

## A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA LITERATURA DE AUTOAJUDA: QUESTÕES DE LINGUAGEM E CULTURA

Lady Daiane Martins RIBEIRO  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*/ GEDIS/FAPEG

Grenissa Bonvino STAFUZZA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão* /GEDIS

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo apresentar a relação entre identidade, cultura e linguagem a partir da literatura de autoajuda. Ao refletir sobre a construção identitária nos textos de autoajuda *Você é insubstituível* (Cury, 2002) e *Tudo ou nada* (Shinyashiki, 2006), intentamos compreender como o discurso de autoajuda circula na sociedade. Os corpora em análise revelam a ideia de que através do esforço pessoal o indivíduo é capaz de conseguir tudo que deseja. Nessa perspectiva, basta que o indivíduo seja capaz de controlar e direcionar suas energias para seus objetivos, que o resultado será satisfatório. A noção de identidade encontra-se como uma noção colocada em evidência nos estudos contemporâneos, e é considerada como um marco de análises sobre sujeitos que se encontram em “crise” por não ter um referencial seguro que garanta estabilidade social e emocional. Apropriando-se da “fragilidade” identitária, o discurso de autoajuda ocupa lugar de verdade e de saber sobre o sujeito leitor, propondo-lhe caminhos para alcançar o sucesso. Assim, para tratar de identidade, trataremos para a discussão os conceitos de cultura e linguagem que se relacionam na constituição identitária de quem enuncia no universo discursivo da autoajuda. Diante disso, propomos uma discussão teórica sobre as construções identitárias produzidas a partir do discurso de autoajuda analisando as relações que esse discurso instaura por meio da análise de alguns enunciados.

### Introdução

Um dos temas mais pesquisados na atualidade no campo das ciências humanas se refere à identidade. São várias as áreas que fomentam o estudo sobre identidade (os estudos da linguagem, do discurso, a história, a psicologia, a psicanálise, a antropologia etc.) e, portanto, podemos observar várias concepções e teorias que discutem e confrontam ideias para se pensar nos elementos que constituem a identidade. Segundo Gregolin (2008), há um consenso entre os estudiosos da noção de que a “identidade” é um processo que se desenvolve e se transforma com a história.

Dessa forma, os aspectos históricos fazem com que cada momento produza uma forma de viver, de estar e de conceber o mundo. Com o advento da globalização, há uma efervescência de diferentes posturas, ao qual o sujeito deve se posicionar, ou seja, “a globalização cria uma verdadeira indústria de identidades e faz parecer a cada

indivíduo que ele deve capturá-las em pleno vôo, usando seus próprios recursos e ferramentas” (BAUMAN, 2005, p. 35).

Na contemporaneidade, uma das concepções que se destaca diz respeito à construção identitária apresentada nos livros de autoajuda que, no Brasil, é um dos gêneros mais vendidos. Os primeiros livros foram escritos no início do século XX, mas seu auge ocorreu no final do século XX, especificamente na década de 90. O grande sucesso desses livros é o uso de fórmulas que fazem com que o leitor acredite que será capaz de realizar e conquistar o que deseja sozinho: como fazer amigos, alcançar um bom emprego, ser bem sucedido financeiramente, conquistar pessoas.

Segundo Rüdiger (1996), a autoajuda tem grande aceitação devido à crise do homem moderno e de seus valores morais, que o levam a buscar a individualidade em detrimento do social. A busca pela individualidade também se deve ao sistema capitalista e, conseqüentemente, ao novo sistema de organização da produção, que leva a divisão do trabalho. Isso faz com que o ser humano acredite que seja capaz de conquistar tudo por si próprio. Dessa maneira, o discurso de autoajuda pode fazer com que o indivíduo tenha esperanças de que algum dia alcançará realização, sucesso e felicidade por mérito pessoal.

Dentre os principais autores brasileiros da literatura de autoajuda estão Augusto Cury e Roberto Shinyashiki, ambos possuem um acervo considerável de obras publicadas. Apesar de terem estilos de escrita diferentes, Cury aposta nos recursos mais grandiloquente e hiperbólico, e Shinyashiki num estilo mais comedido, explicativo e argumentativo. No entanto, ambos possuem o mesmo objetivo: resgatar a confiança interior de seu leitor. Os textos *Você é insubstituível* (Cury, 2002) e *Tudo ou nada* (Shinyashiki, 2006) revelam a ideia de que através do esforço pessoal o indivíduo é capaz de conseguir tudo que deseja. Nessa perspectiva, basta que o indivíduo seja capaz de controlar e direcionar suas energias para seus objetivos, que o resultado será satisfatório.

A partir disso, ao refletir sobre a construção identitária nos textos de autoajuda supracitados, esperamos entender como o discurso de autoajuda é veiculado socialmente. Logo, para pensarmos na noção de identidade faz-se importante uma discussão a respeito dos conceitos de cultura e linguagem, percebendo as relações desses conceitos com a formação e constituição identitária apresentada nas obras de autoajuda em estudo.

Diante disso, propomos uma discussão teórica sobre as construções identitárias produzidas a partir do discurso de autoajuda analisando as relações que esse discurso instaura por meio da análise de alguns enunciados.

### **Identidade, linguagem e cultura**

A compreensão e a discussão sobre identidade requerem uma aproximação com os conceitos de linguagem e cultura, a fim de pensarmos essas concepções percebendo a dinamicidade e as relações entre elas. Segundo Silva (2008), analisando o conceito de identidade, precisamos examinar a forma como a identidade se insere no “circuito da cultura”.

O conceito de cultura nesse estudo tem como referência os autores Albuquerque Júnior (2006) e Bosi (1992). Bosi (1992, p. 16) compreende cultura como um “conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações como forma de manutenção e garantia de modos de existências”, provoca, assim, uma discussão para a diversidade cultural e dinamiza a noção ao transitar por diferentes territórios. Entendemos cultura também conforme Albuquerque Junior (2006, p. 3):

um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentidos, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento. Na verdade nunca temos culturas, temos trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, redes culturais, conexões culturais, conflitos, lutas culturais.

Nessa perspectiva, não podemos tratar cultura no singular, mas devemos pensa-la em seu plural – culturas –, observando que não existe uma cultura hegemônica, pois “na medida em que há frações do interior do grupo, a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões, a perder sua primitiva fisionomia” (BOSI, 1992, p 308). Desse modo, sempre haverá uma diversidade cultural em relação a qualquer critério como, por exemplo, no que diz respeito à religião: haverá a cultura dos cristãos, dos budistas, dos muçulmanos, dos xiitas etc.

O reconhecimento do plural é importante também em relação à identidade, pois assim como a cultura, a identidade é fluída, móvel, dinâmica. É a “cultura que molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as

várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (RUTHERFORD *et al*, 1990, *apud* SILVA, 2008, p. 19). Isso significa dizer que essa opção perpassa não somente pelo campo simbólico, mas também pelas relações sociais e pela linguagem.

É através da linguagem que o ser humano passa pelo processo de identificação com a cultura, assimilando-a e modificando-a. O russo Mikhail Bakhtin e o francês Jacques Lacan, cada um em seu tempo histórico e falando de diferentes lugares, trazem uma importante contribuição teórica aos estudos da linguagem.

Mikhail Bakhtin tem como foco a enunciação, justamente por estar ligada principalmente a questões ideológicas e sociais. De acordo com Bakhtin (2004), a língua reflete todos os conflitos de classe, e as mudanças que se dão na linguagem aparecem como um reflexo das mudanças ideológicas em uma dada sociedade. Portanto, as palavras não são meros traços fonéticos, gramaticais e lexicais que garantem a unicidade da língua e sua compreensão por todos os locutores de uma mesma sociedade, elas são imbricadas de significados ideológicos e que dizem respeito a certo grupo social e cultural num determinado tempo histórico, além de que produzem diversas construções identitárias.

Bakhtin apresenta o sujeito que se constitui com o outro através da interação verbal, logo “toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros.” (BAKHTIN, 2006, p. 117).

É na interação, no processo de identificação com a cultura, que o sujeito se constitui, forma sua identidade, num processo contínuo, a partir das relações sociais que trava, desde seu nascimento, com outros sujeitos, num constante diálogo que, segundo Sobral (2008), é principalmente lugar de tensões, uma arena de vozes, um campo de luta de confronto entre diferentes, o que demonstra que somos seres que vivem e se constituem nas relações com os outros, que se formam nos diálogos que travamos ao longo da vida.

Assim, a cultura (o outro) é imprescindível na construção da identidade, ou seja, a “alteridade é a condição da identidade: os outros constituem dialogicamente o eu que se transforma dialogicamente num outro de novos eus” (FARACO, 1996, p. 125), no sentido de que uma pessoa deve passar pela consciência do outro para se constituir.

Lacan, por sua vez, traz uma importante contribuição nessa discussão, pois, ao tratar sobre o “Outro”, que nessa visão é o inconsciente, ele o assume como estrutura da linguagem e afirma: “é porque o que é conhecido não pode ser conhecido senão

em palavras, que o que é desconhecido apresenta-se como sendo uma estrutura de linguagem.” (LACAN, 1997, p. 47).

O inconsciente lacaniano é o lugar desconhecido, estranho, de onde emanam as vozes sociais do pai, da família, da cultura, das leis, enfim, do Outro, em que o sujeito se define e constrói sua identidade. Nessa perspectiva, o “Outro” não é apenas formado a partir de um outro real e semelhante (físico), mas a partir do que o próprio sujeito denomina de, o “Outro”, ao qual o inconsciente se manifesta, dando-se a reconhecer e constituindo nosso próprio ser enquanto sujeitos falantes.

Nesse sentido, o acesso ao inconsciente é por meio da consciência, ou seja, pelas suas formulações e seus efeitos, pela linguagem por excelência, como ressalta Peres (2012, p. 02):

o inconsciente estruturado como linguagem, formulado por Lacan a partir da obra freudiana, se distancia de qualquer noção de profundidade, de caixa-preta, ou de qualquer referência metafísica. Ou seja, o inconsciente é estruturado como linguagem e, portanto, existe no movimento errante entre o que se diz/escreve e o que se escuta/lê, perfurando, com suas formações, o sistema de expectativas de quem escuta/lê.

Portanto, tanto Bahktin como Lacan veem no exercício da linguagem uma função de interação entre os indivíduos que os constituem e formam sua identidade, a partir de uma visão dinâmica, heterogênea, que se contradizem e se transformam no decorrer da história.

Assim, o discurso de autoajuda propõe aos seus leitores um modo de existência que se distancia das discussões aqui apresentadas. A autoajuda ancora-se numa perspectiva homogênea, num modelo fixo, rígido de constituição identitária, a partir de técnicas e práticas que prometem o controle de si mesmo em busca da satisfação pessoal.

Mesmo sabendo que essas promessas são ilusórias e perpassam uma ideia vinculada principalmente por uma vertente capitalista, há uma efervescência mercadológica por esse tipo de discurso, que muitas vezes é perpassado pelo desejo de uma estabilidade, um “porto seguro”, que antes era minimamente satisfeito pela cultura social e religiosa.

Pretendemos, a seguir, expor como o discurso de autoajuda apresenta um tipo de formação identitária. Para isso, fundamentaremos a análise de alguns enunciados dos textos *Você é insubstituível*, de Augusto Cury (2002) e *Tudo ou nada*, de Roberto

Shinyashiki (2006), partindo da noção de identidade, observando o que os estudiosos da noção denominam de “crise identitária”. Com isso, temos o intuito de entender como o discurso de autoajuda circula socialmente em um dado momento histórico, estabelecendo uma relação de contradição com a multiplicidade de identidades e modos de ser e estar no mundo.

### **Construção identitária e literatura de autoajuda**

O tema “identidade” está em todos os lugares, “quase todo mundo fala sobre “identidade”. A identidade só se torna um problema quando está em crise, quando algo que se supõe ser fixo e coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCES et al, 1990 apud SILVA, 2008, p. 19).

Ao longo da história é possível perceber como as concepções a respeito da constituição identitária se modificam e produzem novos sentidos, como apresenta Gregolin (2008) nas releituras de Marx, Freud e Saussure. Se antes tínhamos o “Estado” como o poder dominante, Foucault apresenta a microfísica do poder, ou seja, o poder é disseminado em todos os lugares. Com a descoberta do Inconsciente, Freud rompe com a ideia de que a identidade é fixa e unificada, mas que é constituída pelo processo constante de identificação com o outro. No campo da linguagem, a língua é reconhecida como social e o sujeito não é “dono” de suas palavras.

Essas mudanças provocam uma instabilidade e um “deslocamento” das “estruturas de poder, por isso, as sociedades modernas não têm um centro, um princípio organizador ou articulador único, isto é, elas não são uma totalidade e estão constantemente sendo deslocadas, descentradas por forças exteriores a si mesmas” (GREGOLIN, 2008 p. 84).

É nesse cenário que a autoajuda faz sua morada com a promessa de uma unidade interior, de resgate a essência do ser humano através do domínio de si mesmo.

Os enunciados presentes nos textos de autoajuda produzem sentidos que produzem a ideia de algo verdadeiro, seguro, pronto e acabado. Segundo Brunelli (2004), o discurso de autoajuda se constrói em torno da certeza, da afirmação, rejeitando qualquer manifestação de dúvida. Portanto, pretende-se criar, nessas manifestações discursivas, um ser humano seguro, autoconfiante, que é capaz de realizar seus sonhos, ao acreditar na força ilimitada que há dentro de si, rejeitando qualquer situação que provoque o confronto consigo mesmo e com os outros. Cury

(2002) elege para a composição da obra *Você é insubstituível*, enunciados afirmativos, que demonstram a certeza e o conhecimento do caminho para a felicidade, como se pode observar no fragmento abaixo:

este livro fala do amor pela vida que habita em cada ser humano. Ele conta a sua biografia. Se até hoje sua história nunca foi contada em um livro agora ela será, pelo menos em parte. Você descobrirá alguns fatos relevantes que o tornaram um dos maiores vencedores do mundo, dos mais corajosos dos seres, dos que mais cometeram loucuras de amor para poder estar vivo (CURY, 2002, p. 05).

De acordo com Furloni (2009), ao criar um sujeito-enunciador seguro, o discurso de autoajuda deixa transparecer um destinatário sem rumo, desorientado, que precisa de alguém que o aconselhe e o ajude a encontrar seu caminho. Nessa perspectiva, o sujeito é visto como um ser extramente focado em si mesmo, numa dimensão individualista, ao qual demonstra a alienação à forma capitalista dominante, vinculando a concepção do indivíduo como responsável pelo seu sucesso ou fracasso. Assim, os enunciados são compostos por expressões que demonstram determinação e extremismo.

A proposta de Shinyashiki (2006), por sua vez, é uma tomada de decisão brusca na vida do leitor. O enunciado “Tudo ou nada” se aproxima da expressão popular “Oito ou Oitenta”, a fim de demonstrar que nessa perspectiva não há meio termo, mas exige uma posição radical frente aos problemas, sejam eles amorosos, financeiros ou sociais. É como se as decisões fossem tomadas impulsivamente, sem pensar, mas pelo simples fato de terem que ter uma posição diante de uma situação, não dando espaço para as discussões, para a reflexão que cada situação exige. Assim se expressa o autor de autoajuda no excerto a seguir:

sabemos que todos nós, em algum momento de nossa vida, somos obrigados a partir para o tudo ou nada. São instantes em que precisamos tomar uma decisão rápida para não perder o passarinho que nossa filha encontrou. De repente descobrimos que é a hora de fazer uma mudança radical na vida ou percebemos que chegou o tempo de pôr em prática, para valer, alguma ação já resolvida há décadas, como montar o nosso próprio negócio. Nesses momentos, não importa se a gente precisou de anos, dias, meses, horas ou segundos para decidir o que fazer, sempre estaremos diante do inesperado, pois, qualquer que seja a situação, a gente vai pisar em terreno novo ao partir para o tudo ou nada. (SHINYASHIKI, 2006, p. 13).

Cury (2002) apresenta o caminho para que o sujeito encontre a felicidade dentro de si mesmo. Assim, quem acredita que vai conseguir desprender das coisas exteriores encontrará o que deseja. Trata-se, portanto, de uma questão de fé, de crença na capacidade absoluta em reverter a realidade de modo individual:

ao aprender a amar, o homem derramará lágrimas não de tristeza, mas de alegria. Chorarão não pelas guerras nem pelas injustiças, mas porque compreendeu que procurou a felicidade em todo o universo e não o encontrou. Perceberá que Deus a escondeu no único lugar em que ele não pensou em procurá-la: dentro de si mesmo (CURY, 2002, p.11).

Tanto Cury (2002) como Shinyashiki (2006) utilizam de referências religiosas, principalmente bíblicas em seus textos, como forma de legitimar, validar o discurso de autoajuda, conforme ocorre no enunciado a seguir:

Pisou nesta Terra um excelente mestre da emoção. Ele conseguia erguer os olhos e enxergar o belo num ambiente de pedras e areais. No auge da fama e sob intensa perseguição, ele fazia pausas e dizia: "Olhai os lírios do campo". Somente alguém plenamente feliz e em paz é capaz de gerenciar seus pensamentos e fazer de uma pequena flor um espetáculo aos seus olhos. (CURY, 2002, p. 23).

O Brasil, por ser um país extremamente religioso, aprova esse tipo de literatura e a toma como método e regra de vida. Diversos estudos sociológicos reconhecem que, no Brasil, as religiões são fontes de orientação de comportamentos e de legitimação de mudanças e transformações das sociedades (FRANÇA, 2009, p. 12). As religiões, nesse caso, são vistas como possibilidade de mudanças, de melhorias de vida.

É no cenário de frustrações, principalmente, no campo da medicina e da economia, que as alternativas religiosas apresentam respostas. Desse modo, o indivíduo se inscreve no campo discursivo de "fiel à igreja" e a procura nos momentos de sofrimentos e crises financeiras, afetivas e amorosas.

Apesar de o discurso religioso ser consolidado, ele é constituído também pela presença de outros discursos, principalmente, pelo discurso bíblico, cuja palavra é algo extremamente significativo, ou seja, a palavra é a ferramenta a qual se constrói as relações de compromisso com a religião.

Para Bakhtin (2006, p. 36), a palavra é fruto das relações na sociedade, "é o fenômeno por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida pela por sua função

de signo. A palavra não comporta nada do esteja ligado a sua função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social”.

Por isso, a palavra de um representante religioso, seja do papa, do pastor, do padre, ou do médium, possui um teor de verdade incontestável, pois é alicerçada pelas palavras bíblicas. A palavra dos médicos psiquiatras Cury e Shinyashiki, ao fazer referências religiosas, ganha credibilidade do seu leitor tanto por serem “médicos”, que na cultura brasileira são reconhecidos e respeitados socialmente como “doutores”, como também por utilizarem expressões de personalidade religiosas como Jesus, Buda, entre outros. Portanto, o viés religioso está presente na constituição identitária apresentada nos livros de autoajuda, sendo de maneira direta através das citações bíblicas, mas também de maneira indireta nos discursos moralistas, dogmáticos e metafísicos numa dimensão individualista.

### **Considerações Finais**

Procuramos neste presente trabalho, problematizar a noção de construção identitária apresentada na literatura de autoajuda dos autores Cury (2002) e Shinyashiki (2006). Observamos que a identidade relaciona-se diretamente a noção de linguagem e a noção de cultura. A noção de identidade encontra-se como uma noção colocada em evidência nos estudos contemporâneos, e é considerada como um marco de análises sobre sujeitos que se encontram em “crise” por não ter um referencial seguro que garanta estabilidade social e emocional. Apropriando-se da “fragilidade” identitária, o discurso de autoajuda ocupa lugar de verdade e de saber sobre o sujeito leitor, propondo-lhe caminhos para alcançar o sucesso.

Vimos que tal discurso utiliza-se de argumentos engenhosos e, nessa relação com outros discursos (religioso, místico etc.), revela sua filiação com a ideologia capitalista, em que o indivíduo deve ser o regente de sua vida, e que depende dele – e apenas dele – o sucesso ou a decadência, sendo que todo contexto sócio histórico de vivência e experiência em nada influencia quando se tem “força de vontade”.

Assim, a literatura de autoajuda, como afirma Ronilk (2000), é um tipo de droga que exorciza os abalos das figuras em vigência, fazendo com que as pessoas se tornem “viciadas” nesse tipo de discurso, tomando-o como verdade absoluta, colocando no indivíduo, no seu “eu”, o fracasso ou sucesso.

### **Referências**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Fragmentos de um Discurso Cultural: por uma análise crítica das categorias e conceitos que embasam o discurso sobre a cultura no Brasil. In: *II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - II ENECULT*. Salvador, 2006 – disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/index2.htm>

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

BRUNELLI, Anna. Flora. *"O sucesso está em suas mãos": análise do discurso de autoajuda*. 2004. 144 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

CORTINA, Arnaldo. A literatura de massa na perspectiva dialógica. *Bakhtiniana*, São Paulo, vol. 1, n. 5, p. 133-150, 2011.

CURY, Augusto Jorge. *Você é insubstituível*. este livro revela a sua biografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

FRANÇA, Thyago Madeira. *Sentidos do signo "Dízimo" no jornal "Folha Universal"*. 2009. 127f. Tese (Mestrado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

FURLONI, Ivi Ribeiro. *A autoajuda como interdiscursividade em 'O alquimista' de Paulo Coelho*. 2009. 202f. Tese (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

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

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

PERES, Wesley. Sobre Psicanálise e Linguagem. In: *Mallarmagens*: revista de poesia e arte contemporânea. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2012/07/nota-n1-sobre-psicanalise-e-linguagem.html>

ROLNIK, Suely. "Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização". In: LINS, Daniel (org.). *Cultura e Subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papirus, 2000, p. 18-24

RÜDIGER, Francisco. *Literatura de auto-ajuda e individualismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade do Rio Grande do Sul, 1996.

SILVA, Tomas Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 8a ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SHINYASHIKI, Roberto. *Tudo ou nada*. 5. ed. São Paulo: Gente, 2006.

SOBRAL, Adail Ubirajara. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase "parasitária" de uma vertente do gênero de autoajuda*. 2006. 325f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

## LITERATURA, HISTÓRIA E SERTÃO EM HUGO DE CARVALHO RAMOS E BERNARDO ÉLIS

Leila Borges Dias SANTOS  
Universidade Federal de Goiás

**Resumo:** Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis, intentam, em seus respectivos momentos históricos e literários, divulgar Goiás perante o circuito literário nacional, mostrando parte de sua realidade social. O estado é representado pelos autores tanto na fase literária chamada *consciência amena do atraso*, quanto na fase de *consciência do subdesenvolvimento* (Candido). Estes tem em comum a utilização de sua literatura como veículo de expansão da chamada fronteira (Souza), de maneira a fundir sertão e litoral, ou região à nação, ou o local ao cosmopolita, com o fim de desconstruir a ideia difusa que associa Goiás a atraso cultural e político. O objetivo desse estudo que parte da crítica literária de Antonio Candido é analisar comparativamente as obras dos autores, partindo de um dos aspectos que ambos têm em comum: o espaço do sertão por eles retratado. O modelo de apreciação estética de Candido, que entrelaça contexto social e estrutura interna da obra e que lhe confere organicidade, é aprofundado pela análise de Paul Ricoeur que aproxima as narrativas literária e histórica e parte do pressuposto de que essas narrativas reconfigurariam as percepções de tempo e o espaço, ressignificando-os, além de construir representações do passado, humanizando o mundo com suas respectivas formas de demonstrar as sensibilidades humanas, por sua vez, apreciadas por Sandra Jatahy Pesavento, o que reforça a proposta de Candido, ao priorizar a contextualização histórica da narrativa literária.

### Introdução

Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis representam, cada um a sua maneira e situados em estilos e momentos distintos, a literatura regionalista proveniente de um estado tradicionalmente considerado periférico e associado a sertão e universo rural.

Esse estudo relaciona o regionalismo finessecular do primeiro ao regionalismo modernista do segundo e discute o poder da literatura de elucidar o fato de alguns estados brasileiros serem considerados centro e outros, periferia.

Em ambos os autores, seriam observadas as tentativas de construção cultural e política de um discurso autônomo que se auto-afirme como local privilegiado de fala, como diriam Marisa Veloso e Angélica Madeira em *Leituras Brasileiras*, diminuindo as distâncias entre litoral a sertão, na busca de uma maior integração junto à incompleta e heterogênea nação brasileira.

A apreciação estética de Antonio Candido que coaduna fatores sócio-culturais e estrutura interna da obra, na relação texto e contexto é complementada pela abordagem de Paul Ricoeur, formada pela combinação entre as narrativas literária e

histórica, e propõe a tríplice mimesis, formada pelos conceitos de pré-configuração, configuração e reconfiguração, que serão mais adiante apresentados.

Sandra Jatahy Pesavento, que também sintoniza o universo histórico com o literário, oferece a análise de que, por meio da História Cultural, é possível perceber as sensibilidades humanas do passado, seja na história ou na literatura, pois essas narrativas revelam significados e representações de mundo, mesmo que a primeira o faça por meio de métodos, teorias científicas e análise de documentos, se debruçando sobre o vivido, e a segunda tenha preocupações de aprimoramento estético e sem compromisso com o vivido. Ambas, porém, teriam o compromisso com o experienciado.

### **Regionalismo, linguagem e sertão em Hugo de Carvalho Ramos e Bernardo Élis**

Hugo teve influência simbolista e parnasiana nos idos da segunda década do Século XX. Munido da árdua tarefa de retratar uma região praticamente estranha ao próprio país, trouxe aos meios literários a vida do sertanejo na figura de seu tropeiro, em um formato palatável de linguagem elegante e erudita, mesmo que devotando o respeito e a humanidade dos quais esse homem é digno. Élis, por sua vez, aderiu ao regionalismo modernista de viés realista.

Este último, em entrevista concedida a Benjamin Abdala Jr em 1982, registrada em número dedicado a ele, na coleção Literatura Comentada, lembra que em Goiás não havia literatura, mas apenas um escritor pré-modernista, único importante e de destaque nacional: Hugo de Carvalho Ramos.

Foi dessa angústia que ele resolveu escrever sobre a realidade de Goiás, retratando-a na literatura.

Em *A educação pela noite e outros ensaios*, Candido esclarece que o regionalismo na fase de consciência do subdesenvolvimento, posterior à consciência amena do atraso, foi influenciado por “condições econômicas e sociais” dos autores que as escolheram como meio estético de expressão. (1989, p. 157).

Na distinção que faz entre os regionalismos, no caso desse estudo, Hugo de Carvalho Ramos seria associado a essa primeira fase apontada por Candido.

Isso pelo fato de o autor ter sido anterior ao modernismo, movimento em que artistas e intelectuais se utilizaram de sua capacidade criadora e questionadora para formar uma proposta política conjunta. Essa influência estética teria influenciado o texto regionalista após a década de 30.

O regionalismo, portanto, advindo desse processo, enfatizaria o subdesenvolvimento, conservando o ambiente regional como material privilegiado de produção estética, mesmo com o fato de a “dimensão urbana ser cada vez mais atuante”. (1989, p. 159). O que configuraria o chamado “realismo social” (CANDIDO, 1989, p. 161).

Diante disso, percebe-se o porquê de Hugo não ter contado com o meio circundante da onda modernista que emerge após 1930, com a valorização da autenticidade brasileira e a antropofagia, pois o autor se matou em 1921.

Rapaz delicado e refinado, não poderia ser o seu trato com o homem rústico, mesmo que respeitoso, diferente do que foi. Há em sua linguagem as características da literatura finissecular, contrastando com a linguagem desse homem. Mesmo assim, Hugo inovou. Seguindo a análise de Albertina Vicentini, ela pode ser considerada “heterogênea: de um lado, encaixa-se no relato regionalista finissecular; de outro, inova [...] de acordo com as transformações iniciadas no século XX”. (VICENTINI, 1997, p. 13).

E observa o fato de existir

distanciamento etnocêntrico do escritor da cidade em face do homem do sertão, num processo que assinala as diferentes identidades de um e de outro e a alteridade daquele, que é tanto um julgamento de um modo de vida mais rústico, como a autoconfirmação de um outro modo de vida mais civilizado e autoritário”. (VICENTINI, 1997, p. 14). Mas mesmo assim, Hugo traz em seu regionalismo, um viés “documental, etnográfico, de formação de identidade e de literatura de revelação de um mundo desconhecido – o do sertão. (VICENTINI, 1997, p. 15).

Hugo então, não foge ao “eruditismo” na forma com que descreve o sertanejo, diferente do discurso de Élis. (VICENTINI, 1997, p. 15). O que não impossibilita sua inovação, ao mostrar uma sintaxe oral proveniente do vocabulário do sertanejo, “indicador de uma subversão no discurso finissecular regionalista”. (VICENTINI, 1997, p. 18).

Com sua “estilística dialogizante”, se mostra visionário inclusive na narrativa, exprimindo de forma humanizadora a existência do tropeiro.

Ao fazer isso e recorrendo ao recurso de narrador-autor, Hugo se distanciaria dos regionalistas de seu tempo que tratavam o mundo telúrico em terceira pessoa. (VICENTINI, 1997, p. 27). Ele destaca ainda a marginalização e o desprezo dirigidos aos remanescentes dos escravos e à população rural.

A obra dele seria política no sentido de não tratar o sertanejo com desdém ou como um crônico problema de ordem étnica, encravado em natureza inóspita e hostil, pois o que ele realça é o aspecto da relação conflituosa entre o fazendeiro e o tropeiro, “da ordem das relações de trabalho e desamparo governamental”. (VICENTINI, 1997, p. 30).

O que aproxima ambos, Hugo e Bernardo, é a busca por subverter uma posição inferiorizada na qual Goiás se inseria diante do país.

E o que os diferencia é o trato que cada um confere ao homem rural, à maneira de situá-lo e enxergá-lo, mesmo porque são de momentos históricos, sociais, culturais e econômicos distintos.

Além disso, Hugo lida com o tropeiro que vive da economia móvel, inserido na lógica econômica mercantil nacional, no chamado auge do gado.

Élis, por sua vez, privilegia o caipira ou o lavrador, preso à terra e no contexto de declínio da economia do gado.

Seu cenário é o da pequena cidade do interior goiano, no que Gilberto Freyre denominou de “rurbanidade”, local no qual a cidade é mero anexo da fazenda, “misto de urbano e rural, de desenvolvimento e estabilização [...] em sua existência ideal”. (FREYRE, 2000, p. 736).

Cada um contribui para delinear um perfil identitário local, capaz de valorizar o estado, sua população e cultura, de maneira a inseri-lo na história contemporânea do país.

Hugo coloca Goiás na geografia literária e econômica da Primeira República, abrindo alas para que o país autorize a região a entrar no mapa brasileiro. O tropeiro construído por ele mereceria a promoção social por fazer parte de uma economia que não a de subsistência, associada a atraso e à épocas coloniais ou pré-modernas.

O que, porém, não lhe destituiu de uma posição periférica, que apesar de, posteriormente considerada autêntica pelo modernismo, ainda se inseria em região de fronteira a ser alcançada pelo cosmopolitismo do litoral.

Ao se falar em fronteira, é pertinente a discussão de Candice Vidal e Souza em *A Pátria Geográfica*.

Segundo a autora, fronteira seria o interior brasileiro associado a vazio populacional e cultural, é o lugar para onde devem correr os ares renovadores da cultura litorânea, associada a cosmopolitismo e instituições modernas.

Fronteira seria o “índice de incidências transformativas dentro da área interna de um país”. (SOUZA, 1997, p. 131). O sertão, de acordo com Candice, seria a fronteira. (1987, p. 133).

No caso, a literatura dos dois autores referidos auxilia na fusão entre o chamado Brasil cosmopolita do litoral e o Brasil autêntico do sertão, fundindo nação e região, ao apresentarem, cada um a seu modo, o sertão goiano aos centros hegemônicos culturais.

À sua maneira, Hugo denuncia a continuidade da penúria social existente desde a colônia. (VICENTINI, 1997, p. 35).

Enquanto Élis adentra em período mais favorável à tentativa de subversão da condição de produtor cultural periférico.

Como afirma Candido, em *A literatura e a formação do homem*, e o que se aplica à linguagem de Bernardo, a ênfase na aproximação do universo do narrador com a do homem rústico retratado na literatura, consagra uma

visão humana autêntica [...] Pelo encontro de uma solução linguística adequada; e dependendo dela é que o regionalismo pode ter um sentido humanizador [...] Pode funcionar como representação humanizada ou como representação desumanizada do homem das culturas rurais. (1972, p. 808).

No que seria a “identificação máxima com o universo da cultura rústica”, reduz a distância entre o autor e o personagem retratado, que deixa de ser “ente separado e estranho” contemplado pelo homem culto e nivelado com o autor e o leitor, participantes de uma mesma “experiência humana mais profunda”, devido à “visão da realidade” do autor. (CANDIDO, 1972, p. 88-89).

Élis traria à tona a identidade goiana justamente pela linguagem do sertanejo e pelo sentido de pertença que essa linguagem gera. O autor e sua obra se situariam entre dois mundos: o moderno e o patriarcal, e ambos, autor e obra, seriam avessos à modernização periférica e excludente, que aqui se erigiu em processo mais exógeno que endógeno e que nos condena, enquanto assim o for, a uma posição cultural e econômica de subordinação.

Pode-se afirmar, portanto, que a condição de ser centro ou de ser periferia, depende do ponto de vista, do parâmetro, da compreensão de realidade da qual se parte.

Após essas breves considerações sobre as obras desses dois regionalistas que retrataram o sertão goiano sob a abordagem da crítica social, segue uma discussão mais filosófica e histórica que detalha outro processo de fusão entre texto e contexto, com a aproximação das narrativas histórica e literária.

Nesse trecho é descrita a influência da literatura na reconfiguração do leitor em sua percepção da realidade circundante ou social. Para utilizar uma visão de Ricoeur, “reconfigurar o tempo do acontecido” (PESAVENTO, 2007, p. 09).

O construto teórico de Paul Ricoeur é complementado pelo estudo das sensibilidades de Sandra Jatahy Pesavento, que revelam como seria sentida a vida humana em épocas passadas, o que é possível graças à capacidade mediadora do escritor ou do historiador, presente no mundo do texto.

### **Literatura e História em Paul Ricoeur e Sandra Jatahy Pesavento**

Paul Ricoeur elaborou a chamada tríplice mimesis que discute sentido e transcendência. Para ele, as narrativas criadas pela ficção e pela história levariam a condição humana a um patamar atemporal, pois as mesmas dessubstancializariam o tempo, reconfigurando seu sentido e sua vivência, devido à sua habilidade de criar um mundo de sentido, um universo privilegiado para esse fim.

Em *Tempo e Narrativa*, o filósofo francês associa a arte à procura pela eternidade, ou fuga da morte, ou transcendência. Ele tenta descobrir como a narratividade e seu tempo, auxiliariam na reflexão sobre a oposição da arte “à fugacidade das coisas”. (RICOEUR, 2010, p. 147).

Na tríplice mimesis, descortinam-se, primeiramente a pré-configuração, correspondente ao tempo ainda não narrado, à configuração, ou mundo construído pelo texto, e a reconfiguração, ou o tempo que se realiza no ato da leitura. O tempo humano seria então, resultado do entrecruzamento entre as narrativas da história e as da ficção. (RICOEUR, 2010, p. XVIII).

Um comentador de Ricoeur, David Pellauer, sintetiza *Tempo e Narrativa*, destacando os principais aspectos dessa obra.

Segundo esse comentador, Ricoeur identifica na História e na literatura, as formas essenciais de narrativa, que mesmo distintas entre si, seriam responsáveis pela superação da própria condição humana, porque essas narrativas teriam a capacidade de tornar o tempo “dessubstancializado”. (PELLAUER, 2009, p. 101). O que significa dizer que essa dessubstancialização do tempo o reconfigura.

O discurso narrativo reconfiguraria o tempo na escrita, produzindo o mundo do texto que ultrapassa o mundo e o tempo vividos e esclareceria sobre o tempo em que se vive e seus problemas das mais várias naturezas.

Como cada narrativa pode desembocar em novas, haveria ainda o seu aperfeiçoamento, potencializando a compreensão da realidade temporal.

Portanto, a história também seria uma construção, uma interpretação do historiador que, mesmo alicerçada em documentos, narra a partir de especificidades dependentes do tempo ao qual pertence o historiador/narrador, e da ação humana, contingencialmente singulares e situados.

Com relação às narrativas da História e da literatura, Ricoeur pontua que as mesmas são diferentes, pelo fato de o historiador depender de documentos históricos e vestígios do que existiu, do que foi vivido. (PELLAUER, 2009).

Por outro lado, há a concordância de que a história se aproxima da ficção pelo fato de ela ser também algo criado pelo pesquisador, dependente de sua interpretação e referencial teórico, mesmo que se refira ao que de fato ocorreu.

E é no esforço explicativo do historiador que se encontrariam teorias e regras específicas responsáveis pela credibilidade dada a uma narrativa e que possibilita o consenso científico, mesmo em se tratando de um trabalho de interpretação, que busca apresentar

o que pode ser conhecido sobre o que efetivamente aconteceu, mas numa perspectiva hermenêutica isso será sempre uma interpretação do passado sujeita a possível crítica e revisão [...] Ricoeur conclui ter mostrado que a história efetivamente pertence ao campo narrativo enquanto definida por sua operação configuradora. (PELLAUER, 2009, p. 106)

Pode-se afirmar que a conexão mais íntima entre história e literatura deriva da ligação entre explicação histórica e compreensão narrativa, apesar da distância epistemológica de ambas. (PELLAUER, 2009, p.106).

A literatura, porém, não se prenderia a um "conjunto fixo de convenções". O tempo na literatura tem o futuro em aberto nas eventuais novas formas de narrativas que possam surgir.

A capacidade da literatura em alcançar o real, reside na sua eficácia em tocar percepções da verdade junto ao leitor, em uma relação hermenêutica entre leitor e texto.

Ao centralizar a experiência humana, histórica ou ficcional, Ricoeur privilegia o mundo do texto como a produção mais importante do que seja humano. O que importa de fato é essa capacidade de narrar o tempo.

Se ficcional ou vivido, não importa, pois esse mundo seria o horizonte que faz compreender o mundo exterior a ele. (PELLAUER, 2009)

A narrativa é que, portanto, daria sentido ao tempo, mesmo sem esgotá-lo em seu significado.

O tempo apreendido pela narrativa, portanto, não é esgotado ou definido por ela, mas é ela que lhe confere sentido, povoando o vazio do tempo e do espaço, o que leva a uma consciência histórica, resultado do acúmulo de heranças de narrativas anteriores.

Mais ainda, graças à narrativa, uma hermenêutica dessa consciência histórica pode revelar que ficção e história fundem a condição humana em um patamar atemporal, pois apesar de estarmos em um tempo e de sermos temporais, podemos caminhar para lá desses limites existenciais por causa da transcendência possibilitada pela narrativa, que seria a responsável pelo fato de não sermos completamente determinados pelo tempo, por nos distanciarmos dele, criticando-o e questionando-o.

Tais efeitos de configuração e reconfiguração, presentes nas obras dos autores selecionados, interfeririam na forma como o leitor interage e compreende a realidade que o cerca, no caso, especificamente o tempo e o espaço do sertão, da sociedade e da cultura, além da forma de se relacionar com suas verdades, sentimentos, angústias, enfim, sua própria existência.

No trecho a seguir, as contribuições de Sandra Jatahy Pesavento, complementam as considerações de Paul Ricoeur.

A abordagem da historiadora gaúcha propõe o estudo conjunto das habilidades do narrador da literatura e da História.

A autora concretiza o entrelaçamento da literatura com a história, ao admitir que ambas compartilham o fato de serem veículos de ressignificação do sentido do passado e da memória.

História e literatura visitam e ressignificam o espaço e o tempo, configurando e reconfigurando as sensibilidades humanas advindas do passado, revelando significados de representações de mundo.

