendo uma imagem real da língua espanhola.

Entre os diversos fatores linguísticos que determinam a variedade dentro de uma língua histórica, encontramos o contato linguístico.

2. UNIDADES EXÓGENAS QUE COMPÕEM A LÍNGUA - OS EMPRÉSTIMOS

Fruto da convivência espacial e/ou temporal de duas ou mais línguas, o contato linguístico favorece a passagem de traços ou unidades de um sistema A para um sistema B, de forma proposital ou inconsciente (Cf. TRASK, 2004, *s.v. contato linguístico*). Entre as consequências mais comuns da influência que línguas históricas⁸ podem exercer entre si mediante/durante o contato, encontra-se a adoção de palavras estrangeiras, ou empréstimos linguísticos (Cf. CARVALHO, 1989, p. 9).

Diversos motivos podem estimular a incorporação de palavras emprestadas ou “empréstimos”; entre eles, a constatação de que uma determinada palavra designa algo totalmente novo, para o qual a própria língua ainda não possui um nome, ou por causa do prestígio que adquiriu a outra língua (Cf. TRASK, 2004, *s.v. palavra emprestada*).

Embora, muitas vezes, os empréstimos sejam vistos de forma negativa por falantes que defendem o purismo na língua⁹, o fenômeno é tão comum e antigo que muitas palavras que hoje são de uso corrente vieram de diversas línguas com as quais o português teve contato antes mesmo de ser trazido ao Brasil no período colonial (Cf. ILARI, 2004). Exemplo disso são palavras como **arroz**, **azeite**, **azulejo** (do árabe), **cartilha** (do espanhol ibérico), **manga** (das línguas faladas nas colônias portuguesas em

⁷ São citados os dicionários contrastivos do espanhol de América projetados por Günther Haensch e Reinhold Werner, como também o *Diccionario del español usual de México*, criado por L. F. Lara.

⁸ Este fenômeno também pode acontecer entre línguas funcionais.

⁹ Um exemplo desta atitude negativa contra todo elemento de origem estrangeira na língua, seja empréstimo ou estrangeirismo, foi a criação do Projeto de Lei nº 1676, de autoria do Deputado Aldo Rebelo (PC do B/São Paulo), em 1999, que atacava o uso de palavras e expressões em língua estrangeira por considerá-las uma ameaça à língua portuguesa (Cf. FARACO, 2011).

Ásia e África), **bússola** (do italiano), **sargento** e **tenente** (do francês), entre muitas outras (Cf. ILARI, 2004, p. 321). A razão de não serem percebidos reside no processo de adaptação que sofrem os empréstimos¹⁰.

Se restringirmos nosso foco à relação entre o português e o espanhol, notaremos que a proximidade geográfica destas línguas, tanto na Europa quanto na América, aliada à sua semelhança morfológica, facilitou a incorporação de diversos empréstimos da língua espanhola no português (Cf. CARVALHO, 1989). No âmbito da lexicografia, estas unidades emprestadas são registradas nos dicionários gerais de língua juntamente com o léxico vernacular.

3. O DICIONÁRIO GERAL DE LÍNGUA – CRITÉRIOS DE LEMATIZAÇÃO

Nos dicionários gerais são registradas, se não todas, a maior parte das palavras que conformam o léxico de uma determinada língua, o que lhes confere o status de obras gerais, em oposição às restritivas, que selecionam as unidades lematizadas de acordo com critérios determinados (Cf. BUGUEÑO MIRANDA, 2003).

O conjunto total de unidades que o dicionário comporta corresponde à sua macroestrutura¹¹. Embora possa ser definida em linhas gerais como “o conjunto das entradas de acordo com uma leitura vertical” (REI-DEBOVE, 1971, *apud* BUGUEÑO MIRANDA, 2007, p. 261), representa tanto o “universo léxico que o dicionário deve conter, como a ordenação e tratamento da nominata” (BUGUEÑO MIRANDA, 2007, p. 261).

Sendo assim, o planejamento e a construção da macroestrutura de um dicionário, segundo Bugueño Miranda (2007), envolve o emprego de critérios que selecionem quantitativa e qualitativamente o léxico, permitindo, não só (1) estabelecer o número total de lemas necessários e suficientes que um dicionário deveria conter, como também (2) realizar a seleção das unidades léxicas que serão incluídas e a forma como se dará a sua lematização.

¹⁰ Ilari (2004, p. 322) realiza uma breve descrição desse processo, que serve como parâmetro mais usual de distinção entre empréstimo e estrangeirismo, sendo este último caracterizado por manter sua morfologia, significação e fonética originais.

¹¹ Em oposição à microestrutura, que corresponde ao conjunto de informações detalhadas sobre o lema considerado como significante (expressão ou forma) e como significado (conteúdo) (Cf. HARTMANN & JAMES, 2001, *s.v. microstructure*).

De acordo com o autor, a maioria dos problemas observados e apontados pela tradição lexicográfica (falta ou excesso, quando não incoerências e erros, nas informações apresentadas) deve-se à ausência de parâmetros orientadores do registro lexical feito pelos dicionários. Evidência disso são trabalhos como os realizados por Biderman (1998; 2000; 2003), Bugueño Miranda (2001; 2007; 2011) e Farias (2007), que apresentam a problemática nas mais variadas obras.

O Au (2010), mesmo sendo parte das três obras gerais de consulta mais utilizadas no Brasil¹², tem recebido diversas críticas com relação ao registro do léxico que realiza¹³. A falta de critérios claros de seleção qualitativa se evidencia na inclusão, dentro do seu acervo, de arcaísmos, idiossincrasias literárias, e até palavras não documentadas ou com uma frequência de uso muito baixa (*hapax legomena*). A presença da palavra dinamarquesa *kjökkenmödding* é um exemplo disto (Cf. Au (2010, s.v. *kjökkenmödding*)). No universo lexical que o Au (2010) comporta, encontramos 1816 unidades identificadas como empréstimos da língua espanhola.

No que diz respeito ao registro de unidades alheias à língua nos dicionários gerais, Welker (2004) considera que deveriam receber rótulos ou marcas¹⁴ que servissem para identificá-las e diferenciá-las do léxico vernacular. Na marcação proposta por Hausmann (1989 *apud* Welker, 2004, p. 130-131), baseada nas variações que compõem o diassistema de uma língua, encontramos as marcas diainTEGRATIVAS, que também são mencionadas por Haensch (1982, p. 500) para indicar estrangeirismos. De acordo com este último, a marcação funcionaria como uma forma de assinalar tais unidades como exógenas à língua ou indesejadas, desde o ponto-de-vista purista, de forma a evitá-las ou a apontar a existência de um equivalente vernáculo. Diferentemente deles, Fajardo (1997, p. 49 - 50) observa a prática, nos dicionários gerais monolíngues (no caso da língua espanhola), de adicionar, junto à etimologia, “indicações de adoção

¹² Juntamente com os dicionários Houaiss (2009) e o Michaelis (1998), nomeados por Welker (2004) com a sigla G3 (“os três grandes”).

¹³ Biderman (2004) realiza uma análise crítica do dicionário, apresentando diversos erros na sua constituição e Bugueño Miranda (2011) apresenta um panorama das obras lexicográficas brasileiras, analisando obras gerais entre as quais se encontra o Au (2010).

¹⁴ Definidos pela sua função de assinalar as restrições e condições de uso das palavras, esses rótulos ou etiquetas figuram comumente, mas não sempre, como abreviaturas no início do verbete (Cf. Medina Guerra (2003, p. 115) e Fajardo (1997, p. 31)). Tratam-se de uma valoração, opinião ou parecer sobre um aspecto de norma linguística, sobre aquilo que já foi fixado na língua, ao contrário dos segmentos informativos como a etimologia, cuja razão de ser é dar uma informação, constituir uma descrição sobre um aspecto de norma.

léxica” como assinaladoras de empréstimos, evidenciando outra faceta do tratamento lexicográfico destas unidades.

Se observarmos a lematização de unidades estrangeiras realizada pelo Au (2010)¹⁵, poderemos reconhecer, nas setas indicadoras de estrangeirismos, a marca diainTEGRATIVA que os identifica. No entanto, no registro de empréstimos, a informação diainTEGRATIVA localiza-se no segmento etimológico. Como resultado, tem-se a confusão entre etimologia e adoção lexical.

É necessário esclarecer, no entanto, que embora o segmento etimológico, pertença ao conjunto de informações que conformam a microestrutura¹⁶ do dicionário, não é o objetivo deste trabalho avaliar este segmento em particular¹⁷, nem verificar se as informações contidas nele correspondem à historicidade da língua espanhola. Em linhas gerais, examinaremos a forma como a língua espanhola foi considerada pelo Au (2010) para lematizar os empréstimos que se originaram dela. Em outras palavras, nosso objetivo será evidenciar que a ausência de critérios ou parâmetros por parte do dicionário para incluir as indicações diainTEGRATIVAS dos empréstimos tomados do Espanhol, redundando no registro de informações inconsistentes, tendo em vista a identificação dos empréstimos oriundos do espanhol de formas tão variadas, se os compararmos com os empréstimos provenientes de outras línguas, como o Francês e o Inglês, por exemplo.

bagual - [Do hisp.-amer. <i>bagual</i> .]	futebol [Do ingl. <i>football</i> .]
duende - [Do esp. <i>duende</i> .]	clube - [Do ingl. <i>club</i> .]
invernador - [Do esp. plat. <i>invernador</i> .]	abajur - [Do fr. <i>abat-jour</i> .]
canastra - [Do esp. amer. <i>canasta</i> , com epêntese.]	terraço - [Do fr. <i>terrasse</i> .]

É, pois, no registro das informações que os identificam como empréstimos que nos deteremos neste trabalho, já que para estabelecer as indicações diainTEGRATIVAS se supõem determinados critérios lexicológicos que justifiquem sua inclusão.

4. EMPRÉSTIMOS DO ESPANHOL NO AU (2010) – INDICAÇÕES DIAINTEGRATIVAS

¹⁵ Conferir, no Au (2010), os seguintes verbetes a modo de exemplo: *best-seller*, *mouse*, *skate* (do inglês), *paella*, *amontillado*, *paella* (do espanhol), *boutique*, *fondue* (do francês), etc.

¹⁶ Ver nota 11.

¹⁷ Cf. Bugueño Miranda (2004) para uma análise do segmento etimológico nos dicionários de língua. De acordo com o autor, cada segmento seria responsável por veicular uma informação a respeito do lema. Seguindo este raciocínio, poderia se pensar na possibilidade e pertinência de criar uma marca específica para assinalar os empréstimos linguísticos fora do segmento etimológico.

Para este estudo piloto, de um total de 1816 verbetes registrados como empréstimos da língua espanhola na versão eletrônica do dicionário Au (2010), doravante AuE (2010), trinta e cinco foram escolhidos de forma aleatória como exemplos de análise¹⁸.

<i>altiplano</i>	[Do hisp.-amer. <i>altiplano</i> .] [Do esp. amer. <i>altiplano</i>] [Cf. AuE (1999)]
<i>aquerenciar</i>	[Do hisp.-amer. <i>aquerenciar</i> .]
<i>bagual</i>	[Do hisp.-amer. <i>bagual</i> .]
<i>baqueano</i>	[Do esp. plat. <i>baqueano</i> .]
<i>bocha</i>	[Do esp. plat. <i>bocha</i>]
<i>canastra</i>	[Do esp. amer. <i>canasta</i> , com epêntese.]
<i>cargoso</i>	[Do esp. plat. <i>cargoso</i> .]
<i>despilchar</i>	[Do esp. plat. <i>despilchar</i> .]
<i>duende</i>	[Do esp. <i>duende</i> .]
<i>embromar</i>	[Do esp. plat. <i>embromar</i> .]
<i>façanha</i>	[Do esp. ant. <i>fazaña</i> (atual <i>hazaña</i>).]
<i>guapear</i>	[Do esp. (plat.) <i>guapear</i>]
<i>flete</i>	[Do esp. plat. <i>flete</i> .]
<i>haragano</i>	[Do esp. (plat.) <i>haragán</i> , ‘preguiçoso’, alter. do esp. (ant.) <i>harón</i> < ár. <i>harûn</i> , ‘cavalo que empaca’.]
<i>iguana</i>	[Do aruaque <i>iwana</i> , pelo esp. <i>iguana</i> ; tax. <i>Iguana</i> .]
<i>invernador</i>	[Do esp. plat. <i>invernador</i> .]
<i>jerra</i>	[Do esp. plat. <i>yerra</i>]
<i>jaleco</i>	[Do esp. <i>jaleco</i> < turco <i>jelek</i> .]
<i>laçoço</i>	[Do esp. plat. <i>lazazo</i>]
<i>lentejoula</i>	[Do esp. <i>lentejuela</i> , dim. de <i>lenteja</i> (< lat. tard. <i>lenticula</i>).]
<i>muchacho</i>	[Do esp. <i>muchacho</i> .]
<i>nutria</i>	[Do esp. <i>nutria</i> .]
<i>orear</i>	[Do esp. plat. <i>orear</i> .]
<i>pangaré</i>	[Do esp. plat. <i>pangaré</i>]
<i>pilcha</i>	[Do esp. plat. <i>pangaré</i>]
<i>quena</i>	[Do quíchua, pelo esp. plat. <i>quena</i> .]
<i>querência</i>	[Do esp. <i>querencia</i> .]
<i>rastrilho</i>	[Do esp. <i>rastillo</i> < lat. <i>rastellus</i> , dim. de <i>rastrus</i> .]
<i>refilão</i>	[Do esp. plat. <i>de refilón</i> .]
<i>reiuno</i>	[Do esp. plat. <i>reyuno</i>]
<i>sampar</i>	[Do esp. plat. <i>zampar</i>]
<i>tarca</i>	[Do esp. plat. <i>tarja</i>]
<i>tirador</i> ¹	[Do esp. plat. <i>tirador</i>]

¹⁸ Uma vez que o objetivo do trabalho é evidenciar as inconsistências características das informações diainTEGRATIVAS no AuE (2010), a informação contida na tabela se restringirá ao segmento etimológico que o dicionário provê.

<i>xíbaro</i>	[De uma língua americana, pelo esp. <i>jibaro</i>]
<i>zebruno</i>	[Do esp. plat. <i>cebruno</i> .]

Tabela 1. Empréstimos da língua espanhola. Fonte: AuE (2010)

Como pode ser observado na Tabela 1, o dicionário distingue espanholismos (“esp.”), hispano-americanismos (“hisp.-amer.”), espanholismos americanos (“esp. amer.”) e espanholismos platinos ou platinismos (“esp. plat.”).

A fim de analisar as indicações acima mencionadas, primeiro observaremos como o próprio dicionário define cada uma delas¹⁹ e, logo, as compararemos com dois corpora da língua espanhola fornecidos pela Real Academia Espanhola²⁰, de acordo com a datação do primeiro registro dos empréstimos²¹.

4.1 Espanholismos

De acordo com o AuE (2010), a abreviatura “esp.” pode corresponder tanto à palavra espanhol quanto a espanholismo. Procurando ambas no dicionário encontramos o seguinte:

espanhol [Do lat. pop. **hispaniolu*, cláss. *hispanus*.] (...) 3. Gloss. Língua oficial, românica, da Espanha, do México, de todos os países centro ou sul-americanos, e do Caribe, que constituíram o antigo império espanhol. É a continuação histórica do dialeto de Castela, pelo que também é chamada castelhano. 4. Vocábulo dessa língua. [Flex.: *espanhola*, *espanhóis*, *espanholas*.]

(Au, 2010, s.v.)

espanholismo [De *espanhol* + *-ismo*.] Substantivo masculino. 1. E. Ling. Palavra, locução ou construção própria da língua espanhola; hispanismo, castelhanismo. 2. E. Ling. Palavra ou locução própria do espanhol que foi transportada para outra língua; hispanismo, castelhanismo. 3. E. Ling. Emprego de palavras, locuções ou construções espanholas em idioma estrangeiro; hispanismo, castelhanismo. (...).

(Au, 2010, s.v.)

Em outras, palavras, refere-se à língua espanhola como diassistema, ao panespañol referido em Morales Pettorino (2007, p.17). Aplicado à identificação dos empréstimos, dizer que determinada palavra é um espanholismo, equivaleria a dizer que

¹⁹ A fim de verificar os conceitos no próprio dicionário sem distrair o leitor com informações irrelevantes, apenas as acepções relacionadas ao tema em questão foram transcritas.

²⁰ O Corpus Diacrónico del Español (CORDE), que compreende textos desde os primórdios da língua espanhola até 1975, e o Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), que abrange desde 1975 até 2004.

²¹ Para isso utilizaremos a datação fornecida pelo dicionário Hou (2009), referente ao “primeiro registro conhecido ou estimado da palavra”, segundo esclarecem as páginas iniciais do dicionário.

o mesmo, na época da sua incorporação ao português, tratava-se de uma palavra não restrita diatopicamente, mas de uso geral entre os hispanofalantes. No entanto, dos nove empréstimos assim identificados (“duende”, “iguana”, “jaleco”, “lentejoula”, “muchacho”, “nutria”, “querência”, “rastrilho” e “xibaro”), apenas “muchacho” poderia ser considerado como tal de acordo com os dados dos corpora da língua espanhola, pois é o único com um número grande de registros não somente na Espanha, mas nos outros países da América (coerente com uma palavra que pode ser considerada conhecida pelos hispanofalantes como um todo).

4.2 Hispano-americanismos e espanholismos americanos

No que diz respeito aos empréstimos identificados como provenientes de hispano-americanismos (“hispanic-amer.”), o dicionário apresenta a seguinte definição:

hispano-americano [De *hispan(o)*- + *americano*.] (...) 2. Restr. E. Ling.
 Diz-se de termo, ou expressão do espanhol (3) da América Latina. (...).
 (Au, 2010, s.v.)

Tal e como explicitado pelo próprio dicionário, a origem das palavras identificadas com a indicação “hispanic-amer.” (“altiplano”, “aquereciar” e “bagual”) restringe-se à América, exclusivamente. Esta delimitação diatópica, no entanto, é apenas confirmada (e com uma margem de erro considerável²²) na palavra “bagual” (um hispano-americanismo, segundo o dicionário) que no período aproximado da sua inclusão no Português (1889), concentrava 95% do seu uso na região platina, e 5%, em Espanha. Quanto a “aquereciar” e “altiplano”, nenhuma delas, de acordo com os corpora, aparece circunscrita apenas ao continente americano. Quanto à indicação diainTEGRATIVA de “altiplano”, no entanto, é interessante observar, também, a mudança ocorrida entre a edição de 1999, na qual figurava como um espanholismo americano, e a de 2010, quando foi classificado como um hispano-americanismo. A correção realizada pelo dicionário na palavra “altiplano”, no entanto, revela ainda mais a incoerência das indicações diainTEGRATIVAS e nos leva a questionar a distinção entre estas duas indicações²³, já que em um primeiro momento, ambas parecem fazer referência à

²² Levando em conta a disparidade da coleta de dados do corpus (74% pertencente ao espanhol peninsular e 26% relativo às outras variantes diatópicas).

²³ A indicação “esp. amer.”, longe de pertencer apenas a uma edição antiga do dicionário, aparece também na nova edição identificando o empréstimo *canastra*, para o qual se tem a mesma dificuldade de delimitação diatópica observada em *bagual*, *aquereciar* e *altiplano*.

mesma restrição diatópica. As definições que obtemos do próprio Au (2010), no entanto, são as seguintes:

americano¹ (...) 2. Gloss. Diz-se das línguas indígenas do continente americano. (...).

(Au, 2010, s.v.)

americanismo [De *americano*¹ + *-ismo*.] (...) 5. E. Ling. Peculiaridade do inglês falado nos E.U.A., do espanhol da América, ou do português do Brasil. 6. E. Ling. Restr. Palavra ou expressão provenientes da América.

(Au, 2010, s.v.)

Uma vez que o dicionário não fornece informações específicas e detalhadas sobre as abreviaturas que utiliza, as definições acima citadas tornaram-se nossa única fonte de consulta. De acordo com elas, a indicação “esp. amer.” poderia referir-se tanto a palavras restritas à América (o que significaria uma repetição do conceito de “hispano-americanismo”), ou a palavras do espanhol que se originaram do contato com línguas indígenas, na América. Caso esta tenha surgido a fim de identificar empréstimos que se encaixassem nesta última classificação, não deveria estar inclusa na descrição do empréstimo “canastra”, nem de “altiplano”.

4.3 Espanholismos platinos ou platinismos

Finalmente, temos a indicação diainTEGRATIVA “esp. plat.”, correspondente à maioria dos empréstimos analisados (“baqueano”, “bocha”, “cargoso”, “despilchar”, “embromar”, “flete”, “invernador”, “jerra”, “laço”, “orear”, “pangaré”, “pilcha”, “quena”, “refilão”, “reiuno”, “sampar”, “tarca”, “tirador¹”, “zebruno”).

platino [Do esp. *platino*.] Adjetivo. 1. Da, ou pertencente ou relativo à região do rio da Prata (América do Sul). Substantivo masculino. 2. O natural ou habitante dessa região. [Sin.: *platense*, *rio-platense*.]

De acordo com esta definição, “esp. plat.” assinala palavras pertencentes ao espanhol falado na região platina (Argentina, Paraguai e Uruguai), mas uma pesquisa nos *corpora* da língua espanhola revelou que dos dezenove empréstimos identificados como platinismos (Cf. Tabela 1), doze estão presentes em outras regiões da América e apenas sete (“bocha”, “despilchar”, “invernador”, “pangaré”, “pilcha”, “reiuno” e “zebruno”) poderiam ser descritos como tais, e aproximadamente, sendo os únicos que restringiram-se a esta região na época da sua incorporação na língua portuguesa. Ainda assim, seria muito arriscado classificar estes últimos de forma certa, tomando os

corpora da RAE como única fonte, pois uma pequena parcela dos registros totais corresponde ao espanhol da América²⁴, o que nos apresenta uma imagem parcial da língua.