Segundo a historiadora, em um capítulo de livro intitulado *Sensibilidades: escrita e leitura da alma*, do livro *Sensibilidades na História: memórias singulares e identidades sociais*, as sensibilidades

se exprimem em atos, em ritos, em palavras e imagens, em objetos da vida material, em materialidades do espaço construído. Falam [...] do real e do não-real, do sabido e do desconhecido, do intuído, do pressentido ou do inventado. Sensibilidades remetem ao mundo do imaginário, da cultura e de seu conjunto de significações construído sobre o mundo. Mesmo que tais representações sensíveis se refiram a algo que não tenha existência real ou comprovada, o que se coloca na pauta de análise é a realidade do sentimento, a experiência sensível de viver e enfrentar aquela representação. Sonhos e medos [...] são realidades enquanto sentimento, mesmo que suas razões ou motivações, no caso, não tenham consistência real. (PESAVENTO, 2007, p. 20).

A realidade não se compreenderia unicamente pela razão e capacidade intelectual, mas “também pelo sentimento”, afirma a historiadora, fazendo referência a Carl Gustav Jung. (JUNG, 1958, p. 486). E a literatura teria esse poder de elaborar sentimentos que se encontram com o do leitor, mesmo que dependa da subjetividade e da sensibilidade deste, que potencializa a percepção, dá coerência às sensações e à razão presentes no texto e capta a energia da vida, reconfigurando o passado. (PESAVENTO, 2007).

A aproximação entre escritor e historiador se dá pela construção de suas narrativas. O primeiro comprometido com a verossimilhança e o segundo com a verdade científica (mesmo que em construção) e com o vivido no passado.

Escritor e o historiador, entretanto, se afinariam na busca pelas sensibilidades e experiências do real, ao terem como tarefa e missão, atingir a “sensibilidade coletiva” de uma época. (PESAVENTO, 2007, p. 19).

Recuperar sensibilidades não é sentir da mesma forma, é tentar explicar como poderia ter sido a experiência sensível de um outro tempo pelos rastros que deixou. O passado encerra uma experiência singular de percepção e representação do mundo, mas os registros que ficaram [...] nos permitem ir além da lacuna, do vazio, do silêncio. [...] Em suma, as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo que os homens produzem em todos os tempos. (PESAVENTO, 2007, p. 21).

Daí o poder da narrativa em povoar o espaço e o tempo de voz e de sentido. E mesmo que circunscritos a um período, serão ressignificados pelos leitores de cada época, que interpretam e reinterpretem de acordo com os valores, percepções e sensibilidades de seu momento histórico, cultural e social, numa reconfiguração do tempo, como diria Ricoeur.

A perspectiva de Pesavento retoma Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* por entender que tanto o escritor quanto o historiador, aproximam suas narrativas devido à sensibilidade humana, matéria prima comum à literatura e à História.

O que revela que a confecção dessas narrativas e a leitura das mesmas, tem a capacidade de extrapolar o mundo do texto, devido ao impacto que elas provocam sobre o tempo ao qual o leitor pertence no ato da reconfiguração.

Essas considerações sobre as narrativas literária e histórica potencializam a compreensão de que a literatura em geral é a materialização do povoamento humano de sentido no tempo, e esclarece a respeito da obra de Ramos e Élis, pelo fato de ambos aderirem a uma literatura documental, de denúncia social e sobretudo que divulgou modos de vida, cultura, linguagens e paisagens do sertão goiano, pouco conhecido, principalmente à época de Hugo.

## Conclusão

A literatura de Ramos e Élis, guardadas as diferenças estilísticas e sociais de cada um, insere Goiás no circuito nacional da literatura, oferecendo, com suas obras, elementos para uma fusão entre cosmopolitismo e autenticidade, ao povoar de humano o sertão goiano, ponto de conexão entre o regional e o nacional, ou a fronteira que é alcançada pela conciliação do sertão com o litoral.

Ambos os autores, por meio de sua literatura, teriam ressignificado o sertão goiano, provocando no leitor uma reconfiguração do espaço e do tempo na sua leitura de realidade, devido à modificação de sua percepção e de sua sensibilidade a respeito da cultura, da sociedade e das possibilidades de experiência de vida suscitados pelas obras.

## Referências

ABDALA JR., Benjamin (org.). *Bernardo Élis*. São Paulo: Abril Educação, 1983.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Revista Ciência e Cultura*, Campinas, v. 24, nº 9, p. 803-809, set. 1972.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. estudos de teoria e história literária. 5ª Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

DOS SANTOS, Rogério Santana. Regionalismo literário no Brasil Central. In: *Regionalismo, modernização e crítica social na literatura brasileira*. ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de; OLIVEIRA, Irenísia Torres de. (Orgs.). São Paulo: Nankin, 2010.

ÉLIS, Bernardo. Tendências regionalistas no modernismo. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *Veranico de Janeiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. (Intérpretes do Brasil, 2).

GOMES, Modesto. Sentido do regionalismo goiano. In: MOTTA, Ático Vilas Boas da; GOMES, Modesto (Orgs.). *Aspectos da cultura goiana*. (I). Goiânia: Departamento Estadual de Cultura. Gráfica Oriente, 1971.

JUNG, Carl Gustav. *Types psychologiques*. Tr. Y. Le Play, Genève, 1958.

PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Petrópolis: Vozes, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique. *Sensibilidades na história*: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. São Paulo: Panorama, 1950.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. A intriga e a narratividade histórica. Vol. 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica*. Sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras*. Itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VICENTINI, Albertina. *O Regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

## AS POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS DO ELEMENTO ESPACIAL NO CONTO “BARRA DA VACA” DO AUTOR JOÃO GUIMARÃES ROSA

Letícia Santana STACCIARINI  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

Maria Imaculada CAVALCANTE  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** O conto “Barra da vaca”, tomado como subsídio da presente análise, situa-se no livro **Tutaméia** (Terceiras Estórias) e foi publicado em 1967. Assim como uma série de criações literárias do autor João Guimarães Rosa, o referido conto também apresenta fortes tendências regionalistas e, por isso, a possibilidade de uma leitura frente aos elementos espaciais que compreende. Em sua trama, nota-se a “estória do jagunço Jeremoavo, de como ele chega a um lugarejo chamado ‘Barra da Vaca’, que dá nome ao conto, dos seus encontros e desencontros com Domenha e, finalmente, do que lhes acontece e de como termina essa aventura” (TENÓRIO, 2009, p. 8). Do ponto de vista espacial, vale frisar que a narrativa apresenta a paisagem do sertão brasileiro com seus personagens típicos, que lutam pela sobrevivência, bem como a influência que tais aspectos exercerão na constituição da trama. Para tanto, observar-se-á que “o espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais” (SANTOS, 1988, p. 64). Frente ao exposto, cabe enfatizar que o conto em tela se encaixa na proposta de ser esmiuçado partindo do pressuposto de uma análise espacial e isso também foi o que se procurou estudar durante o desenvolvimento do Projeto de Iniciação Científica (PIBIC), “Uma Leitura Espacial nos Contos de ‘Tutaméia’, Obra de João Guimarães Rosa”, sob a orientação da Prof. Dra. Maria Imaculada Cavalcante.

### Considerações iniciais

O conto “Barra da Vaca” se encontra no livro **Tutaméia** (Terceiras estórias), obra de João Guimarães Rosa, que é a reunião de quarenta histórias extremamente curtas. Trata-se de um texto cuja história procura respaldar a temática regionalista, à medida que apresenta uma gramática e um léxico ligado ao sertão brasileiro. Assim, vale dizer que o autor acaba por recriar esse léxico regional que se amplia e universaliza pela sua utilização bastante inovadora. Nesse sentido, diz-se que:

ler Guimarães Rosa é participar de uma aventura no reino mágico da palavra. E se essa aventura nos oferece muitos encantamentos, não é isenta de problemas e dificuldades. Para dar vazão à sua portentosa imaginação, aliada a finíssima sensibilidade, com as quais cria suas inúmeras personagens, movimenta-as em tramas surpreendentes e coloca-as num ambiente natural minuciosa e poeticamente descrito, Guimarães Rosa revolveu as potencialidades da língua e criou um estilo que assombra e desafia o leitor (MARTINS, 2008, p. 9).

Paralelamente a isso, é imprescindível, também, que haja um maior entendimento acerca do referido livro no qual se encontra o conto tomado como subsídio para análise. Para tanto, coloca-se que a obra **Tutaméia**, publicada em julho de 1967, poucos meses antes da morte de João Guimarães Rosa, foi responsável por exercer uma posição altamente representativa na história da literatura brasileira da segunda metade do século XX, trazendo aos leitores lições de existências que marcaram a relação homem versus espaço.

*Tutaméia* saiu cinco meses antes de sua morte. É um livro da plena maturidade criadora de Guimarães Rosa. Um livro que deve ser entendido em relação ao conjunto do que escreveu em 21 anos. O seu título já estava anunciado nos originais de *Sagarana* como o próximo livro a ser publicado, mas o projeto acabou ficando para o fim. O leitor pressente o sentido geral de *Tutaméia* nos aspectos descritivos das outras narrativas (TELES, 2009, p. 110).

Além disso, cabe acrescentar que “os personagens que integram o universo ficcional de Guimarães Rosa, desde os contos de *Sagarana* até as narrativas densas e condensadas de *Tutaméia*, são figuras extraídas do sertão mineiro, onde o autor nascera e se criara, e que constitui o cenário de suas estórias” (COUTINHO, 1994, p. 17). Em seu lançamento, o livro foi recepcionado com certa estranheza. Tanto a crítica quanto os leitores foram surpreendidos pelo número e extensão dos trabalhos. Outro fator se deu pelo próprio título que afirmava serem aquelas as “terceiras estórias”, já que não existiram as “segundas”, depois do livro anterior. Por isso, vale retomar o sentido da palavra “tutaméia”:

Como entender o título do livro? No *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* encontramos tuta-e-meia definida por Mestre Aurélio como ‘ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro’. Numa glosa da coletânea o próprio contista confirma a identidade dos dois termos [...]. Atribuiria ele realmente tão pouco valor ao volume? Em conversa comigo [...], deixando de lado o recato da despretensão, ele me segredou que dava a maior importância a este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário (RÓNAI, 1985, p. 216).

Entendemos que a palavra “tutaméia” se adequa bem ao tamanho dos contos, bastante reduzido em relação aos longos contos de **Sagarana**, por exemplo. Em **Tutaméia** é notável, também, a presença de quatro prefácios distribuídos de entremeio às histórias, que seguem uma ordem alfabética. Frisa-se que, devido aos seus enredos tênues, as histórias acabam por solicitar a participação efetiva do leitor. Assim, é necessário que o mesmo complete e dê continuidade ao que está lendo e

interpretando e, é através das contribuições do elemento espacial, que se torna possível uma análise sistemática dos referidos textos.

Frente ao exposto, a presente proposta se concentra em extrair elementos espaciais inseridos nas narrativas de Guimarães Rosa, bem como, a partir disso, enxergar a possibilidade de novos entendimentos apresentado pelo espaço da narrativa. Dessa forma, em primeiro lugar, vale frisar que “o estudo do espaço é, necessariamente, interdisciplinar” (BORGES FILHO, 2007, p. 11). Tanto é verdade que “a noção de espaço ganha uma dimensão mais complexa, além de determinações físicas, informada por uma rede dinâmica de relações, econômicas, políticas, culturais, afetivas,” (SILVA, 2011, p. 584), ou seja, acaba solicitando

uma abordagem teórica informada pelo diálogo entre inúmeras disciplinas, caracterizando a geografia como um campo de estudos transdisciplinares, no qual se encontram articulados ou fundidos saberes em construção, de origens diversas, considerando-se a interação do homem e o meio. Essa interação deve ser capturada da forma mais ampla ou complexa possível (SILVA, 2011, p. 585).

Mais a frente, coloca-se que a toponímia seria “a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária” (BORGES FILHO, 2007, p. 33). Desse modo, perceber-se-á que no conto “Barra da Vaca” o estudo do espaço também “tem grande importância na construção da narração e dos próprios personagens” (GAMA-KHALIL & SENE, 2009, p. 3). Assim, centrando-se na figura do protagonista Jeremoavo, o elemento espacial possibilitará uma série de interpretações dentro de um contexto narrativo.

Como observado, “o toponímista busca desvendar os mais diversos efeitos de sentido criados no espaço pelo narrador: psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos, etc” (BORGES FILHO, 2007, p. 33). Em “Barra da Vaca”, por exemplo, o trabalho do toponímista faz-se necessário. Isso, uma vez que os referidos efeitos criados no espaço pelo narrador são constantes no delongar de todo o enredo podendo gerar uma série de interpretações distintas dentro do conto.

No que diz respeito ao espaço dentro do texto literário, ressalta-se que a sua criação “serve a variados propósitos” (BORGES FILHO, 2007, p. 35) e, “muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indicadas no espaço que a mesma ocupa” (BORGES FILHO, 2007, p. 35). Mais a frente será visto, por exemplo, que os personagens ocupantes do vilarejo em que chega Jeremoavo, intentando a sua expulsão dali,

provocam seu embebedamento para que a sua transição até o outro lado do rio se tornasse mais fácil. No que diz respeito aos propósitos do espaço em relação a um contexto narrativo, vale citar alguns deles:

1. Caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem.
2. Influenciar as personagens e também sofrer suas ações.
3. Propiciar a ação.
4. Situar a personagem geograficamente.
5. Representar os sentimentos vividos pelas personagens.
6. Estabelecer contraste com as personagens.
7. Antecipar a narrativa (BORGES FILHO, 2011, p. 2-6).

Por tudo isso, entendendo a importância do estudo espacial e sua respectiva influência na literatura, coloca-se que “entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa” (DIMAS, 1987, p. 5). Isso é o que acontece nos enredos rosianos, uma vez que o espaço constitui a sua própria razão de ser, ou seja, trata-se de um dos elementos fundamentais para a compreensão dos contos escritos por João Guimarães Rosa e é nesse contexto que a proposta de estabelecer uma análise sistemática do conto “Barra da Vaca” partirá das noções do estudo do espaço.

### **“Barra da Vaca” sob uma perspectiva espacial**

No que diz respeito ao conto propriamente dito, vale dizer que o mesmo apresenta como enredo a chegada do personagem Jeremoavo ao lugarejo conhecido como Barra da Vaca. Dessa forma, “sucedeu então vir o grande sujeito entrando no lugar, capiau de muito longínquo: tirado à arreata o cavalo raposo, que mancara, apontava do noroeste, pisando o arenoso” (ROSA, 1985, p. 34). Além disso, como características marcantes, “seus bigodes ou a rustiquez – roupa parda, botiões de couro de anta, chapéu toda a aba – causavam riso e susto” (ROSA, 1985, p. 34). Jeremoavo surgia do nada despertando a curiosidade dos moradores do arraial. A sua maneira de se portar e de se vestir diferia dos outros, deixando à mostra que ele pertencia a outro lugar. Essa diferença causava estranhamento, estabelecendo um contraste. A própria maneira de ser da personagem delimita o espaço no conto. Ele é um estrangeiro em Barra da Vaca.

Sabe-se que a decisão de partida do personagem para o lugarejo ocorreu devido ao fato dele ter brigado com a família e, por esse motivo, abandonado sua

fazenda na Chapada de Trás. Assim, “largara para sempre os dele, parentes, traiçoeira família, em sua fazenda, a Dã, na Chapa de Trás, com fel e veemências. Mulher e filhos, tal ditos, contra ele achados em birba de malícias, e querendo-o morto, que o odiavam” (ROSA, 1985, p. 35). O seu lugar de origem não mais lhe cabe, obrigando-o a se deslocar para outras paragens, tentando encontrar um novo lugar para recomeçar. Vê-se que o conto estabelece uma relação íntima do personagem com os espaços que se apresentam no conto.

O fato é que, desencantado com tudo, Jeremoavo resolve sair sertão adentro em busca de outras paragens e, para isso, leva consigo o essencial: “Só pegara o que vale, saco e dobros do diário, as armas. Saía ao desafio com o mundo, carecia mais do afeto de ninguém. Invés. Preferia ser o desconhecido somenos. Quanta tristeza, quanta velhacaria [...]” (ROSA, 1985, p. 35). O vínculo que o personagem mantinha com o espaço de origem é rompido e ele se vê em um espaço ruim à procura de um espaço benéfico. A Chapada de trás é o espaço maléfico, já Barra da Vaca é a possibilidade de um espaço de tranquilidade.

Quando chega ao vilarejo o sujeito acaba adoecendo e é tratado por Domenha. Em um primeiro momento, recebe bons tratos de toda a comunidade. Todavia, enquanto convalescia, os homens de Barra da Vaca descobrem que Jeremoavo era um jagunço perigoso e procurado, o que acaba por despertar a curiosidade da população local: “sem donde se saber, teve-se aí sobre ele a notícia. Era brabo jagunço! Um famoso, perigoso. Alguém disse” (ROSA, 1985, p. 35). Começam aí os problemas de Jeremoavo.

Certa vez, após a melhora do hóspede, alguns senhores convidam-no para uma pescaria. Entretanto, de modo traiçoeiro, a referida ideia surgiu no intuito de “bulir com ele” da aldeia. Então, no rio, entremeio a festança, Jeremoavo é embebedado e, aproveitando-se do seu estado, é levado à outra margem do rio deixando também seu cavalo juntamente ao mesmo.

Assim, ocorreu que “de pescaria, à rede, furupa, a festa, assaz cachaças, com honra o chamaram, enganaram-lhe o juízo. Jeremoavo, vai, foi. O rio era um sol de paraíso. Tão certo. Tão bêbado, depois, logo do outro lado o deixaram, debaixo de sombra” (ROSA, 1985, p. 37). Além dele, sorrateiramente, “tinham passado também, quietíssimo, o cavalo raposo” (ROSA, 1985, p. 37).

Por fim, quando o personagem acorda, percebe que fora banido e escorraçado do local e, conformado com sua situação, encontra-se “desterrado” e “desfamiliarado”, “com a alta tristeza, nos confins da ideia” (ROSA, 1985, p. 35). O espaço que se

apresentava benéfico se transformou, ele foi rejeitado pela população por representar perigo a todos. Mais uma vez ele se vê desespecializado. Desse modo, estava dado o recado à Jeremoavo:

you não é dos nossos, não podemos ficar juntos na mesma margem do rio, o seu lugar é do outro lado. Enquanto isso, na aldeia, temendo a volta de Jeremoavo, os homens se armam. 'Voltasse, e não seria mais o confuso hóspede, mas um diabo esperado, o matavam'. É assim, a literatura vive sempre em situação de risco, é sempre uma experiência extrema, como nos disse Maurice Blanchot, ou a experiência dos limites, como em Phelippe Sollers (TENÓRIO, 2008, p. 231).

Enquanto isso, em Barra da Vaca os homens caçoavam dele e de Domenha. Mas, por outro lado, também sentiam saudades do jagunço que não ousaria em voltar mais: "Lá, os homens todos, até ao de dentro armados, três dias vigiaram, em cerca e trincheira. Voltasse, e não seria ele mais o confuso hóspede, mas um diabo esperado, o matavam. Veio não" (ROSA, 1985, p. 35). Por tudo isso, em resumo,

o enredo do conto, em suas linhas gerais, é simples. Jeremoavo abandona a família e sai perambulando sertão afora. E assim chega a Barra da Vaca, extenuado, faminto e doente. Sua presença provoca alguma apreensão entre os moradores, mas, como ele parece homem de posses, logo encontra abrigo na pensão de Domenha. Enquanto ele está enfraquecido, tratam-no bem, com certa cortesia, mas assim que recobra a saúde e começa a andar pelas ruas da aldeia, surgem desconfianças e suas relações com os moradores começam a ser tensas e difíceis (TENÓRIO, 2008, p. 227).

O sertanejo é, por natureza, bondoso e desconfiado. Quando Jeremoavo precisou foi ajudado, mas logo que ele se recuperou, sua aparição começou a causar desconfiança. Isso, levando-se em consideração que sua permanência ali precisava ser elucidada e sua índole de jagunço marca seu destino, sendo escorraçado do lugar de uma maneira artilosa. Por conseguinte, é importante retomar que o autor João Guimarães Rosa, desde a chegada de **Sagarana**, teve sua produção taxada como regionalista e "a literatura denominada regionalista ocupou-se em descrever, principalmente, o mundo sertanejo" (LEONEL & SEGATTO, 2009, p. 01). Dessa forma, inserida nesse mundo, teve como propósito documentar "tipos humanos, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros" (CANDIDO, 2002, p. 87).

Na narrativa rosiana "Barra da Vaca", tem-se notícia de um "capião de muito longínquo" de nome Jeremoavo. O personagem então chega à Barra da Vaca, "um

porto de canoas” “sobre o [rio] Urucuia” (ROSA, 1985, p. 34) e, sendo assim, nota-se que desde o princípio a descrição tanto do sujeito típico sertanejo, quanto do espaço interiorano procurado pelo mesmo como novo local para viver se fazem presentes.

O espaço no conto registra os costumes do homem sertanejo, ou seja, enquanto não sabiam de sua fama de “brabo jagunço” ele foi bem tratado pelo povo do arraial e o maior representante da comunidade aprovava sua presença no local: “Se’o Vanvães disse, determinou. Visitavam-no.” (ROSA, 1985, p. 35). Todavia, depois que souberam de sua fama, a comunidade tratou de achar um jeito de expulsá-lo do Arraial. Frente ao exposto, cita-se que

o espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. (BARBIERI, 2009, p. 105)

O que se pode perceber é que o espaço na literatura rosiana é apresentado pela visão do homem do sertão. Rosa parte de sua experiência pessoal para inserir seus personagens neste sertão rico em imagens e costumes. Assim, vale dizer que uma obra literária “reflete a experiência do escritor em relação ao espaço por ele vivido. Ela representa muito do que o autor percebeu, sentiu, imaginou, viu ou interpretou dentro de seu cotidiano, real ou imaginário, história ou estória, verdade ou criação [...]” (PINHEIRO NETO, 2011, p. 16).

### **Considerações finais**

Por fim, fica claro o entendimento de “Barra da vaca” no sentido de apresentar a paisagem do sertão brasileiro com seus personagens típicos. Tais personagens também são marcantes devido às lutas constantes que travam pela sobrevivência. Nesse caminhar interpretativo, coloca-se que “o espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais” (SANTOS, 1997, p.71).

Por essa razão, o espaço no referido conto pode ser entendido como o local onde os fatos são resultantes das convicções humanas, do instinto de sobrevivência. Tanto é verdade que em “Barra da vaca”, para que os moradores locais pudessem viver

longe do perigo que Jeremoavo representava no mundo sertanejo, entendeu-se ser necessária a sua expulsão do arraial.

Em seguida, nota-se que a abordagem do sentimento de apego a terra, a utilização da linguagem, os costumes, a religião, as relações de trabalho, a relação de família também são preocupações recorrentes que chamam a atenção do autor de **Tutaméia**. Além disso, “a linguagem intensamente elaborada de Guimarães Rosa foge, intencionalmente, à transparência para se embeber de mistério. Há obstáculos que exigem atenção e provocam reação diversa nos leitores” (MARTINS, 2008, p. 9).

Diante disso, é oportuno frisar que tais tópicos só podem ser observados a partir da relação que criam no espaço em que se inserem. Assim, conclui-se que “o espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, e de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento” (SANTOS, 1997, p. 26).

## Referências

BARBIERI, Cláudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris e BARBOSA Sidney (Orgs). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos SP: Claraluz, 2009, p. 105- 126.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura*. introdução à topoanálise. Franca SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. *As funções do espaço na literatura*. Disponível em: <[http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uftm.edu.br%2Frevistaeletronica%2Findex.php%2Fsell%2Farticle%2Fdownload%2F13%2F16&ei=6IW3UePZMqPZ0wHX6IDgBw&usq=AFQjCNGZg5rfl0CwY-Oe4ciUdrwpw6Pe\\_Q&sig2=qVqyk5eGl81kEZlmpd5e0A&bvm=bv.47534661,d.dmQ](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uftm.edu.br%2Frevistaeletronica%2Findex.php%2Fsell%2Farticle%2Fdownload%2F13%2F16&ei=6IW3UePZMqPZ0wHX6IDgBw&usq=AFQjCNGZg5rfl0CwY-Oe4ciUdrwpw6Pe_Q&sig2=qVqyk5eGl81kEZlmpd5e0A&bvm=bv.47534661,d.dmQ)>. Data de acesso: 02 de Junho de 2013.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de Intervenção*, São Paulo: Duas Cidades, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: Um alquimista da palavra. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1. P. 11-24.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins & SENE, Lígia Soares. *Representação do Espaço nas Narrativas Fantásticas de Murilo Rubião*. Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&sqi=2&ved=0CEoQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.seer.ufu.br%2Findex.php%2Fhorizontecientifico%2Farticle%2Fdownload%2F4299%2F3191&ei=zYCwUZLTKfi54AOs0ICID>>

w&usg=AFQjCNFYvPTBr5myjN\_AePvsEsB8bkGwlw&sig2=cvNOAKde6r9jP3p6sishEg&bvm=bv.47534661,d.dmg>. Acesso em: 01 de Junho de 2013.

LEONEL, Maria Célia Leonel & SEGATTO, José Antonio. *Persistência do Regionalismo na Prosa Brasileira Contemporânea*. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt\\_lt16\\_artigo\\_2.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt16_artigo_2.pdf)>. Acesso em: 11 jan. 2012.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PINHEIRO NETO, José Elias. *Uma viagem paisagística pelas zonas geográficas na obra "Morte e vida Severina" de João Cabral de Melo Neto*. 2011. 169 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia do Campus de Catalão, Universidade Federal de Goiás, Catalão.

RÓNAI, Paulo. *Os Prefácios de Tutaméia*. In: ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVA, Wagner Rodrigues. *Construção da Interdisciplinaridade no Espaço Complexo de Ensino e Pesquisa*. Disponível em: <[TELES, Gilberto Mendonça. \*O pequeno "sertão" de Tutaméia\*. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/6393/4659>>. Acesso em: 13 mai. 2013.](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.scielo.br%2Fpdf%2Fcp%2Fv41n143%2Fa13v41n143.pdf&ei=04ewUbHMFbOs4APt5YHQBw&usg=AFQjCNHfy0Shr93RUKHgAAN_YI_ephKEww&sig2=xYJ_2DJBMOCBdltQET4VPA&bvm=bv.47534661,d.dmg>. Acesso em 01 de Junho de 2013.</p></div><div data-bbox=)

TENÓRIO, Waldecy. *Os "amores difíceis" no sertão de Minas: literatura e teologia num conto de Tutaméia*. Disponível em: <[ANAIS DO III SINAEL  
ISSN: 2177-5443](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CDwQFjAC&url=http%3A%2F%2Fbooks.scielo.org%2Fid%2Fpdkdq%2Fpdf%2Fferraz-9788578791186-12.pdf&ei=2TGZUe60M-iA0AGpnoCQAQ&usg=AFQjCNGz44HmoSFNyggtgJHef5BMISRuJ6w&sig2=-F1_-BkEQ8wLbR-1Aikz_A&bvm=bv.46751780,d.dmg>. Data de acesso: 19 maio. 2013.</p></div><div data-bbox=)

## O ESPAÇO FICCIONAL NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS

Lilian Lima MACIEL  
Universidade Federal de Uberlândia

Marisa Martins GAMA-KHALIL  
Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** O estudo parte da análise das espacialidades na literatura fantástica com o objetivo de relacionar as teorias do fantástico com a constituição do espaço ficcional nessas narrativas, em especial, a grande contribuição do espaço para a ambientação sobrenatural. Enfocaremos também o espaço enquanto possibilidade de sobreposição de mais de uma dimensão para instaurar a ambiguidade e a hesitação, condições fundamentais, para a irrupção do fantástico. Isso porque o espaço pode ser colocado como a fronteira entre a realidade e a fantasia e propiciar um olhar crítico do leitor sobre a sua realidade. Podemos considerar a configuração dos espaços uma das principais estratégias para geração de sentidos nas narrativas fantásticas. Com base na ideia de que a hesitação do leitor é uma condição para o fantástico Todorov elaborou um modelo sistêmico e teórico que discute a posição do leitor e do autor na construção de uma narrativa fantástica. O autor Italo Calvino amplia o conceito de literatura fantástica proposto por Todorov, distanciando-se dessa proposta em alguns aspectos. Portanto, para a análise dos aspectos fantásticos será indispensável os pressupostos teóricos de Todorov, Cortázar, Vax, Bachelard, Filipe Furtado, Ceserani, Italo Calvino e outros. E para o estudo sobre os espaços tomaremos como base as noções que Michel Foucault formulou sobre as espacialidades: as utopias, heterotopias e atopias; e também no estudo de Deleuze e Guattari sobre o espaço liso e estriado.

*O espaço é, como se sabe, tridimensional, homogêneo, contínuo, reversível, comum a todos os homens. Tentemos imaginar um espaço descontínuo, individual ou quadridimensional: o fantástico está muito próximo (VAX, 1974, p. 43)*

A noção de "inquietante", desenvolvida por Sigmund Freud, é o marco inicial para a discussão sobre as espacialidades nas narrativas fantástica proposta neste trabalho, em função de se colocar como o ponto convergente entre os críticos do assunto: "o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante" (FREUD, 2010, p. 364).

A escolha desse termo para iniciar essa discussão justifica-se pela sua abrangência de significados, comprovada pelo próprio autor, ao pesquisar o seu significado em dicionários de diferentes línguas: estranho, desconfortável, misterioso, incomum, sinistro, horripilante e muitos outros; e também por ser um termo que

acreditamos dar conta do sentimento causado pelas narrativas fantásticas. De um modo geral, o “inquietante” são pessoas, situações, fatos ou impressões que nos causam estranhamento, que podem parecer familiares, mas surgem de forma inesperada e nos colocam diante de uma ambiguidade para explicar. Freud empresta de E. Jentsch a ilustração do efeito “inquietante” ao se contar uma história:

consiste em deixar o leitor na incerteza de que determinada figura seja uma pessoa ou um autômato, e isso de modo que tal incerteza não ocupe o centro de sua atenção, para que ele não seja induzido a investigar a questão e esclarecê-la, pois assim desapareceria o peculiar efeito emocional, como foi dito. (JENTSCH apud FREUD, 2010, p. 341)O sentimento de medo e horror também estão ligados ao “inquietante” e em muitos casos advém da relação do ser humano com a morte e os mortos, mas não se limita a isso, visto que os vivos podem também, com a ajuda de forças sobrenaturais, causar medo e horror.

O psicanalista faz uma distinção importante entre o “inquietante” das vivências e o “inquietante” da ficção, pois segundo ele o das vivências é bem mais simples e em número maior de casos, mas o da ficção é bem mais amplo, pois contempla todos das vivências e muitos outros que não é possível vivenciar.

Freud explica que o “inquietante” das vivências produz-se por duas maneiras: a primeira é quando fatos e experiências “reprimidos” na infância são reavivados e a segunda é quando crenças primitivas “superadas” mostram-se outra vez confirmadas. Já, na literatura, a produção do efeito “inquietante” pode se dar mais livremente, pois seu conteúdo não está “sujeito à prova da realidade” (FREUD, 2010, p. 371).

na literatura não é inquietante muita coisa que seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida. (FREUD, 2010, p. 371-372).

Importante também na teoria de Freud é a ideia de que existe diferença da inquietação causada pelas narrativas literárias; segundo ele, não se pode compreender da mesma forma o “inquietante” das fábulas e dos contos de fadas, em que a realidade é abandonada desde o início e as imagens construídas não provocam o efeito de “estranho” naturalizando-se naquelas circunstâncias

Realizações de desejos, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação de coisas inanimadas, que são tão comuns nos contos de fadas, não podem ter influência inquietante nesse caso, pois para que surja o sentimento inquietante é necessário, como sabemos, um

conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real, uma questão simplesmente eliminada pelos pressupostos do mundo das fábulas (FREUD, 2010, p. 372)

Assim, compreendemos que para causar o efeito “estranho” a narrativa deve manter a ambiguidade, “um conflito de julgamento”, que nas fábulas e contos de fadas, por exemplo, é inexistente. E nesse ponto a teoria de Freud, ainda que não use os termos fantástico e maravilhoso, passa pela discussão tão importante e tencionada nos estudos do fantástico que é a caracterização/definição do que seja fantástico, maravilhoso e estranho noções tão caras a Todorov, conforme veremos na sequência.

Passar por essa discussão é importante não para assinalar definições e sim para problematizar, para que possamos compreender em que medida os espaços colaboram para a uma passagem de fronteira entre realidade e fantasia, objetivo deste trabalho. Também acreditamos que essa problematização seja fundamental nos estudos das narrativas fantásticas, pois existem aspectos na teoria que estão longe de consenso entre os estudiosos. Portanto, acreditamos ser necessário colocar em contraposição as teorias para apontar aquela com a qual temos mais afinidade.

A pesquisa sobre o fantástico, nossa e de grande parte dos pesquisadores, tem como base a obra *Introdução à literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, primeiro teórico a sistematizar as teorias sobre o fantástico, que podemos apontar como a mais importante, não porque encerra a discussão sobre o assunto, mas porque abre e se coloca como o ponto de partida para os demais teóricos.

Todorov dá início aos seus estudos assinalando a relevância de se conceituar o que é gênero literário, visto que o intento de seu estudo é descobrir uma característica/regra que se aplique a todas as obras fantásticas. Segundo ele, é arriscado imaginar uma obra na qual os seus elementos sejam exclusivos e particulares, ou seja, que não tenha ligação com as obras do passado e que também não fará ligação com as futuras obras.

De uma maneira geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura (TODOROV, 2008, p. 12)

E, desse modo, para chegar a uma contentável caracterização das obras fantásticas Todorov expõe três condições necessárias para que possamos incluí-la no gênero fantástico. A primeira condição é a atitude do leitor (não o leitor real, mas um leitor implícito) em relação ao texto: o mesmo deve considerar o mundo da narrativa e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos fatos decorridos.

A segunda condição é a possibilidade de a hesitação ser experimentada por uma personagem e essa condição, diferentemente da primeira e da terceira, pode não ser satisfeita. A terceira condição é a de que o leitor recuse tanto a interpretação "alegórica" quanto a interpretação "poética". Partindo dessas condições Todorov elabora uma definição do que seja o gênero fantástico:

O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem "poética", nem "alegórica" (TODOROV, 2008, p. 38)

É importante pensarmos essa ideia de Todorov que configura a terceira condição, porque é problemático pensar a literatura, fantástica ou não, sem o poético e sem a alegoria. Em seu processo de ficcionalização da realidade, a literatura constrói imagens diversas e metafóricas, além disso, o texto literário é poético por natureza, ou seja, não diz de qualquer forma e o que se diz não nos leva a apenas uma possibilidade. Na literatura fantástica as aberturas são ainda maiores, pois o insólito instaura a ambiguidade e abre diversificadas possibilidades de leitura.

Tomando como base para constituição do fantástico essas três condições, de diferentes valores na obra, Todorov conclui que o fantástico dura o tempo da hesitação; ao final da obra se o personagem ou o leitor implícito optar por uma das repostas temos então um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.

O leitor pode determinar a permanência das leis da realidade para explicar os fatos ocorridos, temos nesse caso o gênero estranho, mas também o leitor pode optar por admitir que possam existir novas leis da natureza para explicar o ocorrido, nesse caso temos o gênero maravilhoso. Todorov trabalha ainda com mais duas variações do fantástico: fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso; no primeiro caso, no final da história os eventos que parecem sobrenaturais no decorrer da história aludem para uma explicação racionalizada, já, no segundo caso, as narrativas que se apresentam fantásticas finalizam com o assentimento do sobrenatural.

Nesse aspecto percebemos que as teorias de Freud e Todorov caminham em uma mesma perspectiva: a de assinalar a diferença entre o fantástico e o maravilhoso. Assim como os dois Louis Vax (1974), outro teórico que se ocupou do assunto, também assinala essa diferença:

Os heróis atingem o maravilhoso no termo duma longa viagem; este maravilhoso, todavia, como é natural, não é a irrupção inexplicável do sobrenatural na natureza. A fantasia desenrola-se livremente. A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável (VAX, 1974, p. 8).

Desse modo, segundo ele o fantástico ocorre ao irromper no mundo real algo sobrenatural. Vax nesse estudo aponta para uma questão que muito nos interessa nesse trabalho, a importância do modo em relação ao motivo, ou seja, a organização que o autor dará à narrativa, uma vez que a trama que ele fará, muitas das vezes, com objetos e espaços comuns e cotidianos para provocar o efeito fantástico é mais importante que a escolha do espaço ou do objeto em si.

Vax, assim como Todorov, trabalha os gêneros “vizinhos” ao fantástico traçando suas fronteiras, não com o intento de definir e sim de delimitar o “território” do fantástico em relação aos demais. Além disso, ele vai estudar a organização interna de uma narrativa fantástica voltando-se aos motivos nessas narrativas que seriam “angustiantes”. Um desses motivos é o espaço:

O espaço é, como se sabe, tridimensional, homogêneo, contínuo, reversível, comum a todos os homens. Tentemos imaginar um espaço descontínuo, individual ou quadridimensional: o fantástico está muito próximo (VAX, 1974, p. 43).

Essa ideia sobre o espaço fantástico nos interessa sobremaneira nesse estudo, pois acreditamos que as possibilidades de organização dos espaços nas narrativas fantásticas colaboram para a irrupção do fantástico, como a descontinuidade de um espaço que se desdobra ou um espaço que é não é o familiar e comum a todos, ou seja, particular.

Os espaços, assim como os outros motivos do texto fantástico, só podem transfigurar-se no novo mundo criado pelo fantástico, como afirma Irène Bessièrre (1974). Esse mundo é fabricado com elementos a partir do real, transgredindo sua ordem e desordem e implicando em uma “desrazão” que desconstrói a racionalidade.

O fantástico, nessa perspectiva, se alimenta das *realia* para em seguida questioná-la e esgarçar os seus limites.

A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos (BESSIÈRE, 1974, p. 3).

Bessière acredita que a instituição desse novo mundo, fantástico, se dá por vias da linguagem, ou seja, a linguagem é trabalhada de forma tão transgressora que constrói outra possibilidade para o real. A esse respeito, a linguagem literária, é importante o estudo de Michel Foucault, em "Linguagem e literatura", texto em que afirma que o ser da linguagem é o espaço: "Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque cada valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma" (2000, p. 168), e, portanto, o significante depende das combinações, substituições dos signos em um conjunto, ou seja, no espaço.

O filósofo francês assinala que a função da linguagem é o tempo, mas seu "ser" é o espaço e aponta para a necessidade de descentralizar os estudos literários da questão temporal e enfatizar a importância dos estudos espaciais para produção de sentidos. Partindo dessa perspectiva teórica, a pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil (2012) ressalta o espaço na constituição da narrativa literária, visto que os acontecimentos ficcionais, os personagens e o enredo necessitam de uma localização espacial para desenvolver-se. É importante observar também que os espaços não se limitam ao físico/geográfico, mas para, além disso, o espaço pode revelar lugares sociais, ideológicos e de poder. Desse modo, o espaço pode funcionar na narrativa para caracterização dos personagens, como projeção dos conflitos do personagem e como determinante para o desenrolar da história.

Bessière, assim como os demais teóricos já citados nesse estudo, também acredita em uma diferenciação entre fantástico e maravilhoso:

o conto maravilhoso não surpreende, mesmo que perturbe. O insólito não é estranho. O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (BESSIÈRE, 1974, p. 9).

A questão nova trazida por essa teórica é o fato de não considerar o fantástico como categoria ou gênero literário e sim como uma “lógica narrativa” (1974, p. 2) que trabalha as imagens do imaginário coletivo de modo surpreendente ou absurdo. Assim, mais uma vez temos reforçada a ideia de que o mais importante é a organização dos elementos na narrativa, ainda que a temática também seja importante.

Outro teórico que trouxe, nessa perspectiva, grandes contribuições foi Filipe Furtado, que em um primeiro estudo - *A construção do fantástico na narrativa* (1980) - fez um apanhado das teorias de outros autores e abordou o fantástico como gênero. Em um segundo momento, no e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, Furtado trabalhou com uma definição do fantástico como modo, com a intenção de explicar o grande número de categorias relacionadas ao fantástico. A seguir uma breve definição e, de certa forma, uma justificativa para o trato do fantástico como modo:

Quando assim perspectivado, o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy* (FURTADO, 2013, s/p).