A verificação que a análise com os corpora do espanhol nos fornece, no entanto, corrobora a inconsistência e insuficiência das indicações diaintegrativas utilizadas para identificar os empréstimos de origem hispânica, como também confirmam a ausência de critérios linguísticos bem estabelecidos para registrar adequadamente o léxico da língua.

5. DISCUSSÃO FINAL

Do contato com a língua espanhola em diferentes momentos da história, o português incorporou diversas palavras de origem hispânica no seu léxico. Com o tempo, muitas delas seriam adaptadas fonética e morfologicamente à língua, tornando-as empréstimos lexicais. É devido a esse processo de vernacularização que hoje muitos empréstimos não são percebidos como tais.

O único lugar no qual é possível identificá-los como empréstimos da língua espanhola é nas páginas dos dicionários gerais, já que neles são registradas as unidades léxicas em uso juntamente com a sua etimologia. Como bem expressou Polanczyk (2005), são tais registros que permitem perceber quanta influência o português tem recebido de outras línguas. No entanto, a abrangência lexical que um dicionário geral comporta nem sempre traz benefícios para o consulente. Na tentativa de registrar o maior número possível de palavras da língua, numerosos aspectos veem-se afetados pela ausência de uma seleção qualitativa da sua macroestrutura com base em critérios bem estabelecidos, *i.e.*, um trabalho de seleção e investigação rigorosos das unidades que são incluídas.

No objetivo de avaliar como a falta de critérios afeta o registro dos empréstimos, foram avaliadas as indicações de adoção léxica que os identificam como tais, aqui denominadas indicações diaintegrativas.

A análise confirmou que o segmento etimológico é um dos diversos segmentos afetados pela falta de critérios de seleção qualitativa, evidente na identificação de

²⁴ Como anteriormente mencionado, a descrição dos corpora especifica que 74% dos registros do CORDE correspondem ao espanhol peninsular e 26%, ao espanhol falado na América. Semelhantemente, o CREA compõe-se: 50% de registros do espanhol peninsular e 50% do espanhol de América.

empréstimos vindos do espanhol. Diversas indicações diainTEGRATIVAS têm sido utilizadas para uma mesma língua de origem, mostrando que o registro das mesmas pelo Au (2010) não foi realizado com base em critérios linguísticos. Como pôde ser observado até aqui nas informações apresentadas, Au (2010) classifica os empréstimos vindos da língua espanhola dentro de limites que a própria dialetologia reconheceu insatisfatórios para descrevê-la na sua diversidade e complexidade.

Visto a grande dificuldade de delimitar zonas dialetais da língua espanhola, futuramente poderia ser realizada uma análise que permitisse definir a pertinência e a real necessidade, se é que há, de uma indicação diainTEGRATIVA tão específica para os empréstimos da língua espanhola. De fato, até que o registro das indicações de adoção léxica não seja orientado por critérios adequados, nenhuma informação será condizente com a realidade do fenômeno linguístico que elas descrevem.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, S. M. S. Panorama dos estudos dialetais e geolinguísticos no Brasil. **Revista de Letras**, vol.9, n. 1/4, p. 26-34, jan. 2010/dez. 2011.
- Au. FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário eletrônico Aurélio versão 7.0**. 5ª. ed. eletrônica. Manaus, AM: Sony DADC: Positivo informática, 2010. 1 CD.
- BIDERMAN, M. T. Os dicionários da contemporaneidade: arquitetura, métodos e técnicas. In: Oliveira, A. M. P.; Isquierdo, A. N. (Org.). **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia**. Campo Grande: Ufms, 1998. p. 129-142. v. I.
- _____. Aurélio: sinônimo de dicionário? **Alfa**, São Paulo, v. 44, p. 27-55, 2000.
- _____. Análise de dois dicionários gerais do português brasileiro contemporâneo: o Aurélio e o Houaiss. **Filologia e Linguística portuguesa**, n. 5, p. 85-116, 2003.
- BUGUEÑO MIRANDA, F. V. Problemas macroestruturais em dicionários de falsos amigos. **Expressão**, Santa Maria, v. 5/2, p. 89-93, 2001.
- _____. Cómo leer y qué esperar de un diccionario monolingüe (con especial atención a los diccionarios del español). **Revista Língua & Literatura** v. 8/9, , p. 97-114, 2003.
- _____. La etimología en el diccionario de la lengua. **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 173-188, set./dez. 2004.

- _____. O que é macroestrutura no dicionário de língua? In: ISQUERDO, A. N.; ALVES, I. M. (Org.). **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia**. Campo Grande: UFMS, 2007. p. 261-272. v. III.
- _____. Da microestrutura em dicionários semasiológicos do português e seus problemas. **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, n. 1, v. 9, p. 36-69, 2011.
- CARVALHO, N. **Empréstimos linguísticos**. São Paulo: Ática, 1989.
- COSERIU, E. A língua funcional. In: _____. **Lições de Linguística Geral**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980. p. 101 – 117.
- FAJARDO, A. Las marcas lexicográficas: concepto y aplicación práctica en la Lexicografía española. **Revista de Lexicografía**, Universidade da Coruña, v. III, p. 31 – 37, 1996-1997. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2183/5396>. Acesso em: 13 out 2014.
- FARACO, C. A. (Org.) **Estrangeirismos: guerras em torno da língua**. 2ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- FARIAS, V. S. Dicionários escolares de língua portuguesa: uma breve análise de aspectos macroestruturais. **Lusorama**, Frankfurt am Main, v. 71/72, p. 160-206, 2007.
- _____. Considerações preliminares sobre o pós-comentário na microestrutura de dicionários semasiológicos. **ReVEL**, v. 9, n. 17, p. 109 – 139, 2011.
- GARCÍA MOUTON, P. La división dialectal del español de América: reflexiones y propuesta de trabajo. In: II CONGRESO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Valladolid, 2001. **Atas do II Congreso Internacional de la Lengua Española**. Valladolid, Instituto Cervantes-RAE, 2001. Disponível em: <<http://www.congresosdelalengua.es>> Acesso em: 13 out 2014.
- HAENSCH, G. et alii. **La lexicografía: de la lingüística teórica a la lexicografía práctica**. Madrid: Gredos, 1982.
- HARTMANN, R. R. K.; JAMES, G. **Dictionary of lexicography**. London: Routledge, 2001.
- HAUSMANN, F. J. Die Markierung im allgemeinen einsprachigen Wörterbuch: eine Übersicht. In: _____ et al. (ed.). **Wörterbücher – Dictionaries – Dictionnaires**. Ein Internationales Handbuch zur Lexikographie. Berlin / New York: de Gruyter, 1989. p. 649 – 657. vol. 1.

- Hou. HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**: versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.
- ILARI, R. Perspectiva histórica sobre o léxico do português. In: TRASK, R. L. **Dicionário de linguagem e linguística**. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004, p. 321 – 323.
- MEDINA GUERRA, A. M. (coord.). **Lexicografía española**. Barcelona: Ariel, 2003.
- Mi. MICHAELIS. **Michaelis Português - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**: versão eletrônica 1.1. São Paulo: A. M. Software, 1998. 1 CD-ROM.
- MORALES PETTORINO, F. **El español de Chile**: Estudios fónicos, gramaticales y léxicos. Valparaíso: Ed. Puntángelos/Universidad de Playa Ancha, 2007.
- PÉREZ GUERRA, I. **El problema de las zonas dialectales del español de América**. In: II CONGRESO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Valladolid, 2001. **Atas do II Congresso Internacional de la Lengua Española**. Valladolid, Instituto Cervantes-RAE, 2001. Disponível em: <<http://www.congresosdelalengua.es>> Acesso em: 13 out 2014.
- POLANCZYK, S. **Realidade e mito do empréstimo do espanhol no português**. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE). Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [on line]. **Corpus de referencia del español actual**. <<http://www.rae.es>>
- SELISTRE, I. C. T. **Desenho de um dicionário passivo inglês/português para estudantes do ensino médio**. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2012.
- TRASK, R. L. **Dicionário de linguagem e linguística**. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.
- WELKER, H. A. **Dicionários** – uma pequena introdução à lexicografia. 2ª ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

A MULTIFUNCIONALIDADE DO VERBO MODAL "PODER": USOS IDENTIFICADOS E EVIDÊNCIAS SOBRE SUA ATUAÇÃO EM CONTEXTOS DE PEDIDOS E PERMISSÃO**THE MULTIFUNCTIONALITY OF THE MODAL VERB "PODER": IDENTIFIED USES AND EVIDENCES ABOUT ITS PERFORMANCE IN CONTEXTS OF REQUEST AND PERMISSIONS**Lauriê Ferreira MARTINS¹Nathália Félix de OLIVEIRA²Patrícia Fabiane Amaral da Cunha LACERDA³Luís Felipe Leal de Moraes SILVA⁴

Resumo: Este trabalho tem por objetivo a investigação do verbo modal **poder**, a partir de uma abordagem sincrônica, de maneira a descrever seus usos e a demonstrar como o modal teria passado por um processo gradiente de expansão semântico-pragmática. Para tanto, mediante os postulados da perspectiva da (inter)subjetivização (TRAUGOTT, 1995, 2010; TRAUGOTT; DASHER, 2005; CUYCKENS; DAVIDSE; VANDELANOTTE, 2010), realizamos uma análise qualitativa da palavra **poder** em três diferentes *corpora* da modalidade oral do português brasileiro. Neste trabalho, assumimos que **poder** é um verbo modal, que pode realizar-se nas seguintes modalidades: deôntica, epistêmica e habilitativa. A partir da identificação da multifuncionalidade do termo **poder**, observamos, pontualmente, os usos desse modal como pedido e permissão, defendendo que estes estariam, frequentemente, associados a uma ordem atenuada. As permissões são, dessa maneira, regulamentações – que têm como origem o fato de que algo não é obrigatório – proferidas por sujeitos que detêm o poder e podem revelar normas a serem cumpridas. Por sua vez, os pedidos são solicitações realizadas por falantes que desejam algo do outro.

Palavras-chave: Multifuncionalidade. (Inter)subjetivização. Verbo modal **poder**. Pedido e permissão.

¹ Doutoranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). CEP 36036-900. Juiz de Fora – MG – Brasil. lauriefm@hotmail.com

² Doutoranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). CEP 36036-900. Juiz de Fora – MG – Brasil. nathfelixletras@gmail.com

³ Professora Pós-Doutora da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Linguística na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). CEP 36036-900. Juiz de Fora – MG – Brasil. patriciafabianecunha@gmail.com

⁴ Graduando na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). CEP 36036-900. Juiz de Fora – MG – Brasil. felipelealms@hotmail.com

Abstract: This paper intends to present an investigation of the modal verb *poder*, from a synchronic approach, in order to describe its uses and demonstrate that the word *poder* would have suffered a gradient process of semantic-pragmatic expansion. Therefore, by the postulate of (inter)subjectification (TRAUGOTT, 1995, 2010; TRAUGOTT; DASHER, 2005; CUYCKENS; DAVIDSE; VANDELANOTTE, 2010), we have analyzed three different *corpora* of the oral Brazilian Portuguese. In this work, we assume that *poder* is a modal verb, which can be used in following modalities: deontic, epistemic and ability. From the identification of the multifunctionality of power, we observed, punctually, the uses of this modal as request and permission, arguing that these are often associated with an attenuated order. Permissions are, thus, regulations – that come from the fact that something is not obligatory – given by subjects who have the power and can reveal standards to be fulfilled. In turn, requests are solicitations made by speakers who want something from the other.

Keywords: Multifunctionality. (Inter)subjectification. Modal verb *poder*. Request and permission.

Introdução

O verbo modal *poder* constitui um dos objetos de estudo do grupo de pesquisa intitulado “Abordagem construcionista na gramaticalização: emergência de novos padrões construcionais no português brasileiro”⁵. Considerando a existência de trabalhos anteriores acerca do verbo *poder*, nossa intenção é expandir os estudos já existentes para diferentes *corpora* do português falado, assim como fornecer novas contribuições para a investigação sob a perspectiva da (inter) subjetivização.

Sendo assim, no presente artigo, apresentamos evidências do processo de desenvolvimento do modal em questão, de modo (a) a descrever os usos sincrônicos de *poder* e (b) a sugerir, a partir do enfoque de seu uso nos contextos de pedido e permissão, que as novas construções com o verbo investigado passariam por um processo crescente de (inter)subjetivização (TRAUGOTT, 1995, 2010; TRAUGOTT; DASHER, 2005; CUYCKENS; DAVIDSE ;VANDELANOTTE, 2010).

⁵ O projeto de pesquisa intitulado “Abordagem construcionista na gramaticalização: emergência de novos padrões construcionais no português brasileiro”, coordenado pela Professora Pós-doutora Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda, na Universidade Federal de Juiz de Fora, teve início no ano de 2010.

Para a realização da análise proposta neste trabalho, adotamos uma abordagem sincrônica, a partir de três *corpora* da modalidade oral do português brasileiro: o *corpus* do “Projeto Mineirês: a construção de um dialeto”, o *corpus* do projeto “PEUL – Programa de Estudos sobre o Uso da Língua” e o *corpus* do projeto “NURC /RJ – Projeto da Norma Urbana Oral Culta do Rio de Janeiro”. No que diz respeito ao tratamento dos dados, realizamos, através de uma análise qualitativa, a descrição dos usos do verbo **poder**, bem como a sua interpretação em diferentes contextos de atuação. Por fim, a partir da identificação da multifuncionalidade **desse verbo**, observamos, mais especificamente, seus usos como pedido e permissão.

Os resultados apontam que (i) o verbo modal **poder** realiza-se através das modalidades deontica, epistêmica e habilitativa; (ii) quanto à modalidade deontica, **poder** figura em quatro contextos semânticos distintos, a saber, nos campos da obrigação instanciada por agente externo, da obrigação instanciada pelo falante para si mesmo e do pedido e da permissão; (iii) no que diz respeito à modalidade epistêmica, o modal **poder** opera em contextos de posicionamento do falante acerca da realidade, de posicionamento do falante acerca de si mesmo e de possibilidade; (iv) quanto à modalidade habilitativa, o verbo **poder** refere-se à capacidade de o indivíduo realizar determinada atividade; e, mais especificamente, (v) no que tange ao usos de **poder** em contextos de pedido e permissão, nossos dados sugerem que estes estariam, frequentemente, associados à noção de ordem atenuada.

Desse modo, em nosso estudo, primeiramente, apresentaremos os pressupostos teóricos fundamentais da (inter)subjativização. Em seguida, discutiremos a modalização nos usos do verbo **poder**. Posteriormente, trataremos da metodologia utilizada no trabalho. Adiante, analisaremos os usos do **poder identificados no corpus**, de modo a evidenciar, principalmente, sua atuação em contextos de pedido e permissão. Por fim, realizaremos nossas considerações finais.

1. (Inter)subjativização: uma revisão teórica

A (inter)subjativização, no âmbito dos estudos em gramaticalização funcionalista⁶, consiste em um processo gradiente de expansão semântico-pragmática –

⁶A gramaticalização, no âmbito dos estudos funcionalistas, configura-se como um processo de mudança linguística comum nas línguas em geral, cuja motivação está nas necessidades comunicativas dos falantes

que ocorre na interação, durante a negociação de sentido entre falante e ouvinte –, através do qual novos significados codificados são reanalisados com uma nova forma para uma função já existente ou com uma nova função para uma forma já existente.

Nesse sentido, de acordo com Traugott (1995, 2010) e Traugott e Dasher (2005), um novo uso, através do processo de (inter)subjativização, é convencionalmente codificado com um novo significado, desenvolvendo sentidos [+ subjetivos], os quais identificam as atitudes e crenças do falante, podendo chegar, até mesmo, a desenvolver sentidos [+ (inter)subjetivos], identificando a preocupação do falante com o *self*⁷ de seu interlocutor.

As noções de subjativização e de intersubjativização advêm dos termos subjatividade e intersubjatividade, que se associam à teoria linguística. A subjatividade na linguagem, tal como postulado por Traugott (1995), diz respeito à expressão de atitudes e crenças do falante na atividade linguística. Quanto à intersubjatividade, esta consiste na expressão da atenção do falante, através da linguagem, para com o seu interlocutor (CUYCKENS; DAVIDSE; VANDELANOTTE, 2010).

Todavia, a subjativização e a intersubjativização, diferentemente da subjatividade e da intersubjatividade – estas são entendidas como estando presentes em todo uso da língua –, são codificadas e convencionalizadas em um novo par forma-sentido, ou seja, há marcas linguísticas que identificam as atitudes e as crenças do falante, assim como há marcas que identificam a preocupação do falante com a imagem do seu interlocutor.

O processo de (inter)subjativização, que se realiza através da reanálise pragmática, ou seja, da reanálise de uma nova forma ou de uma nova função com sentidos [+ subjetivos] ou [+ (inter)subjetivos], emerge da negociação de sentido entre falante e ouvinte no curso da interação, assim como da reiteração do padrão de uso desses novos significados.

A reanálise, dessa maneira, pode ser concebida através de dois diferentes mecanismos, a saber: a metaforização e a metonimização. Segundo Traugott e Dasher (2005), a metaforização consiste na projeção entre domínios conceptuais distintos, isto é, a partir da projeção do domínio fonte no domínio alvo. Já a metonimização se dá a

no momento da interação e cujo resultado é a renovação do sistema linguístico – ou seja, a emergência de novas funções e/ou novas formas linguísticas.

⁷ De acordo com Goffman (1967), o *self* constitui a identidade do participante, que é representada em uma determinada interação.

partir da expansão semântico-pragmática advinda do processamento de inferências sugeridas.

Para Traugott e Dasher (2005), o mecanismo central na mudança linguística enquanto processo de (inter)subjativização seria a metonimização, pois esta daria conta de questões que estão na base da mudança semântico-pragmática. De acordo com os autores, através do mecanismo da metonimização, novos sentidos seriam negociados na interação comunicativa – os quais surgiriam da necessidade de aumento de informatividade por parte do falante –, via processo de implicatura conversacional, resultando na emergência de novas construções ou novas funções a partir de um fortalecimento pragmático.

É nesse contexto, portanto, que procuramos defender, neste trabalho, que as novas construções com o verbo modal **poder**, as quais, a partir da reiteração de uso, foram incorporadas à gramática da língua, passaram e passam por um processo crescente de (inter)subjativização.

2. O verbo “poder” e a modalização na linguagem

Para que possamos tratar especificamente da modalidade linguística, realizamos, inicialmente, algumas distinções terminológicas entre modalização, modalidade, modo e verbo modal.

Segundo Koch (1987), a modalização na linguagem diz respeito ao processo de elaboração de ideias e de seleção de palavras para a construção do texto, cujo objetivo é influenciar o interlocutor da mensagem na medida em que o falante afasta ou aproxima seu discurso daquilo que realmente gostaria de dizer. Já a modalidade consiste no resultado do processo de modalização, ou seja, é uma categoria linguística mais ampla que codifica o posicionamento do falante diante de uma proposição (COSTA, 2009).

No que tange ao modo e ao verbo modal, estes constituem recursos gramaticais que têm por finalidade codificar a modalidade na linguagem. Acerca do modo, Palmer (1998) pondera que este é restrito a uma categoria expressa na morfologia verbal, sendo, portanto, uma categoria morfossintática de verbo, assim como tempo e aspecto. Na língua portuguesa, temos os seguintes modos verbais: indicativo, subjuntivo e imperativo. Quanto ao verbo modal, este consiste em uma categoria gramatical que faz parte de um conjunto maior de verbos auxiliares. Segundo Koch (1987, p. 138), os

modais são elementos linguísticos que codificam as intenções, os sentimentos e as atitudes do falante, que

[...] caracterizam os tipos de atos de fala que deseja desempenhar, revelam maior ou menor grau de engajamento do falante com relação ao conteúdo proposicional veiculado, apontam as conclusões para as quais os diversos enunciados podem servir de argumento, selecionam os encadeamentos capazes de continuá-los, dão vida, enfim, aos diversos personagens cujas vozes se fazem ouvir no interior de cada discurso (KOCH, 1987, p. 138).

Nesse sentido, consideramos, com base em Neves (2006), que o verbo **poder** é um verbo modal, que pode realizar-se nas seguintes modalidades: deôntica, epistêmica e habilitativa. A modalidade deôntica está relacionada a obrigações e permissões; a modalidade epistêmica, por sua vez, reflete o posicionamento do falante em relação a si mesmo ou em relação ao mundo e, neste caso, considera-se o comprometimento pessoal do locutor acerca da verdade da proposição; por fim, a modalidade habilitativa refere-se à capacitação, às condições de realização de alguma atividade.

Neves (2006, p. 159-160) exemplifica as três modalidades supracitadas com os seguintes diferentes usos do verbo **poder**:

(1) Primeiro eu vou mostrar ao senhor a baixada. Lá eu posso arranjar um animal para Ricardo, com Benedito da Olaria. Almoçamos aqui. Depois do almoço, Ricardo **pode** ir com a gente (modalidade deôntica) (NEVES, 2006, p. 159-160).

(2) Lá fora, o sol da tarde **pode** estar dourando tudo (modalidade epistêmica) (NEVES, 2006, p. 159-160).