O entendimento do fantástico como propõe Furtado, modo e não gênero, nos parece bem mais acertado visto que compreende bem mais categorias de textos como a ficção científica, o romance policial, o gótico e o grotesco. Compreendemos, portanto, que é menos relevante buscar nos inúmeros textos as diferenças entre eles e sim apontar o que seria comum, constantemente, em todos os textos do modo fantástico, nesse caso o elemento “metaempírico”. Esse termo empreende basicamente a mesma ideia do sobrenatural, usado pela maioria dos teóricos, mas segundo Furtado o “metaempírico” seria mais englobante, pois em algumas narrativas do modo fantástico ocorrem experiências, fatos ou objetos que estariam mais relacionados a uma época ou cultura e que não podemos qualificar como sobrenaturais, como podemos confirmar na citação a seguir:

Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção

do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva (FURTADO, n/p).

Embora Furtado trabalhe com a perspectiva do modo fantástico, mais aberta e englobante, busca delinear as diferenças entre fantástico, estranho e maravilhoso que podemos resumir em: aceitação, rejeição ou dúvida. No maravilhoso o elemento “metaempírico” nunca é negado, no estranho esse elemento é explicado racionalmente e no fantástico permanece a ambiguidade.

O teórico Italo Calvino (2006) vai propor uma ampliação do conceito de literatura fantástica em relação aos teóricos citados nesse estudo, segundo ele os gêneros maravilhoso e estranho já estão na constituição do gênero fantástico, pois já trabalha com a fantasia.

Para Calvino o fantástico está na experimentação de acontecimentos paralelos à realidade e para isso independe a reação do receptor, também desse modo não se colocaria em questão uma diferenciação entre fantástico, maravilhoso e estranho. Essa noção de Calvino nos parece bem coerente, pois se colocarmos a cargo do receptor hesitar, aceitar ou recusar o efeito sobrenatural teríamos para a mesma obra diferentes definições, de acordo com o sentimento de cada leitor.

É fato, porém, que se o fantástico parte da *realia* e se essa realidade muda conforme o contexto histórico e a cultura teremos, portanto, diferentes perspectivas sobre as narrativas fantásticas. A esse respeito, David Roas, pesquisador espanhol que atualmente faz grandes contribuições aos estudos do fantástico, mostra-nos ser determinante o fator sociocultural para o fantástico:

necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte (ROAS, 2001, p. 14-15).

Em suma, para compreender a história narrada como fantástica é necessário analisá-la dentro de um contexto, ou seja, a realidade que conhecemos: “[l]o fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente em la realidad” (ROAS, 2001, p.25). Dessa forma, passamos a considerar que o elemento insólito que irrompe da realidade causará efeitos diversos dependendo do contexto sociocultural. Admitimos, assim, como acredita a maioria dos teóricos, que existe diferença entre o fantástico, o

maravilhoso e o estranho, mas essa diferença não vai acontecer pela simples aceitação ou não do leitor aos fatos narrados e sim por questões socioculturais.

Roas nos adverte de que o modo narrativo do fantástico se estabelece a partir de um código realista que transgride essa realidade transformando-a em outra. Quanto mais o autor se aproximar da realidade do leitor mais possibilidades ele tem para desestabilizá-la. Para esse teórico a condição para a irrupção do fantástico é o medo, sentimento que nasce diante daquilo que não se compreende ou não conhece. O medo é antecedido pela surpresa que advém dos elementos da “nova” realidade, construída nas narrativas fantásticas.

Desde sus inicios, lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la desfamiliarización de lo real, encarnándola, como decía antes, en monstruos horribles o en fenómenos imposibles (ROAS, 2011, p. 84).

Logo, o medo seria uma possibilidade de condução do leitor na passagem do mundo real, familiar, para o mundo fantástico com elementos desconhecidos. O medo é o efeito ameaçador que traz então a instabilidade. A partir dessa afirmação de Roas logo pensamos nas inúmeras narrativas fantásticas já lidas e questionamos se em todas elas o medo era um elemento constitutivo? A esse respeito, é importante ressaltar que o medo não causa necessariamente horror, terror ou repulsa; compreendemos que esse sentimento é o mesmo que surge no nosso cotidiano diante das situações, fatos ou pessoas que não nos são familiares causando-nos uma inquietação. Desse modo, concluímos que o medo está sim presente nas narrativas fantásticas, algumas vezes acompanhado de terror ou repulsa; outras vezes é apenas algo que nos inquieta pelo desconhecimento.

Jaime Alazraki no estudo intitulado “¿Que és lo neofantástico?” (2001) vai tratar especificamente dessa questão do medo nas narrativas fantásticas, concordando com a ideia de que o medo está mesmo presente, mas traçando uma diferença entre os tipos de medo. Segundo ele, o medo, sentimento mais ligado ao terror e horror, ocorre na literatura fantástica tradicional, já nas narrativas fantásticas a partir do século XX o que temos é uma inquietação, que é diferente do medo. Para sinalizar a diferença entre as narrativas fantásticas até o século XIX das narrativas a partir do século XX ele criou o termo neofantástico: “Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de um

elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por sua visión, intención y su modus operandi" (ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Alazraki acredita em três elementos caracterizadores do neofantástico: "a visión" - o neofantástico ao invés de admitir a certeza do mundo real para em seguida questioná-la, vai assumir o mundo real como o disfarce de uma segunda realidade; "a intención"- a metáfora é a única maneira de construir uma segunda realidade; e por último o "modus operandi" - a literatura fantástica parte da realidade e gradativamente introduz o elemento que causa a hesitação, já o neofantástico parte desde o início da narrativa da hesitação, conseqüentemente na literatura fantástica temos elementos históricos que fazem parte da realidade, já no neofantástico temos apenas as metáforas. Ainda no modus operandi Alazraki coloca uma das principais características do neofantástico: o fato de dispensar uma ambientação fantástica, isso porque ele inclui os efeitos da primeira guerra mundial, dos movimentos de vanguarda, da psicanálise, do surrealismo e do existencialismo.

Outro autor que pensou as alterações da literatura fantástica ao longo do tempo foi Jean Paul Sartre, filósofo existencialista. Para ele o fantástico "oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma" (SARTRE, 2005, p. 137). Na literatura fantástica tradicional buscava-se a transcendência do humano e por isso a criação de um outro universo, já na literatura fantástica contemporânea o objeto é o homem, assim o foco é na sua condição humana.

Desse modo, no fantástico contemporâneo o fato não tem importância, pois o homem é "um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada" (SARTRE, 2005, p. 138). O fantástico no contemporâneo é a possibilidade de refletir a imagem do homem, mas uma imagem invertida, ao avesso.

Sartre propõe a ideia do mundo anverso (normal) e do mundo reverso (invertido), sendo que na literatura fantástica tradicional o mundo vai do anverso ao reverso, mas na literatura fantástica tradicional vai do reverso ao anverso. Para esse teórico as imagens invertidas do mundo reverso não causará hesitação ou espanto e sim um mal-estar. Nesse aspecto, ainda que com terminologias diferentes as ideias de Sartre e Alazraki sobre a literatura fantástica contemporânea se aproximam.

Acreditamos que é válido e legítimo o trabalho de apontar as mudanças ocorridas ao longo do tempo, mas questionamos a necessidade de criação de um outro termo, "neofantástico", para marcar essas mudanças. Isso porque a cada século

ocorrerão transformações, como ocorrem em toda a literatura, e nem por isso precisaremos criar novos termos para sinalizá-las. Também não concordamos com a afirmação categórica de que na literatura fantástica contemporânea o objeto seja apenas o homem e sua condição humana, pois isso implica desconsiderar as narrativas que tem por objeto o fato e igualmente não podemos desvincular o homem do fato nem o fato do homem.

Não podemos deixar de considerar, como nos assevera Júlio Cortázar (2006), que a literatura fantástica será sempre aberta e plural, ou seja, não inclinará para uma ou outra conclusão, pois dela esperamos o inesperado quando os reversos anulam os anversos. Partiremos sempre dessa perspectiva de que não existe fantástico fechado e também do ponto de convergência entre a maioria dos teóricos: “o fantástico se opõe diametralmente ao real e ao normal” (PAES, 1985, p. 184).

Vale destacar também que não encontraremos procedimentos, temas ou motivos exclusivos na caracterização do modo fantástico, o que temos, de acordo com Remo Ceserani (2006, p. 67) é “uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos”. É justamente essa posição que nos motiva a acreditar que o espaço é um elemento de grande valia na estratégia de irromper o fantástico, pois se abre às mais variadas possibilidades, como assinala Marilena Chaui:

A encruzilhada sempre fatídica. O fechado, propício à emboscada e o aberto que nos expõe ao nada. Onírico e mítico, ser dos confins inalcançável pela geometria, o espaço é mistério absoluto. Além de cada paisagem somente outra paisagem, além de cada horizonte apenas outro horizonte. Rasteado de sinais, dá medo (CHAUI, 2009, p. 33).

Cortázar empresta de Victor Hugo a noção de “ponto vélico” para pensar a ficção fantástica, que no nosso entender ajuda a situar a importância das espacialidades no fantástico: “lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso” (CORTÁZAR, 2006, p. 179). O “ponto vélico” seria o lugar onde nós estaríamos fora do lugar e onde a ordem e as leis não nos alcançaria, esse lugar só pode ser fantástico.

Remo Ceserani trabalha em um dos capítulos do seu estudo *O fantástico* (2006) os procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico com o intuito de apontar os elementos distintivos e a forma como eles costumam se organizar nas narrativas fantásticas. Um desses procedimentos narrativos é a passagem de limite e de fronteira que ocorre quando passamos da extensão da realidade, do familiar e do habitual para

o incompreensível e enigmático e ocorre muitas vezes na dimensão do sonho, pesadelo ou da loucura.

O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73).

Quando nos situamos nessa fronteira entre o real e o fantástico eles se interpenetram e temos uma mudança de dimensão do cotidiano para o insólito. Temos ainda, nesse mesmo sentido de passagem de limite dentro da narrativa fantástica, o que Ceserani chama de objeto mediador. Esse objeto, segundo o autor, é “testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade” (2006, p. 74).

Podemos ainda, recorrer à definição de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1990) do objeto mágico que cria uma rede de inter-relações na narrativa entre os personagens e os acontecimentos tornando-se como um fio condutor de magia.

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico (CALVINO, 1990, p. 47).

Em muitos casos esse objeto vai além e funciona como um espaço de onde se desencadeiam as ações e a localização dos personagens colocando-se como fronteira entre o real e o irreal. Filipe Furtado no seu estudo *A construção do fantástico na narrativa* (1980) dedica um capítulo para discutir o papel do espaço na ficção fantástica apontando para a colaboração dele na manutenção da ambiguidade. O autor marca como o espaço fantástico aparentemente se mostra conectado ao real levando o leitor a aceitá-lo para em seguida desestabilizá-lo:

deve escolher um espaço híbrido, descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história (FURTADO, 1980, p. 125).

Esse espaço, aberto e plural, remete-nos ao estudo de Gilles Deleuze e Félix Guattari Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997) em que eles desenvolvem as noções de espaço liso e estriado. Para esses estudiosos, "o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um definido pelo padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde quiser" (1997, p. 183).

No primeiro espaço, chamado de estriado, temos uma rigidez, uma regulação social. Já no segundo espaço, o liso, opondo-se ao estriado, a organização pode se dar de diferentes maneiras, pois ele não é fixo e pode sofrer alterações. Ao espaço liso podemos evocar a espacialidade insólita, um espaço "fantástico", com recursos outros para os personagens e conseqüentemente ainda mais polissêmico.

Ainda pensando nesse espaço os estudos de Foucault em *Outros espaços* (2001) e *As palavras e as coisas* (2002) são relevantes para entender como se processam as espacialidades. Foucault trabalha com dois grandes tipos de espaços: o heterotópico e o utópico; o primeiro "são espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis" (FOUCAULT, 2001, p. 415), esses espaços estão abertos à multiplicidade.

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases - aquela menos manifesta, que autoriza "manter juntos" (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 2002, p. XIII).

As heterotopias "arruinam a 'sintaxe'", pois assumem diversas formas e mesmo fazendo parte de todas as culturas não encontramos uma heterotopia que seja comum a todas. O espaço heterotópico tem em relação aos outros espaços a função de instituir um espaço de ilusão que funciona como denúncia dos espaços reais ou criar um outro espaço real totalmente perfeito em contraposição ao nosso desordenado.

O segundo espaço, o utópico, é "a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais" (FOUCAULT, 2001, p. 415), é aquele que se percebe organizado e delineado pelas relações de poder e esses quando não têm lugar na realidade são desenhados na fantasia, ou seja, nas narrativas fantásticas. Diante do exposto, não é difícil verificar o quanto o espaço pode colaborar para a irrupção do fantástico e para a polissemia. Esse forte jogo entre o real e o imaginário

colabora para a construção de uma crítica à racionalidade da sociedade. Na verdade, os fatos insólitos, irrealis, aparecem de certa forma para refletirmos o quanto ilógico é o nosso mundo "lógico".

## Referências

ALAZRAKI, Jaime. ¿Que és lo neofantástico?. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcos/Libros S.L., 2001, p. 265-282.

BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique : forme mixte du cas et de la devinette. In: \_\_\_ Le récit fantastique. *La poétique de l'incertaine*. Paris : Larousse, 1974, p. 9-29. Tradução de Biagio D'Angelo. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*: lições americanas. Tradução Ivo Barroso - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-257.

CHAUI, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-82.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: *Valise de cronópio*. Trad. João Alexandre Barbosa; Davi Arriguci Jr. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FREUD, Sigmund. "O Inquietante". In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos; tradução e notas Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Filipe. Fantástico (Modo). In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=188&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2)

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Imagens insólitas de um crime em *Nós três*, de Lygia Bojunga. *Aletria* – Revista de Estudos de Literatura: Crimes Literários. Belo Horizonte, vol. 20, n. 3, p. 117-126, set-dez 2010.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A terceira margem do rio*: a espacialidade narrativa como instigadora do fantástico. In: Gama-Khalil, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Gondim (Org.). *Espaço (en)cena*. São Carlos: Claraluz, 2008.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: *Gregos e baianos*. ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.184-192.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcos/Libros S.L., 2001, p. 7-44.

ROAS, David. El miedo. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011, p. 79-107.

SARTRE, Jean Paul. *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135-149.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantástica*. Rio de Janeiro: Arcádia, 1974.

## DIALOGISMO EM *MEMES* UTILIZADOS PELO STJ NO *FACEBOOK*: INFORMAÇÃO PARA LEIGOS OU OFENSA PARA USUÁRIOS?

Loraine Vidigal LISBOA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

EriSlane Rodrigues RIBEIRO  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** A forma de ler o mundo mudou, pois transformações sociais têm exigido dos interlocutores novas formas de interação além das verbais. Para Bakhtin (2012), a palavra é social e os enunciados são frutos da interação social. Logo, há de se considerar que é pelas práticas sociais, ou seja, pelas mediações comunicativas que se cristalizam os gêneros e, se não os dominássemos, tendo que criá-los pela primeira vez a cada processo de fala, a comunicação verbal seria quase impossível (BAKHTIN, 2011). Além disso, os gêneros emergem para suprir as necessidades comunicativas dos interlocutores que têm realizado tal interação subsidiados por inúmeros gêneros advindos de novas relações entre os sujeitos, influenciados por vias midiáticas, em especial, pela internet. Um exemplo de gênero discursivo emergente são os *memes* que ao aliarem imagens e textos verbais, propiciam diversas relações de sentido (principalmente humorísticas) e têm sido bastante explorados nas redes sociais. Assim, ao aliar os estudos bakhtinianos sobre gêneros discursivos, reconhecer as esferas de atividade humana que propiciam o surgimento desses gêneros, (neste caso, esferas oriundas da interação mediada pela internet), o aspecto ideológico dos signos que constituem os enunciados e as relações dialógicas entre eles, visamos com esse trabalho analisar o dialogismo em alguns *memes* utilizados pelo Superior Tribunal de Justiça (STJ) em seu perfil na página do *facebook*. Devido ao caráter idôneo e de instituição de fé pública, o uso de *memes* pelo STJ para informar e definir termos jurídicos para a população tem provocado bastante polêmica entre os usuários da rede.

### Primeiras palavras

As inovações tecnológicas fizeram com que o ser humano buscasse novas formas de se comunicar que conseguissem dar conta da rapidez do mundo moderno. A tecnologia, em especial, a internet, possibilitou o contato entre os indivíduos de várias partes do mundo. Com o advento da tecnologia, o sujeito social passa a se comunicar de maneiras diferentes, em diversas esferas de atividade humana.

A mídia há muito tem sido o instrumento para que empresas e serviços possam atingir a população. Com o *boom* tecnológico não poderia ser diferente. Isso têm sido com o rádio, televisão, *outdoors* e tudo que propicia a disseminação, por meio de propagandas e anúncios publicitários, entre outros, de ideias, produtos e serviços. Na

atualidade, com todo o mundo conectado, é pela internet que instituições públicas e privadas chegam até as pessoas.

Nesse contexto, as redes sociais têm sido um dos suportes que permite intensa interação entre os sujeitos e, de poucas décadas para cá, temos visto seu uso desenfreado, potencializando as relações pessoais, porém, de maneira virtual. Se valendo disso, empresas atingem um público cada vez maior, de forma muito mais rentável e efetiva.

Ao reconhecer que as mídias sociais fazem parte do dia a dia dos indivíduos, instituições públicas e privadas têm usado esse meio para alcançar diversos auditórios sociais, seja para vender um produto, fortalecer sua marca ou disseminar uma ideia. A partir dessa tendência, as instituições governamentais também estão se valendo da facilidade de interação mediada pelas redes sociais para se aproximarem da população, e assim, propagar seus conceitos.

A proposta do nosso trabalho é lidar com o discurso jurídico em contexto muito específico, tomando como ponto de partida o perfil do Superior Tribunal de Justiça (STJ) que usa *memes* para explicar decisões do tribunal para usuários da rede social *facebook*. Os dois *memes* analisados foram retirados de uma reportagem veiculada na Folha de São Paulo [online], de 24/12/2012. Para isso, nos pautaremos na concepção dialógica da linguagem, signo ideológico e gênero discursivo presentes nos postulados teóricos do Círculo de Bakhtin visando verificar como se dá a constituição desse gênero emergente e como os discursos nele propagados dialogam.

### **Entrelaçando conceitos**

A necessidade intrínseca de o ser humano se relacionar vai muito além de compartilhar um código linguístico. A linguagem é muito mais que uma capacidade humana, ela é, na verdade, constituidora do homem. No âmbito da ciência, os estudos da linguagem percorreram diversos caminhos, passando pelo estruturalismo que concebia a língua como sistema, até o que hoje chamamos de estudos do *discurso*, que lida com a língua em sua forma concreta e viva.

Dito isso, nos pautaremos nos estudos do Círculo de Bakhtin para a elaboração desse trabalho, estudos que se fundamentam na concepção dialógica da linguagem, cerne da filosofia que estrutura seus postulados teóricos. Para Bakhtin e seu círculo filosófico “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a

linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 2010, p. 209).

Nessa perspectiva, só é possível estudar a linguagem a partir da *interação verbal*, ou seja, das relações entre os sujeitos que propiciam o surgimento das *relações dialógicas*, formando, por conseguinte, os *discursos*. Para que um discurso possa se tornar acessível à exterioridade, é necessário o intermédio de *gêneros discursivos* oriundos das diversas *esferas de atividade humana* existentes no mundo social, materializando-o em textos (enunciados) por meio da linguagem.

*A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam.*

Bakhtin e seu grupo filosófico trouxeram inovações para os estudos da linguagem e, para isso, tiveram que confrontar teoricamente uma concepção de língua que já estava cristalizada e construir uma abordagem que pudesse tapar as lacunas deixadas por postulados teóricos provenientes de um contexto estruturalista. Bakhtin (2012), não concebia a ideia de língua que não considerava o sujeito e suas relações, pelo contrário, para ele

a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p.127, grifos do autor).

Ao introduzir o conceito de *interação verbal* como princípio fundador da língua, o Círculo de Bakhtin rebate a possibilidade de existência da língua sem que os homens dela façam parte. Assim, ao contrário dos estudos que se ativeram a estudar a língua e sua estrutura sem levar em consideração aspectos que a definem, tais como as relações entre os sujeitos e a exterioridade, por exemplo, a concepção dialógica da linguagem se propõe a estudar o *discurso*, proveniente, justamente, das relações/interações entre os sujeitos discursivos em determinado momento sócio-histórico-ideológico.

A interação entre os sujeitos do discurso se dá por meio das relações entre eles que, segundo Bakhtin (2010), é um “fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente”, ou seja, as *relações dialógicas* “são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana

e todas as relações e as manifestações da vida humana, em suma, tudo que tem sentido e importância.” (BAKHTIN, 2010, p. 42).

Na perspectiva de que a linguagem é oriunda das relações dialógicas estabelecidas entre os sujeitos, temos, portanto, o discurso como produto desta interação. Na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2010) define o discurso como “a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso.” (BAKHTIN, 2010, p. 207). O discurso nada mais é, então, que a língua funcionando em determinado momento sócio-histórico-ideológico, tornando-se exterior, acessível por meio da língua, materializando-se em forma de enunciados.

Se, segundo Bakhtin, para se conceber a língua devemos levar em consideração o que lhe é exterior, por conseguinte, percebemos que o discurso está no social, e mesmo que seja externo à língua, precisa dela para que os sujeitos (produtores do discurso) entrem em contato com ele. Nesse sentido,

[...] o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir. (BAKHTIN, 2011, p. 274)

Vemos, portanto, que não é possível falar em discurso sem falar em sujeito, que aqui recebe a denominação de sujeito discursivo. Discursivo, pois, nessa perspectiva, o sujeito não é aquele “indivíduo” único no mundo, que possui nome, sobrenome, número de identidade e que paga seus impostos ao governo. A concepção de sujeito, nessa vertente, é mais complexa, é um sujeito em perspectiva social, marcado pela ideologia que enuncia algo de algum lugar histórico-social, inacabado, que vai se constituindo enquanto interage verbalmente com outros sujeitos discursivos.

Se o discurso é construído ideologicamente por um sujeito sócio-histórico que enuncia algo de algum lugar, é necessário que haja uma “resposta” do sujeito interlocutor para que o enunciado proferido faça sentido. Sempre que um sujeito enuncia algo, ele está à espera de uma resposta - o que chamamos de “ato responsivo” - pois “a palavra quer ser ouvida, entendida, respondida e mais uma vez responder à resposta e assim *ad infinitum*.” (BAKHTIN, 2011, p. 334). O discurso é, portanto, constituído ideologicamente por vários enunciados, proferidos em diversos momentos históricos, por sujeitos discursivamente constituídos que “respondem”, ou seja, que são

ativos no processo de interação verbal, propiciando efeitos de sentido diversos, formando, assim, novos discursos.

*A palavra é o fenômeno ideológico por excelência.*

Ao definir discurso e sujeito a partir das relações dialógicas nos deparamos, inúmeras vezes, com o conceito de ideologia. Para Bakhtin é na palavra, no signo, que a ideologia tem possibilidade de existir e de se materializar. Dessa forma, "*a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos*" (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 35, grifos do autor), ou seja, não seria possível haver consciência sem a palavra. Não é possível a existência da ideologia sem que ela seja representada, materializada, instituída pelo *signo ideológico* que, para ele,

[...] é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. [...] Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. Este é um ponto de suma importância. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 33)

Assim, podemos entender que o signo ideológico "reflete e refrata" a realidade ideológica por natureza exposta para um *auditório social*. Para que a ideologia seja acessível, é necessário que um signo a represente, que a refrate na/para a realidade. Um material semiótico é imprescindível para que a ideologia seja representada e é no nível da linguagem que ela deve ser encarada, e não no nível da consciência. O autor defende que o real lugar da ideologia "é o material social particular de signos criados pelo homem. Sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação." (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p. 35).

Para que os sentidos ocorram é necessário muito mais que ter um código internalizado, é necessário que os sujeitos compartilhem desse código em determinado momento da história e, mais que isso, é preciso reconhecer que para que o processo de interação verbal entre dois (ou mais) sujeitos discursivos permita

construções de sentido, é imprescindível que esses sujeitos compartilhem o lugar sócio-histórico-ideológico, o contexto desse discurso, ou seja,

todo signo, como sabemos, resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão pela qual *as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece*. (BAKHTIN, 2012, p. 45, grifos do autor).

A partir destes postulados, é necessário refletir sobre como os discursos que circulam socialmente são recebidos por outros sujeitos discursivos participantes dos processos de interação verbal determinando seus efeitos de sentido. O conceito de sentido e como ele se estabelece em determinada situação de comunicação está intrinsecamente ligado às filiações ideológicas das quais os interlocutores fazem parte. Dessa forma, percebemos que os sentidos ou, mais precisamente, os efeitos de sentido apreendidos nas diversas situações de interação são diferentes. Na realidade,

[...] toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui, justamente, *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, p.117, grifos do autor).

#### *Em diferentes épocas e em diferentes gêneros dá-se a formação da linguagem*

A comunicação entre os sujeitos do discurso se dá somente por meio de textos, sejam eles verbais ou não. No entanto, para que essa interação ocorra é necessário que a língua seja utilizada dentro de uma *esfera de atividade*, que pode ser familiar, íntima, profissional, etc., ou seja, "todos os diversos campos de atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos de atividade humana (...)" (BAKHTIN, 2011, p. 261).

Nessas esferas de utilização da língua, o sujeito se apropria (ou é apropriado) de um *gênero discursivo* que irá permitir a ele uma interação com seus interlocutores,

favorecendo a responsividade dos mesmos, ocorrendo assim, a comunicação/interação verbal. Nessa perspectiva, para Bakhtin (2012),

se os gêneros do discurso não existissem e se nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez a cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível. (BAKHTIN, 2011, p. 283).

Mesmo as enunciações e as situações sócio-históricas sendo únicas e irrepetíveis, o sujeito se vale de enunciados relativamente estáveis, estruturados pelos gêneros discursivos para que a enunciação ocorra, pois, cada esfera de atividade “comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.” (BAKHTIN, 2011, p. 279).

Contabilizar os gêneros do discurso é tarefa impossível, pois sócio-historicamente a interação entre os sujeitos evoca o uso de um tipo de gênero que atenda às necessidades de interação daquele momento comunicativo. Assim, quanto mais as esferas de atividade humana se modificam, mais os gêneros do discurso surgem, se desenvolvem e se adéquam, da mesma maneira, à língua. Assim,

a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas, porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. (BAKHTIN, 2011, p.262).

#### *O gênero do momento: Meme*

A forma de ler o mundo tem mudado, pois transformações sociais têm exigido dos leitores novas formas de interação com o texto, além das verbais. Sendo assim, o sujeito que interage com o seu meio tem realizado tal interação por meio de inúmeros gêneros advindos de novas relações entre os sujeitos, principalmente influenciados por vias midiáticas, gêneros que não são mais constituídos somente por textos verbais, mas também por imagens, gráficos, desenhos, sons, etc.

Um dos gêneros que tem sido bastante difundido nos últimos tempos são os *memes*, veiculados e disseminados principalmente em redes sociais. O termo *meme* surgiu pela primeira vez nos postulados teóricos de Dawkins (1976) em seu livro “The

selfish gene” (O gene egoísta) em que ele faz uma analogia entre os termos *gene* e *meme*, uma vez que “gene” é a possibilidade biológica da disseminação de características genéticas de um ser para o outro, enquanto “meme” é a propagação de uma ideia dentro de uma cultura.

A partir do uso desse termo, que tem origem grega (*mimeme*) e que significa *imitação*, “meme” é tudo o que se compartilha e que se espalha rapidamente na internet hoje, constituindo, assim um novo gênero discursivo oriundo do uso pelos sujeitos discursivos da união de *templates* que usam imagens e textos em redes sociais. Nesse trabalho, trataremos como *meme* o gênero discursivo emergente que alia imagem e texto verbal provocando efeito de humor ou ironia.

### **Conectando e dialogando... Teoria e prática**

Como dissemos, as diversas esferas de atividade humana exigem que gêneros surjam, possibilitando a interação entre os sujeitos por meio de textos verbais e não verbais. Analisaremos, aqui, as relações dialógicas entre dois *memes*, gênero discursivo que emergiu de esfera de atividade midiática mediada pela internet, veiculados na rede social *facebook* no perfil público do Superior Tribunal de Justiça (STJ), corte responsável pela interpretação e cumprimento da lei federal em todo o território brasileiro.

Os *memes* jurisprudenciais ou súmulas<sup>1</sup> ilustradas (como também são chamados) aliam imagens e textos sobre decisões recorrentes do STJ com o intuito de divulgarem termos jurídicos para a população. Nos *memes* selecionados há a personagem Senhor Madrugá (*meme 1*) e o Senhor Barriga (*meme 2*), conforme abaixo:

---

<sup>1</sup> Súmulas são enunciados que resumem o entendimento majoritário de um tribunal sobre determinado assunto por ele apreciado. Elas são editadas após repetidas decisões tomadas pelo tribunal num mesmo sentido. (ver STJ 2013 <[http://www.stj.gov.br/porta1\\_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=337](http://www.stj.gov.br/porta1_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=337)>)



*meme 1*

## CONTRATO DE ALUGUEL



*meme 2*

Para que os sentidos ocorram por meio da interação entre os interlocutores do discurso, é necessário resgatar o contexto extraverbal, ou seja, é necessário que os leitores dessas imagens, desses *memes*, conheçam o seriado do qual as personagens fazem parte, acionando seu conhecimento de mundo e estabelecendo as relações dialógicas que possibilitam a compreensão tanto do conhecimento técnico jurídico que o STJ quer transmitir assim como estabelecer os efeitos de sentido por meio da paródia e do humor.

Dessa maneira,

[...] cada enunciado nas atividades da vida é um entimema social objetivo. Ele é como uma “senha” conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação – uma pessoa ignorante do contexto pragmático imediato não compreenderá estes enunciados. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1926, p. 6).

Percebemos que ao utilizar essas personagens em seus *memes* ou súmulas ilustradas, o STJ supõe que seu auditório social conheça o seriado “Chaves” e, a partir desse pressuposto, divulga termos jurídicos complexos e pouco acessíveis para quem não interage na esfera jurídica. Sabemos que só é possível que um discurso se materialize por meio de um gênero e que uma das características constitutivas dos *memes* veiculados no *facebook* é propiciar efeitos de humor, sarcasmo e ironia, estabelecendo paródias. Recorrendo a este gênero, o STJ divulga alguns termos, tornando-os, de certa maneira, compreensíveis para leigos, estabelecendo diálogos com a memória do público conhecedor do seriado e das personagens, com as informações que deseja divulgar.

Observamos, pela constituição das personagens e pelo conhecimento do seriado “Chaves” (que ambas as personagens fazem parte), que o Senhor Madruga (*meme* 1) representa a classe trabalhadora, é um homem magro, esguio, que tenta sobreviver para criar sua filha, mas que não possui emprego fixo. Ao relacionarmos a figura do Senhor Madruga, ao enunciado “*Não pagou o aluguel? Fiador responde por juros de mora desde a data de vencimento dos aluguéis não pagos.*” (*meme* 1) estabelecemos um diálogo com a situação financeira dele e até mesmo a sua expressão de alegria ao ter conhecimento dessa súmula que preconiza que caso ele não pague o aluguel, por lei, o fiador tem que arcar com a dívida acrescida de juros, “desobrigando-o”.

Já no *meme* 2, o Senhor Barriga representa uma classe mais abastada, está acima do peso, o que nos remete de certa maneira, à “fartura”, “fortuna”, “dinheiro”. Dono de todas as casas da vila em que o Senhor Madruga mora, essa personagem usa trajes sociais tais como terno e gravata e sempre carrega uma pasta de documentos, assim como executivos e homens de negócios. Todo mês o Senhor Barriga vai à vila

recolher o dinheiro do aluguel de suas casas e sempre o Senhor Madruga foge ou arruma desculpas, pois não consegue pagar a dívida que se arrasta a catorze meses de aluguel. Neste *meme*, o enunciado “*Contrato de aluguel: O fiador na locação não responde por obrigações resultantes de aditamento ao qual anuiu.*”, a personagem demonstra insatisfação e até mesmo espanto, pois essa súmula impede, de certa forma, que os fiadores assumam dívidas ou que concordem com mudanças em contratos previamente assinados.

Em cada *meme* podemos reconhecer relações dialógicas entre as personagens e os enunciados das súmulas, pois ao ler a decisão do tribunal veiculada no *meme 1* e reconhecer a figura de uma personagem de um seriado da TV que deve catorze meses de aluguel ao seu senhorio, instantaneamente estabelecemos o diálogo entre a história dessa personagem e o que quer dizer o enunciado da súmula. Assim também acontece no *meme 2*, em que a personagem do senhorio que está sempre cobrando o aluguel (segundo o mesmo seriado) se assusta com a possibilidade de não receber o que lhe é devido.

Nesse sentido, além de as imagens se relacionarem diretamente com as súmulas descritas em cada *meme*, percebemos que as personagens utilizadas pelo STJ são oriundas de um mesmo programa de TV e que isso por si só favorece o estabelecimento de relações dialógicas. Assim, ao relacionarmos os *memes* acima mostrados ao conceito de signo ideológico, fica claro que as personagens são sujeitos que não representam apenas o indivíduo pobre que deve aluguel e ao senhorio que deseja recebê-lo, mas o estabelecimento das posições de sujeito ocupadas por eles. Nesse sentido, “as classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. [...] O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta pluralidade social do signo ideológico é um traço de maior importância. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2012, 47)”.

### **Desconectando...**

O uso de personagens aliados a textos verbais tem sido um recurso recorrente e eficaz de diversas mídias que visam atingir o público em geral. Tal uso favorece o estabelecimento de relações dialógicas em contexto midiático, provocando diversos efeitos de sentido. Os *memes* têm sido uma das formas encontradas para responder e suprir mediações comunicativas exigidas por esferas de atividade humana principalmente no que se refere à comunicação virtual. Percebemos que, ao utilizar

personagens bastante conhecidos, a produção de sentidos é realizada e, além de causar humor, a junção da linguagem verbal e não verbal chama a atenção do leitor facilitando a compreensão do assunto abordado.

O fato de um tribunal de justiça usar *memes* em seu perfil público nos mostra exatamente o que dizemos anteriormente, que as diversas esferas de atividade humana requerem o surgimento de gêneros visando suprir necessidades comunicativas, e mesmo que alguns internautas tenham comentado, nas súmulas, que não esperavam tal atitude de um tribunal de justiça (segundo veiculado na reportagem em questão), por outro lado, a comunicação nas redes sociais ocorre de maneira mais informal e isso, de certa, forma aproxima os interlocutores.

## Referências

BAKHTIN, M.(VOLOCHINOV, V.N). *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Tradução: Carlos Alberto Faraco; Cristovão Tezza. Circulação restrita [1926].

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GUERLENDIA, Nádia. STJ usa 'Chaves' e Smurfs para divulgar decisões da internet. Folha de S. Paulo [online], 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/1205901-stj-usa-chaves-e-smurfs-para-divulgar-decisoes-na-internet.shtml>>. Acesso em: 05 mai 2013.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. *Atribuições*. Disponível em: <[http://www.stj.gov.br/porta\\_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=293](http://www.stj.gov.br/porta_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=293)> Acesso em: 05 mai 2013.

**A PERFORMATIVIDADE DE UMA (RE) CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA MULHER: A  
FORMAÇÃO DISCURSIVA NAS PROPAGANDAS DA  
BOMBRIL- MULHERES EVOLUÍDAS**

Lorena Araújo de Oliveira BORGES  
Universidade Federal de Goiás

Henrique Silva FERNANDES  
Universidade Federal de Goiás

Ludmila Pereira de ALMEIDA  
Universidade Federal de Goiás

**Resumo:** A mulher tem uma trajetória histórica marcada por práticas de opressão, que a estereotipam e a excluem como verdadeiros sujeitos da sociedade. Por isso, teremos como corpus de nosso trabalho duas propagandas da empresa Bombril que se denominam *Homens das Carvenas* e *Totta Mulher Evoluída e Consciente do Seu Totta Poder* ambas de 2011. Tendo como fundamentação teórica Pêcheux (1995) em relação a formação discursiva, que estabelece o que pode e deve ser dito em determinado contexto, gerando assim ideologias que, nesse caso da propaganda, procuram persuadir seu público alvo a comprarem determinado produto. Pennycook (2004) diz que as identidades são performadas em vez de pré-formadas, se constituem nos discursos e por meio de representações durante a história. Foucault (1995) aponta que as relações de poder colocam em jogo relações entre sujeitos e os discursos refletem os lugares desse sujeito. Com isso temos como principal objetivo, analisar como os papéis da mulher na sociedade se articulam sócio historicamente e como isso reflete na possível (re) construção de suas identidades e representações por meio da performance da linguagem da propaganda em análise. Assim, em prol da valorização de seu público alvo que é o feminino, a propaganda rebaixa o homem que não consegue evoluir, no sentido de serem preguiçosos, não quererem fazer serviços domésticos e de não terem mil e uma utilidades como a Bombril. Para isso, as apresentadoras da propaganda se vestem com roupas consideradas masculinas, terno e gravata, retomando as relações de poder em que a mulher precise de uma imagem masculina para poder falar de sua "evolução". Logo a performatização de uma mulher atual só se constitui com um mascaramento ou reformulação de uma nova imagem de dona de casa, fortalecendo no não dito a imagem da "Rainha do lar", sendo está agora tida como moderna por usar a marca Bombril.

## **Introdução**

Somos seres construídos socialmente e por isso ser homem e ser mulher são concepções definidas mediante práticas sociais que estabelecem determinados papéis em que se enquadram os modelos de gêneros. Porém, as relações de poder vigentes estabelecem hierarquias de domínio, em que favorece um lado mais que o outro, nesse caso o homem mais que a mulher, e isso é feito por ideologias que são repetidas pelos

discursos no qual afirmam a superioridade do homem, firmando assim um imaginário de uma sociedade que tem o poder como referencial masculino.

Assim, a mídia é uma grande aliada desse discurso, é ela que estabelece padrões de vida e inconscientemente, de forma muitas vezes natural, manipula as pessoas a aderirem ao seu pensamento sem questionar. Por isso, teremos para análise dois filmes publicitários da campanha Mulheres Evoluídas - *Homens das Carvenas e Tottal Mulher Evoluída e Consciente do Seu Tottal Poder* – ambas de 2006, em que temos a atuação de mulheres apresentando o produto Bombril de maneira a exaltar seu publico feminino menosprezando os homens, o que gerou muita crítica e denúncias ao Conselho Nacional de Autorregulamentação publicitária por supostamente estar apresentando uma propaganda sexista.

Então como fundamentação teórica teremos Pêcheux (1995) que aborda a definição de formação discursiva, na qual estabelece o que pode e deve ser dito em determinado contexto, gerando assim ideologias que, nesse caso da propaganda, procuram persuadir seu publico alvo a comprarem determinado produto. Também, Pennycook (2004) diz que as identidades são performadas em vez de pré-formadas, se constituem nos discursos e por meio de representações durante a história. Foucault (1995) aponta que as relações de poder colocam em jogo relações entre sujeitos e os discursos refletem os lugares desse sujeito. Com isso temos como principal objetivo, analisar como os papéis da mulher na sociedade se articulam sócio historicamente e como isso reflete na possível (re) construção de suas identidades e representações por meio da performance da linguagem da propaganda em análise, será que a mulher conseguiu construir realmente uma imagem moderna e evoluída como diz a propaganda?

### **Base teórica**

A propaganda ideológica visa não só atrair o consumidor a fim de que ele compre um produto, mas possui estratégias que buscam formas de persuadir seu interlocutor a aderir a uma ideia, que é passada através das ideologias do enunciador, de acordo com as formações discursivas que condicionam a produção desse discurso em dada época histórica, num dado meio social e que irá se direcionar a um público alvo. “O sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras” (Butler, 2007, p. 209).

Dessa forma, Foucault diz que o poder implica relações, assim Deleuze (1993) completa dizendo que, as relações de força são constantes em toda forma de existência de poder, são formas de agir sobre as ações dos outros, por isso o discurso publicitário tenta colocar, pelas ideologias, uma forma das pessoas agirem, se comportarem, de escolherem e comprarem um produto.

De acordo com Carvalho (1996:11), ao ler um anúncio publicitário, o consumidor procura identificá-lo às suas necessidades e objetivos, buscando o prazer e o bem-estar. O consumidor não procura saber o que a propaganda quer lhe passar realmente, pois já está dominado pelas ideologias que constituem a propaganda, pelos já ditos sociais que no enunciado parecem como novos. Dessa forma, "o sujeito não é senhor de sua vontade; ou temos um sujeito que sofre as coerções de uma formação ideológica e discursiva, ou temos um sujeito submetido à sua própria natureza inconsciente." (MUSSALIM, 2003, p. 134). Assim, o sujeito, através da mídia, se apropriará de um efeito de sentido com que se identifique, de forma que este valorize sua identidade e o represente, para exaltação do "eu", sendo ele considerado melhor porque tem algo de desejo do momento e quem não o tem é tido como inferior e atrasado, nos levando, mesmo inconscientemente, a aderir a ideologia do sistema capitalista e a seu assujeitamento.

A linguagem na AD é tomada como o lugar onde se materializam os discursos, onde se manifestam as ideologias, onde se constituem as interações sociais, "por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite" (FIORIN, 2006, p. 75). Isto é, para a AD a linguagem, é o meio da passagem da ideologia, é onde se materializam os discursos, e assim se concebe a comunicação.

Tomando como concepção de FD conforme aponta Pêcheux (1995):

A formação discursiva compreende o lugar de construção dos sentidos, determinando o que "pode" e "deve" ser dito, a partir de uma posição numa dada conjuntura. Assim sendo, a uma dada formação discursiva sempre corresponde uma dada formação ideológica. Entende-se, assim, que a formação discursiva não só se circunscreve na zona do dizível- do que pode e deve ser dito- definindo conjunto(s) de enunciado(s) possíveis, a partir de um lugar determinado, como também circunscreve o lugar do não dizível- o que não pode e não deve ser dito.

Por isso, todo discurso tem um destinatário e um locutor, e as suas imagens são constituídas durante o discurso, que irá estabelecer quem somos, qual o nosso lugar social para dizer algo e quem é o outro para aderir ou ignorar esse discurso. Assim, se estabelecem relações de poder, se quem fala é o presidente da república, então seu discurso é tido como verdade pelo cargo, posição que ele assume naquele momento, sua fala tem um peso de poder, mostra a classe social a que pertence, pois ele representa uma nação. Sabemos isso, quando observamos seu discurso, que é composto por outros discursos e ideologias que representam sua forma de pensar e a sociedade a que pertence.

E como estamos tratando de discurso, teremos então este como diz Brandão em que

O discurso é uma forma de atuar, de agir sobre o outro. Quando prometemos, ordenamos, perguntamos etc., praticamos uma ação pela linguagem (um ato de fala) que tem por objetivo modificar uma situação. Por ex., o "eu te batizo X" pronunciado pelo padre numa cerimônia de batismo muda a situação da pessoa no quadro da religião católica; numa passeata, um cartaz com o enunciado "Não à corrupção" visa modificar comportamentos de pessoas envolvidas nesse ato e mostra a atitude de indignação daqueles que levam esse cartaz.

E sendo que todo discurso traz em si uma ideologia, Mussalim afirma que Pêcheux, discípulo de Louis Althusser, que possuía ideais marxistas assim como o seu mestre, o influenciou a definir ideologia de acordo com Marx, de forma a estabelecer a classe dominante, os burgueses, pessoas que usavam da ideologia para impor o poder sobre a classe dominada, o proletariado, sendo que este é manipulado inconscientemente de acordo com a vontade dos burgueses que possuem o domínio dos aparelhos ideológicos do Estado. Assim, a ideologia é usada como uma forma de dominação, mostrando uma visão de mundo de um dado grupo social, iremos então definir ideologia que segundo Althusser (1970) é:

... um sistema de representações: mas estas representações não tem, na maior parte do tempo, nada a ver com a "consciência": elas são na maior parte das vezes imagens, às vezes conceitos, mas é antes de tudo como estruturas que elas se impõem à maioria dos homens, sem passar por suas consciências

E sendo o discurso como algo que vai além da língua e da fala, que vai à origem do dizer, onde e como se formou um determinado discurso, que "... não é fechado em si mesmo e nem é do domínio exclusivo do locutor: aquilo que se diz significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do qual se diz, para quem se diz, em relação a outros discursos" (ORLANDI, 1999). Em que o sentido será dado a esse discurso em condições favoráveis de sua produção, isto é, de acordo com "o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam e a imagem que fazem de si, do outro e do referente." (BRANDÃO, 2004, p. 105). É pela linguagem que o discurso se materializa e a ideologia é transmitida, e com isso, a construção da identidade é estabelecida mediante os valores ideológicos de uma cultura, que impõe regras discriminatórias a fim de estabelecer as relações de poder, fortalecendo através das performances estilos identitários.

Stuart Hall (2007) afirma que as identidades são "pontos de apego temporários às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós". (p. 112) Tais posições-de-sujeito que construídas dentro do discurso são formadas a partir de identificações do sujeito com o Outro. Portanto, as identidades são formadas a partir do Outro e pela diferença e assim "elas não podem, nunca serem ajustadas – idênticas." (idem). Dessa forma, segundo Butler (2003, p.200) a concepção de gênero é "uma realização performática" que se estabelece pela "repetição estilizada de atos" e se reflete na materialidade dos corpos, os tornando naturais pelo sexo, o que os delimita, padronizam e os essencializam devido às imposições performáticas culturais.

### **Análise dos filmes publicitários**

Teremos como *corpus* dois filmes publicitários da campanha Mulheres evoluídas da empresa Bombril do ano de 2011 - *Homens das Carvenas* e *Tottal Mulher Evoluída e Consciente do Seu Tottal Poder* - com o foco de se fazer uma homenagem as mulheres que são suas maiores utilizadoras dos produtos.

Já reparou que se dependesse dos homens a humanidade ainda estaria nas cavernas? Hã essa caverna tá boa viu? (imitando como um homem das cavernas falaria). É minha filha por que homem é bom, mas é tosco, por isso para deixar sua casa limpinha, cheirosa e brilhando as mulheres precisam mesmo é da Bombril, só ela tem mil e uma utilidades e produtos que estão sempre evoluindo, não é Zé? Vamo lá vamo evoluir também? Hoje ele não quer. Bom bril os

produtos que evoluíram com as mulheres. (HOMENS DAS CARVENAS, 2011).

O Movimento das Mulheres Evoluídas Bombril já recebeu centenas de cartas como essa da D. Marisa de São Bernardo reclamando que depois que o marido largou o emprego fica o dia inteiro em casa enchendo o saco dela. Dona Marisa, faz o seguinte: pede pra sua excelência pegar os produtos da Bombril e ir limpar a casa, as janelas, o banheiro ou a louça... porque ele até podia ser o cara lá no serviço mas em casa pode botar a barbinha de molho que quem manda é a mulher, meu bem. Bombril, os produtos que evoluíram com as mulheres. (TOTTAL MULHER EVOLUÍDA E CONSCIENTE DO SEU TOTTAL PODER, 2011).

A mídia está cada vez mais exercendo um papel importante na formação identitária. Ela é tida como voz de verdade, por ser um meio de dominação da elite que por sua vez, manipula o que será dito e o que será omitido, assim a população só recebe fatos que favorecem a classe dominante, que impõe uma ideologia que se remete a apenas uma realidade. Além de impor um modo de vida padrão, como a moda, um modo de falar "correto", reforça e cria estereótipos, etc.

De acordo com W. Key (trad. 1996), "é por meio da doutrinação, do controle cultural e das construções ideológicas da percepção que o texto publicitário alcança seu objetivo, seduzindo os consumidores em potencial". Isto é, os textos publicitários trabalham com o seu público alvo, de maneira a valorizar a identidade destes, sendo que eles perdem a capacidade distintiva entre a realidade objetiva e as fantasias perceptivas da realidade - comum nas propagandas ideológicas.

E isso, é um mecanismo para a transmissão ideológica, que em uma dada formação discursiva levará o público a aceitar essa visão de mundo, para que esse modo de ser e pensar sejam adquiridos pelo sujeito discursivo como forma de exercer poder sobre o outro. Assim, para Foucault, o poder coloca em jogo relações entre sujeitos e os discursos refletem os lugares desses sujeitos. Mas para isso, o discurso tem que ser dito em um momento específico, em um contexto sociohistórico propício, para poder exercer o sentido pretendido.

E nos textos publicitários, são discursos que trazem sentidos, ideologias e se adaptam ao contexto e aos sujeitos para quem se direcionam, para gerar o sentido pretendido, dependendo do lugar onde se fala e se ouve. Dessa forma os filmes publicitários em análise possuem como sujeito alvo as mulheres, mais especificamente a dona de casa que precisa de produtos práticos para cuidar das tarefas doméstica e ainda se manter limpa e arrumada, por isso, os produtos da Bombril são evoluídos assim como a mulher moderna. A propaganda procura valorizar seu público exaltando

e lhe dando qualidades, aparentemente, positivas e menospreza os homens ao tê-los como atrasados como se vê explicitamente na propaganda *Homem das cavernas*. Para isso, se usa uma linguagem coloquial, como se uma amiga estivesse conversando e dando conselhos a outra de como se comportar, colaborando para uma melhor aproximação com o público alvo.

A questão do papel da mulher na sociedade é a todo o momento reforçado pela mídia e nas propagandas da campanha mulheres evoluídas temos uma tentativa de quebra da visão estereotipada da rainha do lar, que se dedica para cuidar dos filhos, da casa e do marido. Temos nas propagandas uma possível reformulação da identidade feminina que agora é evoluída, porém, se nos atentarmos ao discurso da propaganda perceberemos que estamos diante de mais uma afirmação do papel social da mulher que se encontra implícita na sedução ideológica de uma mulher moderna, como temos nos trechos. “Por isso para deixar sua casa limpinha, cheirosa e brilhando as mulheres precisam mesmo é da Bombril” (HOMENS DAS CAVERNAS, 2011) e “porque ele até podia ser o cara lá no serviço, mas em casa pode botar a barbinha de molho que quem manda é a mulher, meu bem” (TOTTAL MULHER EVOLUÍDA E CONSCIENTE DO SEU TOTTAL PODER, 2011).

Isto é, a propaganda transmite uma imagem de evolução da mulher, mas o que temos é a reformulação do discurso de que a mulher é quem comanda a casa em termos de limpeza, ela não sai para trabalhar fora, pois seu compromisso é com a casa e o cuidado da família – como também se analisa nos trechos acima. Além disso, o papel de mulher evoluída aparece amparada na imagem que temos do homem, pois elas usam ternos e as vezes falam de maneira autoritária, tanto que as propagandas em análise se remetem ao homem para se compararem. A imagem da mulher é construída performaticamente pelo discurso das propagandas que retomam concepções estabelecidas socialmente sobre gênero.

Assim, nos filmes publicitários da campanha Mulheres Evoluídas temos um discurso da mulher dona de casa que se entrecruza e também se convergem com o discurso da dita “mulher moderna evoluída”. Ou seja, os efeitos de sentidos se modificaram, porém o discurso central sobre a mulher, que carrega um estereótipo que define de maneira discriminatória e hierarquicamente de maneira sócio histórica o papel da mulher se apresenta de forma mascarada com o termo “evoluídas”.

Butler (2003, p. 42) afirma que “o gênero é o índice linguístico da posição política entre os sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, “o masculino” não sendo um gênero. Pois o

masculino não é o masculino, mas o geral". A questão do lugar da mulher e de seus deveres é reforçada por discursos e códigos normatizadores e que são repetidos, principalmente, pela mídia, que performatizam as identidades e modela padrões sócio historicamente formados.

Dessa forma, tendo que as ideologias se desenrolam nos enunciados, segundo Austin (1998) o enunciado performativo "é o próprio ato de realização da fala-ação", em que a ação é realizada pelo discurso que gera um efeito, e que, dessa maneira, como diz Pennycook (2008) as identidades são construtos performáticos e não pré-formados, somos construídos pelos discursos, pelos atos performativos que o outro faz de nós e mediante essa visão somos representados nas relações sociais.

Assim, a identidade da mulher se reconstrói no discurso da mulher moderna que se exalta por ser a rainha do lar, conforme manda o social. A mulher evolui pelo fato de poder ter produtos de limpeza práticos e que a ajudaram no trabalho de casa, como se essa fosse sua única dedicação. Podemos observar que nas maiores das propagandas sobre produtos de limpeza o discurso se dirige a mulher, indicando implicitamente um adestramento para submissão das mulheres a seus papéis ditos femininos. Portanto,

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (HALL, 2007, p. 108)

Com isso, as propagandas estão cada vez mais se diversificando e se adequando ao seu público, estes são persuadidos pela identificação com a ideia passada, que transmite uma boa imagem e confiança, passando uma ideia de que aquele produto possui características que a beneficiam. Assim, não paramos para refletir no verdadeiro sentido que traz uma propaganda, que um discurso publicitário, pretende transmitir, e por ela trazer, predominantemente, o ponto de vista de uma ideologia dominante, além de ser um produto midiático, nos aderindo a um padrão de consumo. Isto é, somos forjados pelas relações de poder, pelo o que Marx chamava de dispositivos ideológicos usados pela classe dominante, que os obriga os da classe dominada a seguir o sistema imposto.

## **Considerações Finais**

A propaganda não é uma mera forma de vender um produto, mas é também um modo de dominação ideológica, que nos manipula e nos impõe um modo de ser e pensar, que é coordenado pelas ideologias dominantes. E isso, já é apontado por Marx, quando ele fala das relações entre as classes, em que o Proletariado era dominado pelas ideologias da Burguesia, e esta não os deixava pensar livremente, se isso acontecesse o Proletariado tomava o poder, por serem eles em maior quantidade. Com isso, conforme Fernandes (2008), nesse contexto de transformação, em que se destaca o capitalismo em constante transição, procurando moldar os indivíduos pelo controle e produção da subjetividade, a inscrição socio-ideológica do sujeito promove-lhe deslocamentos, transformações (mudam-se os sujeitos, (trans) formam-se discursos e ideologias, historicamente dispersos). Assim, somos sujeitos manipulados, principalmente pela mídia, que dita o padrão, o certo, o modelo a seguir, nos tornando sujeitos assujeitados aos ideais dominantes, porém esse assujeitamento não é total, pois temos modos de agir individuais, que às vezes nos afastam disso.

Assim, em prol da valorização de seu público-alvo que é o feminino, a propaganda rebaixa o homem que não consegue evoluir, no sentido de serem preguiçosos, não querem fazer serviços domésticos e de não terem mil e uma utilidades como a Bombril. Para isso, as apresentadoras da propaganda se vestem com roupas consideradas masculinas, terno e gravata, retomando as relações de poder em que a mulher precise de uma imagem masculina para poder falar de sua “evolução”. Portanto, a performatização de uma mulher atual só se constitui com um mascaramento ou reformulação de uma nova imagem de dona de casa, fortalecendo no não dito a imagem da “Rainha do lar”, sendo está agora tida como moderna por usar a marca Bombril.

Logo, a imagem dessa mulher moderna só se constitui socialmente ao se basear na imagem masculina e em posturas, jeito de falar tido como masculino, o que reforça as relações de poder. Além disso, reforça a imagem da dona de casa, da Rainha do lar, tida como moderna e evoluída por usar Bombril. E isso nos faz rever os conceitos estabelecidos de padrões de gênero, que a mídia repete consolidando como dogmas e que barram o direito de se expressar, impondo relações de poder entre homens e mulheres.

## Referências

BRANDÃO, H.H.N. *Introdução a análise do discurso*. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

BOMBRIL - HOMEM DAS CAVERNAS – 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=5sOQghLgLH0>. Acessado em: 15/06/2013.

BOMBRIL - TOTTAL MULHER EVOLUÍDA E CONSCIENTE DO SEU TOTTAL PODER - 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DOM1uXWoZzs>. Acessado em: 15/06/2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34,1993.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. São Carlos: Claraluz, 2007.128p.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes. 1999.

SANDMANN, A. J. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Contexto, 1997.

## IRMANDADES DE PRETOS DE GOIÁS: ANÁLISE DE DOCUMENTOS SETECENTISTAS NO QUE TANGE ÀS OBRIGAÇÕES DOS ASSOCIADOS

Luana DUARTE SILVA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*/FAPEG

Maria Helena de PAULA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** Este artigo faz parte de nossa pesquisa de mestrado, que conta com o apoio da FAPEG, e se intitula “Irmandades de pretos: edição e inventariação lexical em manuscritos goianos do século XVIII”. Na dissertação, buscamos realizar a edição semidiplomática dos livros de “Compromissos” das Irmandades de pretos do “Arraçal do Bomfim de Goḃaz” e “São Joaquim de Cocal”, seguindo as normas sugeridas em Megale e Toledo Neto (2005), bem como intentamos fazer a lição histórica e o inventário lexical do vocabulário dessas comunidades, a fim de elaborar uma análise e discussão dos campos léxicos mais relevantes que tratam da organização das comunidades em questão. Essas Irmandades surgiram pela necessidade de os negros escravos melhorarem suas condições social e cultural, em comum acordo com a Igreja Católica e a Coroa, de maneira que o preto deveria dar uma determinada contribuição em dinheiro para participar da Irmandade e receber as celebrações de morte, por exemplo. Estas eram um dos ensejos de maior intensidade dos negros escravos, uma vez que eles não tinham condições de celebrar os rituais de morte, por conta dos impedimentos provocados pelo período escravocrata. Neste estudo, vamos observar algumas das obrigações dos associados, especialmente, no que trata ao pagamento devido à associação de sua entrada e despesas necessárias. A análise e observação desses pagamentos ocorrerão tomando por base a leitura do documento, o dicionário de Bluteau (1728), bem como alguns livros que tratam da história da escravidão no Brasil, principalmente, em Goiás, nos preocupando no que concerne às Irmandades de pretos. Para tanto, embasaremos em Loiola (2009), Russell-Wood (2005), entre outros.

### Considerações iniciais

Este estudo tem o intento de apontar algumas das obrigações que os associados nas Irmandades de pretos do “Arraçal de Bomfim Comarca de Goḃaz” e de “São Joaquim de Cocal” devem cumprir a fim de receber os benefícios oferecidos pela associação, como, por exemplo, a encomendação da alma dos irmãos defuntos, a realização do enterro na Capela da Irmandade, entre outros.

As Irmandades de pretos começaram a ser instituídas no Brasil na era colonial com o intento de dar assistência social, especialmente, aos negros, escravos ou libertos. Notamos que, em Goiás, a exemplo das demais Irmandades de pretos exercidas no país, esse tipo de associação foi criado seguindo os modelos europeus, com o intento de promover melhorias sociais, especialmente no que trata do

sepultamento dos pretos que, muitas vezes, não tinham onde nem como enterrar seus mortos.

As comunidades de pretos do “Arraial de Bomfim Comarca de Goýaz” e de “São Joaquim de Cocal” apresentam esse perspectiva de luta, se tornando uma instituição de essencial importância para seus associados e também para seus parentes. Esta era uma das garantias que o negro tinha ao se associar para que alguns benefícios fossem estendidos aos filhos menores de 14 anos e as mulheres, se ficassem viúvas.

Assim é que compreender o contexto histórico, cultural e religioso se apresenta de fundamental importância para entendermos quais eram as obrigações que os irmãos associados deveriam cumprir para garantir o recebimento dos *sufrágios*, os benefícios propostos pela Irmandade.

Russell-Wood (2005) faz um apanhado histórico completo acerca dos percalços passados pelos negros, escravos e libertos, da vinda da África até as formas encontradas de sobrevivência social, cultural e religiosa, como as Irmandades de pretos criadas para promover melhorias de vida para os negros.

Analisar as unidades lexicais disponíveis nos livros de Compromisso suscita o conhecimento do contexto histórico em que foram escritos, bem como o entendimento do momento pelo qual os partícipes dessa comunidade viveram. Por isso, nos embasaremos ainda em Loiola (2009), uma das poucas historiadoras que retratam esse tipo de associação no estado, que elabora discussões, também históricas, desse tipo de associação, em Minas Gerais.

Partindo do pressuposto que as escolhas lexicais inventariadas dialogam com as perspectivas históricas e culturais, importa demonstrar como a língua se relaciona diretamente com a cultura. Portanto, entendendo que o léxico é o repertório da língua que melhor evidencia a relação de língua e cultura, tomaremos algumas construções lexicais para melhor discutir como as relações sócio históricas na Capitania de Goiás no século XVIII evidenciam as ações das Irmandades e as obrigações que os associados devem exercer para com a associação.

As perspectivas de Biderman (2001, 1981), Vilela (1995), entre outros, contribuirão para essa discussão no que trata às perspectivas linguísticas, a fim de compreender por meio da língua, ou seja, das unidades lexicais presentes nos livros de Compromisso, as ações dos partícipes das Irmandades de pretos.

## **Breves apontamentos das perspectivas sociais, históricas e culturais das Irmandades de pretos em Goiás**

Os livros de Compromissos das Irmandades de pretos do “Arraial de Bomfim Comarca de Goḃaz” e “São Joaquim de Cocal” nos permitem conhecer a luta das comunidades de falantes da região, em pleno século XVIII, por melhores condições sociais frente ao período escravocrata, que maltratava e destruía as vidas dos negros, escravos ou libertos, com a privação da sua liberdade e da vivência de suas crenças.

A escravidão teve seu início no país quando os portugueses chegaram ao Brasil no século XVI, pensando estar chegando à Índia. Frente à necessidade de desbravar as terras brasileiras, os colonizadores até tentaram colonizar e escravizar a população que já habitava o país, chamados por eles de índios, mas eles foram resistentes e começaram a fugir para não viver privados de liberdade.

Por isso, percebendo que “as necessidades de mão-de-obra nas colônias não se poderiam preencher à base do trabalho livre, raro na própria Europa dos séculos XV-XVI, com a exceção única da Inglaterra, que apenas iniciava o seu processo de expropriação de camponeses” (VAINFAS, 1986, p. 26), os colonizadores viram como saída importar os negros da África, para se tornarem escravos no Brasil, um costume que já acontecia na Europa.

Os negros ao chegarem ao país deveriam aprender o português e se submeterem a crença católica, sob pena de ser castigados. E para garantir a imposição do catolicismo a um maior número de africanos, foi necessário encontrar formas de fazer com que os negros, agora escravos, aceitassem tal imposição. É dessa maneira que foram criadas várias formas de associações com essa finalidade, como as Confrarias, as Ordens Terceiras, as Santas Casas de Misericórdia e as Irmandades de pretos, que tinham não só esse caráter de imposição de uma crença, mas também possuíam a função de assistência social.

As Irmandades se caracterizavam por possuir um estatuto, chamado de Compromisso, que deveria ser aprovado pela Coroa para regulamentar suas ações. As Irmandades de pretos, especificamente, eram voltadas ainda para o grupo de pessoas que eram escravos ou libertos e seus familiares.

Para Salles (2007, p. 119), “o primeiro objetivo da criação das irmandades religiosas no mundo católico foi, obviamente, propagar a vida espiritual e a educação religiosa [...]”. As Irmandades de pretos consistiam, inicialmente, em instituir a crença

católica aos negros africanos, muitas vezes, batizando-os, depois de terem aprendido a língua portuguesa.

Na perspectiva de Mattos (2008, p. 163), as Irmandades são associações que levam em conta a questão da nação de origem do africano, sendo criadas tomando por base a prática já exercida na Europa medieval, que intentava implantar a devoção ao catolicismo e a assistência social. Para os associados, o que mais interessava, num primeiro momento, era a assistência médica e social, que possibilitavam a garantia de melhores condições de vida, com o tratamento de algumas doenças, entre outras coisas.

Esse tipo de associação possibilitava que os negros obtivessem um acordo tácito com a Igreja e a Coroa, de modo que com o pagamento de algumas taxas, durante sua associação à Irmandade, recebiam alguns benefícios, como as celebrações de Missas para encomendação da alma do irmão falecido; a obtenção de empréstimos para a compra da carta de alforria.

Maria Lemke Loiola (2009), uma das poucas pesquisadoras e historiadoras sobre Irmandades de pretos do estado de Goiás, considera que essas associações começaram a ser criadas em Goiás quando, no início do século XVIII, a população escrava teve seu aumento significativo com a descoberta do ouro no estado, o momento no qual Bartolomeu Bueno da Silva descobriu o ouro em Goiás, instigando-o a organizar “[...] rapidamente uma expedição para a exploração do ouro, começando pela região do Rio Vermelho, depois nos córregos da Barra, Ferreiro, Ouro Fino entre outros, o que atraiu rapidamente muita gente de todo país” (SIQUEIRA DE SÁ, 2006, p. 21).

Após a descoberta do ouro em Goiás e a numerosa importação de escravos, começaram a serem instituídas as Irmandades de pretos, especialmente, as de Nossa Senhora do Rosário (KARASCH, 2010, p. 259), com a finalidade semelhante à já exercida em outras regiões do país.

Essas associações tinham por base a promoção do culto a um santo devoto. Logo, só era possível a luta social e cultural sob esses moldes, que foram “permitindo” a busca pela sobrevivência social e cultural, em meio à escravidão.

Assim, as Irmandades de pretos foram criadas pela luta silenciada dos negros. E um dos interesses mais significantes desse tipo de associação e que deu origem à sua criação foi a encomendação da alma dos mortos, que consistia em garantir um enterro digno a seus partícipes.

As Irmandades de pretos deveriam ter como base o livro de Compromisso escrito pelo Corpo dirigente da associação, seguindo os requisitos exigidos pela Igreja

e pela Coroa. O livro ainda deveria ser aprovado pelo Rei, como se pode perceber no trecho do livro de "São Joaquim de Cocal": "Que tudo o expressado neste compromisso, que na ap- | provação, ou Provizaõ de Confirmação, Senaõ declarar revogado, Se- | entenderá Regiamente aprovado" (fólio 5r., linhas 12-14).

Neste tipo de documento, deveriam constar os direitos e deveres dos envolvidos, ou seja, dos irmãos, da Coroa e da Igreja. De modo que da parte dos pretos, era necessário que eles realizassem o pagamento de uma determinada contribuição em dinheiro para participar da Irmandade e receber os benefícios ensejados. Os Compromissos seguiam os modelos europeus, tais como ocorriam nas demais associações do Brasil. De acordo com Russell-Wood (2005, p. 193):

[...] os negros e mulatos do Brasil colonial, alguns dos quais analfabetos, falando pouco ou nenhum português e adeptos de crenças religiosas africanas fundidas ao catolicismo, seguiram quase ao pé da letra os documentos elaborados em Lisboa ou no Porto por portugueses.

Seguir esses modelos era uma forma de ter seu compromisso aprovado pela Coroa, já que todos os livros de compromissos deveriam ser levados para a sua aprovação e consentimento da prática das Irmandades.

Frente ao entendimento breve do contexto histórico das Irmandades de pretos em Goiás, cumpre observarmos como se realiza a relação de cultura e língua, especialmente, aos estudos do léxico, para que possamos compreender o extralinguístico, a sociedade, a cultura e a religiosidade das associações de pretos.

### **Breves notas sobre a teoria lexical e sua relação com a cultura**

A compreensão do contexto histórico e cultural das Irmandades de pretos nos séculos setecentos nos permite conhecer melhor, através da leitura dos livros de Compromisso, as comunidades de falantes partícipes dessas associações. Logo, notaremos que o léxico de uma língua, na forma do estatuto, evidencia a cultura e a história de um povo. Nessa perspectiva, Câmara Jr (2004) destaca que

em primeiro lugar, funcionando na sociedade para a comunicação dos seus membros, a língua depende de toda a cultura, pois tem de expressá-la a cada momento; é o resultado de uma cultura global. Ora, isso não acontece necessariamente com os outros aspectos da cultura: em cada um deles se refletem os outros (as concepções

religiosas na arte, a arte na indústria e assim por diante), mas nenhum deles existe para expressar todos os outros. Assim a língua é uma parte da cultura, mas uma parte que se destaca do todo e com ele se conjuga dicotomicamente (CAMARA JR, 2004, p. 289).

A língua, portanto, é parte da cultura porque a expressa, é por meio dela que podemos apreender o contexto social, histórico e cultural de um povo, como o do “Arraçal de Bomfim Comarca de Goýaz” e de “São Joaquim de Cocal”, deixando em evidência por meio do livro de Compromisso a sua luta social e cultural frente aos sofrimentos “determinados” pela escravidão.

Dessa maneira, podemos asseverar que a língua é um recorte da realidade, na medida em que é capaz de representá-la, conforme o contexto em que estiver inserida. Assim, por meio da língua, conseguimos apreender uma determinada realidade e conhecer o contexto histórico e social em que foi enunciada.

Na perspectiva de Blikstein (1981, p. 35), “[...] a língua, então, consistiria num bem social a que se deveriam conformar os falantes”, pois na medida em que a língua representa a realidade, comporta signos linguísticos sociais. Esse fator social se justifica porque tais signos são usados por falantes, que estão inseridos em um determinado contexto social, que é também histórico.

Se partimos desse pressuposto de que a língua possui um caráter social, logo poderemos apreender que os Compromissos das Irmandades de pretos em estudo, através da edição semidiplomática, nos permitem conhecer o contexto social dos partícipes dessas associações, assim como seus objetivos e expectativas com o seu vínculo com as Irmandades.

Nessa medida, observa-se a importância de pontuar a relação de língua e cultura, especialmente, no que trata dos estudos léxicos. Analisar algumas unidades lexicais dos livros de Compromisso das Irmandades de pretos compreende conhecer, portanto, o contexto social, cultural e histórico dessas comunidades de fala.

Nessa direção, Biderman (1981, p. 133) ressalta que “(...) o vocabulário é o domínio, por excelência, em que estão codificados os símbolos da cultura”. Por isso, os itens lexicais inventariados serão essencialmente importantes para podermos visualizar o contexto de uma sociedade escravocrata, amparada pela Igreja que buscava vantagens e uma massa de fiéis entre os associados, a alta demanda por assistência social da parte dos escravos e forros.

Esse contexto, na particularidade das Irmandades, regidas por leis e estatutos supervisionados pela Igreja Católica e pela Coroa, certamente é nomeado e significado

com um léxico específico, uma vez que nesse subsistema linguístico se guardam os nomes e as significações das experiências de vida, das práticas culturais diversas de um grupo ou de um povo, em uma dada época.

Paula (2007, p. 90) reafirma que “a língua, contudo, não é só objeto; ela é, nas relações sociais mais diversamente possíveis, também instrumento de investigação distinto que ajuda entender outros sistemas sociais”. É por meio da língua que identificamos o modo de organização social e cultural das comunidades de pretos de Goiás, na luta por melhores condições sociais.

No enalço dessa perspectiva, Abbade (2006, p. 213) destaca que “[...] estudar o léxico de uma língua é estudar também a história do povo que a fala”. Fica, uma vez mais, evidenciado que o léxico e a cultura estão relacionados de modo muito próximo, a ponto de afirmarmos que não se estuda o léxico de uma língua sem percorrer o contexto histórico e social em que ela foi enunciada.

Nota-se que história e cultura estão incorporadas no patrimônio vocabular de uma comunidade linguística, de modo que “o léxico de uma língua natural pode ser identificado com o patrimônio vocabular de uma dada comunidade linguística ao longo de sua história” (BIDERMAN, 2001b, p. 14).

É através da língua, portanto, que podemos identificar a cultura de uma determinada comunidade de falantes. No cerne dessa questão, cumpre entendermos o que é cultura e como esta se relaciona com a língua.

Para Paula (2007, p. 74),

Cultura é o conjunto de práticas sociais, situadas historicamente, que se referem a uma sociedade e que a fazem diferente de outra. Baseia-se na construção social de sentidos a ações, crenças, hábitos, objetos que passam a simbolizar aspectos da vivência humana em coletividade. Construída socialmente no cotidiano das relações humanas demanda que seja definida no seio das relações sociais e históricas que a amparam e por ela são caracterizadas.

A cultura está inserida no meio social, logo se caracteriza pela vivência do povo, o que significa que para estudar a cultura de um grupo de falantes, precisa-se ter o conhecimento das suas práticas sociais, assim como das suas crenças e dos seus hábitos.

Por isso, é correto afirmar que possivelmente povos diferentes possuam culturas diferentes, mesmo que falem a mesma língua. Podemos observar que léxico e

cultura mantêm uma relação estreita, pois através da língua podemos apreender o vocabulário de um grupo de falantes e conhecer sua cultura.

Para Biderman (2001a, p. 179), “[...] qualquer sistema léxico é a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo da sua cultura através das idades [...]”. O léxico comporta todo um acervo de unidades lexicais a que o falante de uma língua pode recorrer no momento de sua fala, para expressar suas emoções, se comunicar.

Convém ressaltar que todo esse acervo lexical encontra-se na memória coletiva de uma sociedade, sendo passado de geração a geração. Logo, os itens lexicais das Irmandades de pretos de Goiás são eivados da memória coletiva de um grupo de falantes. Esses itens lexicais também nos permitem compreender como eram organizadas essas associações, bem como apreender o contexto social e cultural dos seus partícipes.

Nos livros de compromisso das Irmandades de pretos de Goiás, podemos visualizar o uso da língua naquele determinado contexto, de modo que a escrita evidencia as escolhas lexicais utilizadas pelo escriba responsável por escrever tais documentos. Desse modo, a escrita pode até ser individual, mas representa o modelo comunitário da língua, que é transmitida de geração a geração.

Notamos, desse mirante, que a relação de léxico e cultura se realiza muito intimamente, uma vez que a língua transmite a cultura, por meio do acervo léxico, que está disponível virtualmente ao usuário da língua. Aqui, cumpre realçar que o léxico é um “sistema aberto com permanente possibilidade de ampliação, à medida que avança o conhecimento, quer se considere o ângulo individual do falante da língua, quer se considere o ângulo coletivo da comunidade lingüística” (BIDERMAN, 2001a, p. 12).

### **Irmandades de pretos de Goiás: análise de documentos setecentistas no que tange às obrigações dos associados**

As Irmandades de pretos começaram a ser instituídas em Goiás pela necessidade de os negros, escravos ou libertos, melhorarem suas condições sociais. No “Arraial de Bomfim Comarca de Goÿaz” a criação da associação partiu do grande interesse dos negros em ter mais *estabilidade*.

Como Em toda esta região da América | ca tanto na Marinha, Como Nas Capitânicas de Minas | setem Eregido Varias Irmandades dos homens pretos da | Virgem Santissima Senhora Nossa do Rozario eComo | nesteArraÿal do Bomfim Seacha haver Nelle gran | de Numero de pretos, e pretas *que* Sequerem empregar | no Servisso da Mesma Siñhora para Maÿor estabilidade (fólio 3r., linhas 01-07).

Já o livro de "São Joaquim de Cocal" não deixa escrito claramente o porquê de a Irmandade ser instituída na região, mas o evidencia, no decorrer do texto, quando se lê o interesse em receber os benefícios promovidos pela associação:

Pede esta Irmandade ao mesmo Senhor, se digne | sendo justo | impetrar da Santa Sé Apostolica todas as graças, | Indulgencias, Altares privilegiados, e reliquias, *que* puder Ser | em beneficio deste Templo, e Irmandade, e para mayor refrige- | rio das Almas, augmento da Gloria de Deus, e esplendor do Real Nome (fólio 6r., linhas 01-05).

Para que a Irmandade cumpra com as suas obrigações, auxiliando os associados no momento de necessidade de empréstimo de dinheiro, de enterro dos mortos e celebração de Missas para as almas deles, é necessário que esses partícipes cumpram com seus compromissos.

Ao se associar às Irmandades de pretos os partícipes passam a ser conhecidos como irmãos, cuja acepção aparece no dicionário do século XVIII, como "aquelle que por devoção he de alguma irmandade" (BLUTEAU, 1728, p. 201). Esses irmãos para se associarem em uma Irmandade de preto precisam realizar pagamentos no ato de se filiar, além da anuidade. No livro de "Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz", pode-se ler que "Darã Cada Irmaõ de Sua entrada huã Oyta | Va de Ouro e pagarã de Anual Meÿa Oÿtava" (fólio 4r., linhas 10-11).

Os irmãos deveriam pagar, portanto, uma determinada quantia de entrada e uma anuidade para as necessidades apresentadas como, por exemplo, a celebração da missa de encomendação das almas. Este tipo de ajuda era denominado de *sufrágio*, como se pode notar no livro do estatuto: "[...] queremos que I daqui em diante haja Livros para huã Outra Couza para Nelles I SeaSentar Os Irmaõs para poderem Lograr dos Sufragios" (fólio 4r., linhas 04-06, Livro de "Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz").

O dicionário de Bluteau (1728, p. 777) traz o item lexical *sufrágio* como "Suffragio Ecclesiastico, ou suffragio da Igreja, he qualquer obra boa, para ajudar espiritualmente a alma do próximo, v.g. Jejuns, orações, esmolas, Missas". Podemos observar que a acepção de Bluteau coincide com o que depreendemos do documento

em questão, haja vista que a unidade lexical *sufrágio* se refere aos benefícios dados pelas Irmandades aos irmãos associados, seja espiritual, como as celebrações de encomendação de alma, ou de empréstimos de dinheiro para a compra das cartas de alforria, por exemplo. O trecho a seguir reforça essa perspectiva do *sufrágio* como benefícios dados aos associados:

Antes de haver Cumprimento *para que* Aproporção dadispeza do *dito* I emprego, Ou Cargo Selhe Leve em Conta Nos Anuais *que* estiver de I Vendo quando falecer *para* Senão deixar deSelhe mandar dizer I As quinze Missas daObrigaçã da Irmandade pella Alma do Cujo I Irmaõ falecido, e Naõ tendo Com*que* pagar Os ditos Anuais pois I Naõ he justo que tendo ComCorrido Com taõ bom Zelo para I esta devossaõ deixo degozar daquelles Sufragios (fólio 4v., linhas 05-11, Livro de "Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz").

Em relação ao pagamento realizado pelos irmãos, o livro de "São Joaquim de Cocal" faz uma distinção no valor entre irmãos e irmãs, porque as irmãs não podem participar do Corpo dirigente, logo o pagamento deve ser mais elevado: "Toda a Pessoa, *que* da *primeira* graduaçam, for admit- | tida nesta honorifica Irmandade, sendo Irmaõ pagará duas *oytavas* de entrada, e hũa de | *annual*; esendo Irma, entrada, e *annual* dobrado, por naõ servir em Mesa" (fólio 21r., linhas 13-15).

Mas se por acaso ocorrer de alguma pessoa morrer e a família quiser enterrá-la na tumba da Irmandade, a associação permite, desde que haja o pagamento devido:

Nesta Irmandade hade haver huã tumbapara nella | Selevarem aSepultura Os Irmaõs defuntos preparadaeOrnada a | esta da Irmandade equando alguã pessoa que Naõ for Irmaõ qui= | zer hir Nella pagar duas Oytavas de Ouro, e querendo *que* Vã Com | aCrus eguiaõ aCompanhar dará quatro Oytavas hũa para a | fablica da Cappella (fólio 11v., linhas 03-08, livro de "Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz").

Como evidente nas linhas supracitadas, os benefícios podem se estender às pessoas que não eram associadas, o que comprova uma das funções-base das Irmandades, que é o assistencialismo social e religioso. E, há, ainda a opção de se ter o ritual de sepultamento com o acompanhamento de rituais religiosos católicos, com a presença da cruz e do *guião*, que é a pessoa que segue com a imagem do santo de devoção. Bluteau (1728, p. 156) não traz uma acepção semelhante a que temos no livro de Compromisso, mas sim a de um sentido aproximado, que é o "cavalleiro, que leva o estandarte".

Os valores pagos pelos membros são diferentes, a depender do cargo que o irmão desenvolve na associação, assim

Haverá nesta *Irmandade hum* luiz, | |ou dous, emquanto durarem as obras, ebem parecer | à Mesa| *Escrivaõ*, *Thesoueyro*, *Procurador* geral da Mesa, e *Irmandade*, eos ma- | is *Procuradores*. neccessários da *Fabrica*, e *Irmandade*, nos *Arrayaes* de fora, em *que* residem alguns *Irmaos*; | e haverá oyto *Irmaos* de Mesa, do *Compromisso*. Pagará o luiz 64//Oytavas de ouro, o- | *Escrivam* 32//Oytavas, o *Thesoueyro* 16//Oytavas, e cada *Irmaõ* de Mesa 8//Oytavas. E *por que* à esta | *Irmandade* seacha aggregada a *eStabilidade* do *Supremo Santíssimo Sacramento* em beneficio geral, Se- | farãõ mais 8 *Irmaos* fóra do *Compromisso*, com a mesma *obrigaçam*, eesmolla (fólio 10r., linhas 04-11, livro de "São Joaquim de Cocal").