(3) Os reimplantes são completados. A Criatura, mesmo renga, **pode** andar (modalidade habilitativa) (NEVES, 2006, p. 159-160).

Em (1), Neves (2006) exemplifica a ocorrência do verbo modal **poder** com sentido de permissão, logo, no âmbito da modalidade deôntica. Como observamos no fragmento acima, o falante concede a Ricardo a permissão para que ele os acompanhe: “Depois do almoço, Ricardo **pode** ir com a gente”.

No que tange ao exemplo (2), o verbo **poder** indexa o posicionamento do falante em relação ao mundo, como podemos observar em “o sol **pode** estar dourando tudo”. A

codificação da posição do falante diante da proposição caracteriza o modal como pertencente à modalidade epistêmica.

Já em (3), **poder** codifica um sentido habilitativo, uma vez que o falante faz referência à capacidade de “A Criatura” poder andar.

Portanto, visando à expansão dos estudos já existentes acerca do verbo **poder** para diferentes *corpora* do português falado, realizamos, neste trabalho, a descrição dos usos do verbo **poder**, encontrados em nossos dados, para as modalidades deôntica, epistêmica e habilitativa, de maneira a demonstrar como o modal teria passado por um processo gradiente de expansão semântico-pragmática. Contudo, concentramo-nos, neste trabalho, nos usos do verbo como pedido e permissão, uma vez que tais usos são considerados [+ (inter)subjativos] – já que expressam uma ordem atenuada –, o que não seria esperado quando se trata da modalidade deôntica⁸. Antes de passarmos à análise dos dados, apresentaremos, em seguida, nossa metodologia de trabalho.

3. Metodologia

Nesta seção, descrevemos os *corpora* utilizados, bem como o método de estudo empregado para a análise dos dados coletados.

Nossos objetivos, neste trabalho, são, especificamente, identificar e explicar o emprego do verbo modal **poder** como forma de pedido e de permissão no português brasileiro contemporâneo. Para tanto, partimos de uma perspectiva de cunho sincrônico adequada à interpretação dos aspectos linguísticos desse padrão funcional, de modo a apresentar, ainda, os demais usos identificados para o verbo modal **poder** nos *corpora* considerados nesta pesquisa.

De acordo com Gonçalves *et.al.* (2007, p. 16), a mudança linguística ou a gramaticalização, sob a perspectiva da sincronia, trata da identificação dos “graus de gramaticalidade que uma forma linguística desenvolve a partir dos deslizamentos funcionais a ela conferidos pelos padrões fluidos de uso da língua, portanto, sob um enfoque discursivo-pragmático”.

⁸ Na seção de análise, mais especificamente na subseção 4.2., apresentaremos evidências de que os usos do verbo **poder** como pedido e permissão, em comparação a outros usos do verbo – os quais são [- (inter)subjativos] –, envolvem a expressão de ordem atenuada e, portanto, revelam um caráter [+ (inter)subjativo].

Partindo desse princípio, os dados analisados foram levantados – conforme já mencionado na introdução deste trabalho – em três *corpora* distintos que recobrem a modalidade oral, a saber, o *corpus* do “Projeto Mineirês: a construção de um dialeto”⁹, o *corpus* do projeto “PEUL – Programas de Estudos sobre o Uso da Língua”¹⁰ e o *corpus* do “NURC/RJ – Projeto da Norma Urbana Oral Culta do Rio de Janeiro”¹¹. Observemos o quadro abaixo, o qual sinaliza os *corpora* analisados:

<i>Corpus</i>	Descrição do <i>corpus</i>	Número de palavras
Projeto Mineirês: a construção de um dialeto	Projeto coordenado pela Professora Jânia Ramos na UFMG	300.000 palavras
PEUL – Programa de Estudos sobre o uso da língua	Projeto coordenado por professores e pesquisadores na UFRJ	300.000 palavras
NURC – Projeto da Norma Urbana Oral Culta do Rio de Janeiro	Projeto coordenado por Dinah Maria Isensee Callou na UFRJ	300.000 palavras
Total		900.000 palavras

Quadro 1 – Descrição dos *corpora* analisados

Como é possível verificar no quadro acima, para evitar o enviesamento nos resultados encontrados (VITRAL, 2006), buscamos manter uma certa equidade no número de palavras analisadas, de modo que cada *corpus* utilizado possui um número de, aproximadamente, trezentas mil palavras, perfazendo um total de 900.000 palavras analisadas. Adotamos, ainda, o método da seleção aleatória das entrevistas, todas datadas dos séculos XX e XXI.

Depois de selecionadas as entrevistas, realizamos o levantamento de todas as ocorrências com **poder** na fala do informante ou do entrevistado¹². Em seguida, analisamos, qualitativamente, cada construção com o modal, de modo a identificar em que contexto **poder** estaria ocorrendo.

4. Análise dos dados

⁹ Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/mineires/>. Acesso em 15 de mar. de 2012.

¹⁰ Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/peul/amostras%201.html>. Acesso em 15 de mar. de 2013.

¹¹ Disponível em <http://www.letras.ufrj.br/nurc-rj/>. Acesso em 15 de mar. de 2012.

¹² Utilizaremos E para representar o entrevistador e F para representar o informante.

Conforme mencionamos nas seções anteriores, trataremos, na subseção 4.1., dos usos do verbo **poder** que foram identificados nos *corpora* investigados e, na subseção 4.2., focalizaremos o uso do modal em questão como atenuação de ordem por meio de pedido e de permissão.

4.1. Os usos identificados para o verbo “poder”

O verbo **poder** apresenta diferentes usos, os quais se vinculam às modalidades habilitativa, deôntica e epistêmica.

No que tange à modalidade habilitativa, que se refere à capacidade, às condições de realização de alguma atividade, destacamos a seguinte ocorrência nos dados analisados:

(4) Ele é bem fechadinho. Mas assim, quando a gente para pra conversar, qualquer assunto, seja particular ou do serviço mesmo, ele é sempre atencioso, ele dá conselho, se for particular, alguma coisa que ele **pude** ajudar ele fala (“Projeto Mineirês”, entrevista 03-BH).

Em (4), o modal **poder** é empregado para indexar a capacidade de o falante desempenhar determinada ação, nesse caso, prestar ajuda. Em outras palavras, fala-se de um ser animado que tem condições/capacidade de desempenhar determinada ação, como observamos no seguinte fragmento: “ele é sempre atencioso, ele dá conselho, se for particular, alguma coisa que ele **pude** ajudar ele fala”.

Quanto à modalidade deôntica, nesta o verbo **poder** figura em quatro contextos diferentes, operando no campo da obrigação instanciada por agente externo, obrigação instanciada pelo falante para si mesmo, pedido e permissão. Vejamos:

(5) Emília mandou um beijo para o príncipe e foi na hora que ela voltou com Narizinho, contaram até três e começamos a cantar parabéns. E assim terminou a história e eu gostei muito que ensina que a gente não **pode** mentir, porque a mentira é muito feio (“Projeto Mineirês”, entrevista MAR 046).

(6) Minha paixão é criança tenho vontade de ter filho e tal. No momento eu não **posso** mas é + no futuro mais próximo eu quero ter filhos (“Projeto Mineirês”, entrevista BH 04).

(7) E: Qual é a sua matéria preferida?
F: A minha matéria preferida é Educação Física.
E: Porquê?

F: Porque a gente brinca.

E: Agora você **pode** me contar sobre televisão, o que você gosta de assistir [...]?

F: Eu gosto de assistir desenho, (...)
("Projeto Mineirês", entrevista MAR 050).

(8) E: **Pode** falar um pouco mais alto [?], eu vou ficar aqui para gravar melhor.

F: Será que gravô?
("Projeto Mineirês", entrevista ARC 04).

No exemplo (5), o falante, contando uma história infantil ao entrevistador, destaca que gostou da narrativa devido ao fato de que "ensina que a gente não **pode** mentir". Neste contexto, o falante projeta, através do modal **poder**, uma ideologia social existente acerca da mentira ("não **pode** mentir"). Para a sociedade, em geral, a mentira configura algo inadequado a uma boa conduta. É nesse sentido que ele afirma que não se pode mentir por conta de ser "feio". Observamos, desse modo, que o falante utiliza o verbo **poder** a fim de instanciar uma obrigação do falante imposta por um agente externo, que neste caso, é a sociedade.

Quanto ao exemplo (6), o falante expressa ao entrevistador sua vontade de ter filho, como observamos em "Minha paixão é criança tenho vontade de ter filho e tal". Contudo, em seguida, o falante, através do verbo **poder**, codifica uma obrigação instanciada para si mesmo, quando profere o seguinte enunciado: "No momento eu não **posso** mas é + no futuro mais próximo eu quero ter filhos". Nesse caso, o modal **poder** indexa a ideia de proibição do falante a si mesmo, já que ele considera que não seja o momento mais adequado para se ter um filho.

Considerando-se os aspectos interacionais inerentes ao gênero entrevista, dentre eles a relação hierárquica existente entre o entrevistador e o entrevistado, em (7) e em (8), os entrevistadores, através do **poder**, instanciam uma ordem, de forma atenuada, para que seus interlocutores desempenhem determinada ação necessária à entrevista. Em (7), o entrevistador demanda que o entrevistado diga o que gosta de assistir. Nesse contexto, **poder** realiza-se como uma permissão como observamos em "agora você **pode** me contar sobre televisão". Já em (8), a ordem para que o entrevistado fale mais alto é dada por meio de um pedido, a qual é claramente atenuada por meio do recurso modal de **poder**, como verificamos em "**pode** falar um pouco mais alto?".

Finalizados os apontamentos acerca da modalidade deôntica, passaremos, a seguir, às considerações acerca do comportamento do **poder** na modalidade epistêmica, em que, de acordo com os dados analisados, verificamos que o modal pode figurar em enunciações em que o enunciador expõe um posicionamento acerca da realidade, um posicionamento acerca de si mesmo ou, ainda, projeta uma possibilidade a partir de uma atitude de descomprometimento com o que diz. Observemos os exemplos abaixo:

(9) Hoje você bota uma calça jeans e uma blusinha e um tênis, não é? **Pode** ir pra uma festa. Antigamente, você, às vezes, deixava de ir a certas festas porque não tinha roupa. Isso hoje é melhor (“PEUL/RJ”, entrevista R14 Nad).

(10) E: E enfim você se encontrou, você segue alguma religião e qual que é a importância dela na sua vida?

F: É eu **posso** falá qui eu mi incontrei, **posso** falá qui eu sigu uma religião i a importância dela na minha vida intão nu período qui:: eu tavo já assim no meu auge assim profissional né muita coisa acontecenu + eu tinha alguns istudu bíblico né, [contin] ainda tinha né puquê u:: u grupo do pessoal testemunhos di Jeová (“Projeto Mineirês”, entrevista BH 06).

(11) A dificuldade é que os nossos sindicatos, só agora estão tendo autonomia, quer dizer, a qualquer momento o sindicato **podia** sofrer intervenção do governo, acabou. Foi assim que o Lula foi preso, tirado do sindicato dos trabalhadores, etcetera (“NURC/RJ”, inquérito 164).

Em (9), o falante, com base no conhecimento popular, posiciona-se acerca do comportamento da sociedade em relação a hábitos e a maneiras de se vestir. De acordo com o falante, hoje em dia, ir a uma festa de calça *jeans*, blusa e tênis constitui um hábito comum. Nesse caso, temos o exemplo do verbo **poder** indexando um posicionamento do falante acerca da realidade, como observamos em “Hoje você bota uma calça jeans e uma blusinha e um tênis, não é? **Pode** ir pra uma festa”.

Na ocorrência (10), também, verifica-se a predominância de um posicionamento por parte do falante. Todavia, diferente do que acontece em (9), o posicionamento, aqui, possui um caráter bem menos abrangente, sendo o próprio falante o sujeito da análise – a sua própria realidade. O falante, ao ser questionado se já havia encontrado uma religião, diz que pode se dizer que sim, como podemos ver em “É eu **posso** falá qui eu mi incontrei, **posso** falá qui eu sigu uma religião”. A esse contexto denominamos posicionamento do falante acerca de si mesmo.

Por fim, em (11), notamos que o falante projeta uma possibilidade acerca da situação que está relatando, uma vez que sua ideia é dizer que, a qualquer momento, é possível que o sindicato sofra intervenção por parte do governo. Considerando fatores como o descomprometimento do falante acerca do que diz e a consequente proteção de sua face, o enunciado é, dessa maneira, modalizado, levando à projeção de uma possibilidade, e conduzindo a um campo hipotético. Em outras palavras, não seria certo o governo intervir nos sindicatos e, portanto, não seria adequado afirmar que a intervenção certamente aconteceria.

4.2. Verbo “poder” como permissão e pedido

Nesta subseção, tratamos, pontualmente, dos usos do modal **poder** como permissão e pedido. Como já destacado neste trabalho, acreditamos que **poder** tenha desenvolvido tais usos, que estariam vinculados à modalidade deôntica e revelariam uma preocupação do falante com o *self* do interlocutor – caracterizando-se, portanto, como usos [+ (inter)subjativos]. Todavia, julgamos que uma análise pancrônica¹³ do desenvolvimento de **poder**, alinhada ao levantamento da frequência dos diferentes usos do modal, poderia melhor elucidar a hipótese assumida acima.

Cunha Lacerda (2011), por exemplo, analisou a gramaticalização das construções modais **ter que + V2** e **dever + V2** e constatou, através da pancronia e da frequência de uso, que essas construções desenvolveram, ao longo do tempo, sentidos [+ subjativos] e, no caso de **dever + V2**, sentidos [+ (inter)subjativos]. Conforme aponta a autora, no que se refere à construção **ter que + V2**, houve o desenvolvimento de usos mais subjativos e epistêmicos (marcador deôntico com obrigação instanciada pelo falante para si mesmo e marcador epistêmico de avaliação subjetiva) a partir de um uso menos subjativo, caracterizado pela obrigatoriedade instanciada por um agente externo. Por sua vez, no processo de mudança da construção **dever + V2**, chegou-se, também, a um uso [+ (inter)subjativo], denominado por Cunha Lacerda (2011) de marcador epistêmico de suposição.

Assim, com base nessas considerações, julgamos que tal processo também poderia ser verificado em **poder**. A partir de dados sincrônicos que revelam a

¹³ A perspectiva da pancronia compreende, além do levantamento de dados sincrônicos – como realizamos no presente trabalho –, uma análise de dados diacrônicos capaz de explicar como as formas gramaticais surgem e se desenvolvem na língua.

gramaticalidade do modal, temos que o verbo apresenta um uso [- subjetivo], relacionado à modalidade habilitativa, e usos deônticos, os quais indexam tanto uma obrigação instanciada por um agente externo quanto uma obrigação instanciada pelo próprio falante. Este, por indexar uma atitude do falante – que impõe uma obrigação a si mesmo –, seria mais [+ subjetivo] em relação àquele. Ainda, dentro da modalidade deôntica, **poder** veicula as ideias de permissão e pedido, codificando significados [+ (inter)subjetivos] pautados na relação estabelecida entre falante e interlocutor, como se evidencia no quadro abaixo:

Verbo “poder”	
[- subjetivo]	→ [+ (inter)subjetivo]
Modalidade Habilitativa	Modalidade Deôntica
Capacidade	[Obrigação instanciada por agente externo] > [Obrigação instanciada pelo próprio falante] > [Permissão] > [Pedido]

Quadro 2 – Processo (inter)subjetivização de **poder** para os usos de pedido e permissão: uma proposta

Verificamos em nossos dados que, nos usos de pedido e permissão, os falantes expressam aquilo que julgam poder querer/exigir do outro. Dentro dos graus básicos de modalidade deôntica – obrigação e permissão (NEVES, 2006) –, temos que a permissão aparece como um modo específico de se construir socialmente um ato, de modo a focalizar uma possibilidade, mas não uma necessidade (obrigação).

Segundo Neves (2006, p. 160), “uma proposição *p* é obrigatória se não é permitido que *p*, e é permitida se não é obrigatório que *p*”. Nesse sentido, a permissão nasce daquilo que não é obrigatório: a partir do momento em que algo não fere os interesses do sujeito detentor de poder social/institucional para instanciar regulamentações, um mundo de possibilidades é criado para o outro.

Entretanto, cabe ressaltar que as possibilidades criadas permanecem subordinadas a quem possui o controle dentro da relação social estabelecida. De certa forma, as permissões camuflam as obrigações/proibições: algo só é permitido se alguém que tenha poder para permitir deseja permiti-lo. Logo, as permissões são regulamentações que se

apresentam de maneira mais atenuada para o interlocutor. Esse uso fica mais claro a partir dos exemplos abaixo:

(12) E sobre o lazer, cê me falô que sai e tudo, mas cê acha que falta alguma coisa?

Não. Tem o clube, social. Né? Onde tem musculação, pimbolim, bilhar, essas coisa assim. Cê sabe? Tem boate, cê **pode** entrá de graça por causa de ser sócio. Tem a piscina, onde... também é muito bom, tem quadra de areia... três piscina pra aproveitá muito! ("Projeto Mineirês", entrevista ARC 05).

(13) o que foi né... então a gente vai... ia né... nesse lugar e a gente escolhia... as comidas... tinham várias comidas nordestinas... então você... ali você escolhia... o que comia... po/ **podia** comer um pouquinho de cada... por exemplo... um pouquinho de vatapá... um pouquinho de sarapatel... sabe... eu... certas comidas do norte você olha assim... dá MUIta vontade de comer... porque vai muito pela aparência né... não sei... ("NURC/RJ", inquérito 20).

Em (12), temos que, no clube social frequentado pelo falante, é permitida, aos sócios, a entrada franca na boate do local. Já em (13), o falante, ao contar sobre o funcionamento de um local que vendia pratos típicos da culinária nordestina, comenta que era permitido aos consumidores se servir de um pouco de cada comida. Assim, averiguamos, nesses exemplos, que os falantes indexam, através do uso do verbo modal **poder**, uma permissão que é concedida por um agente instaciador, detentor de poder/controle, que possui autoridade para tal concessão.

Muitas vezes, a permissão vem acompanhada de um pedido, ou seja, a solicitação de algo (pedido) faz com que o outro avalie a possibilidade (ou não) de que ele possa ser realizado (permissão). As ocorrências que se seguem demonstram esse uso:

(14-15-16) Minha mãe fa-falou assim, NP, vão comemorá na pitiçaria (pizzaria), é ... u natal; falou assim, tá mamãe eu vô com você, só qui eu **possu**_convidá NP e NP pra í co a genti, falô assim, **podí**, **podí** convida-sim. Aí fui e liguei pras duas e convidei elas ("Projeto Mineirês", entrevista MAR 044).

Como se verifica em (14), a filha solicita à mãe a presença de duas pessoas na comemoração que se realizará em uma pizzaria. A mãe, por sua vez, responde afirmativamente à solicitação, nas ocorrências (15) e (16). O que temos, nesses casos, é um pedido para uma permissão. Assim, o desejo da filha de ter determinadas pessoas

como companhias na comemoração faz com que a mãe, sujeito de controle (hierarquicamente superior na relação), avalie a possibilidade de que isso se concretize. Julgando não haver problemas, a mãe permite o convite às pessoas.

Como se pode depreender, o pedido é uma solicitação realizada por um falante oriunda de um desejo que ele possui. Dessa forma, o modal é utilizado como deôntico, uma vez que apresenta um elemento de vontade e envolve a ação de outra pessoa (GONÇALVES, 2003). Como verificado nos exemplos (10), (15) e (16), o pedido está, em muitos casos, relacionado à vontade de que alguém – detentor de poder/ controle – permita algo. É o que também se observa em (17):

(17) Só nunca deixei lá em casa i baile funk, isso eu nunca deixei. Sempre deixei i, assim, com uma pessoa, assim mais (inint) tem vinte e poucos anos: “ah, Jupira **posso** levá a Cynthia?” “Leva, vai lá, Cynthia, mas volta com a pessoa e tal.” E mais, eu tive uma criação totalmente diferente... (“PEUL/UFRJ”, falante 06 Jup).

Na ocorrência (17), o falante, ao falar sobre a sua criação, comenta que pedia permissão ao seu responsável, no caso a Jupira, para levar determinadas pessoas como companhia quando saía. Assim como ocorre nos exemplos anteriores, a pessoa que realiza o pedido em (17) está subordinada ao indivíduo que realizará (ou não) a permissão.

Entretanto, o pedido também pode aparecer em enunciados realizados por pessoas que estão em uma posição social hierarquicamente superior. Nesse caso, a vontade de que o outro faça algo se manifesta através da atenuação de uma ordem: o sujeito que realiza o pedido tem poder/controla para que o outro faça o que lhe é solicitado, como se verifica nos exemplos abaixo:

(18) DOC. - Bem, então como eu falei pra você né, o tema vai ser cidade e comércio. Então, é ... você **podia** começar, por exemplo falando do lugar onde você mora. se já mora lá há bastante tempo, por exemplo, é, se você vê diferença de antigamente quando você era menor, como é hoje em dia (“NURC/RJ”, inquérito 12).

(19) F: (respondendo ao filho) – Ah, agora eu **posso** continuá a minha entrevista? Cê tá cortano o pique da minha entrevista. –. Mas, sabe? Eu fiquei, olha, eu fiquei desolada e (“pô”), te roubou, (inint), ELES roubaram meu pensamento, mas que bom que roubaram, né? Eu acho... (“PEUL/UFRJ”, falante 04 R).