A *Mesa* é o Corpo dirigente que conduz as ações da *Irmandade*. Acepção que em Bluteau (1728, p. 447) se apresenta de forma aproximada da encontrada nos livros de *Compromisso*: "o lugar, onde se assentão os mordomos de qualquer *irmandade*. Tambem os mesmos irmãos que actualmente servem, se chamam *Mesa*".

Além dos pagamentos realizados, a *Mesa* ainda tem outras obrigações, por exemplo, o *Escrivão* é responsável pelo cuidado e escrita nos livros de *Compromisso*, de despesa e de receita, com a finalidade de controlar os pagamentos realizados pelos partícipes, bem como para saber quanto de dinheiro entra e quanto sai, para a compra de ornamentos, construção de Capela, entre outras coisas.

No caso do Irmão *Procurador*, esse "terã Muito Cuidado e= | Zello em precurar *Oaument*o da Nossa *Irmandade* aelle *Compete* fazer to= | das as *Cobransas* do que *Sedeveram* em tregando a*Vara* e*Opas* aos | *Irmaõs* que *Ouverem* de pedir" (fólio 9v., linhas 15-18, livro de "Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz"). Logo, esse cargo deve garantir que as demandas dos irmãos sejam exercidas quando solicitadas.

Os Juizes possuem responsabilidades maiores, como "Ao Luis Mais Velho *Compete* tambem ter huã | das *Chaves* do *Cofre* da *Irmandade*" (fólio 8v., linhas 28-29, livro de "Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz"). A chave do cofre fica com três pessoas, o Juiz mais velho, o *Tesoueyro* e o *Escrivão*, para "Seevitarem as duvidas edisconfianssas *que* ha em to- | das *Irmandade* a respeito, do discaminho do *Ouro*, eo mais pertences" (fólio 11r., linhas 03-04, livro de "Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz").

Já o *Tesoueyro*, além da responsabilidade em cuidar do "caixa", tem como obrigação levar nas procissões "a *Cruz* da *Irmandade*, | e no acto da posse tomará entrega de tudo *quanto* pertence a esta *Irmandade*, *que* guardará | *debaixo* de suas

chaves” (fólio 18r., linhas 03-05, livro de “São Joaquim de Cocal”). Outra função é ocupar o cargo do Escrivão quando este não puder estar presente.

Vale dizer que quando alguém da *Mesa* falta em alguma reunião ou compromisso da Irmandade, ele deverá ser penalizado com o pagamento de uma taxa: “pena de lhe ser estranhado em Me- | sa, e pagar 1/*oytava* de cõdenaçam por cada falta; *para* o *que*, dará o Procurador conta” (fólio 28v., linhas 16-17, do livro de “São Joaquim de Cocal”).

No caso do livro de Compromisso de “Arraÿal de Bomfim Comarca de Goÿaz” a penalidade é diferente: “Mas quando faltarem naõ Seraõ punidos, eSõ Sim | reprehendidos, e advirtidos pela Meza Menos Os forros que paga | raõ Meÿa Oytava por Cada Vez que faltarem” (fólio 13v., linhas 08-10).

### Considerações finais

As obrigações que os associados tinham para com a Irmandade de pretos representam um acordo (estabelecido em livro específico e acompanhado pelas responsáveis) que os negros, a Igreja e a Coroa fizeram para que todas as partes recebessem algum tipo de benefício. De um lado a Igreja e a Coroa, controlando as ações das Irmandades, bem como o pagamento realizado pelos partícipes, e de outro lado os negros, que buscavam por melhores condições sociais.

Desse modo, as referências das unidades lexicais reforçam nossa perspectiva de que através da língua podemos conhecer a cultura de um determinado grupo social, bem como o contexto em que este se insere, na medida em que só é possível a compreensão de alguns itens lexicais se se conhecerem também sua história e sua cultura. Por isso, por meio das lexias presentes nos livros de Compromisso podemos compreender e conhecer todo o contexto histórico e cultural pelo qual passaram os negros, fossem escravos ou libertos.

Logo, associar na Irmandade de preto e receber os sufrágios requer não só a condição social do integrante, mas principalmente que ocorra o pagamento das taxas de *entrada* e da anuidade, além dos pagamentos próprios conforme o cargo que ocupa no Corpo dirigente.

Na maioria dos casos, é só por meio do pagamento dos irmãos que a Irmandade consegue cumprir suas obrigações para com eles, seja no aspecto *espacial*, *espiritual* ou *temporal*. Portanto, deve haver o zelo e cuidado com a localidade, os

rituais religiosos para cuidar do espírito, e ainda presteza pelos bens e valores adquiridos.

## Referências

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. A estrutura mental do Léxico. In: QUEIROZ, T. A. (Ed.) *Estudos de filologia e lingüística*. em homenagem a Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981. p. 131 - 145.

\_\_\_\_\_. *Teoria Lingüística*. teoria lexical e lingüística computacional. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. As ciências do léxico. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pires Pinto de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). *As ciências do léxico*: lexicologia, lexicografia, terminologia. 2. ed. v. 1. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2001b. p. 13-22.

BLIKSTEIN, Izidoro. Crátilo e Hermógenes: motivação *versus* arbitrariedade do signo lingüístico. In: QUEIROZ, T. A. (Ed.) *Estudos de filologia e lingüística*. em homenagem a Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981. p. 27 - 37.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino*: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 volumes.

CAMARA Jr, Joaquim Mattoso. Língua e cultura. In: UCHÔA, C. E. F. (Org.). *Dispersos de J. Mattoso Câmara Jr*. 9. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004 [1955]. p. 287-293.

KARASCH, Mary. Construindo comunidades: as irmandades dos pretos e dos pardos no Brasil Colonial e em Goiás. *História Revista*. Disponível em: <http://www.yale.edu/glc/brazil/papers/karasch-paper.pdf>. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História e Programa de Pós-Graduação em História, 2010.

Livro de Compromisso "COMPROMISO | DA IRMANDADE DE N. S. S. SENHORA DOROSARIO | DOS HOMENS PRETOS | DO ARRABAL DE BOMFIM COMARCA DE GOIÁS FEITO NO ANNO DE 1751". Disponível na Paróquia de Nossa Senhora do Rosário, Silvânia-GO [digitalizado em 26 e 27 de abril de 2011].

Livro de Compromisso: "Compromisso (regulamento) da Irmandade de São Joaquim de Cocal | Vila Boa de Goiás | Data: 6 de Junho de 1767". In: SEABRA, Maria Cândida Trindade Costa de. *Acervo Documental*. Belo Horizonte/MG: Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, 2008. v. 1.

LOIOLA, Maria Lemke. *Trajetórias para a liberdade*: escravos e libertos na capitania de Goiás. Goiânia-GO: Cegraf/UFG, 2009.

MATTOS, Regiane Augusto de. A cultura afro-brasileira. In: \_\_\_\_\_. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 155 - 205.

MEGALE, Heitor; TOLEDO NETO, Sílvio de Almeida (Org.). *Por minha letra e sinal: documentos do ouro do século XVII*. Cotia, SP: Ateliê Editorial/Fapesp, 2005.

PAULA, Maria Helena de. *Rastros de velhos falares: Léxico e cultura no vernáculo catalano*. 2007. 521f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus Araraquara. 2007.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. *Escravos e Libertos no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VAINFAS, Ronaldo. *Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil Colonial*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.

VILELA, Mário. *Léxico e Gramática: Léxico, dicionário e gramática*. Coimbra: Almedina, 1995.

## GÊNERO, ESSE PERFORMATIVO: CONSIDERAÇÕES DESDE A VOZ DO OUTRO EM "EU E JIMMY", DE CLARICE LISPECTOR

Lucas dos Santos PASSOS  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*/PIBIC (CNPq)

Luciana BORGES  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** A proposta do seguinte trabalho é oferecer considerações sobre os conflitos marcados pela assimetria de gênero no conto "Eu e Jimmy", da escritora Clarice Lispector. A partir das lembranças da infância e de seu relacionamento com seu ex-namorado, Jimmy, a protagonista coloca uma série de discursos que nos reclamam pensar a construção do masculino e feminino, sempre num marco binário e oposicional, como construções de poder. Assim, desde a voz do feminino marcado, sua associação histórica com a matéria e ao mesmo tempo o rompimento com essa associação que marca o conto, construímos um sistema discursivo que pudesse ser colocado a leitura da (i)materialidade do texto, pensando o gênero, desde a perspectiva *queer* da filósofa estadunidense Judith Butler (2008a, 2008b, 2008c, 2009), como *performativo*. É claro, interpretar o gênero como *performativo* significa interpretá-lo como um conjunto de atos repetidos que se cristalizam no tempo produzindo a aparência de uma substância, a ontologia do "ser homem" ou "ser mulher", um regime anterior ao sujeito e que o produz, portanto um regime de poder (BUTLER, 2008a, 2008b, 2008c, 2009). Também, a performatividade do gênero nos possibilitou pensar o paradoxo do conto, para sustentar que o poder é ele próprio formado num campo contingente e não determinístico, abrindo o espaço para sua própria subversão.

La gente tomaba lo *drag* como lo ejemplar de la performatividad. En otras palabras, la única forma de pensar sobre la performatividad era como *drag*. El asunto es si esto se convierte en la única manera de pensar políticas performativas. Hay muchas versiones de la performatividad.

*Judith Butler (2008b)*

### Performatividade de gênero e escritura: um (des)caminho possível

O "eu" de "Eu e Jimmy" me chega como um discurso despojador, deslocador, com sua *fruição* (BARTHES, 2002), violência; estapeando-me: aquilo que a filósofa estadunidense Judith Butler escreveu em seu *Vida Precária* (2011) como a capacidade do discurso de nos obrigar a formular uma resposta, movimento importante, principalmente "nestes tempos". Uma resposta, que segundo ela, é formulada no momento mesmo que esse discurso nos atinge, nos cobra algo, acusa-nos de uma falha ou nos faz assumir alguma responsabilidade. Um discurso do Outro, sua

demanda para mim. É claro, não uma demanda que deve ser habilitada rastreando o texto (conteúdo) com seu fazedor (autoridade), a saber, Clarice Lispector, procurando o sentido divino do texto, embora também não queira diminuir a importância da autora como sujeito mulher, que produz, modifica, subverte.

O movimento aqui não é outro que senão aquele de Ronald Barthes (1988): tudo o que fala no texto é a linguagem mesma, uma vez que não há mais intenção do autor (o império do Autor) e nós não temos que *decifrar* o texto. A escritura destrói a voz intencional do Autor(-Deus), sua origem, abre as dimensões múltiplas e impossíveis do texto, de forma que ele está para ser *deslindado*, seguindo seus fios na malha sem fundo. De forma que o “eu”, muito mais do que um índice da narração do texto, me interessa como essa rede de escrituras variadas que não retorna a um sentido original, um grilhão das diversas culturas, uma produção da dimensão múltipla da própria escritura. Mais do que isso, o referido conto me desloca porque desde a minha cota de esforços de deslindar a literatura desde a perspectiva de gênero, o “eu” que se ergue a partir da escritura, como a própria linguagem que chega a mim, destronando qualquer autoridade, qualquer Autor, me afeta a partir das relações assimétricas do gênero que fazem o conto funcionar.

Aqui, evocamos a perspectiva da feminista francesa Monique Wittig (2006) para lembrarmos como o pronome pessoal “eu” pode se relacionar (e, de fato, se relaciona) com o gênero. Para a autora, quando há um “eu”, o gênero aparece, compreendendo, portanto, que os pronomes pessoais representam pessoas (e, aliás, é a instância pela qual “alguém” se introduz na linguagem) e inserem a marca do gênero na linguagem, reforçam o sexo do sujeito falante. Na verdade, temos de ser cautelosos e entender que o gênero, na teoria política da presente autora, representa o indicador linguístico da real oposição política entre os sexos, devendo ser usado no singular, porque gênero é apenas o feminino, marcado no interior dessa luta, enquanto o masculino não é um gênero, porque ele permanece intocável, como o “geral”.

Nesse sentido, segundo Wittig (2006), o gênero funciona como uma impossibilidade ontológica que tenta dividir o Ser e funcionar contra a ontologia da linguagem e rompendo com a mesma, uma vez que, ao falar, o sujeito invoca a linguagem em sua totalidade. Assim, o sujeito só fala na medida em que se converte em um “eu” e para isso tem que ser um sujeito absoluto, não um, sujeito relativo ou particular. Conclusivamente, a autora nos diz que, nessa direção, as mulheres não poderiam usar o pronome da primeira pessoa, isto é, não poderiam dizer “eu”, uma vez que estão prejudicadas pela divisão do gênero na linguagem como sujeitos

particulares, sujeitos marcados pelo sexo. A saída é retornar a própria ontologia da linguagem, uma unidade universal, destruindo o gênero, como um instrumento que bifurca o ser, fazendo com que o ponto de vista das mulheres, um ponto de vista marcado pela outridade e pela invisibilidade, seja colocado pela invocação do pronome “eu” em sua totalidade, reorganizando o mundo desde esse ponto de vista.

O “eu” de “Eu e Jimmy” não funciona exatamente assim? Particularmente, eu (veja como estou universalizando meu ponto de vista, produzindo um ato supremo da subjetividade, tomando a linguagem em sua totalidade) o vejo como um índice prometedora que nos atinge com seus atos de fala desde o feminino marcado. Um “eu” que não deve ser tomado como um tópico de autoridade do Autor, mas um “eu” que se produz na própria linguagem e na própria escritura como um ponto de vista (das mulheres) que se tornou invisível diante da assimetria do gênero, mas surge nesse conto invocando a linguagem em sua totalidade. Interessa-me o “eu” de “Eu e Jimmy” como “eu” que está para além da estética e do aspecto estrutural-formal do texto, um sítio discursivo que reclama ele próprio a superação da estrutura rígida e (re)constrói-se sempre dentro de um pós-estruturalismo.

Tanto é que, levando em conta, o recente estudo<sup>2</sup> que eu realizei ao lado da minha orientadora em torno do referido conto, ficou claro um possível *jogo* do texto, onde as lembranças da narradora de seu relacionamento com o ex-namorado Jimmy mostram (a) um relacionamento de conflitos marcados pela assimetria do gênero; (b) a experiência familiar como dispositivo da *genderificação*, marcada pela centralização do bio-homem-macho como sujeito Absoluto e dominante; (c) o funcionamento de vários binarismos na constituição dos sujeitos de gênero e na relação entre estes; e (d) o regime do gênero produz seus paradoxos e estes revelam o próprio campo contingente onde o poder se funda. No final, era impossível nos desviar daquilo que Butler (2008a, 2008b, 2008c, 2009) chama de *performatividade do gênero*.

Assim, no presente trabalho, continuamos com o referido conto, expandindo o campo profícuo de discussão que se abriu em razão da performatividade do gênero no interior do texto. Desse modo, seguindo Schmidt (2012) para quem a literatura constitui um lugar privilegiado para se trabalhar a linguagem como produtora de sentidos indissociada das codificações sociais, partiremos do conto como produção linguística pelo qual será possível investigar a construção das identidades dos

---

<sup>2</sup> Esse estudo se refere a nosso artigo não publicado “A voz do feminino marcado em “Eu e Jimmy”, de Clarice Lispector: reflexões sobre gênero e poder”, que, atualmente, aceito para publicação na revista *Signótica*, para o primeiro semestre de 2014.

personagens através da perspectiva de gênero, principalmente da narradora que faculta um “eu” marcado pelas relações do gênero.

Além disso, para esta autora, a literatura se constitui numa trama que absorve, sedimenta e molda referencialidades (claramente, o tecido de citações barthesiano, as escrituras variadas saídas dos mil focos da cultura) a modos de pensar e padrões de comportamentos que de uma forma ou outra dizem respeito à sobredeterminações histórico-sociais de sua produção múltipla. Assim, se consideramos a performatividade do gênero, a partir de textos fundadores de Butler, como produzida e reproduzida através de sua convenção linguística (o performativo) que se reitera (citacionalidade) no corpo através da estilização da norma, criando a aparência de um “eu” com gênero desde sempre, como uma substância. Então a literatura, também como campo linguístico onde se dão representações (de gênero), é *mister* considerarmos como é possível uma investigação no texto desse constituição discursiva do sujeito, chegando inclusive a sua desconstrução.

Entendendo que as análises literárias fundam-se sempre no campo do inacabado, que o texto é ele próprio imperceptível, conforme Derrida (2005), uma vez que sua lei e sua regra nunca se entregam, nunca estão *presentes* e no presente, é que pretendemos a continuar nossa leitura em perspectiva de gênero a fim de supletivar o conto clariceano. De, como nos ensina o filósofo da desconstrução, rejeitar o centro metafísico do sentido e proclamar a polissemia, de tocar no texto e acrescentar-lhe algo novo, tecendo-lhe os fios de malha a partir de outros fios de malha.

### **“Eu”: entre a “sagrada família” e os binarismos do gênero**

Em “Eu e Jimmy”, a protagonista nos compartilha, através de suas lembranças, seu relacionamento com o ex-namorado, Jimmy, que se materializa na nossa frente com seus cabelos castanhos, despenteados, um crânio alongado de rebelde nato, suas ideias, sua cabeça erguida, seu nariz espetado no ar. De forma que esse relacionamento funcionava a partir da premissa básica instaurada pelo namorado: que a natureza é o estado perfeito da vivência, se duas pessoas se gostam então não há nada a fazer senão se amarem, esquecendo, portanto, as “bobagens civilizatórias” com suas leis morais. Para ele, tudo o que se afastava disso era “cabotinismo e espuma”, uma complicação que não existia no plano primeiro da natureza, isto é, desconhecida pelos animais. A namorada não podia fazer nada quanto a essas ideias, já estava imbuída por elas, sendo transformada por elas, afastando-se de seu padrão:

Na verdade, eu apenas procurava uma desculpa para gostar de Jimmy. E para seguir suas idéias. Aos poucos estava me adaptando à sua cabeça alongada. Que podia eu fazer, afinal? Desde pequena tinha visto e sentido a predominância das idéias dos homens sobre a das mulheres. Mamãe antes de casar, segundo tia Emília, era um foguete, uma ruiva tempestuosa, com pensamentos próprios sobre liberdade e igualdade das mulheres. Mas veio papai, muito sério e alto, com pensamentos próprios também, sobre... liberdade e igualdade das mulheres (LISPECTOR, 2005, p. 16 – 17).

Está claro para a narradora como seguir as ideias de Jimmy faz parte da regra forçada de seguir as ideias dos homens, tanto é que, segundo suas próprias palavras, ela, a namorada não podia fazer quanto essa sua constituição como mulher porque desde sua infância havia compreendido, através dos dinamismos familiares, que assim era a sociedade. Ela ainda faz referência à mãe, que um dia já até pensou em liberdade e igualdade das mulheres para com os homens, que já fora um foguete e uma ruiva tempestuosa, mas que o casamento com o pai a modificara, levando-a a seguir as suas ideias sobre liberdade e igualdade das mulheres, seu tom sério. A narradora e também protagonista continua:

hoje mamãe cose e borda e canta no piano e faz bolinhos aos sábados, tudo pontualmente e com alegria. Tem idéias próprias, ainda, mas se resumem numa: a mulher deve sempre seguir o marido, como a parte acessória segue o essencial (LISPECTOR, 2005, p. 17).

A lição que nós tiramos aqui é que as relações de gênero estão sempre implicadas em normas já determinadas e que nossa atuação como homem ou como mulher deve cumprir com essas normas. Além disso, percebe-se como a partir da vida em família ela se constitui pela imposição da superioridade dos pensamentos dos homens sobre os pensamentos das mulheres. Assim, não é por acaso que a protagonista faça referência à família, já que (a) designada como gênero feminino ela está recebendo, segundo Butler (2009), uma demanda enigmática ou um desejo do mundo adulto, um desejo que não é “seu” e (b) a “sagrada família” é sempre um dispositivo da genderificação, um *lócus* por onde a criança é normatizada como “homem” ou “mulher”.

Lembremos que Butler (2008a) nos esclarece que na interpelação médica durante o nascimento ou através de instrumentos tecnológicos, o médico faz passar o “bebê” para o estado de “menino” ou “menina”, cobrando vida do próprio “eu”, um humano

cuja vida não seria possível sem a designação de um sexo. Consequentemente, o corpo é masculinizado ou feminizado através dessa interpelação que a introduz no campo da linguagem e do parentesco, um processo que continuará durante toda a vida dessa pessoa, num processo reiterativo. Claramente, nós vemos no conto, como a organização e funcionamento do gênero, demanda a feminização da protagonista, tanto que ela, no interior do processo reiterativo das normas de gênero, não pode rejeitar seguir as ideias de Jimmy, porque ele como um homem é um soberano e suas ideias reinam em todos os sentidos.

Assim, se desde pequena, ela tinha visto e sentido a soberania das ideias masculinas, uma condição mesma para a vivência da mulher adulta que ela se tornou, ela não só havia percebido que essa era a lógica das relações de gênero, principalmente numa relação conjugal, como sido produzida mesma por essas demandas que vinham do mundo adulto, fazendo seu desejo, o “eu” do gênero feminino. A instituição da família é uma palavra-chave aqui: ela funciona como aquilo que De Lauretis (1994), na sua apropriação de Foucault, chama de *tecnologia do gênero*, entendendo que o gênero é uma tecnologia política que produz a masculinidade e a feminilidade em seus devidos corpos, comportamentos e as próprias relações de gênero, não existe nada que esteja *a priori* no interior dos corpos como uma verdade íntima.

No conto, vemos como a protagonista não pode se desviar dos vetores de poder da família, tecnologia do gênero, principalmente se levamos em conta que é por excelência a primeira instituição a qual os indivíduos pertencem. Ainda, a criança é aquilo que Preciado (2013) chama, também retomando Foucault e estabelecendo um diálogo com este e com De Lauretis, *artefato biopolítico*, um ser que não tem voz, nem direito a revolta e a revolução, um tópico para a normalização vigiada e castigada do adulto pela ordem doméstica heterossexual. Assim, a família é um dispositivo que realiza suas interpelações performativas em torno do “menino” ou “menina”, reiterando as normas de masculinidade ou feminilidade, talvez mais forte do que durante o restante do processo, porque ela se aproveita, conforme Butler (2009), da indefesa primária da criança e da própria confusão ao internalizar as normas de gênero. Uma vez que a demanda enigmática que “papai” e “mamãe” cobram desde sua autoridade performativa, provocam uma confusão na criança que não sabe o que o gênero significa ou deveria significar, produzindo um “eu” em relação ao que se querem desse “eu”, o que seus pais queriam dele.

No final, a protagonista acaba por se entregar as ideias de Jimmy: “Por isso [pela soberania aprendida no interior das relações vividas com a família] e por Jimmy, eu também me tornei aos poucos natural” (LISPECTOR, 2005, p. 17). Esse tornar-se natural, entendido como o processo pelo qual a protagonista se submete as “ideias” de Jimmy, é outro elemento importante no conto desde a perspectiva de gênero. Assim como a mãe, que sua ideia se resume na ideia de seguir as ideias dos homens, a namorada é obrigada a seguir a teoria filosófica de Jimmy, para quem a natureza é o estado ideal para a vivência com o outro, afastando-se de tudo aquilo que é pensante e civilizatório, entendendo-os, é claro, como construtos artificiais (culturais) que vão contra a natureza.

É interessante entendermos que Jimmy é o tutor filosófico dessa empreitada do “eterno retorno a natureza” e a protagonista, sua namorada, justamente quem deve ser transformada dentro desse processo no padrão “animal”. Se nós voltamos ao seu próprio entendimento de que dentro da sociedade, que é sempre uma sociedade centrada no homem, a mulher deve sempre seguir (as ideias) (d)o marido, como a parte acessória segue o essencial, então, parece claro que o feminino está sempre comprometido com a categoria do Outro em relação ao masculino soberano. Em outras palavras, está claro como o feminino está marcado no interior e através das relações com o masculino, entendendo estas como binárias, oposicionais e hierárquicas, sendo, portanto, o inessencial, o Outro, a natureza, a descapacitada, a histórica etc.

Aqui, nós temos que submeter essa materialidade do texto ao que ao que Grosz (2000) considera como a problemática do pensamento dicotômico, entendendo-a não pela denominação do par (número dois), mas porque o próprio *um* (termo primário, privilegiado) se torna problemático, uma vez que ele não admite nenhum *outro* independente. Segundo a autora, o termo *um* para ser *um* precisa expulsar seu *outro*, criando um limite, uma fronteira delimitadora que produz o binarismo hierárquico: de um lado, o termo primário e, do outro, o termo subordinado, que funciona dentro da hierarquia e classificação do binário como contrapartida suprimida do primeiro, sua negação. Não é esse um *jogo* que está em funcionamento no interior do texto? O próprio jogo das relações dicotômicas do gênero?

Começemos por retornar a passagem onde a protagonista nos apresenta sua própria historicização crítica de como ela se torna o Outro do gênero através de sua constituição familiar: está claro como o pai se volta para o espaço público e a soberania, enquanto a mãe para o espaço privado e subordinado (realizando tarefas

construídas historicamente como “femininas”, isto é, aquelas executadas dentro do lar). Dessa forma, masculino/feminino, Um/Outro, público/privado, superior/inferior, pai/mãe, essencial/acessório, são dicotomias pelas quais os personagens estão organizados como reflexos das próprias relações assimétricas de gênero: eles são o próprio *jogo* pelo qual o gênero se institui, mediante aquilo que Butler (2008c) chama de *heterossexualidade compulsória*. O “feminino”, portanto, e todas as associações laterais com este são exatamente o *outro* subordinado que o “masculino” exclui, sua ausência e negação, a contrapartida suprimida que ele precisa excluir para se tornar o *um*.

Assim, quando a protagonista se vê na empreitada de tornar-se natural (animal) sob o fundamento filosófico do namorado que defendia que tudo deveria permanecer no nível da natureza, deixando de lado tudo o que era “pensante”, parece bastante evidente que o princípio transformador, através da filosofia, está para Jimmy, enquanto que a natureza está para a namorada. Depois das leituras em Grosz (2000) e Schmidt (2012) nós não poderíamos deixar de agregar ao nosso sistema (tecido-)textual de análise, esses outros tecidos que se conectam aos fios de “Eu e Jimmy”, para pensar, como diria Irigaray citada por Butler (2008a), as exclusões necessárias que a filosofia realiza para funcionar como tal, isto é, em sua estrutura falocêntrica. As novas bifurcações que aparecem através desse movimento no conto se tornam essenciais para pensarmos a história da própria filosofia e sua relação com o gênero, sobretudo, o feminino, sendo elas: natureza/cultura, corpo/mente, paixão/razão.

Se Jimmy, como homem e, portanto, como ser privilegiado nas dicotomias, está para a filosofia, e a protagonista como mulher, logo, como ser desprivilegiado de toda positividade, isso certamente não é um tópico estético do texto, mas a própria personificação da história da filosofia. Construída, como nos esclarece Grosz (2000), através da correlação não-acidental entre homem e mente, mulher e corpo, a filosofia sempre se preocupou com conceitos, ideia, razão, termos relacionados com a mente, excluindo completamente o corpo. Assim, tanto a namorada como Jimmy representam a herança filosófica

que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, [com] a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta[ndo], invariavelmente, relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas. A mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e

corpo e feminilidade, por outro, são bem documentadas nos campos da filosofia e do feminismo (BUTLER, 2008c, p. 32).

De fato, pois de acordo com Grosz (2000), Platão considerava o corpo como traição e prisão da alma, sendo que trazida pelos sacerdotes órficos a palavra corpo (soma) se inseria na crença de que o homem era um ser incorpóreo aprisionado. Além disso, não basta ir muito longe para entendermos que para Platão e seu mundo das ideias, a Ideia antecedia a qualquer matéria, logo o corpo era compreendido como uma imperfeição da Ideia, subordinado a ela, porque existe no mundo concreto.

Em seguida, Aristóteles, segundo Grosz (2000), distingue a matéria ou o corpo da forma, sustentando que, na maternidade, a mulher oferece apenas uma matéria sem forma, o útero, o qual o pai dava forma, definição, todas as características que faltavam. Para Schmidt (2012), Aristóteles é um dos primeiros pensadores a colocar a questão em termos de diferença sexual, entendendo que a mulher era inferior no interior da *polis* e que essa inferioridade estava ligada a seu corpo frio e vazio na possibilidade de transformar sangue em sêmen, considerado como substância plena frente ao ser humano. Segundo esta autora, Aristóteles pregava que a mulher é um ser incompleto por natureza, enquanto o homem não, colocando a oposição essencial entre substância e matéria, relacionada com a reprodução, além disso, ele colocava que o corpo humano declinado no feminino está sempre passivo aos processos da natureza, suas leis e ciclos.

Schmidt (2012) ainda nos escreve que, nessa perspectiva, a mulher sempre sofre um rebaixamento de valor quantos as suas faculdades cognitivas, já que ela se encontra sancionada de exercer plenamente a razão como ser imperfeito, onde a inteligência do homem é superior por natureza, uma vez que ele é um ser perfeito e possui a latência substancial do ser humano, o sêmen. Para Aristóteles, citado por Schmidt (2012), é válido que os homens mandem nas mulheres, pois elas são metade dos seres livres, isto é, incapazes, incompletas, imperfeitas, por estarem vinculadas historicamente à matéria e, portanto, a animalidade.

Seguindo a tradição filosófica, é importante apresentarmos as posições de Descartes, para quem a substância *res extensa* (corpo) era uma máquina que funcionava seguindo leis causais e leis da natureza, enquanto a *res cogitans* (mente) não tem lugar no mundo e é justamente essa ausência a premissa básica para a fundação de um conhecimento que entenda o corpo mesmo (GROSZ, 2000). Assim, a mente expulsa o corpo, porque entende que este pertence ao mundo sensível

(claramente, uma revisitação das ideias platônicas) e, portanto, externo a substância pensante, relegada ao obscurecimento e a desrazão (SCHMIDT, 2012).

A conclusão que nós devemos tirar aqui é o que escreve a própria Schmidt (2012) em parte de seu trabalho: que essa tradição filosófica com sua disjunção ontológica entre corpo e mente acabou por essencializar o homem como sujeito soberano do conhecimento, tutor da filosofia, ser racional e a mulher como ser imperfeito, associada à natureza, à desrazão. Assim, em “Eu e Jimmy”, o relacionamento da protagonista com o ex-namorado é marcado justamente por essa disjunção ontológica, e, por mais contraditório que possa parecer Jimmy usar a própria filosofia para defender as relações guiadas por movimentos não-pensantes, está claro como o personagem ocupa uma posição de sujeito soberano e a namorada, ser imperfeito, não pode tomar parte na filosofia. Aliás, se voltamos a Irigaray citada por Butler (2008a) a exclusão necessária da filosofia é justamente o feminino.

Para além disso, vemos que como a protagonista, associada a *res extensa*, está consequentemente externa e subordinada a *res cogitans* como um tópico que pode ser estudado e transformado, de forma que Jimmy (mente) é responsável pelos encaminhamentos filosóficos à namorada (corpo), a desvendar suas leis físicas e naturais. Assim, ela não pode tomar parte nesse processo, porque é um termo marcado dentro da dicotomia, uma vez que o feminino permanece historicamente ligado a natureza, a matéria, ao corpo, e conforme o estabelecimento da filosofia como conhecimento conceitual ligado a razão (e, portanto, ao homem, ser racional e completo), a desrazão feminina é sua ausência, sua negação, subordinada a ela.

### **“Eu”: um performativo**

Seguindo a leitura do conto, nós assistimos a transformação da narradora até seu ponto natural (animal), tomando as lições filosóficas de Jimmy, apre(endo)ndo que tudo que se afasta da natureza é “cabotinismo e espuma”. Ela nos relata que um dia ele lhe deu um beijo, que ela simplesmente lhe dava um braço sem as perturbações iniciais, de forma que, na aluna aplicada que ela era, se produzira um efeito raro. Segundo ela, depois eles fizeram os exames e, em suas palavras, é aqui que começa a história propriamente dita, envolvendo um examinador de olhos suaves e profundos, mãos bonitas e morenas. A protagonista estava apaixonada por sua voz áspera e morna, num estado que poderia morrer de alegria e, com este, sem perturbações

(claramente, por seu estado já “natural”), adorando suas ideias não-jimiescas num crepúsculo de um jardim silencioso e frio.

Aqui, lemos que:

Um dia, [Jimmy] perguntou-me por que andava eu tão diferente. Respondi-lhe risonha, empregando os termos de Hegel, ouvidos pela boca do meu examinador. Disse-lhe que o primitivo equilíbrio tinha-se rompido e formara-se um novo, com outra base. É inútil dizer que Jimmy não entendeu nada, porque Hegel era um ponto do fim do programa e nós nunca chegamos até lá. Expliquei-lhe então que estava apaixonadíssima por D..., e, numa maravilhosa inspiração (lamentei que o examinador não me ouvisse), disse-lhe que, no caso, eu não poderia unir os contraditórios, fazendo a síntese hegeliana. Inútil a digressão (LISPECTOR, 2005, p. 18).

Em seguida, uma cena contraditória:

Jimmy olhava-me estupidamente e só soube perguntar:

— E eu?

Irritei-me.

Não sei, respondi, chutando uma pedrinha imaginária e pensando: ora, arranje-se! Nós somos simples animais.

Jimmy estava nervoso. Disse-me uma série de desaforos, que eu não passava de uma mulher, inconstante e borboleta como todas. E ameaçou-me: eu ainda me arrependerei dessa mudança súbita. Em vão tentei explicar-me com as suas teorias: eu gostava de alguém e era natural, apenas; que se eu fosse “evoluída” e “pensante” começaria por tornar tudo complicado, aparecendo com conflitos morais, com bobagens da civilização, coisas que os animais desconhecem em absoluto. Falei com uma eloquência adorável, tudo devido a influência dialética do examinador (aí está a idéia de mamãe: a mulher deve seguir... etc.) Jimmy, pálido e desfeito, mandou-me para o diabo a mim e as teorias. Gritei-lhe nervosa, que não eram minhas essas maluquices e que, na verdade, só podiam ter nascido de uma cabeça despenteada e comprida (LISPECTOR, 2005, p. 18-19).

Claramente, Jimmy se sente deslocado pela traição da namorada, sua infidelidade e, ainda, que agora lhe interessava outra base que ela havia formado com o examinador, deixando para trás aquela que tinha com ele. Entretanto, a linguagem parece falhar aqui, uma vez que dentro do prisma filosófico de Jimmy do “eterno retorno a natureza”, os termos que nós recorremos na nossa análise não deveriam existir, isto é, não deveríamos fazer uso nem das palavras “traição”, “infidelidade” ou quaisquer outra que tenham o mesmo significado que estas. Realmente, essas palavras não aparecem na superfície do texto, mas elas não estão materializadas na reação contraditória de Jimmy, o paradoxo que marca definitivamente o conto? Seu

deslocamento, seu estado nervoso, a série de desaforos ditas por ele para com ela, inclusive a de que não passava de uma mulher como as outras e isto significava ser inconstante e borboleta, o mandato da namorada e suas teorias para o diabo (inferno!), seus gritos não estão relacionados com termos que não deveriam aparecer nesse regime filosófico? O estado de Jimmy não é ele próprio um estado da melancolia, do pânico e da instabilidade pela qual se funda as próprias normas de gênero? Ainda, o próprio regime do gênero em seu decaimento?

Nessas cenas, marcadas por um profundo paradoxo, embora Jimmy esteja atuando desde as dicotomias do gênero como sua verdade íntima enquanto um “eu” do gênero, ele se vê embaraçado na sua própria atuação desde ela própria, como se no fundo ela estivesse (e, realmente, está) fundada na instabilidade. A namorada não consegue entender sua reação, uma vez que era bastante evidente que para ele a premissa básica da qual a atuação humana deveria partir era a fuga a monogamia, as leis morais e civilizatórias, retornar ao estado animal para viver o que há de mais simples: a natureza. Assim, ela havia se apaixonado por outro e como uma produção dessa filosofia ela não poderia fazer mais nada do que se entregar a essa paixão, sem problematizar a questão, apenas vivê-la, sem perturbações. Entretanto, a própria animalidade em prática acaba por ferir Jimmy, coloca-o num estado perturbado e contraditório: aqui, não há outra saída a não voltar a heterossexualidade compulsória em Butler (2008c) e entender o paradoxo desde as relações assimétricas do gênero, uma vez que a namorada deveria ser fiel e o namorado não, ele poderia quebrar bases, unir-se a outras, enquanto ela não.

No interior de algumas análises, seria possível recorrer à teoria construtivista e oferecer um regime discursivo para “Eu e Jimmy” onde o gênero estaria sempre construído pelos homens como lócus de opressão das mulheres, como se eles pudessem ficar fora dessa construção, na soberania absoluta. Ainda, voltar ao “patriarcado” e as mesmas dicotomias a que se pretende superar: Beauvoir, por exemplo, mantém o dualismo mente/corpo como parte de sua teoria, deixando de lado de que ela pode ser lida como a sintomática do falocentrismo (BUTLER, 2008c). O que significa permanecer dentro da filosofia falocêntrica e do próprio feminismo que parte dessas dicotomias fundadoras e problemáticas, mantendo o corpo como eterna enigma filosófico e mantendo minimizado na discussão sobre como ele pode interferir (e interfere) na produção de valores filosóficos (cf. GROSZ, 2000).

Particularmente, considero tarefa crucial aproveitar o paradoxo do conto e entendê-lo a partir da dissolução dos dualismos do gênero como a contingência

constituente do regime do gênero. Em primeiro lugar, nós devemos nos lembrar de que Jimmy está para a mente e a protagonista para o corpo, oposição dentro do sistema heteronormativo assimétrico. Ironicamente, há uma contradição aqui: observem que Jimmy reflete muito bem a tradição da filosofia ocidental e sua distinção ontológica entre corpo e mente, permanecendo no polo primário como aquele ser completo e racional, entretanto, a filosofia que parte do crânio alongado de Jimmy é sempre uma filosofia que coloca a natureza como ponto de partida para o humano poder viver em sua plenitude. Como uma contradição performativa da linguagem, nós devemos nos perguntar como é possível atuar se minha atuação parte sempre de uma filosofia que exclui os termos dessa atuação? Como é possível viver no estado da natureza se o estado da natureza é o que deve ser excluído desde o início para a vivência?

Dentro de uma leitura desde a perspectiva de gênero, sobretudo desde a perspectiva *queer*, este “excesso” que não pode ser controlado nem pelo próprio personagem (nem por “mim” nem por “você”) parece nos dizer que o gênero não pode ser nunca uma essência, mas também não pode ser uma construção, pois o personagem não estaria envolvido e coagido por seu próprio poder. O que está em jogo aqui é que as normas de gênero estão atuando sobre “nós” antes que este “nós” possa, ele próprio, atuar (BUTLER, 2009), sendo que o gênero não é nem determinado, nem elegido, já que seria impossível (re)criar o mundo com normas do gênero desde uma posição “zero” (BUTLER, 2008b).

Assim, as (o)posições dicotômicas que circunscrevem a esfera do gênero e, portanto, nossa atuação já estão convencionadas histórico e culturalmente como normas e citadas sobre nossos corpos (BUTLER, 2008a), já que o gênero nada mais é do que “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2008c, p. 59), isto é, ele é *performativo*. Quando a protagonista e o namorado ocupam, respectivamente, e de forma marcante no conto, o dualismo corpo/mente, eles estão atuando, conforme Butler (2008c), pela *paródia do gênero*, como se houvesse uma identidade original que desde o início compartiria o feminino dentro da subordinação e o masculino dentro da soberania, quando na verdade não existe esse original, mas apenas a ideia de um original convencionada e normatizada.

Na cena em que nós entramos em contato com a frustração de Jimmy, também é crucial, principalmente se queremos entender a performatividade do gênero a partir e como constituinte da literatura, que o *jogo* que produz seu deslocamento está ligado à

fundação contingente do gênero, sua instabilidade. Vemos, ainda, que a protagonista está subvertendo a norma de gênero desde ela mesma, nos dizendo que o poder é ele próprio subversivo, aberto ao agenciamento do Outro, que a partir da “minha” constituição como um “eu” do gênero, das regras postas, “eu” posso produzir efeitos subversivos do poder.

Uma passagem cara para a teoria da performatividade do gênero, uma vez que, como Butler (2009) nos disse, estamos sendo “trabalhados” desde o início pelas normas de gênero e essa forma como estamos sendo trabalhados abrem espaço para nossa própria ação subversiva. Dessa forma:

Quando actuamos, y nosotros actuamos políticamente, lo hacemos ya con una serie de normas que están actuando sobre nosotros, y en maneras que no conocemos. Cuando actuamos, en caso de que sea posible, a través de la subversión o la resistencia, no lo hacemos porque seamos sujetos soberanos, sino porque hay una serie de normas históricas que convergen hacia el lugar de nuestra personalidad corporizada y que permite posibilidades de actuación (BUTLER, 2009, p. 334).

A contingência do gênero se manifesta inclusive quando a narradora vai se queixar a avó sobre o desentendimento paradoxal com Jimmy, e ela, uma velhinha amável e lúcida, de cabecinha branca, simplesmente a explica que os homens constroem teorias para si e outras para as mulheres, esquecendo-as no momento de sua atuação, dizendo (parodicamente) para a neta que na, verdade, os homens é que são uns animais! Claramente, a avó não só está invertendo as posições (os homens estão para os animais aqui) como rasurando as fronteiras entre o *um* e *outro*. Na verdade, nós devemos voltar a passagem onde a protagonista tenta explicar para o namorado que ela estava seguindo a sua própria teoria, mas que tudo foi uma “inútil digressão” para considerar como ela aqui está no lado filosófico, ultrapassando o dualismo do gênero que a constitui. Claramente, a avó faz o mesmo, trazendo Jimmy para o campo da animalidade. No final, a lição que devemos tirar aqui não é aquela que permanece no próprio dualismo e continua com ele, mas como as fronteiras estão desde sempre fundadas no interior do gênero como uma ficção a qual é possível rasurar e ir além.

Em outras palavras, as projeções nos polos pelos quais os personagens nunca deveriam estar, acabam por desconstruir o próprio mecanismo aparente pelo qual opera o gênero, mostrando, conforme Butler (2008c), que este não pode ser nem verdadeiro nem falso, mas produzido como verdade sobre a identidade primária e

estável que se reitera sobre os corpos como atributos expressivos, quando, na verdade, são *performativos*. Seguindo a autora, ainda é possível dizer como esse paradoxo se insere nas relações arbitrárias dos atos de gênero, encontrando as próprias possibilidades para sua transformação dentro de um agenciamento, uma vez que atuando desde as próprias normas convencionadas do gênero, os personagens acabam por expor uma repetição parodística que denuncia o efeito fantasístico da identidade de gênero.

### **Devir-considerações-finais?**

Eu comecei esse trabalho colocando como era importante resgatar o “eu” do conto “Eu e Jimmy” como um sítio prometedor para o entendimento da literatura desde a perspectiva de gênero. Para mim, era possível fazer uma leitura *queer* a partir desse sítio linguístico, que estava para além do aspecto estrutural do texto, uma vez que funciona como a própria voz do Outro, uma re-apropriação da linguagem (não sei por quem) em sua totalidade que faculta o tempo todo um discurso marginal no interior das relações assimétricas de gênero. Eu cheguei a argumentar que esse “eu” nós toca muito de perto, demanda um tipo de sistema discursivo como resposta a *fruição* que se ergue nas várias malhas possíveis a se tecer como parte da própria intertextualidade do texto. É claro, esse movimento não têm nada a ver como a tradição estruturalista do sentido divino do texto, tampouco com a consideração da análise como um tópico que se faz de fora para dentro do texto: o texto é sempre um campo para devir-esquizofrênico, ficcionalizar a própria ficção.

Assim, através das lembranças da narradora se oferecia esse próprio “eu”, um “eu” que emergia através dos dinamismos hierárquicos familiares, a aprendizagem com a mãe de que as ideias dos homens deveriam ser seguidas sempre, seu relacionamento com o ex-namorado Jimmy, os binarismos oposicionais de gênero, a marca do feminino e é a partir de toda essa (i)materialidade, discursos, ditos e não-ditos, que o texto nos dirige uma demanda a qual é impossível se desviar. Mais do que isso, principalmente dentro do meu propósito de oferecer uma leitura *queer*, o “eu” faz o texto funcionar desde sua própria marca, uma outridade cara quando o feminino fica excluído de se apossar da linguagem, invocar o próprio pronome pessoal e organizar a linguagem através de seu ponto de vista, o que o pensamento de Wittig considera como ato supremo da subjetividade.

Assim, o “eu” do conto abre as possibilidades assombrosas para o próprio regime do gênero, uma vez que como diria Silva (2011) o Outro se volta contra a própria norma como um fantasma perigoso: ele coloca o jogo em xeque, nossa identidade substancializada. De fato, “Eu e Jimmy” funcionando a partir desse “eu”, jogava o tempo todo com a performatividade do gênero, deixando clara a constituição do sujeito, seu efeito substancial e seu declínio desde a própria norma. Assim, a partir do jogo do texto e como parte do próprio jogo do texto (um jogo que diz respeito a nós enquanto sujeitos do gênero) ficou muito claro como era possível levar o gênero a sua própria *desconstrução*. Uma vez que constituído no interior de uma norma convencionalizada que se reitera sobre os corpos, postulando uma identidade original e substancial, as próprias dissoluções duais do conto, os atos subversivos, os agenciamentos, levados ao cabo do paradoxo que marca o conto, se inseriam nos próprios *fracassos necessários* da performatividade do gênero.

Na verdade, minha leitura fazia parte, o tempo inteiro, do que Butler (2008c) chama de genealogia política das ontologias do gênero, expondo as normas do gênero pelos quais os personagens atuavam e como essas normas estavam voltadas ao fracasso, sobretudo, na desconstrução do “eu” autêntico do gênero. Nesse sentido, pareceu uma tarefa crucial considerar que há outras formas de pensar a performatividade (o que esclarece a epígrafe) diferente da confusão acadêmica quando Butler (2008c) pensou a *drag* e o travesti e a maioria de nós reduziu a *performatividade do gênero* a uma mera *performance de gênero*. Tanto é que me interessou a própria voz do Outro sobre o gênero como uma voz que, de uma maneira ou outra, está tomando consciência no processo da reiteração das normas de gênero (sua constituição dentro do dispositivo de gênero “família”) e produzindo efeitos subversivos desde elas próprias, como Jimmy fica sem ação, ou melhor, como sua ação, ao se ver confrontado pela própria teoria, é tanto quanto paradoxal (alcançando quase o que dentro do hegelianismo se chama de “negatividade abstrata”). Além, é claro, das denúncias e deconfigurações da aparência do gênero, principalmente a partir dos próprios dualismos como posições autênticas que foram colocadas no interior de uma paródia.

## Referências

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". 2. ed. Buenos Aires: Paidós, 2008a.

\_\_\_\_\_. Interrogando el mundo. *Exit book*, n. 9, 2008b. Entrevista concedida a Juan Vicente Aliaga.

\_\_\_\_\_. Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *Revista de Antropología Iberoamericana*. Madrid, v. 4, n. 3, set/dez, 2009, p. 321-336.

\_\_\_\_\_. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008c.

\_\_\_\_\_. Vida precária. *Contemporânea*, n. 1, jan.–jul. 2011. p. 13 – 33.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*. Campinas, SP, n. 14, 2002, p. 45-86.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LISPECTOR, Clarice. Eu e Jimmy. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. (Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 16-19.

PRECIADO, Beatriz. Qui défend l'enfant queer? *Liberation*. 2013. Disponível em: <<http://www.liberation.fr/societe/2013/01/14/qui-defend-l-enfant-queer-873947>>. Acesso em: 01 jan. 2013.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *Organon* (UFRGS), v. 27, n. 52, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 10. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 73-102.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterossexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.

## DISCURSO CRÍTICO CINEMATOGRAFICO: SUJEITO E SENTIDOS NA OBRA FÍLMICA *ADEUS LÊNIN*, DE WOLFGANG BECKER<sup>11</sup>

Lucas Garcia da SILVA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** Esta análise propõe trazer à tona alguns discursos que emergem da obra fílmica de Wolfgang Becker, *Adeus Lênin*, sob a perspectiva da Análise do Discurso. Ao instaurar gestos de leitura a partir do filme em estudo, consideramos para a análise do discurso cinematográfico as condições de produção. Tal análise configura-se entre as relações sociais humanas das personagens Alex Kerner e sua mãe, inseridas no contexto histórico social alemão de 1945, momento que se configura o início da Guerra Fria, e constitui a cenografia sócio-política que embasa essas relações entre as personagens. Logo, evidenciamos as materializações ideológicas e discursivas do protagonista Alex Kerner, considerando a perspectiva teórica de Michel Foucault e Michel Pêcheux sobre sujeito e sentidos.

### Considerações iniciais

O campo interdisciplinar que constitui a Análise do Discurso (AD) fundamenta-se com a junção de três áreas do conhecimento que podem ser colocadas em diálogo: a Linguística reformulada, precursora com os estudos estruturalistas de Ferdinand de Saussure com o método estruturalista, enfatizando a linguagem diferenciando dicotomicamente língua e fala (*langue* e *parole*), e reelaborada nos estudos linguísticos, para que possa ser considerada em sua instância social, portanto, pensando a linguagem vinculada à historicidade e não mais como sistema com fim em si mesmo; o Materialismo Histórico, disciplina de cunho marxista que influenciou os estudos de Louis Althusser, para a elaboração de sua teoria sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE); e a Psicanálise que, a partir de suas fundamentações teóricas freud-lacanianas, compõe a tentativa de compreensão dos sujeitos e, conseqüentemente, dos discursos em que tais sujeitos se inserem por meio da língua e da linguagem. É nesse bojo triádico, Materialismo Histórico, Linguística e Psicanálise que, a Análise do Discurso se constrói. Atualmente, a AD se desenvolve sobre uma ramificação de teorias e abordagens sobre os estudos de discursos que, por vezes, aproximam-se, por outras, divergem-se. No entanto, não é de nosso interesse tratar dessa eclosão teórica aqui que, reflete tão bem a natureza interdisciplinar da área.

---

<sup>11</sup>Filme dirigido por Wolfgang Becker, cineasta alemão especializado em literatura e história alemã pela Universidade Livre de Berlim.

Propomos, sobretudo, traçar um diálogo por meio da AD francesa considerando as perspectivas teóricas de Michel Pêcheux e Michel Foucault sobre sujeito e sentido.

A análise se fundamenta segundo as teorias trabalhadas durante a segunda e terceira fase da AD, as quais não afirmam mais que, o sujeito seja “imutável” e “inalterável”, conceito concebido durante os estudos da primeira fase da AD que ignorava outro posicionamento ideológico ou pontos de vista sobre um mesmo objeto. Os fundamentos teóricos dos estudos da segunda fase da AD admitem que o sujeito discursivo e, sobretudo, seu discurso (**interpelado pela ideologia que o constitui**), seja **plurissignificativo** e **interpretativo**. Nesse sentido, sob um mesmo aspecto, obtemos diferentes posicionamentos ideológicos e distintas concepções dentre os sujeitos – interlocutores no/do discurso –, ideia basilar utilizada para intitular uma nova noção de sujeito: **sujeito multifacetado**.

Todo discurso é passível de interpretações, oferece possíveis pontos de deriva, lacunas abertas, não-ditos que permitem compreensões distintas entre os sujeitos. No entanto, para tentar compreender tais interpretações o analista necessita deslocar-se de seu lugar e se posicionar em um entrelugar que lhe cause estranhamento para observar os fenômenos semânticos, subjetivos e heterogêneos, sendo melhor a notoriedade da polissemia e polifonia discursivas.

Há uma linha tênue entre um discurso e outro, que permite a possibilidade de diferentes interpretações, provenientes por um encontro de diferentes vozes (**heterogeneidade polifônica**) e interdiscursos (**local de encontro de diferentes formações discursivas**), que constituem um discurso proferido em determinado espaço e tempo, ideologicamente (**e historicamente**) marcados.

Sendo assim, todo sujeito enunciador ou sujeito discursivo, enuncia porque acredita naquilo que está dizendo, ou foi coagido a crer que, o dito se configure como uma verdade ainda que efêmera. Aqui, “verdade” configura-se como uma “ideologia”. Sendo ideologia a manifestação intrínseca no dito de um sujeito que coage seu comportamento e tem seu dizer influenciado pelo contexto de vivência, de experiência. Observamos que as ideologias constroem as “verdades” dos sujeitos em uma rede discursiva. Segundo o dicionário Houaiss (2007; *versão eletrônica 2.0a*) da língua portuguesa, ideologia é um sistema de ideias (crenças, tradições, princípios e mitos) interdependentes, sustentadas por um grupo social de qualquer natureza ou dimensão, as quais refletem, racionalizam e defendem os próprios interesses e compromissos institucionais, sejam estes morais, religiosos, políticos ou econômicos. No entanto, esse conceito dicionarizado do termo **ideologia** difere de um olhar teórico que pode ser

observado em alguns pesquisadores do tema, dentre eles, Louis Althusser e Paul Ricoeur. Para Althusser, a ideologia é que configura qualquer indivíduo como sujeito. Em sua obra *Aparelhos Ideológicos de Estado*, ele nos afirma que: "(...) toda ideologia interpela os indivíduos concretos enquanto sujeitos concretos, através do funcionamento da categoria de sujeito." (ALTHUSSER, 1985, p.96).

As concepções do presente termo em pauta diferem entre tais autores, porém, não se divergem. Paul Ricoeur parte da concepção *weberiana*<sup>2</sup> do termo e divide a função geral da ideologia em (5) cinco traços significativos: 1) conferir, para um grupo social, uma imagem de si mesmo, de representar-se no sentido teatral do termo, de representar e encenar; 2) a ideologia depende daquilo que poderíamos chamar de uma teoria da motivação social, uma práxis social. Ela é para um projeto individual, um motivo, que ao mesmo tempo justifica, compromete e argumenta. Ela é movida pelo desejo de demonstrar que o grupo que a professa tem razão de ser o que é; 3) toda ideologia é simplificadora e esquemática. Ela é um código para se dar uma visão de conjunto, não somente do grupo, mas da história e do mundo. Nesse nível epistemológico, Ricoeur, por meio de um termo freudiano, afirma que a ideologia é o momento da racionalização; 4) o código interpretativo de uma ideologia é mais algo **em que** os homens habitam e pensam do que uma concepção **que** possam expressar; 5) o quinto traço complica e agrava esse estatuto não-reflexivo e não-transparente da ideologia. É relativo à inércia, no retardo que parece caracterizar o fenômeno ideológico.

Não me alongarei nas observações de tais estudiosos acerca da ideologia, a principal razão de terem sido mencionadas nesse presente estudo é para entendermos que as concepções do termo **ideologia** diferem dentre alguns autores. Sendo o vocábulo **ideologia** um signo linguístico, por ser um fenômeno social, recebe por meio de diferentes processos culturais que envolvem a sociedade e, sobretudo os sujeitos, significados diferentes; cabe a nós, no presente estudo, delimitar a noção do termo para identificarmos como o assujeitamento ideológico interfere na Formação Discursiva (FD) dos sujeitos. E o que seria então a noção de discurso em meio a este emaranhado de fundamentos que compõe a AD? Bem, para entendermos o objeto de pesquisa: discurso; necessitamos entender algumas noções basilares como, por exemplo, língua, linguagem e fala que, podem subsidiar-nos para a compreensão do

---

<sup>2</sup> Max Weber, intelectual alemão, historiador e ensaísta, teve sua obra pensada a partir dos estudos das ciências sociais. Dentre suas obras mais importantes destaca-se *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Martin Claret, São Paulo, 2004.

objeto. Entende-se por **linguagem** a faculdade humana para a simbolização que, todos nós seres humanos temos desde nosso nascimento; por **língua**, a manifestação efetiva da linguagem, sendo absorvida pelos processos sociais e culturais em que os seres humanos se inserem; por **fala** a concretização e manifestação efetiva da língua. E o discurso? Que espaço tem o objeto **discurso** em meio a esses conceitos delegados por Saussure? "Discurso", no *Curso de Linguística Geral*, aproxima-se não de língua e nem de linguagem, mas de "fala". Nesse sentido, a partir das noções de língua e linguagem, podemos observar o discurso em uma materialidade. Vinculamos à noção de **discurso** todos os processos sociais e culturais em que se insere o homem. Levamos em consideração as transformações dos processos sócio-históricos que compõem o homem enquanto **sujeito** e a variabilidade de sua ideologia inerente à sua língua. Entendemos, então, discurso como a língua posta em funcionamento em um dado momento histórico; tal discurso é consequência da regularidade de um conjunto de enunciados na medida em que eles decorram da mesma formação discursiva. Segundo (Foucault, 2008) "[...] no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva [...]" (p.48).

A Formação Discursiva (FD) é a fundamentação para que o Discurso, propriamente dito, seja identificado em uma materialidade; ela é definidora, regulamentadora na dispersão de enunciados em sua totalidade.

Qual seria então o papel do homem/sujeito em meio a essas evidências científicas? O homem situado em determinados momentos históricos, interpelado pela ideologia que o constitui, configura-se enquanto sujeito. Sujeito em si, sujeito a si, e sujeito a outros sujeitos historicamente constituídos.

Partindo das noções de **sujeito**, **discurso** e **ideologia**, propomos evidenciar a inter-relação dessas noções para a instauração dos **efeitos de sentido** produzidos ao longo dos discursos que se constroem na narrativa política e sócio-histórica do filme de Wolfgang Becker, **Adeus Lênin**.

## O discurso cinematográfico

Há na produção do discurso cinematográfico, relações discursivas heterogêneas que se materializam através do verbovisual, constituindo-se em um conjunto de vozes enunciadas por instituições/sujeitos distintos, em diferentes lugares; meios constitutivamente ideológicos que contribuem para a formação discursiva dos sujeitos discursivos enquanto personagens da obra fílmica.

Em algumas abordagens teóricas, percebemos pertinentes observações que dizem respeito à produção cinematográfica; sobretudo aos elementos e aspectos que envolvem os bastidores (*making of*) da película, tais como: encenação, iluminação, cenário, montagem, câmeras, foco etc. Entretanto, tais elementos não se configuram foco da presente reflexão, pois ao invés de focarmos as condições de produção da película em si mesma, queremos ater-nos às condições de produção dos discursos que emergem da análise do discurso que provém do filme **beckeriano**, decorrente das relações das personagens entre si (sujeitos), espaço/ambiente (lugar ideologicamente marcado), bem como a produção dos efeitos de sentido na constituição dos discursos. Para ilustrar tal posicionamento, segue abaixo uma citação do professor Sergei Eisenstein<sup>3</sup>:

Nossa tarefa é reunir e resumir as experiências do passado e do presente, armando-nos com esta experiência para enfrentar novos problemas e dominá-los, permanecendo conscientes, ao fazer isso, de que *a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e será sempre a profundidade ideológica do tema e do conteúdo*, para os quais os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo [...]. (EISENSTEIN, 2002, p.13)

É relevante ressaltarmos, sobre a ideologia constituinte do discurso cinematográfico que, o jogo de câmeras, ou seja, o processo de filmagem constitutivo da película é por excelência, ideológico. No ato da filmagem de uma cena, o cinegrafista é movido pelo diretor, a capturar o cerne ideológico da cena em produção, a ideia central da cena, visto que, a mesma cena pode assumir diferentes momentos significativos para o espectador dependendo da perspectiva da câmera. Logo, a

---

<sup>3</sup> Sergei Mikhailovitch Eisenstein é um dos mais importantes cineastas soviéticos, participou da Revolução de 1917 e lutou para a consolidação do cinema como meio de expressão artística. Dentre seus filmes mais importantes destaca-se *Outubro*, um filme-documentário que relata a comemoração do 10º aniversário da Revolução Soviética de 1917, na qual os bolchevistas derrubaram o governo de Kérensky, também conhecido como “Os dez dias que abalaram o mundo”.

câmera assume um papel fundamental; ela nos traz a ideologia do diretor materializada nas imagens que constituem as cenas. Fazer de cada cena uma **atração** é o objetivo do diretor.

É fácil confundirmos a atração ou o seu jogo, com qualquer fato decorrente da produção do cinema, entretanto, não é tão simples assim. O princípio da produção cinematográfica é tomar a situação básica da peça e montar um espetáculo capaz de transformar os fatos representados em uma atração entre outras; ou seja, manipular o texto, como em cinema Eisenstein irá manipular as imagens. (XAVIER, 2005, p.130)

Logo, percebemos que a atração, no discurso cinematográfico, é fundamental na constituição da cena em qualquer tipologia de plano, seja no Plano Geral, Plano Contínuo, Plano Americano ou em Primeiro Plano (close-up), pois toda cena tem de ser manipulada para que atinja o objetivo proposto pelo diretor, e provoque no espectador certo efeito de sentido.

Na definição de Eisenstein: Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em uma sequência apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado – a conclusão ideológica final. (XAVIER, 2005, p.129)

Sendo basilares as ideias de Xavier (2005) e Eisenstein (2002), compreendemos que o **jogo de atrações** (modo pelo qual as cenas são construídas semanticamente), no filme de Becker, é um dos fatores que nos permite observar a profundidade ideológica do tema: com o enredo conciso, a trama desenvolve-se como sendo uma materialização linguístico-discursiva; uma luta de classes; uma rede discursiva; uma arena em que se dão conflitos ideológicos.

### **Condições de produção do discurso cinematográfico em *Adeus Lênin***

*Adeus Lênin* nos é apresentado no contexto histórico de Berlim, Alemanha, de 1945, quando o país dividia-se entre duas ideologias políticas e econômicas distintas: uma oriental-socialista, influenciada pelas ideias comunistas de Karl Marx e Friedrich

Engels; e, sobretudo, pela Revolução Russa, cujo mentor intelectual foi Lênin<sup>4</sup>; e outra ocidental-capitalista, que se propôs à abertura política mais democrática e menos despotista, compactuando com a perspectiva ideológica dos EUA (Estados Unidos da América), apregoava o liberalismo econômico e a abertura política. O mundo, nesse momento, era regido por duas grandes potências econômicas, os EUA e a Rússia. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo passou a conviver com a bipolaridade econômica representada pelos países de maior potência armamentista de sua época, EUA e URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas): estadunidenses e soviéticos disputavam o “poder” tecnológico e armamentista do mundo, repercutido pelos lançamentos da bomba atômica, e do satélite Sputnik; enfim, a chamada Guerra Fria.

Em primeira instância, o título do filme, **Adeus Lênin**, poderia indicar de forma bem objetiva que, algo ou alguém está despedindo-se de Lênin. Deslocando o sentido do nome próprio “Lênin”, para a constituição do sujeito sócio-histórico “Lênin”, em uma memória sócio-histórico-discursiva, ele nos remete à Revolução Russa. Logo, infere-se do enunciado que o “Adeus” não é ao homem/sujeito Lênin, mas ao que ele representou na história. Seu sentido desloca-se e materializa-se através do “discurso leninista”, sua representatividade na história/acontecimento, a defesa da manutenção ideológica comunista. E é sob essa representatividade situada em determinada conjuntura social, por meio das **formações discursiva e imaginária** do discurso comunista preconizado por Lênin que, a materialização ideológica do filme veicula na linguagem dos sujeitos-interlocutores presentes nas condições de produção do discurso cinematográfico em estudo.

### **Subjetividade (a constituição dos sujeitos) em *Adeus Lênin***

A narrativa de *Adeus Lênin* pode ser considerada como autodiegética, pois a personagem de Alexander Kerner (Alex), além de ser o narrador-personagem é também o protagonista da trama, que inicia-se com a narração da rotina da família vivendo no contexto sócio-histórico-socialista alemão. O pai de Alex, ao fugir da repressão comunista, muda-se para o lado ocidental alemão, onde busca sua “liberdade econômica”. A mãe, Sra. Kerner, é ativista e promotora do igualitarismo

---

<sup>4</sup> Vladimir Ilyich Ulyanov, mais conhecido como Lênin. Foi um importante revolucionário, líder da Revolução Russa de 1917. Chegando ao poder do governo russo com o partido bolchevista, responsável por propagar as ideias revolucionárias de Karl Marx na Rússia, à respeito de uma nova concepção da organização da sociedade: o Comunismo. Fazendo da Rússia o primeiro país socialista do mundo até 1991.

social, sendo inclusive condecorada e reconhecida por seu prestígio no desenvolvimento da ordem socialista pelo Conselho do Estado alemão. Pela divergência ideológica é que, os progenitores de Alex não dividem mais espaço no mesmo ambiente familiar. A narrativa de Becker dá um salto para o futuro (*fast-forward*), e se passa dez anos depois, em 7 (sete) de outubro de 1989 (mil novecentos e oitenta e nove) com Alex Kerner, já um jovem maduro e consciente de seus atos. Na introdução fílmica, as personagens são apresentadas, bem como o contexto social em que se encontram inseridas, delimitando a perspectiva ocular do diretor do filme.

A permanente estada do pai de Alex no lado ocidental, motivado pelo desejo de ascensão social, o fez perceber uma nova chance de “reconstituir” seu ideário de vida social, formando uma nova família, abalando fortemente o estado emocional da mãe de Alex, Sra. Kerner, que entra em estado de coma ao ver o filho lutando contra as forças comunistas alemãs e sendo reprimido fisicamente. É a partir do coma de Sra. Kerner, que o diretor apresenta o clímax do filme, pois, o coma, faz com que ela não se lembre mais da repressão em que vivia, somente dos benefícios que o comunismo lhe trazia: uma vida simples, pacata, sem perspectivas de ascensão social, porém, estável, permeada pela ideologia comunista que se materializa através de sua linguagem durante toda a narrativa beckeriana.

O contexto social tecno-espacial impunha ao garoto Alex Kerner o sonho de ser um cosmonauta, identificando-se com o cosmonauta Sigmund Jah à bordo da espaçonave SOJUS 31, ao ver na televisão a cena do foguete Colosso sendo lançado ao espaço. É notório que, por meio da linguagem fílmica, o sujeito protagonista assujeita-se aos aparelhos ideológicos de estado, no caso, a mídia, e a qualquer veículo de comunicação que sirva para impor a **ordem social**.

2min 23seg a 3min 10seg: [Repórter jornalístico narra o fato, enquanto ele se configura ao fundo: *o lançamento do foguete Colosso*] - Devagar, com precaução, quase gentilmente ... o colosso gigante é colocado no local de lançamento. Aqui, no local de lançamento ... o resto de um grande trabalho da comunidade é demonstrado. Se querem um exemplo para enfatizar as famosas palavras: “todos fornecem qualidade a todos” ... [Alexander (ainda bem garoto)] – Lá está ele! (apontando para Sigmund Jah identificando-se com o personagem cosmonauta ao vê-lo na televisão que, está pronto para a viagem com o foguete SOJUS 31); [Sigmund Jah (de dentro da nave com seu co-piloto)] – Eu comunico: Estou pronto para o vôo com a nave SOJUS 31... como um membro da tripulação internacional. [Narrador - Alex] Em Agosto de 1978, alcançamos um lugar internacional. Sigmund Jähn, cidadão da Alemanha Ocidental, foi o primeiro alemão a ir ao espaço. No entanto, neste dia nossa família ficou em maus lençóis. (Enquanto Alex narra, a cena do foguete

sendo lançado passa na televisão, remetendo ao fato de que a Rússia conseguira igualar-se aos Estados Unidos na guerra tecno-espacial).

Ora, em se tratando de sujeito, é inconcebível para a AD, compreender o sujeito sendo totalmente “livre”, pois, o sujeito é sempre assujeitado, seja pelo discurso do Outro, ou pela ideologia imposta pelo meio social em que se insere. O sujeito é parcialmente livre, há instâncias sociais e psicanalíticas que caracterizam esse momento de liberdade subjetiva, entretanto, afirmar que o sujeito seja completamente livre seria negar o conjunto de vozes e a interpelação cultural que o identifica no meio social. Segundo Pêcheux (1997, p.159):

[...] a *evidência* de que 'eu sou realmente eu' (com meu nome, minha família, meus amigos, minhas lembranças, minhas 'ideias', minhas intenções e meus compromissos), há o processo da interpelação-identificação que *produz* o sujeito no lugar deixado vazio; [...]

Assim, o sujeito não se constitui como um ser “uno”, unificado, ele não está “pronto” desde o momento de seu nascimento para o mundo e nunca será completo. A produção subjetiva se dá devido à formação ideológica e, sobretudo, discursiva em que o sujeito se insere. Não consideramos, portanto, o sujeito como sendo completo, único e acabado, mas em um processo de construção continuado, como em um *continuum*, assim, torna-se necessário entendermos o sujeito a partir do processo de constituição, uma vez que se trata de um processo que se encontra em permanente modificação, pois a concepção subjetiva só é possível devido às transformações sociais que lhe intervêm, aos discursos constitutivos produzidos socialmente, que altera a concepção/noção de sujeito. Há, no social, um conjunto de vozes que intervêm na relação do sujeito para consigo mesmo, e do sujeito para com os outros. Esse processo se dá devido ao caráter heterogêneo que constitui as relações linguísticas paradoxais.

Na narrativa beckeriana, Alex e sua mãe são sujeitos em determinado momento social, tendo sua materialização discursiva influenciada pelo meio ideológico que os conduz.

10min 08seg a 11min 14seg: [Alex Kerner ao chegar na sala para tomar um café, sabendo da movimentação que ocorrera na cidade devido ao movimento de luta do partido comunista alemão, pergunta ironicamente à mãe, Sra. Kerner] - Não está lá embaixo? Já começou. [Sra. Kerner responde também em tom irônico, enquanto passa um tecido] - Vou tentar ver. [Alex ironicamente retruca] - Então se

apresse. Pode ser a última vez com estes membros. [A irmã de Alex chega na sala escovando os dentes e Sra. Kerner pergunta por sua neta (um bebê)] – Onde está a Paula? [A irmã redireciona a pergunta à Alex] – Sim, onde ela está? Dormindo de novo? [Alex responde dizendo por meio de gestos com a cabeça, ou seja pela linguagem não-verbal dizendo que sim. Após isso a amiga de Sra. Kerner chama a atenção dos filhos para lhe contar entusiasmada sobre a condecoração de Sra. Kerner pelo Partido Comunista que passará na TV] – Talvez veja a sua mãe na TV. [Alex (respondendo em tom irônico, se levantando e se retirando do ambiente)]: - No palácio? Vai ter que procura-la com uma lupa. [Sra. Kerner (decepcionada com a reação do filho)]: - Não sei se realmente vou até lá. Todos os manda-chuvas do partido vão estar lá. Não conheço ninguém. Embora... gostasse de ver o Gorbatschov de perto desta vez. [(Enquanto isso Alex se levanta e liga a televisão que noticia os movimentos do Partido Comunista. Alex senta-se à frente da televisão e com um semblante de descrédito ao comunismo assiste ao noticiário que passa os membros do Partido no momento em que a mãe diz o nome de Mikhail Gorbatschov.) Ao ver a cena na TV, Alex diz em tom pejorativo]: - Lá estão eles celebrando a si mesmos, todos os velhos sacanas. [Sra. Kerner (retruca imediatamente)]: - Bem, você não precisa assistir. [Alex diz]: - Mãe, não percebe o que está acontecendo lá? [Sra. Kerner responde raivosa]: - E você, o que quer? Fazer uma revolução? Nada vai mudar se todos eles forem embora. Vamos em frente. "Não pode ser possível que os trabalhadores ... e as mulheres dos fazendeiros, sejam punidos pelas combinações da moda... após o 40º ano de existência da nossa República. Com saudações socialistas... Hanna Schäfer." [Ao ouvir à mãe, Alex olha com ar de descrédito e abaixa a cabeça na mesa suspirando].

Percebemos pela apreensão da figura de linguagem **ironia** que, há no relacionamento entre Alex Kerner e a mãe Sra. Kerner uma divergência em relação à manifestação dos membros do Partido Comunista, ao acontecimento de sua volta. A ironia foi um recurso da linguagem utilizado pelo personagem Alex para afrontar a mãe ideologicamente, sendo facilmente perceptível no enunciado pronunciado por Alex: "- **Não está lá embaixo? Já começou.**" Ora, "**lá embaixo**", é o lugar ideologicamente marcado, onde ocorrera a manifestação dos membros do Partido, o qual Sra. Kerner também faz parte.

De acordo com Pêcheux (1997, p. 93):

Diremos que as contradições ideológicas que se desenvolvem através da unidade da língua são constituídas pelas relações contraditórias que mantém, necessariamente, entre si os 'processos discursivos', na medida em que se inscrevem em relações ideológicas de classes.

As constantes lutas de classes, segundo Marx e Engels, é que proporcionam o avanço da história social, bem como atestam em sua obra-prima, *Manifesto do Partido*

*Comunista*. "A história de todas as sociedades que existiram até hoje é a história da luta de classes." (MARX e ENGELS, 2008, p. 45).

No filme em estudo, Alex Kerner e sua mãe, são dois sujeitos que se inscrevem no mesmo contexto social, porém, divergem-se ideologicamente devido às condições de produção de seus dizeres e, sobretudo pela distinção das formações ideológicas dos próprios. O mesmo fato social é visto de modos distintos por filho e mãe.

Como já dito anteriormente, segundo Althusser, a ideologia configura o indivíduo enquanto sujeito, logo, para entendermos os sujeitos inseridos na película, torna-se necessário atentarmos aos acontecimentos sociais que, emergem das relações entre os sujeitos para si mesmo e para com os outros.

Foucault (2007, p. 26), ao afirmar que "o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta", nos remete ao entendimento de que a produção dos discursos produzidos pelos sujeitos se deve também ao ambiente<sup>5</sup>, o meio social em que os sujeitos estão inseridos; o discurso proferido é materialização ideológica por excelência, sendo reflexo da cultura social que por sua vez, forma a identidade subjetiva.

Percebemos, assim, que as personagens que compõe o filme, não são livres. São coagidos pelo sistema político em que vivem. E, ao estarem inseridos nesse sistema sócio-político ideológico são configurados enquanto sujeitos.

11min 24seg a 12min 16seg: [Alex Kerner narrando o acontecimento de sua volta]: - No dia 7 de outubro de 1989, centenas de pessoas se reuniram para uma caminhada noturna, para promover a ideia de caminhar sem fronteiras. [Enquanto Alex narra, chega à tona uma multidão, a qual Alex também faz parte, entoando o enunciado em uníssono, carregando consigo faixas que expressam suas opiniões ideológicas]: - Liberdade de imprensa! Liberdade de imprensa! [Alex aparece em cena mordendo uma maçã, na manifestação à favor do capitalismo e abertura econômica e contra a opressão comunista. Na sequência, a polícia (força opressora do Estado) faz um paredão para tentar conter as manifestações da população. Alex ao engasgar-se com a maçã, e conhece sua futura namorada, a enfermeira Lara. Que lhe ajuda a desengasgar com a maçã.] [Lara]: - Está bem? [Alex responde]: - Obrigado.! [Eles trocam olhares e seguem junto com a multidão na manifestação.]

---

<sup>5</sup> Aqui "ambiente", utilizando uma análise também literária, é a constituição do espaço personalizado, ou seja, o espaço em caráter subjetivo, ideologicamente materializado, carregado de subjetividades.

Bem, fica explícito na cena que, o diretor Wolfgang Becker pressupõe a Alex a manifestação ideológica da abertura política e econômica apregoada pelo capitalismo, pois ele junta-se aos manifestantes contrários ao partido comunista alemão.

Os acontecimentos sociais decorrentes no ambiente interferem na constituição do discurso de Alex Kerner, pois seu enunciado se deve ao atravessamento de diferentes vozes: da mãe Sra. Kerner, da namorada Lara, e do sistema comunista alemão.

Tomemos o enunciado produzido pelos manifestantes anticomunistas: **Liberdade de imprensa!** Por analogia e retomada em nossa memória teórica, equiparando-o ao enunciado **On a Gagné!** descrito na obra pècheutiana *Discurso: estrutura ou acontecimento* (2008) remetendo-se à campanha de François Mitterrand nas eleições francesas, podemos delegar uma análise distinta ao discurso **Liberdade de imprensa!**, pois este, não obedece às mesmas condições de produção daquele pècheutiano. Sabemos que, o discurso é uma instância da linguagem que se configura pela materialização histórico-linguístico. Apesar de, o momento histórico descrito no filme ser diferente de o que está descrito na obra pècheutiana, podemos entender os enunciados com a mesma estrutura linguística e averiguar que sua estrutura semântica pode ser mutável, em decorrência de determinadas formações ideológico-discursivas distintas. São interdiscursos diferentes que, delegam sentidos também diferenciados em função de suas condições de produção serem situadas em momentos sócio-históricos díspares. Os dois enunciados em questão, estão em condições de produção diferentes, apesar de tratarem da mesma temática, não produzem os mesmos sentidos. Os sentidos são diferentes, pois, estão em contextos diferentes, entretanto, obedecem à mesma estrutura linguística.

Propusemos a seguir, uma análise sobre os sujeitos no filme Adeus Lênin, as personagens de Becker, Alex Kerner (o filho) e Sra. Kerner (a mãe).

### **Os sujeitos personagens: Alex Kerner e Sra. Kerner**

Alex Kerner vive desde a infância à juventude com a mãe na Alemanha Oriental apreendendo a cultura socialista, e “sem opção de escolha ideológica” é assujeitado pelos aparelhos que conduz seu comportamento, e, sobretudo, sua linguagem. Alex torna-se mais crítico à medida que adquire maturidade e, assim é capaz de fazer suas escolhas. Ao desconsiderar o sujeito como sendo “completamente” livre para fazer uma

escolha ideológica, pois a ideologia assim como a língua, é um fato social<sup>6</sup>, apreendida no social desde o momento do nascimento do ser humano, sublinhamos que todo e qualquer sujeito tem a ideologia como força motriz, como aquilo que o move a um determinado objetivo proposto, como algo que o orienta a qualquer direcionamento em suas atitudes. Porém, pelo estado lamentável de saúde que sua mãe apresenta, é forçado a conviver com a concepção ideológica da mãe.

Sra. Kerner após sofrer o coma retorna para sua casa, o local onde ela encontra segurança e bem-estar. Antes do coma o muro de Berlim não havia sido tombado ainda e a ideologia predominante era a comunista, depois da queda do muro o capitalismo passou a vigorar, no entanto Sra. Kerner não era ciente da instauração do capitalismo em sua cidade, Berlim. Com forte medo de a mãe sofrer um infarto, Alex esforça-se para preparar o ambiente da casa de Sra. Kerner tal como era antes de o muro cair, ou seja, comunista.

Após Sra. Kerner chegar em casa e se acomodar no quarto, há um diálogo entre Alex e Sra. Kerner em que ela pede a ele que lhe traga pepinos *Spreewood*. Os pepinos Spreewood eram pepinos vendidos em conserva que, só eram fabricados e consumidos entre a população comunista. Como o regime comunista não aceita a liberação econômica entre os países vizinhos, não era possível importar nem exportar quaisquer tipo de produtos da Alemanha Oriental. No entanto, o muro de Berlim havia caído e essa realidade havia mudado, sendo mais difícil encontrar os produtos que a população consumia durante o comunismo. É então que, Alex se esforça ao máximo para não deixar que a mãe sofra um colapso novamente. Com receio de que a mãe retorne ao coma, Alex faz de tudo para suprir os desejos dela, inclusive o de comer pepinos Spreewood.

38min 54seg a 39min 04seg: [Sra. Kerner deitada em seu leito dependente dos favores do filho]: - Ah, Alex...? Estou com vontade de pepinos de Spreewood. Pode buscar pra mim? [Alex balançando a cabeça com ar de espanto, pois sabia que já não mais eram fabricados por ali, responde afirmamente]: - Não tem problema, mãe.

---

<sup>6</sup> Segundo Émile Durkheim é fato social: toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou ainda, toda maneira de fazer que é geral na extensão de uma sociedade dada e, ao mesmo tempo, possui uma existência própria, independente de suas manifestações individuais. (DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. Tradução: Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.13)

Assim, mais uma vez podemos observar Alex como assujeitado pelo discurso maternal que rege seu comportamento, uma relação de poder inerente ao seu vínculo familiar.