Tanto em (18) quanto em (19), as interações se estabelecem assimetricamente: em (18), temos como participantes o entrevistador e o entrevistado, possuindo o primeiro um controle maior da situação, uma vez que lhe cabe organizar o discurso, realizando perguntas e controlando os turnos de fala; já em (19), a relação mãe-filho pressupõe o controle daquele que é adulto, responsável e provedor, no caso a mãe, sobre o filho. Apesar de possuírem papéis que permitem a realização de ordens diretas, os falantes optam por atenuações que revelam uma preocupação com questões referentes à face.

No que diz respeito a esta noção, destacamos o trabalho de Goffman (1980, p. 76-77), no qual o autor observa que face corresponde a “uma imagem do *self* delimitada em termos de atributos sociais aprovados”. Isso implica dizer que o falante reclama para si um valor social positivo, o qual é expresso por meio de determinados padrões de atos verbais e não-verbais. Logo, no curso da interação, o falante pode indexar sua visão e avaliação da situação e dos participantes, o que acarreta a codificação de expressões intersubjetivas.

Assim, o entrevistado, em (18), manifesta de forma atenuada o seu desejo de que o outro fale sobre o lugar que mora. Esse desejo e sua realização são totalmente justificáveis diante do contexto enunciativo: uma vez que os participantes se comprometem a realizar uma entrevista, cada um com seu papel, cabe ao entrevistador assumir o controle discursivo e realizar perguntas ao entrevistado, enquanto a este cabe respondê-las, mantendo o fluxo interacional. A modalização do discurso feita pelo entrevistador evita, nesse sentido, que o interlocutor o veja como impolido. Por sua vez, em (19), o aparente pedido para permissão realizado pela mãe a seu filho equivale, na verdade, ao desejo de que ele pare de interromper a entrevista. Ela, como sujeito-controle da relação, tem poder para dar ordens ao filho.

A partir dos apontamentos realizados, temos que, nos usos de **poder** como pedido e permissão, os falantes expressam aquilo que exigem/querem do outro. As permissões são, dessa maneira, regulamentações – que têm como origem o fato de que algo não é obrigatório – proferidas por sujeitos que detêm o poder e podem revelar normas a serem cumpridas. Por sua vez, os pedidos são solicitações realizadas por falantes que desejam algo do outro. Apesar de, em muitos casos, o pedido ser direcionado a quem detém o poder – ou seja, a quem tem condição social de autorizar algo –, em algumas situações, como observado, o pedido é uma forma de atenuar uma ordem. Logo, por revelarem

uma preocupação com o *self* dos interlocutores, tanto permissão quanto pedido se caracterizam como um uso [+ (inter)subjetivo] do modal **poder**.

Considerações finais

Verificamos, neste trabalho, a multifuncionalidade do modal **poder**. Vimos que os diferentes usos identificados nos *corpora* analisados relacionam-se às modalidades habilitativa, deôntica e epistêmica. No que se refere mais especificamente à modalidade deôntica, observamos que o verbo investigado pode atuar, dentre os diferentes contextos semânticos identificados, como pedido e permissão.

Atuando nesses contextos, **poder** revela-se como um modal (inter)subjetivo, uma vez que indexa a preocupação do falante com o *self* do seu interlocutor. Dessa forma, nos exemplos analisados, verificamos que os usos de pedido e permissão relacionam-se à hierarquia social dos participantes do discurso, podendo codificar regulamentações (permissões) ou solicitações (pedidos). No caso dos pedidos, ainda é possível verificarmos que este pode ser proferido por alguém hierarquicamente superior em relação ao seu interlocutor com o intuito de atenuar uma ordem. Esse uso revelaria uma maior proteção de face do falante, que age de maneira polida, e se caracterizaria, portanto, como ainda [+ (inter)subjetivo].

No que diz respeito ao estabelecimento de um possível percurso de mudança para o verbo, acreditamos serem necessários o levantamento da frequência de uso bem como a análise de dados diacrônicos.

Referências

- COSTA, S. Entre o deôntico e o epistêmico: o caráter camaleônico do verbo modal 'poder'. **Revista Letra Magna: Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura**, n.11, v. 2, 2009.
- CUNHA LACERDA, P. F. A. (Inter)subjektivização no domínio da modalidade: o processo de gramaticalização das construções modais *ter* que + V2 e *dever* + V2. **Guavira Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS, Mato Grosso do Sul**, v. 1, n. 1, 2011, p. 151-164.
- CUYCKENS, H.; DAVIDSE, K.; VANDELANOTTE, L. Introduction. In: DAVIDSE, K.; VANDELANOTTE, L.; CUYCKENS, H. (eds.). **Subjectification**,

intersubjectification and grammaticalization. Berlim/New York: De Gruyter Mouton, 2010, p. 1-26.

GOFFMAN, E. On face-work: an analysis of ritual elements in social interaction. In: _____. **Interaction ritual: essays on face-to-face behavior.** Nova York: Pantheon Books, 1967, p. 5-46.

_____. A elaboração da face: uma análise dos elementos rituais da interação social. In.: FIGUEIRA, S. (org.). **Psicanálise e Ciências Sociais.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

GONÇALVES, S. C. L. **Gramaticalização, modalidade epistêmica e evidencialidade:** um estudo de caso no português do Brasil. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

_____; LIMA-HERNANDES, M. C.; CASSEBGALVÃO, V.C. (orgs.). **Introdução à Gramaticalização:** princípios teóricos e aplicação. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

KOCH, I. G. V. **Argumentação e Linguagem.** São Paulo, Cortez Editora. 1987.

NEVES, M. H. M. **Texto e gramática.** São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PALMER, F. R. **Mood and Modality.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

TRAUGOTT, E. C. Subjectification in grammaticalization. In: STEIN, D.; WRIGHT, S. **Subjectivity and Subjectification.** New York: Cambridge University Press, 1995, p. 31-54.

_____. (Inter)subjectivity and (inter)subjectification: a reassessment. In: DAVIDSE, K.; VANDELANOTTE, L.; CUYKENS, H. (Orgs.). **Subjectification, intersubjectification and grammaticalization.** Berlim/New York: De Gruyter Mouton, 2010, p. 13-26.

_____. DASHER, R. **Regularity in semantic change.** New York: Cambridge University Press, 2005.

VITRAL, L. O papel da frequência na identificação de processos de gramaticalização. **Scripta**, vol. 9, n. 18, Belo Horizonte, 2006, p. 149-177.

ENTRE PÊCHEUX E JAKOBSON: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PAPEL DA SIGNIFICAÇÃO SAUSSIRIANA NAS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM
BETWEEN PÊCHEUX AND JAKOBSON: SOME CONSIDERATIONS ABOUT SAUSSURIAN SIGNIFICATION ROLE IN LANGUAGE SCIENCE

Denise Machado PINTO¹

Resumo: Neste trabalho, pretendemos apresentar um breve panorama acerca da noção de valor saussuriano, para assim, tomá-lo como ponto de partida ao pensar o papel da significação da linguagem tanto em Pêcheux como em Jakobson. Consideramos, portanto, que tanto para Pêcheux desenvolver a Análise de Discurso francesa, como Jakobson, a semiótica russa jakobiana ou ainda a Linguística da Comunicação, foi importante, não apenas a abertura na noção de valor saussuriano, mas também os constantes diálogos como questões outras as quais foram constitutivas das respectivas teorias: questões relativas à semiótica nos estudos desenvolvidos por Jakobson e questões ideológicas nos estudos de Pêcheux. Dessa forma, nossas reflexões objetivam apresentar alguns pontos que levam tais teóricos a fundarem gestos próprios ao pensarem acerca da exterioridade constitutiva da linguagem, para desta forma contribuírem para o desenvolvimento da ciência linguística.

Palavras-chave: Pêcheux, Jakobson, valor linguístico, significação, linguagem.

Abstract: This essay intends to present a brief overview about Saussurian notion of value in order to take it as a starting point to think about the signification role both in Pêcheux and Jakobson. We therefore believe that as Pêcheux develop the French Discourse Analysis, as Jakobson, the Russian semiotics jakobiana or Linguistic Communication was important, not just the opening in the Saussurean idea of value, but also the continuous dialogues with other theories which were constitutive of their theories: issues relating to semiotics, studies performed by Jakobson and ideological issues in studies of Pêcheux. Thereby, our reflections, intend to present some points that made such theorists to found their own gestures to think about constituent externality of language, to thereby contribute to the development of linguistic science.

¹ Bolsista CAPES e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). CEP 97105-900, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: dnisemachado@gmail.com.

Key- words: Pêcheux, Jakobson, linguistic value, signification, language.

1. Introdução

Neste trabalho, pretendemos traçar um breve percurso que reflita sobre o papel da significação na e pela linguagem, tomando as teorias desenvolvidas por Michel Pêcheux e Roman Jakobson. Para tanto, resolvemos delimitar nossos caminhos pensando a noção de valor saussuriano como ponto de partida para que se estabeleçam diálogos entre o leste e oeste europeu, a partir dos contatos, afetos interdisciplinares e contribuições teóricas feitas a partir de Althusser em relação a Pêcheux e de Pierce em relação a Jakobson. É neste sentido, com a noção de valor revisada e ampliada, que pensamos a semiótica, em Jakobson, e a ideologia, em Pêcheux, como constitutivas da noção de linguagem e decisivas para se pensar as teorias de ambos teóricos da linguagem. Tais contatos com outras áreas são considerados, aqui, como gestos de posicionamento frente à significação saussuriana, assim como um avanço teórico na noção de língua proposta por Saussure, sem deixar de reconhecer neste um gesto fundador da linguística enquanto ciência.

Para estabelecer tais diálogos, faz-se necessário retomar a importância fundante de Saussure para o fazer científico no campo das linguagens, assim como a sua necessidade de definir seu objeto e sua abordagem metodológica, algo que suscita, ainda hoje, inúmeras críticas pela exclusão da significação na linguagem. Nesta contramão de críticas embasadas, a nosso ver, em leituras em Saussure feitas com vistas a didatizar uma teoria bastante complexa, acreditamos que é na noção de valor, posta tanto no *Curso de Linguística Geral* (doravante *CLG*) e como nos *Escritos de Linguística Geral* (doravante *ELG*) que se colocam algumas questões fundantes para pensar o sentido (significação) nas distintas correntes teóricas que se desenvolveram após os anos 60.

É necessário determinar também que nosso corpus de pesquisa saussuriano abrange tanto o *CLG* como os *ELG*, ambos constitutivos de sentidos múltiplos. Dividi-los significa para nós fragmentar o balanço que visamos realizar acerca da noção de valor. Tomamos importante, então, a divisão apontada por Fiorin et. al. (2013) sobre a existência de um corpus saussuriano e um corpus de pesquisa, ambos pensados a partir de denominações que estabelecem um princípio ético para fazer pesquisa em Saussure. Não podemos ser ingênuos de não sabermos que “o corpus saussuriano é um conjunto

de documentos constituído por fontes de natureza heterogênea cuja existência não parece ser negada por nenhuma das partes que integram a arena da polêmica” (FIORIN et. al., 2013, p.16). Dessa forma, não queremos negar as contradições postas em Saussure e o seu lugar de fundador da linguística, ocupado basicamente a partir do *CLG* (obra não escrita por ele), mas também gostaríamos de confrontar-nos com desconfortos teóricos após as descobertas dos *ELG*. Sabemos que há funcionamentos distintos e não podemos tomar os *ELG* como uma evolução do *CLG*, ou ainda, como sendo mais “verdadeiro”. Falando assim, estaríamos negando, como já afirmado, a incontornável presença primeira do *CLG* para se pensar as ciências da linguagem na atualidade.

O que permanece, para nós, quando pensamos o corpus saussuriano como um todo, é um estudo não apenas a partir de suas dicotomias, mas sim, a partir do seu corte metodológico e a sua importância fundadora no campo dos estudos da linguagem. Pensamos a ampliação da noção de valor linguístico e de sistema como uma forma de estudar Saussure de maneira mais crítica e científica. Sendo o valor social e de consciência coletiva, a significação ocuparia a ordem do simbólico e do imaginário: ambos os conceitos não são interesses metodológicos de Saussure, mas já estão postos de alguma maneira em seus trabalhos.

2. Saussure e o valor linguístico

Para pensar a significação na linguagem, parece-nos necessário retomar as condições de produção em que Saussure estava inserido quando começou a ministrar o I Curso de Linguística Geral, na Universidade de Genebra. No começo de suas pesquisas, Saussure encontrava-se em um momento de busca por uma língua universal, em que se privilegiavam os olhares biológicos para as questões sobre a evolução da linguagem, como também pesquisas realizadas a partir de estudos comparativistas.

De acordo com Altman:

Mais da metade deste primeiro curso foi dedicada ao estudo da mudança linguística e à descrição e história da família linguística indo-europeia, embora já se possam antever vários dos termos e temas que o século XX associaria definitivamente a Saussure: alguns deles presentes em trabalhos anteriores, como sistema, signo e valor [...]. (ALTMAN, 2013, p.22).

Saussure encontra-se, então, em um cenário comparativista marcado pelo momento científico da época, contrariamente ao que se evidencia na realização do primeiro curso, no qual já aparecem as noções de língua como um sistema de signos e de valor linguístico. A partir de Altman (2013), percebemos, também, que a própria organização do Curso, tal qual foi compilada por Charles Bally (1865 - 1947) e Albert Sechehaye, a partir de apontamentos de alunos que assistiram os cursos ministrados entre os anos 1907 e 1911, é uma escolha, visto que as três edições dos cursos são desiguais, fato decorrente de um visível amadurecimento de Saussure quando ministra os cursos.

É neste sentido que tomamos a polêmica publicação do *Curso de Linguística Geral*, o qual funda o momento em que a “ciência que se constitui em torno dos fatos da língua” (SAUSSURE, p. 39), fato que determina que linguística, para Saussure, ocupar-se-ia de questões da língua, e não da fala. E para além de estabelecer diversas dicotomias, entre elas, a divisão diacrônica e a sincrônica, uma das grandes contribuições de Ferdinand de Saussure, acreditamos que foi justamente com o abandono das questões tão discutidas pelos gramáticos da época que visavam à busca pela origem das línguas a partir da comparação das línguas indo-europeias, que o “mestre genebrino” avança nas questões da linguagem.

Tomando a noção de valor no *CLG*, percebemos que esta é amplamente discutida no quarto capítulo: na afirmação de ser o sistema linguístico um confronto de ideias e sons, o valor determinaria que não há convencionalidade entre som (imagem acústica) e conceito, ou ainda entre significante e significado. Não há, no curso, aceitação de significação e valor como sinônimas; o valor é tomado sob vários aspectos: a parte conceitual, o valor como elemento de significação e em relação com outros valores para que se estabeleçam diferenças; a parte na material, designando que é a partir das diferenças fônicas que as palavras se distinguem e na sua totalidade, espécie de conclusão acerca do caráter negativo do valor e sua relação com a significação na língua. No entanto, como afirma Bouquet (2009, p.172), o *CLG* “não dá a definição global do conceito de “valor””, enfocando e direcionando para a discussão acerca do funcionamento das ideias em relação aos sons, ou seja, sendo apenas apontada a ideia de valor *in absentia*.

Ainda no CLG, encontramos a afirmação de que não existem apenas signos na linguística, mas significações. No entanto, essas significações estariam sempre postas em relação aos signos, não existindo fora deles: “elas existem, talvez, exteriormente ao *domínio linguístico*; é uma questão muito duvidosa, a ser examinada, em todo caso, por outros que não o linguista” (SAUSSURE, 2012, p. 67). Neste momento, o CLG deixa suspensa a questão da exterioridade linguística, concebendo esta responsabilidade de pensar o sistema linguístico em relação aos sujeitos e a constituição sócio-histórica a outros domínios do conhecimento.

Já com a existência dos manuscritos de Saussure, além das reflexões realizadas por Bouquet (2009) sobre o caráter apócrifo do CLG, cheio de confusões terminológicas, colocamo-nos frente novo paradigma que apresenta produções de sentidos distintos para a forma de tratar significação – sentido – forma, forma-sentido em ambas as publicações. A partir dos ELG, notamos também que o “Saussure do Curso” não exclui a fala por não acreditar ser importante, mas opta por um corte epistemológico que dê conta do que seria língua, para ele, até o momento. Nos manuscritos há um reconhecimento de que o valor, em detrimento de sentido, significação, função ou emprego, expressa melhor a “essência” da língua tal como definiu o autor.

A noção de valor estaria intrinsecamente ligada à questão da diferença constitutiva do sistema, seja entre as próprias formas, como entre os diferentes sujeitos: “as formas *valem* em virtude de sua diferença recíproca e material, e aquilo que elas *valem* em virtude do sentido que nós atribuímos a essas diferenças. É uma disputa de palavras” (SAUSSURE, 2004, p. 30). Com o que chamamos de abertura conceitual exposta nos ELG, a noção valor linguístico pode ser observada como ponto de partida para que se desenvolvam inúmeras correntes teóricas. Seria, então, a partir desse legado saussuriano, que ultrapassa a dicotomia língua/fala, que são tomadas a exterioridade constitutiva da linguagem. Bouquet (2009) vai mais longe, afirmando que no CLG a noção de valor é “deformada” e que deve ser obrigatoriamente revisada a partir dos ELG que revelam que na forma como é apresentada no CLG, a “ciência se sustenta numa definição transversal de seu objeto: este se sobressai exclusivamente de uma análise semiótica diferencial, podendo e devendo se expressar na forma de uma álgebra de valores puramente negativos” (BOUQUET, 2009, p. 174).

No entanto, cabe reforçar que os ELG, inconclusos e não escritos para serem publicados, não avançam em certas discussões, logo, como já afirmamos, não podem ser comparados de maneira igual ao CLG. Ambos, CLG e ELG, formam uma heterogeneidade constitutiva da história da constituição da linguística enquanto ciência, e assim produzem efeitos de sentidos sobre valor que ora se divergem, ora se aproximam.

3. Jakobson e uma semiótica russa

Vastas são as publicações de Jakobson sobre as questões da semiótica e sua história. As condições de produção e o seu trabalho em círculos linguísticos, estabelecendo diálogos determinantes para desenvolver suas teorias, foram determinantes para repensar questões sobre a significação. Inicialmente, Jakobson pensou os fatos da linguagem como fatos sociais, mas logo ampliou seu interesse pensando acerca da literatura, cultura popular (folclore), cinema, dos sons (fonética/fonologia), das funções da linguagem, entre outros estudos (SCHNAIDERMAN, 1979).

Não entraremos nessas questões dos múltiplos interesses de Jakobson e seus diálogos durante os círculos de que participou desde sua juventude, cabe-nos, aqui, resgatar alguns pontos importantes sobre a significação, suas releituras saussurianas e o seu contato profícuo com Pierce a fim de desenvolver de suas pesquisas. Neste sentido, temos uma crítica importante do autor em relação aos estudos saussurianos, além de seu interesse pelos estudos em semiótica:

La contribución de Ferdinand de Saussure al progreso de los estudios semióticos es evidentemente más modesta y más restringida. Su actitud frente a la science des signes, y el nombre de sémiologie (o esporádicamente signologie, cf. 1974; 47ss.) que le impuso inmediatamente, se mantiene, al parecer, enteramente fuera de la corriente creada por hombres tales como Locke, Lambert, Bolzano, Peirce y Husserl. (JAKOBSON, 1980, p. 17).

Acreditamos que a partir da teoria semiótica, Jakobson propõe-se “analisar o problema do lugar da língua na cultura e de sua significação no conjunto dos outros sistemas de signos” (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 148). Neste ponto, já temos o seu posicionamento de que a linguística deve estar incluída no âmbito das problemáticas culturais e sociopolíticas mais amplas, estabelecendo um diálogo

interessante com a noção de cultura, além da relação com a exterioridade que se dá através de outros signos. Assim, o autor toma a língua em uma múltipla relação criadora (dimensão artística) com outros sistemas de signos: fato determinante para trabalhar a relação do valor linguístico em suas obras.

Foi a partir da importância e do fascínio em desenvolver pesquisas acerca das relações entre o tempo na linguística e os signos literários que Jakobson, reconhece que Pierce como “o extraordinário pensador americano, aproximou-se da questão talvez mais essencial e fecunda da linguagem e do tempo” (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 59). Concordamos que Pierce foi um teórico de grande influência no que toca a percepção dos estudos sobre o signo, tanto na dimensão da língua quanto da arte e influenciou Jakobson a pensar em três categorias de signos (ícone, índice e símbolo), além das questões do tempo e o marcado e não marcado na linguística.

Curiosamente, para teorizar a significação, Jakobson retoma as noções de significado e significante propostas por Saussure, ampliando para os fenômenos metafóricos e metonímicos. A questão da significação e a noção de valor para ele é recuperada de maneira geral com preocupação em torno dos signos, quando envolvem a relação entre suas qualidades materiais (forma) e suas qualidades ideacionais (significação). Com efeito, parece ser nesse sentido que o Jakobson retoma o aspecto significante e significado do signo nas suas releituras saussurianas, não abandonando a noção de língua como sistema, mas ampliando-a ao pensar a linguagem em todos os seus aspectos, sem jamais estabelecer dicotomias entre língua e fala.

Em resumo, a noção de significação para o autor não considera o sujeito e o contexto sócio-histórico, apenas o contexto, mas já considera o sentido posto no coletivo através dos modos de arranjo da seleção e combinação do signo e através dos sentidos diferenciados no sistema e na estrutura da língua:

O exemplo eloquente do supremo papel da língua em sua múltipla relação criadora com os outros sistemas de signos, dá-nos uma lição de semiótica geral. Tudo isso convidava-nos a incluir a linguística no conjunto dos problemas culturais e sócio-políticos mais amplos. (JAKOBSON; POMORSKA, 1985, p. 150-151).