Sra. Kerner, por sua vez, foi de início forçada a ter um profundo apreço pelas ideias comunistas as quais asseguravam a vida e o bem-estar de seu marido, pois ele estava vivendo e compactuando com o lado ocidental-capitalista da Alemanha, em oposição ideológica ao lado oriental-socialista em que residia Sra. Kerner com os filhos. Após ser abandonada pelo marido, que constituiu uma outra família no lado ocidental alemão, adequada aos "prazeres" que o capitalismo lhe proporcionara no momento, Sra. Kerner tem seu estado emocional extremamente abalado a ponto de cair em depressão, apresentando sérios problemas psicológicos. É, então, submetida a um tratamento e retorna ao seu lar após oito semanas, aparentemente "curada" pelo abandono do patriarca. A partir de seu retorno, Sra. Kerner tem ideias fixas sob a ideologia comunista, manifestada e perceptível em seu estilo de vida, seu comportamento.

04min 03seg a 05min 39seg: [Alex Kerner narrando o estado da mãe após o abandono do patriarca. Enquanto Alex narra, a cena de Sra. Kerner se passa ao fundo, sentada sobre uma maca sem qualquer reação emocional afetiva]: - Minha mãe ficou tão triste, que parou de falar. Ela simplesmente parou de falar. Nem conosco, nem com outras pessoas. [Alex Kerner e a irmã eram crianças e como não tinham nem o pai, nem a mãe em casa precisaram que a vizinha Sra. Schäfer tomasse conta deles. Alex, ainda criança, se desloca até a mãe e diz]: - Por favor mãe, volte. É muito chato na Sra. Schäfer. [Com ar tristonho ele a abraça e diz]: - Mãe, eu te amo. [Ela, sem demonstrar qualquer reação emocional devido o coma sofrido, permanece imóvel, até sua recuperação e seu retorno ao lar. Alex narrando a volta da mãe para casa diz]: - Mamãe voltou para casa após 8 semanas. Foi como se tivesse sido transformada. [Os filhos a recebem acolhedoramente. A irmã de Alex segura um cartaz onde diz: *Hallo Mama (Olá Mamãe)* e Alex a recebe vestido de cosmonauta, na sequência Sra. Kerner diz]: - Meus queridos! [Abraça a filha calorosamente, olha para Alex e diz]: - Meu Alex. Meu pequeno cosmonauta. [Quando Sra. Kerner retorna ao seu lar, retira imediatamente todas as coisas que lhe traziam a lembrança de seu marido que havia se aliado às forças capitalista da Alemanha, sendo considerado um inimigo do Estado Comunista Alemão.]

Talvez, o extremo apego ideológico de Sra. Kerner, seja para tentar ocupar o lugar deixado vazio pelo abandono do marido, sentindo-se fragilizada; e, numa relação de dependência ideológica, ou seja, dependência do ponto de vista do outro, da ideologia do outro que, ela tem nesse estado uma segurança que lhe advém de seu

filho, que cuida dela com apreço e carinho. Se Sra. Kerner fosse submetida com muita “agressividade” à ideologia capitalista que ela tanto repugnava, seu quadro de saúde poderia se agravar, podendo talvez lhe ocorrer um infarto.

28min 50seg a 30min 41seg [Sra. Kerner deitada no leito hospital volta do coma após 8 (oito) semanas, mexe o braço, bate-o no vaso, deixando-o cair e quebrar, chamando a atenção de Alex e Lara que estavam desatentos no quarto, Alex se assusta se vira para a mãe e diz com ar esperançoso pelo retorno da mãe]: - Mãe? Mãe! Consegue me ouvir? [Sra. Kerner abre os olhos lentamente e vai retornando do coma sofrido aos poucos. Vale lembrar que Sra. Kerner nesse retorno apenas lembra-se da Alemanha dividida pelo muro de Berlim. Em sequência a cena muda e se passa com o médico em seu escritório, o médico diz]: - O despertar de sua mãe é um milagre. Mas ela não pode ser a mesma pessoa que era. [Alex]: - Que quer dizer com isso? [Médico]: - Existem casos em que os pacientes nem reconhecem seus próprios filhos: amnésia. [Lara interrompe para explicar à Alex o que o doutor quis dizer]: - Perda de memória. [O médico olha para Lara com ar de reprovação por tê-lo interrompido, ela fica tímida e diz]: - desculpe. [O médico prossegue na explicação do quadro de saúde de Sra. Kerner à Alex e sua irmã]: - Confusão mental. Mistura da memória recente com a memória passada, irritações de olfato e paladar, percepção atrasada. Não sabemos até que ponto o cérebro ficou danificado. Há uma série de possibilidades incertas. [Alex e a irmã já estão desesperançosos com o diagnóstico do médico, e o médico prossegue explicando]: - Sinto ter que dizer isto, mas sua mãe ainda está em grande perigo. Infelizmente não posso dar muitas esperanças de que ela sobreviva às próximas semanas. [Então Alex responde]: - Bem... Podemos levá-la... para casa conosco? [O médico lhe responde]: - Fora de questão. Ela está em boas mãos aqui. Também é mais simples pra vocês. Ela não pode ter outro ataque cardíaco. Tem que manter sua mãe longe de qualquer excitação, ou perigo de excitação. E quero dizer *qualquer* forma de excitação, Sr. Kerner. [Alex responde não querendo concordar com o médico]: - Qualquer excitação. [Enquanto ele diz, passa a cena de uma notícia do jornal dizendo da alegria da população pela queda do muro. Fato que Sra. Kerner não sabia e que se fosse submetida com muito impacto a esse acontecimento poderia sofrer uma parada cardíaca e ser levada à morte iminente. O médico diz]: - É um perigo de vida. [Alex mostra a notícia do jornal ao médico e diz]: - E isto? Isto não é um motivo para ficar chateado? Minha mãe não sabe sobre a Queda do Muro. Vai descobrir isso imediatamente, se ficar aqui.

Mesmo com o diagnóstico do médico em tentar reter Sra. Kerner no leito do hospital, o desejo dela é o de voltar pra casa e retomar seu estilo de vida socialista que tanto lhe dava prazer. Entra então a missão do filho que, como num ato de extremo amor à mãe, reconfigura o ambiente da casa como se ainda estivessem vivendo em pleno comunismo, como se o muro não tivesse caído. Alex Kerner com muito medo de Sra. Kerner sofrer um ataque cardíaco e agravar sua situação, pois o médico lhe

informara que, sua mãe não poderia ser submetida a fortes emoções, faz de tudo para criar um ambiente de coletividade socialista (lugar ideologicamente marcado), caracterizando o espaço da residência de acordo com a linguagem materializada pelo socialismo. Assim, o ambiente não se diferia do que Sra. Kerner vivera anteriormente do coma sofrido, e de quando seu país era extremamente regido pelas forças comunistas. Uma vez que, o muro tenha caído, a ideologia mudara no país, entretanto, vale ressaltar que entre a população alemã, nem todos eram a favor da queda do muro e a constituição de um país "uno", haja visto que, mesmo após a queda do muro de Berlim, houveram habitantes que não alteraram seu estilo de vida e seu comportamento diante da repressão capitalista. O muro caíra, o símbolo mor do comunismo alemão fora abaixo, entretanto a ideologia socialista da população que vivera no lado oriental não mudara apenas diante do fato. A notícia da queda do muro é dada a Sra. Kerner aos poucos devido ao seu estado de saúde lamentável.

### **Semântica (a produção dos sentidos) em *Adeus Lênin***

[...] as palavras, as expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às *formações ideológicas* [...]. (PÊCHEUX, 1997, p.160)

Infere-se do fragmento de Pêcheux acima que, a produção do sentido do discurso dá-se no meio social, nas relações sociais entre os interlocutores participantes do processo discursivo. Não há como delegarmos algum sentido a qualquer afirmação que seja, sem que ela esteja imersa em um contexto social. É preciso entender este contexto social como sendo, interpelado por um conjunto de vozes discursivas, provenientes da história e dos fatos sociais que ocorreram antes dos enunciados serem proferidos, ou materializados na/pela língua do sujeito discursivo.

Atribuir sentido a qualquer objeto, inclusive o discurso, é delegar a ele uma materialização ideológica. Inserir-lo em uma luta de classes sociais e, sobretudo, ideológicas, em que, este objeto seja coagido por um conjunto distinto e heterogêneo de forças linguísticas, de diferentes formações discursivas, ou seja, de interdiscursos.

É necessário entendermos também que o sentido proposto por um discurso como inicial, pode sempre, ser alterado, na medida em que este discurso transite historicamente e configure-se em um outro acontecimento. Seja por um período

histórico dado, ou pelos sujeitos inscritos em lugares sócio-históricos diferentes, e ideologicamente marcados.

Entendemos, assim, por efeitos de sentidos, a concepção pecheutiana da noção, ou seja, a suscetibilidade do enunciado tornar-se outro dentro de um contexto social, o deslocamento, a possibilidade de ele tomar um ponto de deriva como partido de si, sem que a proibição desse deslocamento de sentido atue explicitamente sobre o mesmo enunciado.

Pontuemos alguns efeitos de sentidos evidentes no filme:

1) No início do filme nos é relatado que, Sigmund Jah, um cidadão da Alemanha Ocidental, foi o primeiro alemão a ir ao espaço. Inferimos por meio da leitura da cena que, Jah só conseguiu ir ao espaço por pertencer à Alemanha Ocidental, a parte economicamente desenvolvida da Alemanha. E esse sentido que pontuamos só pode ser feito porque preexiste uma memória discursiva histórica do momento da divisão da Alemanha tendo o muro de Berlim seu símbolo mor. Historicamente, os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) confrontaram uma guerra tecno-espacial chamada Guerra Fria; assim, a Alemanha dividia-se seguindo as ideologias propostas e divergentes das duas potências econômicas da época. A leitura de que o lado ocidental da Alemanha desenvolvia-se, e a Alemanha Oriental supostamente seria subdesenvolvida, é um dos efeitos de sentidos que o discurso cinematográfico em *Adeus Lênin* pode indicar.

02min57seg a 03min07seg [Alex Kerner (Narrador)]: - Em Agosto de 1978, alcançamos um lugar internacional. [A câmera vai em direção à cena da televisão que, retrata o lançamento do foguete ao espaço e o narrador diz]: - Sigmund Jähn, cidadão da Alemanha Ocidental, foi o primeiro alemão a ir ao espaço.

2) No momento em que os oficiais do Estado Comunista vão à casa de Sra. Kerner à procura de seu marido, interpretamos que o regime comunista é um regime ditatorial. **Dizer** este que nos é inferido pela memória discursiva a qual alguns historiadores observam pontuando a imagem de que, tal regime é algo tido como despotista e ruim. Toda interpretação gera riscos e essa contempla o risco, pois o conceito de algo ruim é relativo, assim como os sentidos proferidos pelos discursos em geral. Ter o regime comunista como ruim e retrógrado é alterar a ideologia proposta pelos líderes do partido, pois para eles é um conceito revolucionário de gestão. Então,

devemos sempre perguntar: **É ruim para quem e sob qual perspectiva?**. Assim, desfazemos alguns equívocos históricos.

03min12seg a 03min59seg [Oficiais]: - Esta é a terceira estadia do seu marido num país capitalista. [Sra. Kerner responde]: - Ele representa o patrão dele, o professor Klinger. [Oficiais à Sra. Kerner]: - Sabe de algum contato que seu marido possa ter no Ocidente? [Sra. Kerner]: - Não. [Oficiais]: - Senhora Kerner, como descreve o estado de seu casamento? Seu marido já conversou com a sra. Sobre abandonar a República? Sra. Kerner ele falou consigo sobre isso? [Enquanto isso Alex assiste à TV que passa a notícia dos alemães orientais em direção ao espaço. E o narrador do noticiário da TV diz]: - Permita-me apresentar o Comitê Central do Partido Comunista... [A cena volta à Sra. Kerner que, num momento de extrema hesitação, ou irritação com as provocações dos representantes do comunismo diz]: - Fora daqui! Me deixem em paz! [Narrador]: - Enquanto Sigmund Jähn representava com bravura a RDA nas profundezas do espaço, meu progenitor deixou em um país capitalista, um inimigo da classe revirar-lhe o juízo. Ele nunca voltou.

3) Alex narra que depois do abandono do pai, a mãe casa-se com a pátria socialista. E o que é o conceito de **pátria socialista**? É evidente que para cada espectador do filme, esse enunciado desloca-se de sentido, pois cada sujeito tem em si um conceito imaginário do que seria o governo socialista. Este enunciado **socialista** remete o espectador-leitor à memória histórica, tido como um termo pejorativo. Dizer que o cidadão é comunista (aqui sinônimo de socialista), seria como agredi-lo verbalmente em meio à cultura dominante; é torná-lo de classe inferior. Para Sra. Kerner, no momento em que se encontrava, o **casamento** com o socialismo foi o meio encontrado para uma solução de um problema pessoal, uma forma de suprir a carência da suposta proteção que a presença do patriarca causara enquanto estivesse em meio à seu lar. Tal fato, o abandono do patriarca, lhe causou sérios problemas psicológicos.

05min42seg a 05min52seg [Alex (narrador)]: - *Pioneer Park, Primavera de 1979*. - Nunca mais falamos sobre o Papai. Desde este momento, minha mãe casou-se com nossa Pátria Socialista.

Poderíamos inferir da leitura do filme, vários outros momentos em que os sentidos são deslocados, entretanto, pontuamos apenas três para corroborar com a validação das noções pensadas para a análise, tais sejam: sujeito, sentido e ideologia. Vale lembrar que a narrativa fílmica é contada sob o ponto de vista do narrador e que, a leitura que fazemos da obra fílmica é por considerá-la, em seu todo, como uma rede

discursiva heterogênea. Logo, a análise aqui pensada relaciona-se ao posicionamento de Pêcheux (2008, p.53), quando afirma que:

Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois linguisticamente descritível, como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação.

### Considerações Finais

Tomar o filme de Becker como um gesto de leitura e possibilitar que as análises sejam constitutivas desta obra só é possível por considerarmos o filme como uma rede heterogênea constitutivamente discursiva. Apesar do ponto de vista do filme ser a perspectiva do sujeito Alex Kerner, é pertinente a instauração de um gesto de leitura, o deslocamento necessário para que possamos retirar desta análise, pontos de deriva que permitam observar as constituições semânticas inseridas no discurso cinematográfico em questão.

Vale ressaltar que, o discurso que emerge do filme pode e deve ser considerado por outras instâncias discursivas. Diferentes analistas podem tomar o mesmo objeto e fazer outra análise abordando diferentes características específicas da temática que lhe cabe.

Percebemos, ao fim deste estudo, que as concepções ideológicas são transitórias, efêmeras, se adequam ao contexto em que os sujeitos estão inseridos. Assim, notamos que os discursos são capazes de se (re)configurarem em outros discursos em diferentes momentos na/da história.

### Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, L. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado (AIE)*. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro; Rio de Janeiro: Graal, 2ª ed., 1985.

BAKHTIN, M. M./VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. Tradução: Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

EISENSTEIN, S. *A Forma do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISENSTEIN, S. *O Sentido do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERNANDES, C. A. *Análise do Discurso: reflexões introdutórias*. São Carlos: Claraluz, 2ª ed., 2008.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 15ª ed., 2007.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 7ª ed., 2008.

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 2.0a. Editora Objetiva, 2007.

MARX, K./ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2ª ed., 2000.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 5ª ed., 2008.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni P. Orlandi; Campinas: Editora da UNICAMP, 3ªed., 1997.

RICOEUR, P. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu; Rio de Janeiro: Francisco Alves, 4ªed., 1990.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1974.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3ª ed., 2005.

### Referência do *corpus*

ADEUS LÊNIN. Direção de Wolfgang Becker. Alemanha: X Filme. Distribuidora Sony Pictures Classics. *Goodbye Lenin*. RMVB, 2003. 1 DVD (121min), color, sonor, legendado.

## **CINZAS DO NORTE: CONEXÕES ENTRE NARRADORES E PERSONAGENS**

Lucas Haddad GROSSO SILVA  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Maria José Gordo PALO  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

**Resumo:** O presente trabalho almeja a análise das conexões entre os narradores e as personagens da obra *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Em meio a uma trama aparentemente tradicional, é possível identificar três focos narrativos distintos: o Olavo, que narra a história de Raimundo e sua família; Ranulfo, que conta por meio de textos sua história de amor e traição com a mãe de Raimundo; e Raimundo, que conta através de cartas suas viagens pela Europa e Rio de Janeiro e momentos posteriores a sua morte. Lidos em conjunto, estes relatos formam o enredo da obra e apresentam diferentes facetas e revelações acerca das personagens e das relações entre elas. Desta forma, para analisar as conexões entre as personagens e os narradores, buscamos conceitos sobre a natureza da personagem ficcional em Candido (2002), Gass (1974) e as possíveis classificações destes elementos levantadas por Harvey (1967) e Segolin (1978) e então, à luz das teorias de foco narrativo de Booth (1967) e Friedman (1967), uma interpretação dos modos enunciativos de cada um dos narradores-personagens da obra. A partir de tais leituras foi possível identificarmos relações de polifonia entre os discursos de Olavo e Raimundo com o de outras personagens e com o de Ranulfo.

Ora, parece-me que, em vez de paredes, o que vejo em  
todo lugar são apenas cenários. E a destruição de  
cenários é uma coisa inteiramente justa.  
(KUNDERA, 1986 p. 16)

### **Todos juntos reunidos numa pessoa só: sobre os narradores de *Cinzas do Norte***

Um dos mais aclamados romances de Milton Hatoum, *Cinzas do Norte* escrito em 2005, foi o terceiro romance deste autor a conquistar um Prêmio Jabuti. Neste romance, o narrador é Olavo (Lavo), um homem de meia-idade, que lembra-se de sua infância, órfão e morando com os tios Ranulfo e Ramira, e também relata sobre sua amizade com Raimundo (Mundo), filho de Alícia e Trajano (Jano) – este então “imperador” da juta. Ainda, permeando estas pessoas, está o controverso artista Arana. Como em outras obras de Hatoum, aqui o narrador molda seu relato a partir de um trabalho com as reminiscências de seu passado – marcado pela morte (quase) total das demais personagens –, em uma aparente escrita memorialista.

Contudo, em *Cinzas do Norte*, o foco narrativo é cercado por alguma ambiguidade; por um lado, o narrador parece evadir-se de sua própria história em

detrimento da história de outra personagem, Raimundo; por outro, seu relato poderia ser um memorialismo, a estória entre ele e Mundo, como notamos aqui:

*Li a carta de Mundo num bar no beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. (...)  
Talvez tenha morrido naquela madrugada, mas eu não quis saber a data nem a hora: detalhes que não interessam. Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e juventude (HATOUM, 2005 p.9-10<sup>1</sup> – grifos nossos).*

Nos trechos grifados, a narrativa de Olavo revela alguns aspectos que autorizam diversas interpretações deste narrador, pois, ao mesmo tempo em que ele inicia seu relato dirigindo seu foco à carta de Raimundo e ao fato de sua morte, também apresenta marcas de sua subjetividade; estas poderiam comprometer a verossimilhança da narrativa, se procuramos interpretar o relato como a biografia de Mundo – notadamente, pela ausência de detalhes que “não interessam”. Em termos mais precisos, pelo modo como Lavo inicia o relato, um trabalho de *seleção de fatos* sobre a vida de Mundo torna-se perceptível, e o narrador categoriza e seleciona estes fatos. Dessa maneira, logo ao início da obra, identificamos que no Todo Semântico do enredo, Olavo se configura não apenas como um narrador e uma personagem, mas ainda como um *autor* ou *editor* das histórias de seu passado.

Todavia, não apenas, o relato de Olavo é também intermediado por outras cartas: as de seu tio Ranulfo, que também escreve sobre Raimundo – mais especificamente, sobre o caso de amor entre ele e a mãe de Mundo, Alícia. Tais cartas foram escritas por Ranulfo, com a intenção de contar a história de Raimundo e sua mãe, e seu autor intencionou publicá-las, recorrendo, para tanto, ao sobrinho Olavo:

*(...) Perguntei [a Ranulfo] o que estava escrevendo.  
“O relato sobre Mundo”, disse, triste mas orgulhoso.  
“Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor, Alícia.”  
(...)  
Antes de mais uma viagem ao Rio Negro, ele me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo”.  
Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele – esperei muito tempo. Como epílogo, acrescentei a carta que Mundo me escreveu, antes do fim (HATOUM, 2005, p.302-303 – grifos nossos).*

<sup>1</sup> Todas as citações da obra se referem a esta edição.

Como podemos observar, Olavo recebeu os manuscritos de seu tio, e também alegou que publicou o texto, “mas não com a urgência exigida por ele”. Assim, podemos supor que Olavo não apenas recebeu as cartas, como também estudou o conteúdo delas, a fim de criar sua própria sua narrativa; ainda, podemos pensar em uma relação polifônica no discurso dele, e que potencialmente influenciou o modo como são tratadas as personagens e a narração.

Dessa maneira, surge um problema norteador: como podemos interpretar a narração de Olavo? Se considerarmos as relações propostas por Booth (1967) e Friedman (1967), algumas possibilidades são apresentadas. Enquanto o primeiro tenta fugir de classificações cartesianas em detrimento de um exame semântico do texto, o segundo preza por um estudo pautado em relações constantes, e determina rotulações possíveis.

Booth procura distinguir o que ele chama de autor implícito do romance – que é “(...) como um diretor cênico, um titereio ou um deus indiferente (...)”, porém, “sempre distinto do ‘homem real’” (1967, p. 92) – do narrador; este, por sua vez, pode ser não dramataizado, ou dramatizado (o narrador que se posiciona como um “eu”). As relações entre o autor implícito e o narrador (e os demais elementos do texto) se dão através de aproximações e distanciamentos, e estas alteram significativamente o modo como o todo é construído.

Similar a Booth, Bakhtin nos afirma que “a consciência do autor é a consciência da consciência” (2010 p. 11); tanto a estruturação do Todo, quanto o desenvolvimento da intriga, em uma perspectiva ficcional, é definido pela concepção axiológica do autor. Por vezes este “põe suas ideias diretamente nos lábios da personagem” (op. Cit. p. 8), dado que o texto ficcional é construído a partir da vida de seu autor, porém, a partir de “uma reformulação do pensamento para que se corresponda ao conjunto da personagem” (op. Cit. p. 8-9).

Friedman, por sua vez, procura analisar o foco narrativo através por meio de um estudo da embasado em quatro “perguntas-chave” sobre a narração (1967, p. 118): Quem fala? De que ângulo? Por quais canais? A qual distância ele posiciona o leitor? Estas perguntas, este pesquisador utiliza para classificar as diferentes formas de narrar em oito categorias. Porém, aqui nos interessam apenas duas – o “‘Eu’ enquanto testemunha” (o que ele “viu”) e o “‘Eu’ enquanto protagonista” (1967 pp.125-127) (o que ele “viveu”).

Posto isto, como podemos pensar sobre a narração de Olavo? Uma possibilidade é a de assumirmos ele, na perspectiva literária, como o autor implícito do *Todo*, e ainda, como um narrador dramatizado. Ademais, Lavo assume sua subjetividade quando oculta fatos sobre a vida de Raimundo (“detalhes não importam”), e afirma ter esta uma importância supradocumental (ela lhe revela “um fogo escondido pela infância e juventude”), o que o aproxima de um protagonista. Sua qualidade de autor parece ainda mais evidente em outro trecho:

(...) dobrou o papel com um gesto insolente, *me encarou como se eu fosse um intruso*; de repente se levantou e estendeu a mão, me oferecendo o papel dobrado.

*“Mundo?”*, perguntei antes de agradecer.

Sorriu com o canto da boca, os olhos escuros ainda assustados.

*“Naiá, esse aí é o sobrinho do Ranulfo?”*

A moça o agarrou pela cintura, e os dois se afastaram, o rosto de Mundo voltado para mim e em seguida para o monumento.

*Foi o primeiro desenho que ganhei dele*. um barco adernado, rumando para um espaço vazio, e toda a vez que eu passava perto da nau Europa, lembrava do desenho do Mundo (HATOUM, 2005, p. 12 – grifos nossos).

No trecho, autor e narrador se aproximam de forma bastante sutil, mas revelado pelo comentário de Lavo, de que aquele fora o “primeiro desenho” que Mundo havia lhe dado; seria apenas uma descrição, se não fosse pelo fato de ser “o primeiro”. Só quem poderia saber disto é o autor implícito, que é quem *viveu a história*, por assim se dizer, e que insere os fatos dela no discurso do narrador. aqui, ainda, Raimundo fala, e ele, como personagem, se aproxima de Olavo (autor e narrador).

Em poucas frases percebemos um constante intercâmbio entre autor e narrador na sua relação com a personagem: o autor sabe que aquele olhar é ambíguo e o narrador interpreta como um olhar contra um “intruso”; o jovem é chamado por seu nome na forma reduzida (o que indicaria familiaridade), embora o seja com algum receio (ele pergunta “Mundo?”); Raimundo, que sequer sabia o nome de Lavo, conhecia seu tio; a empregada (ao fim da obra, já próxima de Olavo) é tratada com excessiva formalidade. Como podemos identificar neste trecho, há termos que são próprios do narrador (que pouco conhecia Raimundo) e outros que só poderia saber o autor (os significados das expressões do outro, o nome da empregada...), que conheceu o artista de sua infância até a morte. Porém, este trecho revela outro aspecto da narrativa de Olavo.

Além desta aproximação, Olavo também deixa de ser um protagonista, passa a narrar como testemunha. Seu relato é mais impessoal, e relata os fatos procurando clareza e objetividade, diferente do que ocorre no primeiro excerto. O papel que Raimundo entrega é um “desenho” e não um “refúgio”.

Assim, podemos concluir que Olavo é um duplo elemento narrativo, assumindo tanto a função de autor implícito, quanto de narrador-personagem, e sua personagem é oscilante entre a função de protagonista e de testemunha. Seu papel de autor pode ser observado pelo modo como ele estrutura as narrativas dos outros protagonistas – Ranulfo e Raimundo – e, possivelmente, pelo modo como ele estrutura suas personagens. Bastante significativo é o modo como Mundo termina sua última carta: “Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...” (HATOUM, 2006 p. 311).

O que tais palavras poderiam revelar sobre as conexões de Olavo com este narrador-personagem? Uma hipótese que podemos levantar parte do princípio de Benjamin quando este explica que “a morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar” (BENJAMIN, 2011 p. 208). Este princípio sugere os motivos que levam o autor Olavo a encerrar sua narração, a fim de nos expor as cartas de Mundo; “menos que uma voz”, porém, com a autoridade que apenas a morte propicia, o relato de Raimundo dialoga com o de Lavo, corroborando-o em alguns momentos, se opondo em outros.

A partir destas considerações, assim, lançamos outro aspecto a ser debatido: as personagens do relato de Olavo, que surgem também nos textos de Ranulfo e Mundo, seriam pautadas apenas em suas concepções pessoais? Para melhor compreendermos as relações entre o narrador e as personagens, um breve estudo sobre elas é necessário.

### **Conexões entre narradores e personagens**

Para compreendermos a polifonia presente no discurso de Olavo, é de nosso interesse uma análise sobre as personagens de seu relato, pois o próprio narrador nos afirma que a história é fruto de uma lembrança (lhe “vem à memória”), mas certamente fragmentada pela distância temporal (“uns vinte anos depois”). Porém, o trabalho de Lavo sofre *contaminações* das cartas de Raimundo e de Ranulfo. Então, como seria a construção de suas personagens? Um trecho iluminador seria o seguinte:

*Caminhavam juntos, sob o sol ou nos dias de chuva, Fogo e Jano, seu dono. O cachorro se adiantava, virava o focinho para o lado, esperava, se empinava um pouco, farejava o cheiro do homem, escutava os sons roucos da voz. "Vamos logo, Fogo... Vai, vai andando".*

*Eram inseparáveis: Fogo dormia perto da cama do casal, e Alícia não suportava isso. Quando o cão trazia carrapatos para a cama, ela o enxotava, Jano protestava, o bicho soltava ganidos, ninguém dormia. Então Fogo voltava, quieto e mudo, e se aninhava no cantinho dele, forrado com uma pele de jaguatirica. Ela ia dormir no quarto do filho. Nos últimos meses de vida de Jano foi assim: Fogo e seu dono num quarto, e a mulher, sozinha, no quarto do filho ausente. O cachorro tinha na pelagem umas manchas amarelas que o menino detestava porque um dia o pai dissera: "Manchas que brilham que nem ouro. Aliás, Fogo é um dos meus tesouros" (HATOUM, 2005, p. 11 – grifos nossos).*

Estes curtos parágrafos são destoantes em relação ao *Todo*, pois primeiramente, nele Olavo não se coloca como personagem – ilusoriamente como um narrador onisciente; no primeiro parágrafo, sabemos sobre a rotina (podemos supor pelo modo como estão inseridos os verbos) de Trajano com seu cão, Fogo. Na segunda cena por sua vez, trata-se de um momento prosaico na vida de Jano e de sua esposa – e que não poderia ter sido vista por Olavo; trata-se de um retrato bastante íntimo (o casal, em seu quarto de dormir) e revelador (o marido em um quarto, a esposa em outro; a superestima ao cão). Não apenas uma descrição, na cena em questão há os comentários do narrador – e neles a inclinação a uma narrativa onisciente, até mesmo com ilusórias incursões no “universo interior” (FRIEDMAN, op. cit.) das personagens (“Alícia não suportava”, “o menino detestava”), embora aqui haja uma concisão psicológica. No trecho citado, Olavo não aparenta se rumar a uma personagem.

Porém, esta cena se norteia pelo princípio da polifonia: Lavo deve ter ouvido ela de Alícia, a empregada Naiá ou o motorista Macau; ele, como o narrador da vida daquelas pessoas “tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, op. Cit. p. 214). Sabemos que Olavo teve acesso aos textos de Ranulfo (p. 303) e Raimundo (p. 9), mas também ele conversou com Alícia e Naiá (p. 285-298), com Macau (p.272-276) e mesmo com Jano (p.32-37). Por tal motivo, podemos suportar que a cena descrita é uma construção do narrador Olavo a partir de uma *compilação* de diversos discursos; da mesma forma, são as personagens que nela aparecem.

Assim, chegamos às personagens. Estas seriam meras representações do que “aconteceu” com Olavo? Ou teriam sido trabalhadas pelo autor implícito a fim de cumprirem uma função no *Todo Semântico* do relato? Sem almejarmos limitar a obra,

é possível identificarmos tanto um trabalho de rememoração, quanto um trabalho de criação, de modo que limitar o autor seria limitar a própria axiologia da obra.

A rememoração de Olavo é bastante explícita na sequência que se inicia com Mundo desenhando na Praça de São Sebastião (p. 12) e que continua da seguinte maneira: “*Só fui tornar a encontrá-lo* em meados de abril de 1964, quando as aulas do ginásio Pedro II iam recomeçar depois do golpe militar” (p. 13); a rememoração fica mais evidente nesta cena devido à precisão temporal utilizada pelo autor implícito – abril de 1964. Não se trata apenas de uma memória, mas de um reencontro, um momento fixado na memória de Lavo, pois ele se lembra de que primeiro o viu na Praça e depois no colégio, na referida data.

Tal localização temporal, entretanto, não é a mesma do início de seu relato – “uns vinte anos depois” (p. 9). A data não é exata, nem quanto a data de morte de Raimundo, nem quanto a data atual do narrador, além disso, “detalhes não importam”; o uso do tempo presente indica que o trabalho de seleção dos fatos que compõe a história de Raimundo – um trabalho de criação.

Então, pensando nas personagens, há margens para considerarmos estas em sua atuação no enredo, semelhantes a simulacros de seres “reais”, ou estas como elementos componentes de um Todo Semântico linguisticamente ordenado. Todavia, para uma análise dos seres ficcionais, alguns pressupostos teóricos são basilares.

As relações entre a personagem e o referencial real parecem já ter sido superadas, e o ser ficcional, assim, é estudado como um elemento artístico. Como podemos ler nos estudos de Gass (1974), quando este afirma que as personagens são, primeiramente, “o som de seu nome<sup>2</sup>” (GASS, 1974 p. 51); porém, não apenas seres humanos de uma peça de arte, elas são “substâncias primárias, às quais tudo mais se liga” (ibidem, p. 55), de modo que, tudo que sirva como “ponto fixo” é uma personagem. Este conceito parece ser mais adequado se tratando de romances experimentais, embora revele um aspecto importante sobre este elemento narrativo – que ele surge no texto para condensar valores em si. Concepção semelhante à de Segolin (1978), autor que estuda a personagem a partir de seus aspectos linguísticos.

---

<sup>2</sup> Cada personagem do romance pode ser compreendida na relação com as demais, pelo seu nome, de modo semelhante àquele descrito por Propp em sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*; porém, não foi possível encontrarmos fontes fidedignas sobre o significado destes nomes, e assim, apenas apresentamos estes resultados como uma curiosidade. O são: Olavo: descendente dos ancestrais; Raimundo: conselheiro protetor; Ranulfo: aquele que combate com cautela; Ramira: guerreiro ilustre; Trajano: o deus grego com uma face voltada às costas (o passado) e outra à frente (o futuro); Alcía: presente contínuo de “aliciar”, seduzir ou também, “de sangue nobre”; Arana: possível referência Julio Cesar Arana del Águlia (1964-1952), empresário da borracha e genocida indígena.

O conceito estudado que queremos destacar aqui é o da personagem-texto, concepção esta enraizada na semiótica. A personagem-texto representa uma completa cisão com o conceito aristotélico de mimese (a ficção imitando a vida) e os simulacros humanos são anulados enquanto seres que agem, “passando a se constituir em simples peça de um amplo jogo textual” (SEGOLIN, 1978 p. 77). A personagem surge em função do texto, representa um discurso, e suas ações não tem um efeito prático senão o de suportar o texto; os componentes do enredo “passam a participar de um jogo de relações que monta não uma intriga, mas uma espécie de ‘espaço-trama-texto’” (ibidem, p. 79). Em uma concepção semelhante, porém focada no enredo, é a de Harvey (1967), que define possibilidades de seres narrativos entre os protagonistas (que conduzem o enredo), os secundários (que não tem ações relevantes) e aqueles que se posicionam entre estes polos consagrados.

Ao trabalhar com o enredo, os pressupostos deste teórico podem parecer incongruentes com a crítica contemporânea. Todavia, este autor também estuda o texto literário como um Todo independente de seu referencial “real”, uma vez que ele afirma que “O bom romance, por suas diversas estratégias, quebra com nossos estereótipos e impõe suas próprias perspectivas” (HARVEY, 1967, p. 233). Assim, embasado por este apontamento, este autor procura definir alguns elementos da personagem de ficção.

Como o agente principal do romance, encontramos o protagonista, “cuja história e motivação estão melhores estabilizadas” (op. Cit. p. 235); a personagem secundária, por sua vez, são aquelas sem ações relevantes – não conduzem a trama, efetivamente. Aproximando-se mais de uma ou de outra classe consagrada estão as personagens-corda (ibidem, 237) e as personagens-cartão (ibidem, p. 238). A personagem-corda não difere essencialmente da secundária senão pelas suas ações, ela é “mais um meio para um fim, do que um fim em si mesmo” (ibidem, p. 237). Já a personagem-cartão, mais complexa, é uma personagem com ações e personalidade definidas, mas não como o protagonista, que conduz o romance; ela é a “personagem que é uma ‘personagem’” (ibidem, p. 238), ou, a grosso modo, é uma personagem que representa o Homem Comum – e por isso é encerrada por Harvey como uma “personagem cômica” (ibidem).

Assim posto, podemos então, nos dedicar às personagens de nosso estudo. Como pudemos notar, as personagens que narram são protagonistas de suas narrativas. Entretanto, esta qualificação, apenas, nos parece limitar as possibilidades

interpretativas dessas personagens. Dessa maneira, como poderíamos interpreta-las na organicidade do Todo?

Uma interpretação de Olavo pautada em Harvey e Booth pode ressaltar a permutação deste elemento entre o protagonismo e o testemunho, como já havíamos defendido acima; como se nota no início da obra (p. 9) Lavo começa seu relato pautado em sua subjetividade, ressaltando aspectos importantes para ele e não para uma melhor compreensão do todo. Entretanto, como notamos na cena na Praça de São Sebastião (p. 12), ele deixa de ser uma protagonista e passa a ser uma testemunha ocular, almejando algum grau de precisão. Pela perspectiva de Harvey, poderíamos pensar que Olavo inicia como um protagonista, passando, em seguida, para a função de cartão, dado que suas observações e eventuais indagações dizem respeito a Mundo; Raimundo entrega-lhe o desenho e age (pergunta, olha, sai), enquanto que Olavo apenas observa essas ações, as relata, surge em cena para ser o “alvo” delas. Seu nome reduzido, Lavo, indica esta função de cartão – seu relato “lava” a imagem das demais personagens, clarifica o significado de suas vidas como opositores (ou, como promotores) das injustiças sociais de então.

Por suas vezes, Raimundo e Ranulfo, aparentam surgirem na obra sempre como protagonistas, ainda que por vezes eles sejam os protagonistas do relato *de* Olavo. O protagonista, afinal, não necessariamente é uma personagem-narradora, mas uma personagem com motivos claros. Tais motivos são identificáveis nos discursos dessas personagens – apesar de não serem facilmente encerrados.

Percebemos que Raimundo é uma personagem psicologicamente complexa dada a arbitrariedade de suas reações. Em um primeiro momento, ele tem sua roupa queimada e se atira assustado na fonte no colégio, virando alvo de chacota dos outros alunos (p. 18); porém, ele simplesmente não reage, e, molhado, espera que todos se afastem para ir embora só. Em outro momento, em uma viagem pelas comunidades ribeirinhas do rio Amazonas, seu pai Trajano apresenta a Olavo uma mulher humilde e seu filho, dizendo ser este bastardo de seu tio (p. 75); nesta cena Raimundo se levanta revoltado e grita com seu pai, fugindo de volta a Manaus (p. 79). Em um terceiro momento, Mundo foi preso (p. 286), por protestar em vias públicas, contra as políticas habitacionais no Amazonas.

O que estes três momentos podem indicar sobre ele? Para nós, parecem indicações bastante claras dos motivos que conduzem esta personagem: a não-violência e a indignação contra injustiças sociais são o que motiva esta personagem, e assim, seus atos são coerentes com os ideais que ele defende. Sua

nãoviolência contra os atos dos demais alunos indica seu desejo de não compactuar com aqueles modos de agir; uma eventual resposta fisicamente agressiva aos alunos que o queimaram seria contraditória com seus ideais. De maneira semelhante, a ojeriza em permanecer junto de seu pai após a humilhação a Ranulfo e o protesto imagético (vestir-se como um índio, para assim, indiciar sua simpatia à causa) que ele vive são traços de seus motivos como personagem, e definem seus demais atos. Ainda, seu nome reduzido, Mundo, explicita seu desejo de viajar.

Por sua vez, Ranulfo, também tem seus motivos de modo explícito. Sua oposição a Trajano e a tudo que ele representa é marcado por seu auxílio à Mundo (principalmente na montagem do “Campo das Cruzes” (p. 171)), seu modo de perceber as Artes – como a célebre frase “Eu trabalho com a imaginação minha e dos outros” (p. 24) –, sua convicção sobre sua escrita (pp. 300-303), entre tantos outros. Arriscamos, mesmo, afirmar que seus discursos diretos reproduzidos na narrativa de Olavo são defesas de alguma de suas ideologias – pois o homem que fala no romance é “sempre em certo grau um ideólogo” (BAKHTIN, 1998 p. 135) – de maneira que ele é, claramente, uma personagem-texto.

Assim, compreendemos as personagens “que falam” em *Cinzas do Norte*, pois elas falam, mas ao mesmo tempo, surgem em outros textos, mas, coerentes e coesas aos seus discursos independentes. Olavo, Raimundo e Ranulfo se aproximam da personagem-texto de Segolin. E quanto às demais personagens? Como interpretá-las?