Portanto, Jakobson como leitor de Saussure repensa a questão dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos, além da questão da arbitrariedade do signo, em que se introduz a contribuição Pierciana fundante nos estudos jakobianos. A semiótica se

propõe, então, como um dos fatores para pensar o papel da língua, igualmente como é a porta de entrada para reflexões relativas à cultura e aos problemas sócio-culturais.

4. A questão da ideologia na linguagem: fator determinante para a formação da AD

Durante o fim dos anos 60 surge uma teoria que, motivada pelas condições de produção sócio-históricas da época e bebendo nos pressupostos marxistas, toma o discurso como objeto de análise. A partir desse novo terreno dos estudos discursivos, cunhado inicialmente por Michel Pêcheux, a quem é dado o estatuto de principal fundador, nasce uma noção de discurso (objeto teórico-analítico). A Análise do Discurso que desde o início de suas pesquisas, ampliou o olhar da língua como sistema para conceber a significação, já que foi um campo desenvolvido em “entremeios” de constantes diálogos estabelecidos entre psicanalistas, linguistas e filósofos marxistas.

Para pensar melhor acerca dessas questões referentes à significação, à semântica e à constituição dos sentidos na linguagem, Pêcheux também retomou o Saussure do CLG, tentando encontrar o que este último deixa em aberto, inconcluso e que merece ser avançado. Pêcheux, dessa forma, reconheceu que é na noção de valor saussuriano que se desenvolvem as questões da significação:

Ou seja, aquela que dá abertura, na obra de Saussure, à formulação da questão da língua, sem que o horizonte da *alíngua* seja imediatamente foracluído. O espaço do valor é o de um sistêmico capaz de subversão em que, no máximo, qualquer coisa pode ser representada por qualquer coisa. (PÊCHEUX, 2010, p.59).

Para Pêcheux, Saussure coloca em risco o primado do valor, não o avançando. Em *Língua, linguagem, discurso* (PÊCHEUX in ORLANDI, 2011), Pêcheux expõe dois equívocos que devem ser dissipados. Primeiramente, deve haver uma mudança de terreno para se pensar a dicotomia língua/fala. Este seria o começo para se pensar o discurso na linguagem, assim como as questões referentes à significação na e pela linguagem. Na teoria da Análise do Discurso, não há o reconhecimento do indivíduo empírico que fala na sua individualidade, ou seja, “esta mudança de terreno consiste em se desvencilhar da problemática subjetivista centrada no indivíduo” (PÊCHEUX in ORLANDI, 2011, p. 127) proposta por Saussure.

A língua, para Pêcheux, não nega a noção de língua como sistema de signos, mas compreende que ela proporciona espaço para o possível, o furo, o lapso e o equívoco ocorrerem na e pela língua. Lembrando que, perseguindo a noção de ideologia, Pêcheux começa a pensar sobre a linguagem. Logo, o papel da ideologia para a Análise de Discurso, tal como ela se constituiu na França, é extremamente determinante para se chegar a uma noção de significação na linguagem. A partir da ideologia constitutiva da linguagem, não há discurso que não seja ideológico, assim como não há ideologia sem sujeitos. Ou seja, noção de ideologia, tal como a teoria discursiva a concebe, não compreende o espírito dos povos. Ela é constituída a partir das lutas de classe, num processo histórico dialético e através da interpelação dos sujeitos, proposta por Althusser.

Neste ponto, não há como excluir o ideológico e o histórico nos estudos da linguagem, ou, mais especificamente, do discurso. O indivíduo é sempre interpelado ideologicamente, num processo em que a ideologia faz dos indivíduos sempre já sujeitos dentro da formação social em que está inserido. Em outras palavras, nesta concepção, o sujeito tem ilusões de realizar “escolhas” e construir sua história, escolhendo suas palavras e cerceando os seus sentidos, no entanto, elas são determinadas pela sua formação ideológica. É importante mencionar que é na subjetivação que o sujeito tem esta ilusão de exercício de livre escolha, além de sua crença de ser fonte de seus sentidos, dono das suas palavras e de seus dizeres. A partir disso, não há uma consciência de que as palavras somente possuem significado e sentido a partir de quem as fala.

Lembramos, assim, como afirmam Shons e Mittmann que:

Nunca é demais, lembrar que quando falamos em efeito ideológico estamos falando não de um engano, de um engodo, mas de ilusões necessárias. Logo, a ideologia é, em AD, o modo particular com que cada sujeito se relaciona com a linguagem e produz, para ele, o seu lugar no interior do complexo de formações ideológicas. (SHONS; MITTMANN, 2009, p.301).

Ou seja, é a partir da ideologia que os sujeitos são sujeitos. Por ser material, tal conceito para a teoria deve ser pensado a partir das formações ideológicas que determinam o que pode ou não ser dito por cada sujeito. Funda-se aí um modo particular de relacionar-se com linguagem, mas este gesto não é do indivíduo

saussuriano, que tem a fala como acessória e acidental. Em Pêcheux, este gesto se dá através do materialismo histórico que traz para a teoria linguística noções de relações sociais, lutas de classes e principalmente de um sujeito ideológico. É mais que uma disputa de palavras, como é afirmado nos ELG, a questão do valor linguístico é posta, então, em relação com a exterioridade na própria linguística. Por consequência, percebemos que esta disputa não se dá de maneira livre e que as palavras passam a significar de acordo com os sujeitos. A língua é a mesma, mas os sentidos podem sempre derivar, pois são expressos por sujeitos.

5. Efeitos de conclusão

Com este pequeno percurso, nos propomos observar, a partir do corpus saussuriano, a abertura para pensar a significação a partir das releituras Saussure, para depois reconhecer dois gestos particulares fundadores de teorias distintas que se tocam ao propor a exterioridade do sistema linguístico como algo não apenas individual. Sabemos que há muito para se desenvolver ainda, já que essas questões acerca da significação na linguagem, pelo que nos parecem, são inesgotáveis.

Tanto Pêcheux quanto Jakobson contrapõem-se ao formalismo Saussuriano, cada qual com seus enfoques metodológicos, condições de produção específicas e diálogos com outros teóricos. Percebemos, também, que o corte metodológico saussuriano tão contestado, além das dicotomias tais como *langue* e *a parole*, que são refutadas por muitos linguistas, também foram repensadas por Pêcheux e Jakobson, os quais não negam a distinção realizada pela linguística entre língua e linguagem que, de certa forma, constitui um ponto de partida para pensá-la cientificamente.

Jakobson, em suas publicações, compreende o contexto constitutivo da exterioridade da linguagem, quando Pêcheux vai além, pensando em condições de produção discursivas. Neste ponto, ficam evidentes que a noção de cultura para a área da linguagem, proposta por Jakobson afasta-o de Pêcheux, que por sua vez, incorpora a noção de ideologia para o cerne de suas pesquisas. Jakobson, em suas imersões em círculos distintos e seus diálogos com outros teóricos da literatura, antropologia, biologia, entre outros, levou a risca as conclusões postas em Saussure acerca da necessidade da língua estar em contato com outras ciências para então ser tomada do ponto da significação, sem deixar de ser sistêmico. É perseguindo a língua como um

sistema semiótico que Jakobson incorpora a cultura como um conjunto de sistemas de códigos. Nestes pontos, acreditamos que Jakobson não avança tanto quanto Pêcheux, já que para nós a noção de ideologia constitutiva da linguagem torna-se fundamental para construção das relações entre os sujeitos e a língua e significação.

É fato que tanto Jakobson quanto Pêcheux percebem que o valor linguístico, de caráter negativo, funciona a partir de fatores independentes, como se apresenta nos ELG: “valor in absentia interno (procede do arbitrário interno do signo); 2. Valor in praesentia sistemático (procede da sintagmação do signo); 3. valor in praesentia (procede da sintagmação do signo)” (BOUQUET, 2009, p. 172). Este pensamento é posto em fracasso quando pensado na “positividade da comunicação” (PÊCHEUX, 2010, p.59), assim como define Pêcheux ao criticar Saussure. Portanto essa negatividade do valor, assim como as suas relações estabelecidas pelas diferenças, parece que é ameaçada quando não tomamos o inconsciente como constitutivo da linguagem, assim como o político e o ideológico. Fato que torna a língua uma materialidade viva a qual se (re)significa ao ser usada por diferentes sujeitos e em diferentes contextos sócio-históricos, com condições de produção específica, o que se certa forma coloca em xeque os esquemas de comunicação linear jakobianos, por exemplo.

Referências

- ALTMAN, C. Sobre Mitos e História: a visão retrospectiva de Saussure nos três Cursos de Linguística Geral. In: **SAUSSURE: a invenção da Linguística**. José Luiz Fiorin; Valdir do Nascimento Flores; Leci Borges Barbisan. (Org.). São Paulo: Contexto, 2013, p. 21-32.
- BOUQUET, S. De um pseudo-saussure aos textos saussurianos originais. In: **Letras e Letras** (Revista do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia). Volume 25. Número 1. jan./jun. 2009. Disponível em <http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/>. Acesso 25 agosto 2014.
- FIORIN, J. L.; FLORES, V. do N.; BARBISAN, Leci Borges. Por que ainda ler Saussure? In: FIORIN, José Luiz. **Saussure: a invenção da Linguística**. São Paulo: Ed. Contexto, 2013.
- JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. **Diálogos**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- JAKOBSON, R. Ojeada al desarrollo de la semiologia. In: JAKOBSON, R. **The framework of language**. Mexico: Michigan, 1988.

PÊCHEUX, M. Dois Saussure? In: GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível**. Campinas: Editora RG, 2010.

_____. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni P.Orlando et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

_____. (2011) Língua, “linguagem”, discurso. In: ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Escritos de lingüística geral** (Organizados e editados por Simon Bouquet e Rudolf Engler). São Paulo: Cultrix, 2004.

SCHNAIDERMAN, B. **Semiótica Russa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SHONS, C. R.; MITTMANN, Solange. **A contradição e a (re) produção/transformação na e pela ideologia**. São Carlos: Claraluz, 2009. Disponível em <http://issuu.com/prazeremler/docs/contemporaneidade>. Acesso em 20 de agosto 2014.

QUANDO JOÃO CABRAL DE MELO NETO NOS CHAMA PARA DANÇAR
WHEN JOÃO CABRAL DE MELO NETO ASK US TO DANCE

Bárbara Campos SILVA¹

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise crítica dos poemas “A bailarina” e “Estudos para uma bailadora andaluza”, de João Cabral de Melo Neto, com o intuito de discutir a importância da representação da dança em sua lírica, ressaltar a construção imagética nos poemas do autor e entender como é estabelecida essa conexão entre a literatura e a dança.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, João Cabral de Melo Neto, Dança, Lírica.

Abstract: This paperwork shows a critical analysis of the poems “A bailarina” and “Estudos para uma bailadora andaluza”, written by João Cabral de Melo Neto, in order to discuss the representation of dance in Cabral’s lyric, to evidence the construction of images in those poems and to understand how the link between literature and dance are made by the author.

Keywords: Brazilian Literature, João Cabral de Melo Neto, Dance, Lyric.

A dança na poética de João Cabral de Melo Neto

A representação de diferentes manifestações artísticas é uma temática comum na literatura. Essa mistura entre expressões permitiu que a dança ganhasse relevância na lírica de João Cabral de Melo Neto e se tornasse objeto de estudo e admiração para o autor. Os poemas cabralinos apresentam a busca pela reprodução do real e a delimitação de imagens por meio de metáforas e comparações.

O poeta brasileiro, nascido em Recife, seguiu carreira de diplomata e teve como referências em sua produção literária tanto a cultura brasileira, quanto as diferentes culturas com que teve contato em suas viagens. Seu contato com a Espanha teve grande importância em suas obras, o que é significativo para entender sua proximidade com um dos símbolos da cultura espanhola, a dança flamenca. Com grande representatividade na literatura brasileira, João Cabral sempre defendeu a transposição do real em seus textos. Entende-se então que sua atividade poética mostrou sua experiência com os diferentes objetos de estudo em sua literatura.

Na lírica de João Cabral, a dança aparece como uma temática importante em seus poemas. Sua relação com a dança, em especial com a dança flamenca, vai além dos

¹ Aluna de graduação de Letras Português – Bacharelado na Universidade de Brasília (UnB), autora do presente trabalho apresentado ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. CEP 70 910-900, Brasília/DF – Brasil. E-mail: barbaracamposilva@gmail.com

versos, devido ao seu contato com a cultura espanhola durante o período em que morou no país. O trabalho com a dança envolveu também a vertente do *ballet* clássico, na tentativa de compreender o esforço da bailarina em fugir da realidade ao mover-se facilmente contra a gravidade. Intuito esse que se mostra contrário à vontade do poeta em sempre representar o concreto e o real, o que possibilitou um diálogo interessante entre a dança e a poesia.

Para justificar o teor imagético dos textos do poeta, a dança aparece ilustrada pela figura da bailarina. Neste trabalho, serão analisados os poemas “A bailarina” e “Estudos para uma bailadora andaluza”, na tentativa de entender o significado da dança na poética de João Cabral, e perceber, também, como os versos desses poemas se constroem ao descrever os movimentos ritmados da dança e ao desenhar as linhas marcadas da bailarina clássica e da dançarina de flamenco.

João Cabral e a dança

João Cabral de Melo Neto acreditava que o poeta deveria retratar a realidade em que se vive, tendo em mente algo contra ou a favor deste contexto e deste ambiente no qual está inserido. João Cabral, devido a sua carreira diplomática, morou parte de sua vida na Espanha e encontrou uma grande conexão com o país, principalmente no que diz respeito à cultura de Andaluzia. Foi lá que o autor teve contato com alguns dos clássicos da literatura, e seu envolvimento com esta civilização estrangeira proporcionou um grande fascínio pelo país. Para ele, a literatura espanhola se mostra como realista, e é evidente a preocupação do autor com a representação do que é real em suas obras.

Essa ligação forte do autor com a cultura espanhola o levou a escrever sobre a sua vivência no país. Sua fascinação pela região de Andaluzia fez com que ele criasse um grande vínculo com a música e a dança flamenca devido à tradição presente nessa comunidade com esse estilo de música e dança. A forma como a dança é apresentada, com movimentos fortes de mãos e pés e as expressões faciais marcantes, influenciou o poeta a escrever sobre essa tradição e conectar a busca da representação da realidade com a expressão da dança flamenca.

O flamenco é uma expressão artística que mistura a música e a dança. A região de Andaluzia, na Espanha, é conhecida como o berço dessa expressão artística e

cultural. A música e a dança flamenca é um retrato do folclore e da união de diferentes povos e culturas que habitaram essa região da Espanha. A expressão vocal do flamenco é chamada canto e sua intenção pode variar entre os sentimentos de medo, tristeza, tragédia, ou mesmo alegria.

A dança flamenca utiliza palmas, o sapateado e movimentos fortes e marcados de braços e pernas para também passar a ideia desses sentimentos entre tristeza e alegria. Os movimentos desse estilo de dança são sempre executados com muita precisão e paixão, característica essencial dessa expressão artística. A técnica dos movimentos é complexa e mostra variações, demonstra mais força nos movimentos do sapateado quando é executada por um bailarino, e utiliza movimentos mais delicados e sensuais quando é executada por uma bailarina.

A música e a dança flamenca se completam, uma vez que os sons produzidos pelos bailarinos, tanto pelas palmas e o sapateado como também pelo uso de castanholas, compõem a sonoridade final da música, e a expressão do bailarino se torna verdadeira por meio do que é expresso pela música. O flamenco, em sua forma mais folclórica e como representação cultural de uma comunidade, é manifestado em rituais e cerimônias religiosas e celebrações particulares dessa comunidade. Porém, a disseminação dessa expressão artística possibilitou a sua manifestação em diferentes ambientes e com diferentes propostas.

Esse ritmo encantou João Cabral e o envolveu de forma significativa. Para ele, o flamenco é o único tipo de música que causa arrepios devido a sua expressão e sua ligação com a realidade. É na dança flamenca que o bailarino expõe sua força e sua verdade em movimentos. Isso é justificado pela comparação com a bailarina de *ballet* clássico, a qual dança e se movimenta lutando sempre contra a gravidade. A tentativa da bailarina nesse caso é transparecer leveza e tudo aquilo que seria impossível para o ser humano. Já a bailarina de flamenco utiliza a força da gravidade a seu favor, ela impõe sua força com seus pés no chão, ela cria uma conexão com o som de suas pisadas e com seus movimentos ligados ao solo. Compreende-se então a ideia de João Cabral em relação à dança flamenca: a bailarina clássica tenta fugir da realidade, enquanto que a bailarina flamenca mostra o real em seus movimentos.

A dança flamenca se compara com a criação poética. O teor de veracidade que a bailarina de flamenco passa com seus movimentos pode ser comparada à ideia que João Cabral defende em relação à proximidade que a literatura deve ter com a realidade:

O flamenco é uma música que eu consigo ver. Porque eu procuro uma coisa que me desperte, e não uma coisa que me adormeça. Eu prefiro escrever a contrapelo do que escrever a favor do pelo. E o flamenco é a única música que não me dá sono. Porque é uma música que me arrepiá. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 19).

Outro ponto relevante da poesia de João Cabral é sua preocupação em escrever sobre o fazer poético. Alguns de seus poemas, então, podem ser classificados como metapoemas. Essa temática é vista pelo autor como um trabalho que necessita grande esforço, e se mostra contra a ideia de criação puramente espontânea. Para ele, escrever não acontece por meio de simples momentos de inspiração, a construção poética ocorre quando o poeta se dispõe a isso. Ele se considera como um poeta crítico e um poeta cerebral.

Ainda diz que a literatura na qual ele dedica todo seu trabalho intelectual é sua forma de escrita mais autêntica. No momento em que a espontaneidade é usada para a criação poética, ele tem a impressão de que isso deixa de ser autêntico e passa a ser um reflexo de algo que já foi escrito, de algo que não é de criação própria:

Há dois tipos de poetas: os esforçados e os inspirados. O poeta inspirado tem defeitos que o esforçado não tem, e vice-versa. Eu, por uma questão de temperamento, me coloco entre os esforçados. Há quem diga que tudo que não é espontâneo não é autêntico, mas não concordo com a opinião. Com o esforço, pode-se aperfeiçoar sempre uma obra, independente de inspiração. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 48).

Partindo disso, pode-se voltar para a questão da representação do real na literatura cabralina. João Cabral se debruça sobre seu trabalho poético e foge da espontaneidade. Ele busca elementos de sua realidade e os torna poéticos, sua intenção por diversas vezes é elevar o que pode ser considerado não-poético ao nível do poético. Ou seja, o autor escolhe elementos do seu cotidiano e os transforma em poesia, buscando sempre uma representação realista desse elemento.

Ao relatar essa realidade e transformar o cotidiano em poesia, o poeta permite que seja construído um domínio da afetividade e da sensibilidade por meio de sua linguagem tão característica. Benedito Nunes (2007) diz que todo poeta tem a responsabilidade para com a utilização da linguagem de forma que o oculto e o encoberto sejam revelados, mesmo que seus temas não estejam ligados de forma direta com o campo dos sentimentos, o poeta tem o compromisso de tratá-los de tal forma para que esse compromisso seja cumprido. A poesia ainda é uma linguagem afetiva mesmo quando não trata diretamente daquela experiência subjetiva condicionada à lírica, o poeta é capaz de construir significados na sua linguagem e despertar no leitor um estado de receptividade diferente.

Nesse sentido, é importante para João Cabral tornar seu texto concreto, palpável e visível, para isso, ele opta pelo uso de substantivos concretos em seus textos. Esta busca é percebida no que diz respeito à sua apreciação da música e da dança flamenca. A mistura das duas artes se torna visual para João Cabral e se torna estimulante para a representação dessas imagens em sua poesia.

Helânia Cunha de Sousa Cardoso (2007), em sua tese de doutorado “*A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*”, retrata o papel da dança flamenca na literatura cabralina e mostra a plasticidade da dança nos poemas e a criação de um universo imagético com a temática dessa expressão artística. A bailarina andaluza se apresenta como uma figura metamórfica que se transforma aos olhos de seu espectador. Cabral se empenha no importante trabalho de mostrar essas transformações por meio de sua linguagem. O processo descritivo elaborado pelo poeta joga com a percepção do leitor, a utilização de uma linguagem concreta permite que o poema se torne visual:

Daí, a plasticidade do poema ser dada por um jogo de imagens que reflete mais a percepção do que a imaginação. São imagens perceptivas, ou seja, imagens que representam tanto o processo de percepção quanto os objetos por ele apreendidos. (CARDOSO, 2007, p. 159).

Para Helânia Cardoso, perceber a importância da arquitetura do poema de Cabral e o tratamento da linguagem na criação da imagem da bailarina permite o entendimento do uso de palavras concretas e como a organização dessas palavras é feita. A autora ainda enfatiza uma comparação que o poeta faz em seus versos, a bailarina de flamenco

se mistura com a ideia do fogo. A imagem criada nesse momento reproduz para o leitor a ideia que Cabral tem dessa figura feminina, o fogo demonstra a força e a sensualidade presente na dançarina e possibilita delimitação da forma dessa mesma bailarina.

A linguagem de João Cabral, sempre trabalhada de maneira clara e com o intuito de expressar as percepções do poeta sobre sua realidade, possibilitou que a dança ganhasse espaço em sua literatura. Segundo Helânia Cardoso, a imagem da bailarina nos versos de João Cabral: “torna-se palavra que adquire concretude, vigor, consistência e suscita, ao ser expressa, uma pluralidade de significados” (2007, p. 169).

Nas palavras de João Cabral, torna-se poético falar sobre as fortes pisadas da bailarina de flamenco ou mesmo sobre sua intenção com o som produzido por meio de seus movimentos. Seu texto apresenta um aspecto não poético, as palavras escolhidas não são convencionalmente usadas nesse tipo de construção textual. A preocupação em transmitir a realidade se dá nessa forma na qual o autor escolhe palavras sem a intenção de adornar seu poema, são elementos que tornam visível a intenção do poeta. João Cabral diz que sua literatura não foi feita para ser ambígua, é a realidade transmitida pelo concreto.

A necessidade do poeta em trazer para a poesia tudo o que é visível, fez com que a imagem da bailarina se tornasse poesia e a poesia se transformasse em imagem. Sua preocupação em transmitir por meio da linguagem as diferentes formas e movimentos que bailarina exhibe, faz com que o poeta justifique, a partir de seus próprios poemas, a ideia defendida por ele de que a poesia deve ser feita de forma clara, a ser compreendida tal como o poeta a escreveu.

Segundo Benedito Nunes (2007), João Cabral se posiciona de forma a defender esse objetivo de clareza e da materialização das palavras. A linguagem utilizada pelo poeta mostra suas fontes da poesia enquadrada na vertente da Literatura Contemporânea e sua preocupação com a construção poética, preocupação com a forma que as palavras tomam dentro de seus poemas e como essas são capazes de criar um universo imagético dentro do poema.

O crítico apresenta também a luta contra a ideia de espontaneidade no ato de escrita exposta por Cabral. É lembrado que o processo de criação necessita de uma análise crítica e uma prática intelectual, ou seja, a linguagem utilizada pelo poeta é fruto de um trabalho minucioso e árduo:

Porá em prática o princípio de que ‘a formação poética só é perfeita quando passa pelo crivo da racionalidade...’; (...) para além da afinidade pela inteligência racional (...) servindo-se de imagens que atingem um relevo plástico de concreção material, o terreno comum da temática social e das formas populares. (NUNES, 2007, p. 21).

O que é caracterizado por Nunes como linguagem-objeto representa essa condição imagética criada nos poemas de João Cabral e que pode ser vista na construção e descrição da bailarina clássica e da dançarina de flamenco. A essência desse aspecto da literatura cabralina é o potencial em ver e dar a ver, é ir da coisa à palavra ou da palavra à coisa dentro do poema. É por meio da metalinguagem construída em seus poemas que Cabral cativa a atenção do leitor para essa composição poética e imagética e que provoca o lado afetivo desse mesmo leitor.

A individualidade de João Cabral na literatura é explicada pela sua ideia de que todo poeta deve criar uma identidade artística, o autor deve sempre buscar sua própria poética e não tentar se construir como uma cópia de alguém ou de algum estilo literário existente. No poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, a relação criada entre a linguagem e a dança demonstra a expressão poética única criada por João Cabral devido a esse universo imagético presente nos versos, como, por exemplo, na primeira estrofe do texto quando a bailarina aparece dançando e “com a imagem do fogo inteira se identifica”.

Mas, assim como foi dito, a preocupação do poeta com a criação poética é tão expressiva que, por vezes, essa criação da imagem da dança e da bailarina se mistura com a ideia do fazer poético. A metalinguagem se mostra presente no tratamento que João Cabral teve no ato de descrever a forma como a bailarina executa seus movimentos e na forma como ela se empenha em aprender tal arte. O poema “A bailarina” é classificado como um dos meta-poemas de João Cabral. O poeta traz nos versos desse poema essa ideia de comparação da ação de escrever com os movimentos da bailarina, como na terceira estrofe do poema no qual monstros são “feitos a tinta de escrever”, e a bailarina é “feita de borracha e pássaro”.

Tendo em mente os dois poemas citados, percebe-se que a temática da dança teve importância na produção poética de João Cabral. O contraste existente entre esses poemas é notado pelas diferenças entre a bailarina clássica e a dançarina de flamenco, a

leveza de uma se contrapõe aos movimentos fortes e marcantes da outra. A imagem criada pelo poeta desses dois estilos da dança foi estudada também por Enéias Farias Tavares e Juliana de Abreu T. Werner (2010), que ressaltaram a forma como o poeta apoderou-se de uma linguagem extremamente visual capaz de envolver o leitor e torná-lo em espectador dessa expressão artística:

[...] o poeta brasileiro observava na dança uma metáfora simbólica válida para a própria poesia que, dependendo de sua organização ou estruturação, produziria efeitos dissonantes e válidos enquanto construção poética. (...) Como artífice de seu verso, é perceptível nele uma precisão rítmica e uma preocupação com a ordenação e composição de sua poesia. (TAVARES & WERNER, 2010, p. 152).

Ao ressaltar esses efeitos que a linguagem cabralina é capaz de criar, Tavares e Werner afirmam que os versos do poeta se utilizam de uma impressão sensorial que possibilita a compreensão de um conjunto de imagens muito bem definidas por Cabral. Os autores destacam as possibilidades existentes no gênero poético por meio da representação da dança feita nos versos de João Cabral, a forma como ocorre a descrição da bailarina, dos ritmos, dos movimentos e da expressão da dança, revela como duas artes distintas podem ganhar um formato artístico diferente ao se juntarem.

Na dança flamenca, a bailarina utiliza seu corpo para transmitir um sentimento. O espectador percebe esse mesmo sentimento por meio da figura criada pela bailarina. O afetivo conecta os dois nessa troca tornando real a intenção da dança. Na poesia cabralina, a linguagem tem a intenção de criar imagens e formas para que o leitor compreenda de maneira afetiva essa realidade escrita pelo poeta.

João Cabral, em uma de suas entrevistas, disse que: “a música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 62), e esse é o interesse do poeta pela música e pela dança flamenca. Encontrar nesse ritmo o que ele sempre defendeu em relação à linguagem utilizada em seus poemas e em sua literatura justifica seu fascínio por essa parcela da cultura espanhola.

A realidade representada nos poemas foi o reflexo da cultura na qual João Cabral de Melo Neto estava imerso. Foi a forma como a dança atraiu o autor que possibilitou a representação dessa arte típica espanhola na arte feita por ele em seus poemas. A personalidade exposta na obra e transmitida pela linguagem marcante do poeta se mistura com o esforço em mostrar a sua paixão pela civilização e pela cultura

espanhola. A dança se torna tema presente na literatura de João Cabral e possibilita a significação da arte de escrever para o poeta.

João Cabral de Melo Neto e suas bailarinas

Com base no que foi apresentado, a análise dos poemas “A bailarina”, publicado no livro *O Engenheiro* (1945), e “Estudos para uma bailadora andaluza”, publicado no livro *Quaderna* (1960), comprova a criação imagética feita por João Cabral de Melo Neto em seus textos literários. O primeiro poema tem o intuito de utilizar uma linguagem metafórica para ilustrar o fazer poético comparado à imagem da bailarina clássica, enquanto que, o segundo poema utiliza seu universo imagético para a descrição da dança flamenca, um dos símbolos da cultura espanhola que fascinou o autor durante o período em que morou no país.

No poema “A bailarina”, a grande metáfora trabalhada é a forma como o ato de escrever se compara à imagem da bailarina. Essa figura feminina é descrita com o intuito de mostrar como essas duas artes podem se misturar e podem ter pontos em comum. A bailarina nesse poema é capaz de mostrar a liberdade que o eu-lírico procura em sua produção poética:

A bailarina feita
de borracha e pássaro
dança no pavimento
anterior do sonho.

A três horas de sono,
mais além dos sonhos,
nas secretas câmaras
que a morte revela.

Entre monstros feitos
a tinta de escrever,
a bailarina feita
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta
borracha que mastigo.
Do inseto ou pássaro
que não sei caçar.
(MELO NETO, 1967, p. 342-343).

Na primeira estrofe, a bailarina se mostra em sua mais íntima composição, ela é “feita de borracha e pássaro”. A “borracha” se remete à possibilidade de movimento que uma bailarina pode ter, a sua facilidade de se moldar e ganhar novas formas. Sua composição é de um material flexível que permite sua mutabilidade e encanta a vontade do eu-lírico em ser tão adaptável quanto a bailarina. É feita de “pássaro” devido sua liberdade de expressão por meio da dança trazida pela ideia do voo e a capacidade de movimentar-se contra a força da gravidade. A bailarina, nessa passagem, tem a mesma liberdade e leveza de movimento que a natureza de um pássaro.

Ainda na primeira estrofe, a imagem criada se revela “no pavimento anterior do sonho”, como se a bailarina dançasse em um momento de inconsciência. Seus movimentos imprimem tal liberdade em suas formas que chega a se comparar a um sonho. Logo em seguida, na segunda estrofe, essa ideia é mais bem delimitada. A bailarina dá vida a sua arte de forma que seu espectador é envolvido em seu sonho. Ela é capaz de seduzir seu público e tocar seu inconsciente.

Na terceira estrofe, o eu-lírico faz então a comparação do fazer poético e a arte da dança apresentada pela bailarina. Enquanto a bailarina tem em sua composição a liberdade e a mutabilidade, o eu-lírico se mostra atormentado por sua criação. São “monstros feitos a tinta de escrever” colocados no papel e sem a possibilidade de serem apagados devido a sua composição permanente, são feitos de tinta o que os torna imutáveis e sólidos. E são monstros porque o eu-lírico se vê assombrado pela dificuldade em escrever.

Enquanto a bailarina é composta por elementos da natureza, um ser vivo quando pássaro e um material de origem vegetal quando borracha, o trabalho poético do eu-lírico parece fugir do que é natural. Por ser monstro, sua produção vai contra as leis da natureza e o atormenta com sua imperfeição.

Na última estrofe, a contraposição entre a bailarina e a escrita se acentua. O eu-lírico, então, mostra a sua vontade de ser como a bailarina, ser livre e capaz de ganhar diferentes formas. Nesse momento, a borracha se torna algo penoso para o eu-lírico, o fazer poético se transforma em um movimento difícil e repetitivo representado pela imagem criada nos dois primeiros versos dessa estrofe. A liberdade do pássaro pertence apenas à figura da bailarina, o eu-lírico acredita que a liberdade e a leveza do fazer

poético é difícil de ser alcançada por ser como um inseto ou um pássaro que ele não sabe caçar.

A característica de metapoema do texto, que dialoga sobre o ato de escrever com a atuação da bailarina em sua arte, apresenta ao leitor um universo imagético característico de João Cabral. As descrições e comparações permitem que o leitor tenha acesso a um poema palpável e concreto. As imagens são muito bem delimitadas e ganham um significado fortemente marcado pelo autor.

A composição imagética, característica forte da lírica de João Cabral, é muito trabalhada em “Estudos para uma bailadora andaluza” para ilustrar a temática da dança. Nesse poema, João Cabral trabalha a expressão própria da dança flamenca ao desenhar com suas palavras a imagem da bailarina de flamenco. O texto cria um universo imagético, assim como o poema anterior, mas sua intenção agora é envolver o leitor no espetáculo da dança flamenca que encantou o poeta no período em que viveu na Espanha.

O poema “Estudos para uma bailadora andaluza” possui 48 estrofes divididas em seis partes, cada uma delas com oito estrofes compostas por quatro versos, chegando a um total de 192 versos. Os versos são então construídos em redondilha maior. Nesse texto, a dança é representada por um dos símbolos da cultura andaluza, a dança flamenca. Estilo de dança marcado por movimentos fortes e expressivos de pernas e braços, envolvidos por uma música intensa e pelos sons produzidos por batidas de pés e mãos dos bailarinos. A intenção desse estilo de dança se transparece na expressão dos sentimentos de seus dançarinos, e a figura feminina, traçada por João Cabral de Melo Neto em seu texto, apresenta todas essas características marcantes da dança flamenca.

A cada divisão do poema, o eu-lírico representa a bailarina de flamenco por meio de metáforas que criam o universo imagético do texto. A bailarina é comparada a diferentes elementos que transparecem as intenções e atitudes da mulher em sua expressão artística.

Na primeira parte, a bailarina é posta em comparação com a imagem do fogo. A dança é embalada por “siguiriyas”, cantos flamencos que transmitem os sentimentos de dor e sofrimento em sua letra e melodia, e permite que a dançarina se movimente e se expresse como a imagem do fogo. Os gestos e o corpo da mulher em movimento confundem-se com a chama.

A natureza da figura feminina descrita nos primeiros versos tem a mesma essência do fogo. A forma como é detalhada a imagem da bailarina permite que o leitor veja a maneira como ela se incendeia ao dançar, ganha força como o fogo ao longo da coreografia, e ao final chega às cinzas:

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.
(MELO NETO, 1967, p. 127).

Os substantivos que representam partes do corpo da bailarina, “cabelo”, “língua”, “nervos”, seguem os gestos do fogo. As palavras passam pelos sentidos do leitor que cria a imagem idealizada pelo eu-lírico, e o texto se torna palpável, real e concreto. A tensão da expressão da bailarina também se torna real e palpável devido à ideia construída por “carne em agonia”, “carne de fogo” e “carne viva”. Esses desenhos criados no texto passam todo o tempo pelo imaginário do leitor e se utilizam de seu sistema sensorial.

No final dessa primeira parte do poema, a imagem da bailarina se intensifica ao ser posta como algo mais forte que o fogo. A figura feminina descrita pelo eu-lírico tem o poder de incendiar a cena com seus mais simples gestos. A imagem criada é fogo em forma de dança:

Que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.
(MELO NETO, 1967, p. 128).

Já na segunda parte do poema, a metáfora que envolve a bailarina se modifica, agora ela se compara a uma cavaleira e sua montaria. A postura que a dançarina de flamenco ganha em sua arte se assemelha ao poder que uma cavaleira possui ao se mostrar montada no dorso de sua égua. A bailarina se impõe por meio de palavras muito

bem selecionadas pelo poeta. E ela encontra-se em sintonia com a imagem da cavaleira e da égua, ela possui características dos dois seres mencionados.

As características se justificam pelos movimentos da dançarina que são delineados no texto quando comparados à “tensão do animal dominado sob a rédea”. Sua precisão e intenção em seus desenhos coreográficos são similares ao protesto do animal ao ser dominado pela cavaleira. A energia que a dançarina coloca em sua dança tem a força de um cavalo sob suas rédeas, ela impõe-se diante do leitor por meio da figura de um cavalo.

Já as características da cavaleira atribuídas à dançarina são justificadas pelo domínio dos movimentos comparado ao domínio da montaria. A figura feminina ilustrada apresenta a tensão “de quem monta um animal e só a custo do debela”, ela tem sua força e seu domínio representados no “dorso da dança”. O que torna a imagem da bailarina única é a fusão das características das duas figuras em um único ser representado nos movimentos ritmados de sua dança, a bailarina de flamenco é cavaleira e é égua:

E que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.
(MELO NETO, 1967, p. 129).

Ao chegar à terceira parte do poema, a imagem da dançarina se transforma mais uma vez, a metáfora evidencia a mensagem a ser transmitida pelos movimentos e pelo som produzido pelas batidas dos pés da dançarina. Nessa passagem, ela torna-se uma telegrafista, que possui um conjunto de sinais pré-estabelecidos pela dança flamenca, e é com esse conjunto de sinais que se transmite a mensagem em resposta à música e à intenção da coreografia.

Os movimentos são muito bem descritos no poema, o que possibilita a transmissão desses sentimentos únicos da bailarina para o leitor. A forma como o movimento de cabeça se une ao movimento de pernas e pés durante essa passagem permite que a coreografia seja montada ao longo do texto. A representação do taconear da dançarina admite a comparação da telegrafia com a mensagem que suas pernas pronunciam, mensagem essa que se torna telegrafia:

mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,

se vem de um ponto no fundo
do tablado ou de sua vida,
(MELO NETO, 1967, p. 130).

É interessante observar como é construída a comparação dos movimentos de pés e o som produzido com o sistema de códigos da telegrafia e do código Morse. A bailarina inclina sua cabeça na tentativa de identificar uma mensagem e sua resposta é feita com as batidas de seu taconear. A imagem criada no poema de João Cabral provoca não só o sentido da visão, mas também a audição, a bailarina cria um diálogo com o seu espectador e com o leitor por meio das linhas do seu corpo e o som das suas pisadas misturadas à música, tudo isso unidos pelo sentimento que ela tem em si:

Já não cabe duvidar:
deve ser telegrafia:
basta escutar a dicção
tão morse e tão desflorida
(MELO NETO, 1967, p. 130).

A dançarina de flamenco ganha novas formas na quarta parte do poema, ela mostra sua ligação com a terra e suas raízes. A forma como ela se movimenta e pisa forte no chão oportuniza sua relação com a terra, ela trata a terra com fortes pisadas comparadas com a imagem do camponês andaluz que tem “tornozelo robusto que mais se planta do que pisa”. Essa comparação entre a dançarina e a figura do camponês fortifica a ligação dessa figura feminina com a cultura e a terra andaluza.

Na quarta estrofe da quarta parte do poema, o eu-lírico faz uma distinção da dançarina de flamenco e a bailarina de clássico, aquela mesma figura descrita no poema anterior. Enquanto a bailarina de clássico aparece com o aspecto de ave, assim como no primeiro poema, a dançarina de flamenco aparece como uma árvore nativa, que tem raízes e “que não quer negar a terra nem, como ave, fugi-la”.

O desenho feito da dançarina de flamenco nesse momento permite a metáfora criada por meio da imagem da árvore, da sua consistência sólida e das suas raízes. A dançarina ganha novos traços e mostra mais uma vez sua força. Além de confirmar

nesse momento a visão do autor sobre os dois estilos de dança transposto na imagem das duas bailarinas ilustradas nos versos:

Mais: que ao se saber da terra
não só na terra se afínca
pelos troncos dessas pernas
fortes, terrenas, maciças,

mas se orgulha de ser terra
e dela se reafirma,
batendo-a enquanto dança,
para vencer quem duvida.
(MELO NETO, 1967, p. 131).

Ao ser apresentada na quinta parte do poema, a dançarina ganha um novo desenho. Sua pose ao iniciar e ao finalizar a dança ganhou espaço nos versos de João Cabral, e foi comparada a estátuas com uma postura desafiante à espera da reação do seu espectador. A dançarina, aos olhos do eu-lírico, se põe “como que talhada em pedra”, ela é, então, a mesma estátua em dois momentos de sua coreografia.

Sua pose inicial tem a mesma atitude de sua pose final, porém, esse ar desafiador que o eu-lírico trata no poema, tem intenções diferentes. Ao iniciar sua dança, a figura dessa mulher “parece desafiar alguma presença interna”, ela se mostra em desafio a si mesma. E ao final de sua dança, sua figura é a mesma, mas ela desafia quem a assiste “como para indagar quem a mesma façanha tenta”.

Para concretizar essa imagem da bailarina criada nessa parte do poema, as estátuas são comparadas a um livro que tem capa e contracapa iguais. Ela ganha uma forma estática para mostrar sua intenção, e o eu-lírico delimita mais um aspecto visual da dançarina de flamenco:

O livro de sua dança
capas iguais o encerram:
com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.
(MELO NETO, 1967, p. 132).

A última parte do poema é construída com o intuito de mostrar a evolução da figura da dançarina de flamenco durante sua dança. Conforme a coreografia se realiza, a dançarina se revela e ganha novas formas. A metáfora construída nesse momento é feita

entre o engrandecimento da dançarina durante a coreografia e o amadurecimento de uma espiga, inicialmente “verde, envolvida de palha”, e ao final “madura, quase despida”.

O figurino utilizado na dança flamenca se torna a vegetação que envolve as espigas, o volume da saia é como as folhas e as palhas dessa vegetação. Os movimentos dos braços são descritos como a flora que dá vida a “densa floresta de gestos”. A dançarina ganha movimento e vida nos versos.

A imagem criada nessas últimas estrofes proporciona ao leitor a ideia de evolução e revelação da dançarina, e para esse entendimento é feita a comparação com a figura do processo de amadurecimento da espiga. Mas a forma como a dançarina se comporta em sua dança permite que ela evolua e se revele mantendo seu figurino e não perdendo de fato o que seria a folhagem das espigas:

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.
(MELO NETO, 1967, p. 133-134).

A construção poética de João Cabral comprova a cada verso a importância que o autor dá para a criação imagética em seus textos. A maneira como a dançarina ganha diferentes formas durante o poema “Estudos para uma bailadora andaluza” justifica o que o poeta falou sobre o trabalho intelectual no fazer poético, o estudo feito pelo autor para representar a realidade da dança é perceptível, uma vez que, cada imagem criada exemplifica de maneira exemplar os movimentos da dança e sua intenção.

Em “A bailarina”, o fazer poético se traduz pela metalinguagem do texto misturada à descrição da figura da bailarina clássica. O universo imagético do poema permite que o leitor entenda a visão do poeta em relação ao seu trabalho intelectual e poético e a expressão artística da bailarina.

Compreende-se que a forma como João Cabral trabalha o detalhamento de imagens em seus poemas permite o envolvimento do leitor com o texto principalmente

no campo sensorial. A dança se torna uma temática importante na poética do poeta por permitir a mistura entre as duas expressões artísticas, dança e literatura, e garantir essa representação imagética devido sua natureza visual.

Considerações Finais

Tendo em vista o que foi analisado, percebe-se que a representação de possíveis manifestações artísticas é comum na literatura. A dança ganha forma nos poemas de João Cabral e enriquece sua produção poética, além de comprovar a possibilidade de tornar seus versos em um palco para a apresentação da arte da dança. Os movimentos ritmados das dançarinas ganham força por meio do aspecto palpável e visual que o autor apresenta devido ao grande número de metáforas e comparações utilizadas. O autor explora os sentidos do leitor e permite sua completa imersão no universo da dança.

A dança, então, mostrou ter grande importância entre as temáticas da lírica de João Cabral de Melo Neto e possibilitou o emprego da sua linguagem imagética. Os versos de João Cabral foram capazes de traduzir a linguagem corporal da dança e proporcionar um novo significado para a intenção desses movimentos ritmados. Sua literatura se mostrou muito descritiva e visual.

A linguagem utilizada pelo poeta proporciona ao leitor a apreciação da arte da dança por meio da mistura dos sentidos, e permite que esse mesmo leitor se torne um espectador da manifestação artística da bailarina. O detalhamento da movimentação e da constituição, tanto da bailarina clássica, quanto da dançarina de flamenco, demonstra a preocupação do autor com o estudo para a construção de seus versos e com a proximidade da realidade.

Portanto, compreende-se a possibilidade e a importância da representação da dança na literatura. A poética cabralina defende essa possibilidade com maestria ao jogar com as palavras e proporcionar ao leitor a sua imersão em um universo imagético muito bem trabalhado e construído pelo poeta. A linguagem se envolve com a dança e segue a movimentação das bailarinas.

Referências Bibliográficas

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. **A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas**. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-6ZBE76/hel_nia_cunha_de_sousa_cardoso_tese_de_doutorado.pdf?sequence=1>

Acesso em 27/06/2014.

Flamenco: Inscribed in 2010 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Disponível em

<<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00363>> Acesso em 27/06/2014.

João Cabral de Melo Neto: Biografia. Disponível em

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=674&sid=337>>

Acesso em 30/06/2014.

MELO NETO, João Cabral de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

TAVARES, Eneias Farias. WERNER, Juliana de Abreu T. **A arte poética como dança: a imagem da dançarina nos escritos de Mallarmé e na poesia de Cabral**.

Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em:

<<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3157/2884>> Acesso em 27/06/2014.

CONTEXTUALIZAÇÃO DE PRÁTICAS DE ENSINO COMO AÇÕES ALTERNATIVAS E QUESTIONADORAS NO PROCESSO DE AQUISIÇÃO DE LÍNGUA INGLESA SOB A ÓPTICA DA LINGUÍSTICA APLICADA

CONTEXTUALIZED TEACHING PRACTICES AS ALTERNATIVE AND QUESTIONING ACTIONS IN THE PROCESS OF THE ENGLISH LANGUAGE ACQUISITION FROM THE PERSPECTIVE OF APPLIED LINGUISTIC

Maria José Rocha Fernandes da SILVA¹

Resumo: Pretende-se, neste artigo, discutir a importância do desenvolvimento de práticas de ensino contextualizadas no processo de ensino-aprendizagem de Língua Inglesa para adolescentes, como condição para um letramento significativo. Para tanto, realizou-se uma pesquisa de ordem qualitativa numa escola comercial de ensino de idiomas em uma turma com estudantes entre onze e doze anos. Sendo assim, constituiu-se como *corpus*, para o presente artigo, diários reflexivos produzidos em campo e o material didático utilizado em sala que foram analisados sob a fundamentação teórica da Linguística Aplicada. O resultado das análises apontou para a relevância de práticas de ensino contextualizadas, pois, a comunicação não se limita somente a componentes estruturais da língua, mas se completa quando estes estão, devidamente articulados com outros elementos e aspectos que compõem o contexto social.

Palavras - chave: Prática de ensino contextualizada, Ensino-Aprendizagem de Língua Inglesa, Letramento.

Abstract: This article aims to discuss the importance to develop contextualized teaching practices in the classroom during the teaching-learning process of English Language for teenagers as a condition to develop a significant literacy. We conducted a qualitative research in a language school with adolescents from eleven to twelve years. Therefore, it was constituted as a corpus for the present article, reflective diaries produced in the field and the teaching materials used in the class that were analyzed from the theoretical foundation of Applied Linguistics. The test results showed the importance of contextualized teaching practices, because the communication is not only limited to the structural components of the language, but it's also completed when properly coordinated with other elements and aspects that constitute the social context.

Keywords: Contextualized teaching practices, Teaching -Learning of English Language, Literacy.

1. Introdução

*Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,*

¹ Discente de Letras da AFARP-UNIESP, Ribeirão Preto, São Paulo - Brasil. Trabalho elaborado sob orientação da Profa. Ms. Flávia Danielle Sordi Silva Miranda, docente de Linguística da AFARP-UNIESP. E-mail: maria_c.j@hotmail.com.

*e porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.
O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate*
(NETO, 1994 p. 350-351).

À mesma medida em que uma cheia se faz necessária para que o rio do poema de João Cabral de Melo Neto, acima citado, configure-se, realmente, num elemento da natureza e exerça a função vital à qual se destina, também é imprescindível repensarmos meios para que o ensino e a aprendizagem de línguas adquiram significado, a partir da contextualização da linguagem, já que fatos sociais e históricos constituem-se por meio desta nos mais diversos campos discursivos.

Segundo Petter (2006), os primeiros estudos linguísticos remetem ao século IV a.C e foram realizados pelos hindus por razões religiosas: no intuito de que os textos sagrados não sofressem modificações ao serem proferidos. Daquele período para cá, os motivos que impulsionaram estudos da linguagem mudaram, uma vez que o mundo adquiriu outros parâmetros, as sociedades se transformaram e novas reflexões fazem-se indispensáveis.

Desta forma, sob o ponto de vista do reconhecimento da constante mudança, é que a Linguística Aplicada, doravante LA, assume o papel de ciência interdisciplinar, que objetiva problematizar e apontar direções para questões de comunicação e usos da linguagem, distante de conceituações autoritárias, já que segundo Fabrício (2006, p.53):

a ideia de que a realidade está sempre em movimento não é nova. Já na filosofia antiga, os chamados mobilistas valorizavam a experiência sensível e sublinhavam o aspecto transitório da realidade,

problematizando assim, qualquer ideia de permanência ou estabilidade.

Atualmente, avanços tecnológicos evidenciam essa transitoriedade do tempo e demandam um comportamento dinâmico dos atores sociais, pois novas linguagens e experimentos ocorrem instantaneamente. Assim, conforme Moita Lopes (2006, p.21):

a necessidade de repensar outros modos de teorizar e fazer LA surge do fato de que uma área de pesquisa aplicada, na qual a investigação é fundamentalmente centrada no contexto aplicado (cf. Moita Lopes, 1998 e Gibbons et alii, 1994) onde as pessoas vivem e agem deve considerar a compreensão das mudanças relacionadas à vida sociocultural, política e histórica que elas experienciam.

Sob tal perspectiva, o ensino de línguas legitima-se quando é correlacionado às práticas e eventos sociais, que são responsáveis pelo desenvolvimento cognitivo e pela construção de sentidos pelos sujeitos. É, pois, sob a óptica da LA indisciplinar (MOITA LOPES, 2006), que se pretende problematizar, no presente artigo, práticas de ensino para que se tornem significativas e contextualizadas no processo de ensino- aprendizagem de Língua Inglesa, visando contribuir como elemento importante para o desenvolvimento de um letramento expressivo.

Para tanto, foi-se a campo, na condição de docente de Língua Inglesa, e com a utilização do método qualitativo, dados foram produzidos a partir de diários reflexivos com conteúdo de caráter propulsor que contribuíram para reflexões no ensino de línguas. O público alvo selecionado foi o de adolescentes na faixa etária entre onze e doze anos perante proposta de aquisição da Língua Inglesa por meio da abordagem comunicativa em nível básico.

Não se pretende produzir, neste artigo, verdades inquestionáveis, mas contribuir para o ensino de segunda língua, a fim de promover práticas relevantes de letramento, visto que se trata de um duplo desafio para o docente de língua estrangeira, que exposto aos episódios escolares da contemporaneidade, necessita (i) assumir a conduta de um pesquisador, que adote posturas questionadoras e reflexivas em sua área do conhecimento de forma autônoma, bem como (ii) a responsabilidade de refletir sobre suas próprias práticas profissionais.

2. Panorama do mundo globalizado como princípio norteador para a Linguística Aplicada

No panorama atual, que se define por uma era de globalização marcada pelo advento da cultura midiática, vivemos em um mundo assinalado por transitoriedades constantes, no que diz respeito aos aspectos políticos, sociais e econômicos, que clama por práticas de ensino mais reflexivas e direcionadas para contexto dos alunos. Compete, aqui, uma cogitação sobre quais possíveis paradigmas norteadores de uma ciência aplicada poderá guiar-nos para revisar o campo do ensino, em especial, de língua estrangeira: se a partir do conhecimento do passado ou a partir de epistemologias da contemporaneidade.

Essa questão pode ser respondida por Celani (2004), quando se refere ao panorama social atual, propondo a necessidade de novos direcionamentos mentais que consistem no desenvolvimento de atividades criativas bem sucedidas por meio de novas experiências, sem a necessidade de seguir as bases tradicionais do contexto social de outrora que se moldava na estabilidade, na previsibilidade e na disciplina.

Contudo, não podemos descartar a possibilidade de refletir sobre o conhecimento do “velho mundo” e sobre as trajetórias indicadas por ele, pois é a partir daí que se constituem os artifícios para questionar e gerar novas perspectivas por meio da contestação e do conflito.

Em relação a tal posicionamento, situa-se a LA, uma ciência que questiona e confronta os eventos discursivos da língua e que se orienta num mundo caracterizado por eventos transitórios, percebendo a imprescindibilidade de constantes investigações sobre práticas discursivas produzidas nesse panorama, por considerar as influências que tais atividades provocam nos campos da cultura, da política, da educação e na vida dos atores sociais em geral. Subjacente a essa perspectiva, a LA posiciona-se dinamicamente frente aos fatos sociais, conforme demonstra a seguinte afirmação de Celani (2004, p. 39):

Temos, então, uma situação na qual, ao invés de planos bem delineados, teremos agendas em constante mudança, relativas a questões de fundo, a desafios e aspirações. Isso pressupõe o diálogo, o auto-questionamento, a organização em redes de comunicação e, frequentemente, o conflito aberto. Assim a inovação e as novas

direções estratégicas requerem o desenvolvimento de novos modelos mentais, de novos mapas, para cada situação nova. Tentar explicar um contexto confuso e desordenado usando modelos mentais centrados na ordem, na estabilidade, na coesão, na consistência e no equilíbrio significa não prestar a atenção devida à natureza, que é irregular, desordenada e cheia de imprevistos.

Assim, deduz-se que uma ciência que se atenta aos eventos sociais, legitima reflexões que podem conduzir a práticas de ensino expressivas situadas na lógica dos eventos da transitoriedade da atual era globalizada.

Não diferente deve ser a conduta do professor de Língua Inglesa, que e em contrapartida, ainda se depara com antigas concepções de ensino de língua estrangeira, fundamentadas em conceituações instrutivas fragmentárias, com caráter técnico e objetivo, destoado da realidade do aluno e da sociedade. É evidente que um processo de ensino de línguas conduzido sob a perspectiva do “discurso bancário” (FREIRE 2011), ostenta um caráter autoritário, alienante e desinteressante.

Desse modo, os baixos níveis de qualidade do ensino de inglês no Brasil, muitas vezes, devem-se aos cursos de graduação que ainda possuem propostas formativas deficientes para professores e à ausência de uma formação educacional contínua dos docentes, fatores resultantes de políticas que controlam o uso da Língua Inglesa como condição para a preservação da língua materna.

Mediante tal situação, no cenário brasileiro, duas questões fazem-se pertinentes: qual a importância da Língua Inglesa no atual mundo globalizado e qual deve ser a conduta do professor em relação ao ensino do Inglês no âmbito da cultura midiática? Segundo Moita Lopes (2008, p.317):

Estamos diante de uma língua que atravessa o globo de lado a lado, ajudando a difundir o que Milton Santos (2002) chamou de “pensamento único”, os interesses do capital, que passa a ser compreendida como habilidade básica na escola, sendo fundamental no exercício de muitas profissões e útil na construção do conhecimento do mundo universitário e nas redes de comunicação, e que ao mesmo tempo, ajuda a construir desigualdade. É portanto, uma língua que envolve questões econômicas, políticas, culturais, sociais e éticas.

Assim, em consideração ao forte impacto que a Língua Inglesa exerce no mundo, resultado de questões sócio-históricas que envolveram colonizações territoriais pelo império Britânico no auge do século XIX, bem como pela predominância dos

Estados Unidos como potência mundial a partir da segunda guerra, com a imposição de ideais políticos e culturais em países suscetíveis a recebê-los, é imprescindível uma reflexão atenta para os discursos que são construídos quando tal língua atravessa nossas fronteiras.

É, pois, evidente a importância de uma conscientização sobre a preservação da língua materna e de toda a cultura nacional brasileira à mesma medida em que se tem a necessidade de se adaptar ao panorama global e reconhecer a importância de dialogar com outras culturas, afinal interesses políticos, culturais, econômicos e sociais estão envolvidos.

De acordo com Graddol (2006, p. 101, *tradução nossa*) “dentro de alguns anos, em torno de 2 bilhões de pessoas, independentemente, estarão aprendendo inglês simultaneamente nas escolas e universidades do mundo todo”.² A necessidade guia os atores sociais a se adaptarem às exigências do mundo globalizado e o domínio do inglês é uma condição, aparentemente, obrigatória no que se refere a questões profissionais.

Diante da popularização da Língua Inglesa no mundo contemporâneo, principalmente, após o advento da internet, Graddol (2006) atenta para um fenômeno global, que se trata do *English Itself*, uma espécie de inglês global, que aponta novas características para a Língua Inglesa, reforçando a importância de se desenvolver práticas de letramento que se adéquem às mutabilidades e necessidades das sociedades contemporâneas.

Em face de todas essas transformações, encontra-se a figura do docente de línguas. No atual cenário, o professor possui um papel de agente social, que deve promover práticas de letramento que visam subsidiar didáticas de ensino de tal forma que sejam exploradas as capacidades dos alunos, inserindo-os numa proposta que os permita relacionar o aprendizado com o cotidiano. As proposições de Kleiman (2006) acentuam os seguintes aspectos do professor como agente de letramento:

A representação de agente de letramento entranha os modos múltiplos de conceber, entender e analisar a realidade, assim como os modos múltiplos de fazer uso dos instrumentos da ordem dominante para os próprios fins. Ela incorpora também a especificidade dos saberes, porque os modos de fazer sentido, de negociar significados, são aprendidos nas práticas de socialização profissional das agências

² No original: “Within a few years, there could be around 2 billion people simultaneously learning English in the world’s schools and colleges and as independent adults” (GRADDOL, 2006 p.101).

formadoras: é preciso ser historiador para usar os textos como o historiador os usa, daí a especificidade; mas o texto histórico é objeto de múltiplas interpretações, a serem negociadas pelos participantes do evento. A difícil autonomia e resistência dos grupos sociais pode encontrar, na sala de aula, sua forma local, parcial, de se concretizar (KLEIMAN, 2006, p.88).

Enfim, o professor na condição de agente de letramento, seria aquele que, por meio das práticas reflexivas, transgride os muros da escola ou da universidade e dialoga com os alunos diante dos fatos sociais a que estão constantemente expostos, capacitando-os a escolher caminhos, a traçar novas rotas e a se movimentarem no mundo da transitoriedade em busca de novos horizontes.

3. Metodologia

Os dados que serão apresentados, no presente artigo, foram gerados por meio da pesquisa qualitativa. A metodologia qualitativa segundo Lüdke e André (1986), caracteriza-se por uma espécie de pesquisa que possui o pesquisador como o principal agente observador e coletor de informações e o campo como fonte principal, geradora de dados, já que os eventos se constituem e são influenciados por acontecimentos do contexto.

Com isso, a coleta de dados é realizada, principalmente, por meio descritivo, com ênfase nas ocorrências do contexto estudado, com preocupação devida em capturar a perspectiva dos participantes. As observações ocorrem por meio indutivo, sem prévias hipóteses, apesar de não se descartar a possibilidade do uso de um embasamento teórico que permita a orientação da coleta e da análise dos dados.

Logo, na condição de docente de língua inglesa, a pesquisadora assumiu tal perspectiva e realizou observações em campo, mais especificamente, na escola comercial de idiomas do interior do estado de São Paulo, em que lecionou no ano de 2013, no período de Março a Dezembro.

A partir das observações, foram produzidos sete diários referentes às aulas e um diário reflexivo a partir das experiências realizadas em sala de aula que geraram os dados para análise que compõem este artigo. Extraíu-se dos diários recortes de aula e analisou-se a conduta da professora, dos alunos e as práticas didáticas conduzidas durante o ensino. A relevância do contato direto com o campo constituiu-se pela riqueza de fatos que o ambiente natural proporcionou para a captação de registros para a análise.

Também foi analisado o livro didático, direcionado para o ensino em nível básico de Língua Inglesa ao público adolescente e elaborado, segundo sua proposta, por atividades e jogos que permitem ao aluno desenvolver as quatro habilidades comunicativas (falar, ouvir, escrever e ler). O título de cada unidade é direcionado para um contexto real. As estruturas gramaticais estão implícitas nos títulos, porém, por meio das atividades situacionais que são desenvolvidas em sala de aula, o aluno é induzido a interpretar o significado do enunciado sem necessitar da tradução.

O público alvo selecionado foi o de adolescentes na faixa etária entre onze e doze anos, matriculados no nível básico para a aquisição do inglês mediante abordagem comunicativa. A escolha de tal faixa etária se deve ao fato destes jovens serem mais exigentes, principalmente, no que diz respeito a metodologias de ensino, afinal, eles estão em processo de formação de identidades, pois transitam da fase infantil para a adolescência, além de tratar-se de uma geração que está inserida num contexto rodeado por tecnologias digitais que lhes fornecem todo e qualquer tipo de informação.

Finalmente, como a identidade da pesquisadora não foi revelada ao grupo de estudantes, bem como o propósito do estudo, por questões éticas serão preservados o nome da escola, dos alunos envolvidos e do material didático analisado na próxima seção.

4. Análise dos dados

A seguir serão apresentadas as análises das interações ocorridas durante o processo de aquisição de Língua Inglesa dos estudantes. As observações concentram-se em torno de recortes de diálogos produzidos na língua-alvo em sala de aula. Pretende-se com isso, questionar quais possíveis didáticas podem ser bem sucedidas em processos de ensino e aprendizagem de segunda língua, enquanto recursos que operam como meios que interligam a linguagem ao campo social e possibilitam um desenvolvimento cognitivo baseado em práticas contextualizadas e significativas.

Tendo em vista que as práticas de sala de aula são, fortemente, influenciadas, na contemporaneidade, pela cultura midiática que estreitou relações entre sociedades diversas e, conseqüentemente, construiu eventos sociais marcados por uma pluralidade de signos, faremos nossas análises ancorados em Lemke (2010). O autor

destacou dois importantes conceitos que podem auxiliar os estudos linguísticos, a saber, o modo “tipológico” e o modo “topológico”.

Lemke (2010) define como *tipológico* os objetos que são determinados em categorias exclusivas e se distinguem em variações de graus no decorrer de contínuos de diferença, aproximando-se do modo em que a língua opera, já que a semântica das palavras é categorial. Já, a forma *topológica* atenta-se para a gesticulação espacial e percepção visual, ou seja, traços do contexto. A combinação dessas duas formas pode ser essencial para a construção do significado de práticas letradas e também nos valeremos delas para analisar os dados.

No intuito de conceber possíveis didáticas que possibilitem a contextualização da Língua Inglesa, esta seção será dividida em quatro categorias: (a) *Gestos didáticos e a construção do aprendizado*, (b) *Contextualização do aprendizado por meio de recursos imagéticos*, (c) *Jogos e brincadeiras como recurso para o desenvolvimento cognitivo* e (d) *Prática da Comunicação oral (dialogs) como recurso prático para desenvolvimento da segunda língua*.

a) *Gestos didáticos e a construção do aprendizado*

O professor como agente de letramento necessita de um leque de saberes didáticos que respalde, significativamente, a atividade docente e lhe garanta autonomia no decorrer do desenvolvimento das atividades de ensino e aprendizagem. Nesse sentido, trouxemos dois recortes do diário de uma aula cuja temática era “pedir permissão” (*asking for permission*):

Exemplo I

O ar condicionado foi desligado propositadamente no intuito de inserir o diálogo num contexto real:

Professora: It’s hot in here!!!(gestos com a mão que indicam calor)

Aluno C: Teacher, tá calor!!!

Professora: C, It’s hot in here!!! (professora faz gestos com a mão indicando que o local está quente) May I turn on the air conditioner, class? (ênfatizando o tom de pergunta e apontando o controle para o ar condicionado)

Alunos: Yes, teacher.

Observe que o aluno reclama que está quente utilizando-se da língua portuguesa e a professora aproveita-se da situação, dirigindo-se a ele em inglês e

fazendo uso de gestos que indicam calor, a fim de deixar subentendido para o aluno como se expressa aquela situação na língua estrangeira em aprendizado.

Logo, o gesto de apontar o controle para o ar condicionado aliado à entonação da voz, enfatizando uma pergunta (*May I turn on the air conditioner, class?/Posso ligar o ar condicionado, classe?*) leva os alunos a compreenderem o real contexto da situação, respondendo, positivamente, *Yes, teacher* (Sim, professora). Nota-se, então, que aspectos topológicos aliados à fala, quando bem direcionados permitem uma construção real de sentido no processo de comunicação. Outro recorte em que tal constituição pode ser observada é o exemplo II, transcrito a seguir, em uma aula sobre o Caso Possessivo (*Possessive Case*):

Exemplo II

Professora dirige-se ao aluno B e pergunta:

Professora: Can you lend me you backpack? (aponta para a mochila e por meio de gesto sugere que precisa do objeto emprestado)

Aluno B: Yes.

Professora escreve na lousa: Whose backpack is this? Professora volta-se para os alunos e pergunta verbalmente:

Professora: Whose backpack is this?

Alunos observam calados.

Professora: It's B's backpack. (aponta para o aluno B) e escreve na lousa: It's B's backpack

Logo, dirige-se ao aluno A e pergunta:

Professora: Can you lend me your pen?

Aluno A: Yes

Professora se dirige ao Aluno F e pergunta:

Professora: Whose pen is this, F? (ênfatisa o tom de pergunta e aponta a caneta para o aluno)

Aluno F: It's A's pen.

No exemplo II, nota-se que elementos dispostos em sala de aula, sejam móveis ou até mesmo materiais escolares de alunos podem ser utilizados como recursos topológicos congregados aos aspectos tipológicos. Após a introdução do assunto, a professora, no intuito de expandir possibilidades de comunicação e de garantir aos alunos autonomia para usarem a língua inglesa, dinamiza a aula e formula novos exemplos, inserindo no contexto outros alunos e outros elementos topológicos para construir uma real situação comunicativa.

Conclui-se, ao analisar os dados transcritos nos trechos I e II, que os gestos didáticos são elementos que juntamente com a comunicação verbal e com a

escrita trabalham em conjunto para a transmissão de uma mensagem.

Bakhtin/Volochinov (1981, p.124) afirma:

A comunicação verbal entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da situação de produção. Não se pode, evidentemente, isolar a comunicação verbal dessa comunicação global em perpétua evolução. Graças a esse vínculo concreto com a situação, a comunicação verbal é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não verbal (gestos do trabalho, atos simbólicos de um ritual, cerimônias, etc.), dos quais ela é muitas vezes apenas o complemento, desempenhando um papel meramente auxiliar.

Assim, os gestos didáticos classificam-se como uma forma topológica no processo de comunicação verbal e, quando adotados adequadamente, como uma das possíveis categorias a serem exploradas a serviço do ensino, assumem significativo papel no processo da construção dos sentidos.

b) Contextualização do aprendizado por meio de recursos imagéticos

Pensar em um ensino de línguas legítimo é considerar que a língua enquanto instrumento social dialoga com fatos e acontecimentos em busca de um sentido completo. Analisar a língua é buscar compreensões além do que a palavra pode expressar, trata-se de associá-la aos signos que compõem o universo dos indivíduos da sociedade.

A partir disso, os três recortes que compõem esta subseção tratam da articulação entre os recursos imagéticos e a estrutura da língua em si. O tema abordado nesta aula foi o *Present Continuous* (Presente Contínuo) e foram apresentados aos alunos *cards* (cartões) com imagens de ações cujos versos traziam suas descrições em inglês. Observe o exemplo:

Exemplo III

Professora: He is riding a motorcycle – repeat class

Alunos: He is riding a motorcycle.

À medida que eram apresentados, os *cards* eram jogados no chão com a imagem voltada para cima. Após a apresentação de todos, iniciou-se um jogo da memória. Foi feita uma pergunta ao aluno A apontando para a imagem que estava no chão:

Professora: What is he doing?

Aluno A: He is riding a bike.

Professora bate palmas e diz “Very good A, congratulations!!!”, virando o *card* para que o aluno visualize a parte escrita.

Professora: -What is she doing?

Aluno B: She is making a sandwich.

Professora bate palmas e diz “Congratulations B”, virando o *card* para que o aluno visualize a parte escrita.

Nesse trecho do diálogo, percebe-se que as imagens foram combinadas com a escrita, como condição para a ampliação do desenvolvimento cognitivo do aluno, que estabelecerá assim, uma relação com os aspectos da vida real. Segundo Lemke (2010, p. 462) “nenhum texto duplica exatamente o que uma figura significa para nós: texto e figura juntos não são duas formas de dizer a mesma coisa; o texto significa mais quando justaposto à figura, e da mesma forma a figura quando colocada ao lado de um texto”.

Portanto, já não é mais possível limitar o conhecimento da língua somente à estrutura sintática, como ocorria no passado, como se fosse uma fórmula matemática, fato que tornava as aulas desinteressantes e improdutivas. É imprescindível a adoção de táticas que possibilitem a reflexão sobre a dimensão que o universo da linguagem e dos signos ocupa na vida social.

Também foram utilizados, na mesma aula, trechos de cenas do seriado do personagem Mr. Bean³, conhecido dos adolescentes. Os vídeos foram editados pela professora, com a intenção de abordar o máximo possível de ações que remetessem ao tema da aula. Um dos trechos eleitos tratava-se de um filme de comédia mudo que exigia concentração dos adolescentes. Observou-se, com relação ao comportamento, que os jovens estavam concentrados nas cenas do filme e riam quando achavam alguns trechos engraçados. Após a apresentação, foram pausadas, na tela da TV, somente as cenas do filme correspondentes ao teor do assunto estudado e constituiu-se o diálogo:

Exemplo IV

Professora: What is Mr. Bean doing?

Alunos: He is riding a motorcycle.

Logo outra cena é abordada:

Professora: What is Mr. Bean doing?

Alunos: He is making a sandwich.

Professora: What is the man doing?

³ Os vídeos originais podem ser encontrados nos seguintes endereços eletrônicos: <http://www.youtube.com/watch?v=Qs7Sxv1DTtY&hd=1> e http://www.youtube.com/watch?v=IdZm-o4oJ_M&hd=1

Alunos: He is eating a sandwich.

Observe que o vídeo é outra possibilidade que pode proporcionar uma situação real de uso da linguagem, porém, é necessário coordenar harmoniosamente os aspectos topológicos e tipológicos que constituem o enunciado para que a comunicação realmente se configure. Na continuidade do trabalho com o vídeo:

Exemplo V

Professora: What is Mr. Bean putting on his sandwich?

Aluno: Ah, não entendi teacher!

Professora volta à cena e repete apontando para os elementos

Professora: He is putting butter, lettuce, fish and pepper on his sandwich. (professora repete pausadamente e aponta para os elementos que aparecem no vídeo, com gestos que induzam o aluno a compreender a cena).

Professora: What is Mr. Bean putting on his sandwich?

Os alunos demoram a responder e ajudam-se entre si:

Alunos: He is putting fish, lettuce, butter and pepper. Neste momento a professora utiliza a lousa para colocar a resposta dos alunos.

Professora: Congratulations class!!!

No exemplo V, vê-se que os alunos utilizam a língua portuguesa para expressar que não entenderam a pergunta, afinal, se estava explorando um novo conhecimento, que não constava na proposta do livro didático.

A professora volta o vídeo e aponta para cada elemento da cena, que constitui o enunciado, citando-os na língua alvo com o propósito de ampliar o vocabulário dos alunos. Logo em seguida, pede para que os alunos respondam à questão: *What is Mr. Bean putting on his sandwich?* (O que Mr. Bean está colocando no sanduíche dele?). Enquanto os alunos respondem, a professora escreve na lousa as respostas, conduta que evidencia os aspectos tipológicos que também constituem a enunciação e amplia o leque que permite o desenvolvimento da capacidade cognitiva do aluno.

A abordagem de vídeos em sala de aula, conforme mencionado nos exemplos IV e V exige do professor de línguas um bom nível de fluência na língua alvo para que possa conduzir os alunos a desenvolverem reflexões bem articuladas entre texto e o conjunto de imagens ou até mesmo explorar elementos além daqueles propostos pelo livro didático. Isto porque a língua é viva e não se limita apenas às

estruturas apresentadas pelo livro, para tanto, é imprescindível sempre que possível explorar novas possibilidades de uso da linguagem. Como afirma Lemke (2010, p.462):

Do mesmo modo, habilidades interpretativas críticas devem ser estendidas da análise de textos impressos para vídeo ou filme, de fotos de notícias e imagens de propagandas para quadros e tabelas estatísticos e gráficos matemáticos. Devemos ajudar os alunos a compreenderem exatamente como ler o texto de forma diferente e interpretar a imagem de forma diferente, em função da presença um do outro. Nós precisamos até mesmo compreender como é que sabemos qual texto é relevante para a interpretação de qual imagem e vice-versa. Tudo isto requer, ao menos para professores e especialistas da mídia uma compreensão útil de semiótica multimidiática.

Com base no autor, acreditamos que recursos imagéticos sejam bons subsídios no processo de ensino de línguas, pois, por meio deles, é possível trazer elementos constituintes do conhecimento de mundo dos alunos, aspecto que os fará relacionar com mais facilidade o conhecimento adquirido. Compete ao agente de letramento selecionar, cautelosamente, cada recurso e explorá-los junto com os alunos sempre em busca de novas possibilidades.

c) Jogos e brincadeiras como recursos para o desenvolvimento cognitivo

O lúdico pode ser considerado um importante recurso a ser explorado no processo de ensino e aprendizagem. Quando o uso da linguagem é conectado ao universo dos jogos e brincadeiras, promove-se a interação entre os alunos, ou seja, a condição para o desenvolvimento cognitivo durante a aquisição da língua alvo.

Conforme indicado por Antunes (2012), o jogo é um importante estimulador das inteligências. O jogo, como meio de entretenimento, permite satisfações simbólicas como o desejo de liberdade ou de poder que se expressam no livre-arbítrio que a criança ou o adulto tem para ordenar, decidir ser quem quer ser enquanto mergulham no universo lúdico.

Sob o a óptica de Antunes (2012), a viabilidade do uso de jogos e brincadeiras é perceptível em sala de aula, pois propiciam um ambiente harmônico e interativo e apresentam resultados positivos nos processos de aprendizagem, sendo práticas que estimulam a autonomia do aluno. Ademais, são consideradas interessantes porque não se caracterizam como tarefas impostas.

Nesta subseção será analisada uma brincadeira proposta pela professora em sala de aula para a revisão de conteúdo, bem como um jogo proposto pelo livro didático para a fixação de conteúdo.

Exemplo VI

Os alunos dispostos em círculos, a professora virou de costas e todos iniciaram a cantiga: hot potato, hot, hot, hot...BURNED. A professora virou-se para o aluno que estava com a batata e perguntou:

Professora: What is his name? aponta para o colega B

Aluno F: His name is B

Professora: What is her name? aponta para a colega C

Aluno F: Her name is C

Professora: What are their names? Aponta para D e E

Aluno F: Their names are D and E

Percebeu-se, durante o processo de ensino, que os alunos tinham muita dificuldade com pronomes. Após a exploração dos tipos de pronome nas brincadeiras, no entanto, evidenciou-se quase que a extinção das dificuldades de aprendizagem. No exemplo VI, na qual o jogo proporcionou uma situação real de uso dos pronomes, marcada por participantes da comunicação em gênero (masculino e feminino) e número (singular ou plural); criou-se uma situação que induziu os alunos a compreenderem o sentido do uso dos pronomes. Segundo Fiorin (2006, p. 167):

certos enunciados não têm por finalidade a designação de um objeto ou um evento do mundo, mas referem-se a si mesmos, ou seja, não têm uma função referencial, mas auto-referencial. Em outras palavras, há certos fatos lingüísticos, que só são entendidos em função do ato de enunciar.

Logo, há classes de palavras que necessitam de um contexto específico que as complementem para que sejam apreendidas, significativamente, pelos alunos em língua estrangeira, como por exemplo, pronomes pessoais e demonstrativos, advérbios de lugar, de tempo entre outros aspectos gramaticais.

A seguir, será analisado mais um recorte de aula, agora de revisão dos conteúdos “Pedindo permissão” (*Asking for permission*) e “Comandos” (*Commands*) que ocorreu por meio de um jogo proposto pelo livro didático.

Doze alunos sentaram-se no chão e foi entregue para cada dupla um dado e um cone. Cada aluno jogou seu dado e aquele que obteve resultado maior iniciou o

jogo. A partir do canto superior esquerdo da figura abaixo da palavra *start* (início), os alunos deveriam pular o número de casas com um cone. O aluno B iniciou na casa quatro que ordenou para que ele escrevesse na lousa sua idade. O aluno B levantou-se e escreveu, enquanto o colega A ficou atento à conduta do amigo. Logo, o aluno A jogou o dado que resultou na casa dois, que pediu para que o aluno A se levantasse e dissesse o nome dele. O aluno A levantou-se e, em voz alta, disse seu nome, enquanto o colega B o observava atentamente.

É importante mencionar ainda que, no jogo, havia casas que garantiam uma jogada extra e outras em que o aluno perdia uma rodada. Seguiu-se o jogo e ganhou o aluno que chegou primeiro na casa *Finish* (Fim), como mostra o Anexo I.

A proposta desse jogo resultou em uma aprendizagem interessante, pois conduziu os alunos a uma situação real do uso da linguagem de forma divertida e eficaz, pois permitiu a união dos aspectos tipológicos e topológicos que contribuem para o desenvolvimento cognitivo. Tal situação confirma o seguinte ponto de vista de Lemke (2010, p.465):

Outras formas de ação humana significativa, no entanto, são maravilhosas para apontar indícios de graus intermediários: o levantar de uma sobrancelha, a tensão na voz, a largura de um gesto, a profundidade de um arco. Espaço e tempo; movimento, posição e ritmo definem para nós a possibilidade de significados que são mais topológicos ligados ao grau, ou quase a mesma coisa e só um pouquinho mais ou menos, do que é parecido porque está próximo ou é quase igual a, mais do que parecido por possuir ou não possuir certas propriedades de critérios para enquadrar-se em uma categoria, por ser de algum tipo.

Assim, pelo já exposto, concluímos que os jogos e brincadeiras, quando bem direcionados, são elementos que produzem bons resultados durante a aquisição de uma segunda língua, pois possibilitam a construção de situações contextualizadas que conduzem ao desenvolvimento cognitivo.

d) Prática da comunicação oral (dialogs) como recurso prático para desenvolvimento da segunda língua

A interação social é uma das condições para que a língua realmente se configure como elemento legítimo que permite a comunicação entre seres humanos,

pois segundo Bakhtin/Volochínov (1981, p. 113) “a palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre meu interlocutor. A palavra é território comum do locutor e do interlocutor.”

Tal abordagem sugerida pelo autor denota a importância do docente em propiciar condições de interlocução aos alunos, como outra possível condição real e legítima, senão das mais importantes, para o desenvolvimento diligente da língua-alvo. Diante disso, nesta subseção, serão analisados recortes de uma aula que demonstra a promoção de diálogos pela professora, tendo como subsídio o livro didático da escola de idiomas:

Exemplo VII



Figura 1 – Proposta para prática da Comunicação Oral

Como pode ser notado, na página, há um rapaz e uma garota que são denominados como Lucas e Paola, respectivamente, os quais são os donos dos objetos dispersos nela. Baseando-se no livro, a professora colocou os alunos em pares, para estabelecerem diálogos utilizando como referência esses objetos.

Além disso, foi organizado um concurso que premiaria com doces, a dupla que elaborasse o melhor diálogo, o qual seria avaliado pela pronúncia, criatividade e dinamicidade na execução. A professora deu um tempo de quinze minutos para os alunos praticarem o diálogo antes de apresentarem para a sala. O desafio empolgou os

jovens que a chamavam para ajudá-los a pronunciar certas palavras e a participação de todos foi unânime.

As apresentações obtiveram resultado positivo, pois algumas duplas não utilizaram o livro, ousando em expressões gestuais e invertendo os papéis durante a apresentação, com uma ótima pronúncia; enquanto que outras, mais tímidas, usaram o livro como apoio, porém, havia, igualmente, um entusiasmo na participação e uma dedicação ao assunto.

Segundo Bakhtin/Volochínov (1981) a legitimidade substancial da língua se constrói pelo acontecimento social da interação verbal, que se realiza por meio das enunciações. Dessa forma, a língua como elemento vivo exige, também para seu ensino uma dinamicidade de práticas que a contextualize e lhe garanta, durante os processos de ensino e aprendizagem, sentidos significativos, conectados com a realidade do aluno e da sociedade.

Além disso, o universo da língua na construção legítima dos sentidos completa-se com a união dos aspectos topológicos e tipológicos propostos por Lemke (2010), os quais dialogam entre si e orientam o desenvolvimento cognitivo dos envolvidos.

5. Considerações finais

Agir como docente na qualidade de agente de letramento é estar disposto a romper com antigas linhas que estabeleceram um profissional passivo, alienado e com práticas mecanicistas. Lidar com corpos e almas, num contexto marcado pela hibridez de eventos, exige propostas que ultrapassem bases tradicionais (e ocidentais) de ensino, fundamentadas em estruturas arcaicas. Conforme aponta Cavalcanti (2013, p.215):

Uma educação linguística em sua visão ampliada não vai ser mais simples. Ao contrário, vai exigir muito mais do (a) professor (a) em formação ou em serviço do que a educação de conteúdo linguístico. Demanda uma sofisticação que depende de estudo e dedicação para poder ser sensível aos alunos e à sua produção linguística. E essa sofisticação inclui também a predisposição para aprender com as novas gerações, o estar pronto para a observação constante do que acontece ao redor, seja em relação ao modo de falar das pessoas, seja em relação às atitudes preconceituosas que precisam ser apontadas/problematizadas e/ ou trabalhadas. Inclui ainda observar o próprio discurso para pinçar seus próprios preconceitos e atitudes condescendentes.

Tal mudança na educação linguística de nossos docentes, evidencia a necessidade de uma formação mais ampla nos cursos de Letras, na qual os futuros professores possam refletir sobre condições que irão direcioná-lo, ativamente, a pensar e a agir como um agente de letramento.

O professor, na condição de agente de letramento reflete, constantemente, sobre práticas de ensino e sabe administrá-las, conscientemente, a fim de atingir os propósitos do processo de aprendizagem, pesquisando e comparando eventos históricos do passado e da atualidade com a finalidade de contextualizar o tema à realidade do aluno e com o objetivo de situá-lo no tempo e no espaço; conferindo ao discente autonomia para expressar, refletir e pesquisar com o propósito de que ele se compreenda e se desenvolva como cidadão consciente e parte integrante da sociedade em que vive.

A devida articulação de saberes com eventos transitórios da realidade conferem ao docente e aos alunos uma formação identitária com a qual passam de sujeitos passivos a sujeitos pró-ativos, dinâmicos, autônomos, capazes de ouvir e serem ouvidos.

Logo, trabalhar sob essa vertente confere legitimidade ao papel do professor que assume um perfil dinâmico frente à era contemporânea e dialoga com os eventos da sociedade em busca de apontar caminhos para que os atores sociais, autonomamente, movimentem-se em um contexto social que exige flexibilidade para aprender e a se adaptar em diversas áreas do conhecimento, devido ao fluxo de mudanças que envolvem os aspectos econômicos, sociais, culturais e políticos do panorama global.

Por fim, espera-se, por meio do artigo, ter mostrado como a prática de um professor dentro da perspectiva de agente de letramento, pode tornar a aquisição de uma língua estrangeira mais significativa, à medida que fundamenta o ensino-aprendizagem em situações de comunicações reais e expressivas para seus estudantes.

Referências

ANTUNES, C. **Jogos para a estimulação das múltiplas inteligências**. Petrópolis: Vozes, 2012.

BAKHTIN, M/VOLOCHÍNOV, V.N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

CAVALCANTI, C. Educação lingüística na formação de professores de línguas: intercompreensão e práticas translíngues. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Linguística Aplicada na modernidade recente: festschrift para Antonieta Celani**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 211 -226.

CELANI, M. A. Culturas de aprendizagem: risco, incerteza e educação. In: CAMARGO, M. C. M (Org.). **A formação do professor como um profissional crítico: linguagem e reflexão**. Campinas: Mercado das Letras, 2004 p.37-56

FABRÍCIO, B. F. Linguística aplicada como espaço de “desaprendizagem” redescrições em curso. In MOITA LOPES, L. P. da (Org.). **Por uma linguística Aplicada INdisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p 45-65

FIORIN, J. L. A linguagem em uso. In FIORIN, J. L. (Org). **Introdução à Linguística**. São Paulo: Contexto, 2006 p. 165-186

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GRADDOL, D. **English Next: Why global English may mean the end of “English as a foreign language”**. British Concil, 2006. Disponível em <http://www.britishcouncil.org/learning-research-english-next.pdf>. Acesso em 03 Jun. 2014.

KLEIMAN, A. B. Agenda de pesquisa e ação em Linguística Aplicada: problematizações. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). **Linguística Aplicada na modernidade recente: festschrift para Antonieta Celani**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 39 -58.

_____. Processos identitários na formação profissional: o professor como agente de letramento. In CORRÊA, M.; BOCH, F. (Org.) **Ensino de língua: letramento e representações**. Campinas: Mercado de Letras, 2006, p. 75-91.

LEMKE, J. L. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. **Trab. linguist. apl.** [online]. 2010, vol.49, n.2, 2010.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. **Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986

MOITA LOPES, L. P. da (Org.) Uma linguística aplicada mestiça e ideológica interrogando o campo como linguista aplicado. In MOITA LOPES, L. P da (Org.). **Por**

uma **Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 13-44.

_____. Inglês e Globalização em uma epistemologia de fronteira: Ideologia linguística para tempos híbridos. **Revista D.E.L.T.A.** Rio de Janeiro, n.5, v.24, 2008.

NETO, J. C de M. Educação pela Pedra: Rios sem discurso. In: **Obra Completa**: volume único; organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p 350-351

PETER, M. Linguagem, língua, linguística. In FIORIN, J. L. (Org.). **Introdução à Linguística**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 11-23.

Anexo I