Se as classes de Segolin não parecem suficientes para todas as demais personagens, uma vez que elas se relacionam aos discursos, às de Harvey as adéquam satisfatoriamente. Se por um lado Trajano e Arana são ideólogos de discursos acentuados, personagens como Alícia, Ramira, a empregada Naiá e o chofer Macau são ambíguos, exigem maior atenção quanto a seus ideais, e dependem da forma como são estudados; por sua vez, o cachorro Fogo é uma personagem ativa e com personalidade. E podemos ainda citar elementos menores, mas presentes com alguma consistência, como os alunos Minotauro e Delmo (pp. 17-18), o militar Aquiles Zanda (p. 46), o empresário Albino Palha (ibidem) e o aluno morto Cará (p. 132).

A partir de Harvey, as personagens menores, citadas acima, poderiam ser consideradas como personagens-corda, pois suas presenças no livro conduzem as personagens de maior importância, seja para elas defenderem alguma ideologia ou para agirem. Minotauro e Delmo agem brutalmente para que Mundo aja como o fez; o Cel. Zanda e Albino Palha surgem sempre para endossar o militarismo de Jano ou a rejeição desse padrão por Mundo ou Ranulfo. O aluno Cará, por sua vez, é parcamente

mencionado, mas sua morte em exercícios militares é especialmente significada por Raimundo, quando este ataca o colégio militar e o militarismo. Essas personagens “atam” conceitos vividos e praticados pelos demais.

Por sua vez, Jano, e Arana têm suas crenças bem marcadas. São personagens que exprimem axiologias e são marcadamente opostas aos protagonistas. Por meio de suas presenças nos relatos de Olavo, Raimundo e Ranulfo, consideramo-los personagens-cartão.

Trajano é um defensor do militarismo, mesmo como uma maneira de disciplinar o filho (p. 117) e é um homem de práticas violentas e conservadoras. Citamos como exemplos, a cena que ataca o filho com um cinturão, quando este se opõe ao progresso militar saudado por Palha (p. 120), ou quando, oferece uma alta quantia em dinheiro para Olavo (que se sente constrangido) levar seu amigo a um bordel (p. 37) (nesse caso, provando que ele não era homossexual). É uma personagem de certa maneira, óbvia, caricata quando pensamos o que ele representa – os ideais econômicos da elite brasileira durante os Anos de Chumbo. Como o deus grego, Trajano preocupa-se em glorificar seu passado (o império da juta erguido pelo pai), e a princípio chamava o filho de “herdeiro” (p. 216). Porém, vai gradativamente desprezando Raimundo quando percebe que ele não quer dar continuidade àquele negócio.

Arana, por sua vez é a princípio descrito como um grande artista por Mundo (p. 45), mas à medida que o jovem se aproxima de Ranulfo, o “artista” vai criando desgosto por ele. Não lemos nenhum relato por sua voz, porém Olavo o descreve com algum cinismo ao seu status quando nota alguma antipatia em seu modo de falar e pelo modo como reage às críticas proferidas (p. 43). Sua perspectiva de arte é voltada ao comercial – Mundo o vê pela primeira vez vendendo artesanato a turistas (p. 44); ele tece duras críticas às intenções de Raimundo quanto ao “Campo das Cruzes” (p. 170); ao final da obra, sabemos que ele começa a produzir obras para megaempresários nacionais e estrangeiros (p. 264). Dessa maneira, Arana pode ser compreendido como um similar de Trajano. Seu nome, potencialmente inspirado pelo empresário peruano Julio César Arana (acusado de cometer genocídios indígenas por terras férteis), nos autoriza a interpretarmos ele como uma representação da Indústria Cultural; sua forma é encerrada em seu discurso falsamente estético e marcadamente comercial.

As outras personagens mais recorrentes, Ramira e Alícia, são textuais, também, opostas uma da outra, quando consideramos sua relação com Trajano e Raimundo.

Ramira, como percebemos em diversos momentos, é uma mulher pragmática, que defende valores tradicionais e é alheia a situação política de seu país. Ela

frequentemente critica os atos do irmão e termina por não mais conviver com ele (p. 24; p. 300); também admira Trajano (p. 22), mas não comenta muito sobre Raimundo. Suas motivações parecem bastante claras, dado que em quase todas as cenas que aparece, está trabalhando; todavia, ela se aproxima mais de uma personagem-corda, embora ela também seja interpretável como uma personagem-cartão. Seus discursos são sempre utilizados, ainda que pelo autor implícito em sua narração, para suportar alguma ideologia, ou personagem, ou para atacá-la.

Alícia, por sua vez, é uma personagem ambígua, que, como o nome indica, está sempre a aliciar as personagens masculinas. Embora ela não fale muito sobre suas ambições, sabemos que ela ama seu filho. Sabemos pelas cartas de Raimundo, que ele tinha muito afeto pela mãe, quando ele descreve sua lembrança dela (p. 242). Pela narração de Olavo, na cena quando o filho está na Europa (p. 22), observamos uma mulher muito ligada ao seu filho, pois ela despreza o cão Fogo e vai dormir no quarto do filho; parece unida ao marido por conveniência, pois não demonstra a ele afeto. Pelas descrições de Ranulfo, Alícia parece uma mulher sedutora, mas oportunista (p. 83); apesar de casada, contudo, continuava se encontrando e mantendo relações com ele (p. 282-283). Então, de que maneira poderíamos classificá-la? Tal pergunta é de resposta insatisfatória: Alícia é uma personagem que transita pelos relatos. Sob a narração de Ranulfo, ela se aproxima de uma protagonista, embora continue uma personagem ambígua, enquanto que, nas cartas de Mundo, ela surge como mero componente de uma lembrança do narrador. No relato de Olavo, por sua vez, ela se aproxima de uma protagonista, sempre misteriosa, com falas ambíguas.

Assim, que personagem é Alícia? Talvez a melhor classificação para ela seja a de antipersonagem, pois a rememoração de sua imagem, quando esta é feita por Olavo, denuncia a fragilidade de sua representação; quando ele vai visitá-la no Rio (p. 285), sua descrição se aproxima mais de um ideal feminino de beleza, talvez, tendo sido motivado pela primeira visão que ele teve dela (p. 13). O que deve-se frisar sobre Alícia, dessa forma, é que uma interpretação estrutural dela melhor é feita pela leitura de cenas específicas, dado que ela, enquanto elemento narrativo, parece inconstante em sua composição.

A personagens Naiá e o cachorro Fogo são um tanto mais simples. Estes nos parecem personagens-corda. Surgem em cena para auxiliar as demais personagens, como Naiá que costuma ser citada prestando algum serviço aos patrões. Fogo, por sua vez, é uma extensão da personalidade de seu dono; ele entra na casa de Lavo abruptamente, tocando o que lhe convém (p. 22), ele olha para Lavo de forma

ameaçadora quando seu dono propõe a ida ao bordel (p. 37), ele avança contra Mundo quando este briga com Palha (p. 120). Pela classe estabelecida por Segolin, estas são personagens-estado – elas exprimem o estado de espírito da cena, e no caso de Fogo, o estado de espírito de seu dono.

Macau, por sua vez, merece uma nota, pois, apesar de ele ser fiel a seu patrão, ri dele quando sabe que foi enganado (p. 79) e quando o patrão morre, ele deixa de ser Macau e volta a utilizar seu nome de batismo (p. 272) Jesuíno, o que poderia indicar, aqui, uma antipersonagem. Pelo fato de que “Macau morreu” (ibidem), podemos pensar na personagem como o representante de uma metaficção; Macau demonstra consciência sobre seus atos enquanto motorista de Jano, mas afirma que, após a morte de seu patrão, havia mudado o que, de certa forma explicita a relação textual entre os dois elementos no romance. A partir dessa noção de que, enquanto chofer ele agia de uma maneira, mas desvencilhado do patrão, de outra, mais próximo do Todo dessa personagem seria a transitoriedade entre as classes corda (Macau) e cartão (Jesuíno).

Com isso, podemos concluir nossas interpretações a respeito das personagens da obra, sem que tais impliquem em encerrá-las nas fórmulas aqui propostas. Ressalta-se que as personagens do romance de Hatoum são de grande complexidade, dependendo, para tanto, de uma leitura aprofundada. O que nos propomos aqui foram alguns apontamentos.

## Conclusões

Como pudemos perceber neste breve estudo, *Cinzas do Norte* baseia-se em um relato ficcionalmente produzido pela personagem-narrador Olavo, dessa maneira realçado também ao status de autor implícito do Todo. Seu discurso, com isto, aproxima-se da neutralidade (ainda que saibamos ser esta impossível), dado que, como autor implícito ele foi a única personagem que teve acesso aos discursos de todas as outras e, da mesma forma, pôde conhecer os relatos de Raimundo e de seu tio Ranulfo – intercâmbio este, que eles em si não puderam realizar. Podemos supor que seu principal motivo seja a afirmação final de Raimundo – “Amigo... sou menos que uma voz...” (311). Então, se alternando entre personagem e narrador, Olavo-autor se utilizou dos dois discursos para criar o seu próprio, a “história de Mundo” outrora referida e assim sequenciada:

**Ranulfo narra os acontecimentos anteriores ao seu nascimento;**

**Olavo narra sobre determinado período de sua vida;**

**Raimundo narra em seus últimos momentos de vida.**

Devemos nos atentar ao fato de que Olavo, nesta função “autoral” sofre limitações que influenciam seu modo de narrar: ao relatar (e apresentar) as cartas de Raimundo, as relações entre eles fogem ao eixo narrador-personagem, pois nas cartas, Mundo deixa de ser *apenas* uma personagem e se torna, *também*, um narrador, que fala com autoridade sobre fatos de sua vida que apenas ele pôde ter vivenciado. Através de suas cartas, ficamos sabendo de acontecimentos em sua vida no Rio de Janeiro e na Europa, e mesmo seus momentos *pre mortem*. Então, quando lemos as cartas de Mundo, as estruturas narrativas tradicionalmente estabelecidas se subvertem, pois a história das cartas não foi criada por Olavo, mas a posição que ele assume nelas também não é clara: as cartas são apresentadas por Olavo, intermediando alguns momentos de sua narração.

Deste modo, suas personagens também foram influenciadas pela leitura conjunta dos três relatos, adidas e ampliadas pelas vivências de Olavo. Logo, as conexões entre os narradores e as personagens se dão através das formas como elas são citadas no texto de Olavo. Interpretar as personagens implica em uma análise crítica e comparativa dos três relatos, a partir da proposta estética do autor implícito – a história lhe chega como um fogo escondido pela infância e juventude (p.9) – e do seu tio – que escreve as histórias dele, de Raimundo e Alícia, o amor de sua vida (p. 300).

Porém, quando as personagens que não falam não são citadas nos outros relatos, observamos que elas se aproximam mais da axiologia do próprio Olavo (autor implícito), que, a fim de ressaltar algum traço peculiar, transcreve a fala desta, coerente e coesamente alinhado à sua proposta estética.

Dessa maneira, quando lemos o Todo do romance, estamos lendo a história de Raimundo de forma *aproximada* do que ela *foi*. E, por meio deste Todo, descobrimos não apenas a vida (e a voz) de Raimundo, como a de uma época, de um grupo social, e de modo simbólico, de um país. Quando lemos a história de Mundo, trabalhos. Com imaginação dos outros e a nossa.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética. A Teoria do Romance*. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini (et. al.). São Paulo: Unesp; Editora Unesp; 3ª edição; São Paulo, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOOTH, Wayne C. Distance and point of view: an essay in classification. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

CANDIDO, Antônio. A personagem do Romance. In: \_\_\_\_\_. [et al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: a development of a critical concept. In STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.

GASS, William H. O conceito de personagem na ficção. In: \_\_\_\_\_. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1974.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARVEY, W. J. The human context. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

KUNDERA, Milan. *A brincadeira*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Anna Lucia Moojen de Andrada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

PROPP, Valdimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo: Editora Cortez & Moraes Ltda., 1978.

## PERFORMATIVIDADE, GÊNERO E REPRESENTAÇÕES MIDIÁTICAS DA MULHER NEGRA NO *HIP HOP*: UMA ANÁLISE DO FILME *ANTÔNIA*

Ludmila Pereira de ALMEIDA  
*Universidade Federal de Goiás*

**Resumo:** Geralmente a representação da mulher está ligada a um construto social de feminilidade, em que a cultura estabelece e difere homens e mulheres, além de localiza-los em seus ditos “devidos lugares”. Para esse trabalho teremos como corpus o filme *Antônia* (2006), que retrata a história de quatro mulheres negras cantoras de rap e que moram na favela da Brasilândia em São Paulo, elas lutam pelo sonho de fazer sucesso e nessa trajetória ocorrem muitos empecilhos, dentre eles imposições machistas. Com isso, temos como principal objetivo analisar como são constituídas as representações da mulher no hip hop tendo como base o filme *Antônia* e procurando saber como são performatizados, pelo discurso, o gênero e a raça, nos levando assim a uma possível identidade da mulher no hip hop. Para isso, teremos as contribuições de Austin(1998) que nos definirá a performatividade da linguagem no qual Butler (2003) se baseará para nos trazer a concepção de gênero, corpo e sexo. Também Spivak (2010) nos trará a discussão de um sujeito subalterno, que se localiza fora dos sistemas. E para falarmos da mulher no hip hop dentro do Brasil, basearemos nos estudos de Pardue (2008) e Almeida & *et al* (2010). Portanto, teremos que a mulher, concebida dentro de padrões performáticos de gênero, é barrada por preconceitos quando tenta se inserir numa cultura masculinizada socialmente como o hip hop, já que sua “feminilidade” nesse contexto é tida muitas vezes como distração não se inserindo no profissionalismo do rap, diferente de como é visto os homens.

*Com sabedoria vou me libertar/Eu tenho o dom esqueça a guerra/Tenho o som/  
Vim trazer de volta o sonho de vencer/Vou te mostrar como lutar como viver...  
Antônia (2006)*

### Introdução

Quando pensamos em Hip Hop, logo nos vem à mente a imagem de uma pessoa, geralmente negra, que mora na periferia e usa roupas largas, além de ser do sexo masculino. Esse estereótipo faz com que nosso olhar, em relação aos *rappers*, seja de caracterizá-los ao mesmo tempo como construtores e desconstrutores culturais, devido à sua posição de subalterno. Construtores por que pregam uma contra cultura, ou melhor, uma cultura de contestação, já que suas músicas trazem em seu repertório temas de seu cotidiano que abordam uma visão de revolta e raiva contra um sistema que marginaliza seres humanos pela sua posição social. E desconstrutores serão, no ponto de vista da cultura padrão, pelo fato de mesmo estando em território

marginalizado, eles também fazem parte de uma nação que possui um eixo cultural normatizador e que isso pela cultura Hip Hop é desconsiderado, pois seu meio social não é alcançado pela dita democracia e igualdade social.

Além disso, focando dentro da cultura Hip Hop, que então procura refletir e ir contra a visão de um sistema repressor, tem dentro de seu movimento ideologias estabelecidas por essa cultura que eles dizem ir contra. Isso se reflete, por exemplo, na inserção a mulher no Hip Hop, que durante muito tempo foi algo rejeitado devido a um pensamento construído culturalmente e pregado em relação ao gênero. Concepções generalizadas de que a mulher não é capaz de produzir uma música contestadora, de passar a informação que expresse a atitude do movimento, pois ela é considerada frágil, não consegue transmitir a “raiva” e representação de uma voz da sociedade, sem contar com que ainda possui muitas tarefas domésticas para fazer, o que a impede de ter tempo para se dedicar. Segundo Pardue (2008) o conceito de atitude envolve conhecimento e transmissão da realidade, é base de coesão do Hip Hop, relaciona opinião, comportamento e juízo que se manifesta na postura, nos gestos e movimentos corporais.

Teremos então como *corpus* de nosso trabalho o filme *Antônia* (2006), que retrata a história de quatro mulheres negras cantoras de rap, que moram na favela da Brasilândia em São Paulo, elas lutam pelo sonho de fazer sucesso e nessa trajetória ocorrem muitos empecilhos, dentre eles imposições machistas. Com isso, temos como principal objetivo analisar como são constituídas e performatizadas as representações da mulher no hip hop no filme *Antônia* e como o gênero e a raça nos levam a uma possível identidade da mulher no hip hop. Para isso, teremos as contribuições de Austin (1998) que nos definirá a performatividade da linguagem na qual Butler (2003) se baseará para nos trazer a concepção de gênero, corpo e sexo, que fazem parte da construção das representações. Também, Spivak (2010) nos trará a discussão de um sujeito subalterno, que se localiza fora dos sistemas, que é o caso da favela e do sujeito mulher – considerada mais subalterna em relação ao homem. Santos (1984) nos traz a definição do que é racismo e como ele se dá no Brasil, contribuindo para analisar se a raça ainda é motivo de preconceito para com o Hip Hop. E para falarmos da mulher no hip hop dentro do Brasil, basearemos nos estudos de Pardue (2008) e Almeida & *et al* (2010).

## Discussão e análise

Geralmente a representação da mulher está ligada a um construto social de feminilidade, em que a cultura estabelece e diferenciam homens e mulheres os encaixando em seus “devidos lugares sociais”. E sendo o filme um produto midiático, tem por função reforçar, empregar estereótipos e modos de ser, ou seja, reproduz o discurso cultural como forma de norma para uma dada sociedade. Portanto, tendo que, segundo Austin (1998) o enunciado performativo “é o próprio ato de realização da fala-ação”, em que a ação é realizada pelo discurso, podemos dizer que o conceito de mulher é concebida dentro de padrões performáticos de gênero e corpo, que a barram por sua condição de subalterna. E a mídia performa os discursos de gênero e raça, em contextos verossimilhantes, transmitindo sua ideologia acerca do sujeito marginal. Segundo Butler (2003, p.200) o gênero é “uma realização performática” que se estabelece pela “repetição estilizada de atos” e se reflete na materialidade dos corpos, os tornando naturais pelo sexo, o que os delimita, padronizam e os essencializam devido às imposições performáticas culturais.

Assim, logo no início do filme percebemos que o grupo *Antônia* (composto por Preta (Negra Li), Barbarah (Leilah Moreno), Mayah (Quelynah) e Lena (Cindy) não é independente, sua atuação se comporta na condição de *Back up*, são ajudantes de um grupo de rap composto somente por homens, elas atuam como segunda voz em todos os shows. Conforme Pardue (2008) as mulheres dentro do hip hop são representadas regularmente na figura da cantora “back up”, que realiza narrativas de apoio é uma ajudante, o que configura, segundo esse autor, uma domesticidade implícita. Isso nos apoia ao que diz Almeida & at al (2010) que participações femininas no Hip Hop se davam para compor um status masculino, em que fazia o homem ser ‘o cara’ por ter várias mulheres ao seu redor.

Porém, agora procuram se tornar protagonistas e então pedem ao grupo de rap, com o qual elas cantam, para que elas abram o próximo show com uma de suas próprias músicas, e apesar de algumas divergências, por reconhecimento eles permitem, já que um dos homens diz “eu acho uma boa, as meninas tão fazendo uma ae ou vários shows com nois só no palco como *back up*”. Então, no dia das meninas cantarem sua música, Leila, a primeira a começar a cantar, inicia com um rap e durante sua apresentação um homem no meio da plateia, predominantemente masculina, grita “e ae gostosa passa seu telefone pra mim ae truta”, o que gerou um constrangimento inicial por parte da Lena que logo retoma a música.

Além disso, durante a apresentação o tempo inteiro elas são “assoviadas”, por representarem objeto de desejo pelos homens, mas mesmo assim elas conseguem agitar o público e ganhar um pouco de reconhecimento, em que ao final todos gritam “Antônia” expressando que gostaram da música. O que ocorre, e que é representado no filme, é que “as mulheres de Hip Hop tendem a ser vistas como objetos de beleza, um valor que necessita de “proteção” ” (PARDUE, p. 538, 2008), reproduzindo a concepção de gênero feminino que se encontra forte nesse estilo de música tido como um desempenhadora de performances masculinas.

Outro ponto importante é posto por Scott (1995) que traz a questão do gênero como forma primária para se estabelecer relações de poder, isso pode ser percebido no filme *Antônia* nos exemplo do parágrafo anterior, em que as mulheres no Hip Hop são tidas de início somente como segunda voz, aderindo a um sistema patriarcal. E dentro do Hip Hop, que é tido como “um espaço para transformações sociais” (ALMEIDA & et al, p. 8, 2010) a questão gênero é percebida, de maneira invisível, e rejeitada por não ser alvo de discussão, “os *hip hoppers* brasileiros aparecem menos comprometidos a radicalizar gênero como parte do projeto de geral de transformação social” (PARDUE, p. 538, 2008). E isso é um dos pontos contraditórios do movimento, que hoje em dia já está sendo trazido para discussão e aceitação, porém ainda não é visto de forma total devido aos resquícios e ideologias que pregam a fragilidade feminina. E Antônia representa a mulher que se identifica com a cultura Hip Hop, mas que não adere aos padrões masculinos impostos e modela o estilo para si de uma maneira feminina.

O sujeito mulher é então vista como subalterna, não só por sua classe social, mas também pelo seu gênero, segundo Spivak (2010) o subalterno é aquele que se encontra nas camadas mais baixas da sociedade, são os sujeitos excluídos do sistema, não são agentes, pois seu discurso não é ouvido. Spivak considera a mulher do terceiro mundo a mais subalterna, o que nos leva a perceber que o grupo Antônia é composto por mulheres negras, que ainda sofrem preconceito por conviverem em território marginalizado, a favela da Brasilândia. Isso nos leva a possíveis representações da mulher de acordo com seu contexto, o que possibilita a constituição de suas identidades, sendo que elas são “construídas dentro dos discursos, e não fora deles” (HALL, 2007, p. 109). E ainda Silva (2007) aponta que a construção da identidade ocorre através da alteridade, no processo de diferenciação, em que estão imbricadas as

relações de poder (SILVA, 2007). Somos constituídos pelo Outro e pelos atos de fala<sup>1</sup> que estabelecem padrões de estilizadores de comportamento que caracterizam o homem e a mulher, os levando a ter suas identidades formadas dentro de determinados sistemas e hierarquias.

Assim, somos levados às normatizações padronizadas que se estabelecem pelas marcações e não marcações, conforme aponta Derrida (apud Silva, 2007), que tem a constituição da identidade baseada no ato de excluir algo e de estabelece uma violenta hierarquia entre os dois polos resultantes como, por exemplo, homem/mulher, branco/negro. Considerando o “homem” e o “branco” equivalentes a “seres humanos” e que “mulher” e “negro”, são tidos como marcas, em contraste com os termos não marcados “homem” e “branco. Ainda, Butler (2003, p. 42) afirma que “o gênero é o índice linguístico da posição política entre os sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, “o masculino” não sendo um gênero. Pois o masculino não é o masculino, mas o geral”. A questão do lugar da mulher e de seus deveres é reforçada por discursos e códigos que são repetidos, principalmente, pela mídia, que performatiza as identidades e modela padrões sócio historicamente formados. Além disso,

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. (HALL, 2007, p. 108)

Como diz Pennycook (2008) as identidades são construtos performáticos e não pré-formados, somos construídos pelos discursos, pelos atos performativos que o outro faz de nós e mediante essa visão somos representados nas relações sociais. Somos um corpo marcado por performances culturais e sociais e são por elas que somos definidos em termos de classe, raça e gênero. Assim, conforme Almeida *et al* (2010) antigamente as mulheres para não serem xingadas nos palcos se vestiam como homens para se ter aceitação do público, o que reflete uma dependência da imagem masculina, tida como a detentora de poder e melhor representação de atitude. Hoje a imagem feminina já não é vista de forma tão “estranha” como antes e nesse ponto o

---

<sup>1</sup> De acordo com Austin (1998), os atos de fala se configuram nos enunciados, em que dizer significa fazer, possibilitando a reflexão sobre as ações humanas por meio do uso da linguagem e de seu contexto.

grupo *Antônia* se enquadra, pois elas não parodiam a imagem masculina, elas usam um vestuário considerado feminino, conforme os ditos culturais, para cantar rap, como saia curta, salto alto, top, batom, brincos.

É pela linguagem que a ideologia dominante é transmitida, e com isso, a construção da identidade é estabelecida mediante os valores ideológicos de uma cultura, que impõe regras discriminatórias a fim de estabelecer as relações de poder, fortalecendo através das performances estilos identitários.

o sujeito não é determinado pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação *não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição* que tanto se oculta quanto impõe suas regras" (Butler, 2007, p. 209).

Além disso, o ritmo e a voz ao cantar adquirem uma melodia não tão rústica como a dos homens, as mulheres estão moldando o Hip Hop de forma a abarcarem também a performance feminina, para que assim, esse estilo musical consiga realmente representar um povo, que não é só masculino mas também feminino. Com isso, suas músicas são compostas de forma diferente, enquanto geralmente os homens xingam, transmitem raiva, acusam através das letras, as mulheres procuram transmitir esperança e solução, como se pode observar na música tema do filme *Antônia*.

O contexto periferia é o território onde a ação e a ideologia do Hip Hop é representada, que procura desmistificar uma noção singular que é performada pela mídia, que tem a periferia como lugar de uma "cultura de pobreza", sendo que na verdade ela comporta diferentes pontos de vista da sociedade moderna, que é a maior opressora do sujeito marginal. Na música *O som que bate* tem uma estrofe que traz essa questão da mídia não mostrar o que é bom da favela, pois o que ela faz é transmitir o estereótipo, uma visão que valoriza a cultura moderna e urbana da elite. "A favela/ Nunca foi reduto de marginal/Ela só tem gente humilde Marginalizada/E essa verdade não sai do jornal..." (Antônia, 2006).

O que nos leva também a imagem de "um anti-herói típico do Brasil contemporâneo" é "um sujeito alternativo de modernidade, um autor subalterno de uma cosmologia translocal - uma visão de mundo baseada no cotidiano e no rejeitado" (PARDUE, p. 523, 2008), que reflete as cicatrizes de um período de colonização e escravidão, tendo que grande parte desse contexto marginal é constituído por negros e sendo assim, o preconceito é concebido nos moldes europeus, que vê o negro como um não-ser humano. Essa concepção de um sujeito marginal reflete nas falhas da

chamada democracia racial que prega uma igualdade entre os brasileiros, mas que é um mito que se desconstrói quando nos direcionamos para a favela, um local esquecido a margem da sociedade. O que nos leva a concepção de racismo que Santos (2006) traz como sendo a superioridade de um grupo racial sobre outro, em que podemos ter a favela, composta, em sua maioria, por pessoas negras, como o lugar de segregação social e racial, em comparação com o centro da cidade moderna urbana, com sua maioria branca e de classe alta.

Portanto, o território é parte inerente à cultura Hip Hop, que afirma sua identidade social e local através de músicas como o trecho a seguir: “Liberdade, igualdade, minha necessidade/Estou de volta a Brasilândia/Minha verdade/Ganhar a rua/Minha luta continua” (O som que bate – ANTÔNIA, 2006). Pardue (2008, p. 522) afirma que a “periferia é um lugar perigoso, porque ela representa o avesso do moderno”, porém ao mesmo tempo ela se apresenta como “uma manifestação sociogeográfica da diferença “necessária” na formação da identidade burguesa”. Ou seja, os grupos sociais são marcados por classes sociais que se organizam no espaço da cidade, separando por hierarquias o centro da periferia, trazendo, com isso, resquícios do período colonial e escravocrata. Além disso, as cantoras de Antônia procuram assumir a música como arma de combate e lugar de voz social como diz a letra da música tema *Antônia*: Então vamos batalhar pra viver/Cantar é minha arma pra vencer/Nada pode parar/Ninguém vai me calar/Nada pode parar/Ninguém vai me calar.

### **Considerações finais**

O hip hop vem se fortalecendo como um local de expressão e crítica da realidade ao retratar tanto pelas letras da música e pelo estilo um “modo de marcar presença no mundo”, considerando o contexto em que o hip hop se insere de formar massiva: a favela. Porém, mesmo sendo uma forma de eliminar o preconceito contra as pessoas que vivem a margem do urbano moderno e que são consideradas fora do sistema padrão de convivência, percebemos que dentro do próprio hip hop, que é tido como, predominantemente, um estilo masculino, a representação da mulher negra é marginalizada. Laclau (1990) afirma que, se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça. Derrida mostrou como a constituição de uma identidade esta sempre baseada no ato de excluir algo e de estabelece uma violenta hierarquia entre os dois polos resultantes-homem/ mulher,

branco/negro. Em que o “homem” e o “branco” são equivalentes a “seres humanos” e que “mulher” e “negro”, são tidos como marcas, em contraste com os termos não marcados “homem” e “branco”.

Contudo, o filme constrói a imagem da mulher negra por meio da performatividade de uma mulher, corajosa, guerreira, lutadora, etc., em que mesmo se localizando em contexto subalterno e marginalizado ela procura transmitir atitude sem perder o que consideramos como feminilidade, pois ela também faz parte da cultura Hip Hop. E isso nos faz rever os conceitos estabelecidos de padrões de gênero, que a mídia repete consolidando como dogmas e que barram o direito de se expressar, impondo relações de poder entre homens e mulheres, sendo estes segundo Butler (2003) categorias políticas e não fatos naturais.

E apesar do filme *Antônia* ser retratado em cenário real, procurando trazer a realidade para seu locutor, não podemos esquecer que a mídia máscara, idealiza fatos e escolhe o que transmitir a fim de ganhar audiência, pois o real só é conhecido por quem vive todos os dias no contexto da periferia. Isto é “a mídia transforma os signos singulares de discursos sociais contraditórios numa narrativa normal, neutra, que nos fala. (...) Desta forma, os grupos sociais são silenciados” (FOSTER, 1985). Isso ocorre para que se mantenha a relação de poder na qual a mídia procura estabelecer mediante seu discurso normatizador, que dita o que é certo e bom, a fim de manipular os sujeitos os controlando para manter a homogeneização ideológica na sociedade.

Portanto, sendo o filme um produto midiático que procura construir representações/identidades com base em estereótipos e valores de uma sociedade, podemos ter em *Antônia* uma procura de transgressão e afirmação da identidade feminina no hip hop, quebrando estereótipos que a subalternizam e as colocam na mesma posição que esta o homem nesse contexto. Temos então, a mostra de mulheres modernas que procuram reformular as performances culturais, mostrando que a dita “marginal” também pode expressar sua voz na posição de mulher não sendo apenas uma *back up*, mas como sendo a protagonista com seu próprio estilo e sem paródias masculinas. Logo,

... As identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, p. 108, 2007)

## Referências

- ALMEIDA, N.F; LARA, J.S; ESCOBAR, A. F; SÁ BARRETO, G. D; FERREIRA, S. S; CRUZ, L. S. *Mulheres no RAP carioca*. Inserção e Preconceito. Anais do VIII Congresso Iboamericano de ciência, tecnologia e gênero. 2010.
- AMARAL, T; ARAÚJO, G.C; MOREIRA, R. *Antônia*. [Filme]. Produção de Tata Amaral e Geórgia Costa Araújo, direção de Tata Amaral e Roberto Moreira. Brasil. 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bxFQRj482PY>. Acessado: 04/03/2013.
- AUSTIN, J. L. Performativo - constativo. Tradução: Paulo Ottoni. In: OTTONI, Paulo Roberto. *Visão Performativa da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998. 107-144.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.
- FOSTER, Hall. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- GRIJÓ, W. P. *A representação do subalterno em seriados de tv: uma discussão teórico-metodológica*. Anais. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. 2010.
- HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 103-133.
- PARDUE, D. *Desempenhando atitude: uma imposição de espaço e gênero pelos hip hoppers brasileiros*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2008, V. 51 Nº 2.
- PENNYCOOK, A. Uma linguística aplicada transgressiva. In: LOPES, L.P. M. *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo, Parábola Editorial, 2006.
- SALES JR., Ronaldo L. *Raça e justiça: o mito da democracia racial e racismo institucional no fluxo de justiça*. Recife, UFPE. São Paulo, Mackenzie, 2006.
- SANTOS, J. R. dos. *O que é racismo*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil da análise histórica. In: *Educação e realidade*. V. 20, n.2, 1995, p. 71-99.
- SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 73-102;103-133
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## IDENTIDADE E AUTORREPRESENTAÇÃO EM TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI

Ludmila Portela GONDIM  
*Universidade de Brasília*

**Resumo:** Analisa toadas de bumba-meu-boi maranhense, buscando entender as visões nas quais o poeta-cantador se autorrepresenta. Foram selecionadas 18 toadas do ano dos grupos: Maracanã, Maioba, Madre Deus e Floresta. Sobre a manifestação, recorreu-se aos estudos de REIS (2000) e outros, para o entendimento sobre uma análise metodológica do texto poético-musical de base cultural, as leituras de ZUMTHOR (2007) e TATIT (2007) e para a compreensão do lugar de fala do subalterno, as leituras de BHABA (1998) e SPIVAK (2010).

O problema que dá origem à investigação está centrado na possibilidade de análise das toadas de Bumba-meu-boi, expressão da cultura popular maranhense, procurando evidenciar as imagens e a visão de mundo dos poetas cantadores sobre eles mesmos e sua relação com a contemporaneidade.

Atualmente, registra-se a importância dos estudos das canções populares, no Brasil, dado ao volume de trabalhos desenvolvidos nessa área, sejam eles na perspectiva linguística ou musical. Portanto, buscou-se tratar a canção como um espaço de manifestação de ideias e como veículo de discussões sobre as diversas áreas do saber, focalizando as toadas como objeto literário a partir de uma percepção poética que busca “quebrar o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos” (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Destaca-se, neste trabalho, o papel do cantador, afastado dos meios acadêmicos, mas que consegue fazer de suas composições folclóricas a expressão de suas ideias, de eventos e de sentimentos. Daí, o interesse em estudar o conjunto de imagens que são utilizadas na construção das representações sobre si nas toadas de bumba-meu-boi maranhense, apoiando-se no texto e nos elementos socialmente elaborados e compartilhados.

Caracterizada como uma manifestação de caráter popular, o bumba-meu-boi é registrado pela literatura, em sua maioria antropológica, como marca de identidade maranhense. No mês de junho, as festas celebram a cidade, o povo, a cultura e a história do Maranhão. Assim, a manifestação é pensada, planejada, construída e apresentada em homenagem aos santos deste mês, época que marca o início do verão, as chuvas esparsas e a floração das mangueiras e cajueiros na região.

O primeiro registro escrito sobre o Bumba-meu-boi trata-se de uma notícia veiculada em 1840 pelo padre pernambucano Lopes da Gama, em seu periódico *O Carapuço*. Suas impressões sobre a brincadeira são negativas, mas ele aponta para os diversos personagens que participavam do folguedo, como o boi, o cavalo-marinho, a burrinha, a urupema e a caipora, que dançavam ao som de violas, pandeiros e gritos.

São muitas as versões sobre as origens do folguedo. Dentre elas estão: a ideia de uma reminiscência da festa pagã egípcia de homenagem ao boi Ápis, “para assinalar a passagem da Terra pela constelação zodiacal do Touro” (REIS, 2000, p. 70); a ideia de que nasceu na colônia, durante a civilização do couro, quando o animal que movia os engenhos, fornecia carne, couro e compunha a paisagem da colônia, era a estrutura da economia e, por isso, naturalmente, ganhou espaço nas lendas, nas prosas e nas conversas fabulosas que se espalharam (VIEIRA, 1954, p. 77); a ideia de que é resultado de festas introduzidas pelos elementos africano e indígena; e, ainda, a ideia de que é uma festa de tradição portuguesa, assim como a Marujada, o Reizado, a Burrinha, o Babau, a Caipora e outros. (SARNEY, 2000, p.9).

Na perspectiva de Marques (1999, p. 54), o bumba-meu-boi surgiu através da necessidade de comunicação oral dos índios, escravos, crioulos, mamelucos e mestiços, com uma linha editorial-política, em que o tom reivindicatório e de crítica social de costumes expressava-se (e se expressa) na narrativa produzida e reproduzida do seu discurso simbólico, do seu roteiro comunicativo.

Considerada no passado como coisa de pobre e de negros, objeto de curiosidade para as classes abastadas, brincadeira de arruaceiro e de beberões violentos, a festa do bumba-meu-boi no Maranhão só passou a ser valorizada como símbolo maior da cultura popular maranhense, como signo representativo da cidade e do Estado e como bem de consumo depois dos anos de 1960. Este foi o momento de valorização e de reconhecimento dos elementos populares por todo o Brasil, processo que se desenvolveu a partir da constituição do Estado Novo.

Barros (2007) destaca que nos primeiros anos do século XX vem à tona o discurso do resgate e da preservação das tradições populares e que estes são responsáveis pelo crescimento da participação social e simbólica de elementos negros e populares em espaços antes dedicados ao mundo erudito. Neste sentido, a origem do bumba-meu-boi pode estar ligada ao discurso do conjunto formado pelos três povos que formaram o povo brasileiro: europeus, africanos e indígenas.

Como festa de principal investimento da política cultural, envolve intensamente a população que se reúne em arraiais para assistirem e acompanharem às

apresentações dos diversos sotaques<sup>1</sup>. A cada ano, os grupos renovam suas composições, os trajés e o couro do boi, elemento central da brincadeira.

Neste cenário de festa, as toadas são compostas e cantadas, em geral, pelo cantador que é também conhecido como o amo, o dono da brincadeira. Suas composições são consideradas poesias de base popular dado à importância que é dada ao aspecto formal – uso das rimas e escolha metafórica – e à improvisação. O cantador, responsável maior que conduz as apresentações, é escolhido e aceito dentro da comunidade pela qualidade de sua voz, afinação e capacidade de compor toadas.

Ainda sobre o cantador é importante saber:

Sua indumentária é calça comprida de tecido comum ou de cetim com fitas aplicadas na horizontal sobre um leve franzido. A camisa em tecido brilhante de cores fortes, ou com um colete sobreposto com bordados, a parte mais importante do seu vestuário. Na cabeça um chapéu de feltro bordado com miçangas e canutilhos. O que demarca sua posição é o maracá de metal em formato grande, enfeitado de fitas. O toque do maracá, após o solo da toada, convoca a todos para cantar e tocar os instrumentos e o início das danças. O maracá simboliza o poder do amo e sua posição de mando, marcando a entrada dos instrumentos e mantendo seu ritmo, poder que ele estende a seus auxiliares, que usam um maracá das mesmas dimensões. O outro elemento distintivo do amo é o apito, usado para convocar os brincantes, iniciar e encerrar cada toada. Hoje, o domínio do microfone complementa a posição de liderança do amo. Mas, nas toadas, apenas o maracá é referido. (ALBERNAZ, p. 83)

São inúmeros os grupos de bumba-meu-bois espalhados pelo estado, e estão organizados em cinco sotaques. Para fins de análise, foram selecionadas 18 toadas dos bumba-meu-bois de Maracanã, Madre Deus, Maioba, e Floresta, que revelavam a descrição de uma autoimagem do cantador a partir de eixos temáticos como: a sua relação com o boi e a comunidade, a sua relação com outros grupos de bumba-meu-boi, a sua preocupação social, a sua manifestação de poder e valor, a sua evocação religiosa e referências à luta, à natureza e à mulher.

Desta maneira, na tentativa de se afastar do discurso hegemônico e das crenças sobre a produção do saber e do conhecimento, a análise das toadas, tomadas aqui como objeto literário, seguem o caminho do rompimento com os paradigmas literários

---

<sup>1</sup> A classificação dos sotaques do Bumba boi do Maranhão se faz pela origem regional/cidade e/ou instrumentos característicos, baseando-se nas especificidades de ritmo, indumentária, instrumentos, passos e evolução da dança (círculo, semicírculo, ou fileiras) (ALBERNAZ, p. 84)

que concebem às produções eruditas e canônicas preferência, excelência e um status elevado de arte.

### **Toadas: espaço de identidade e autorrepresentação**

Objetos de significação, com procedimentos e mecanismos passíveis de análise, e objetos de comunicação entre dois ou mais sujeitos, as toadas encontram seu lugar entre os objetos culturais, por estarem inseridas em uma sociedade de classes, determinadas por formulações ideológicas específicas, por serem, também, práticas eminentemente orais e suficientemente elaboradas.

A investigação dos elementos internos e dos elementos externos que compõem as toadas confere a elas um caráter heterogêneo e põem em evidência oposições clássicas entre o que é moderno e tradicional, culto e popular, hegemônico e subalterno. Seguindo a linha epistemológica de Canclini (2008), tem-se, a partir das composições dos cantadores, uma produção literária de caráter popular, que não se pretende erudita ou culta. As toadas representam o excluído, aquele que luta pela preservação do patrimônio cultural que produz e pelo seu reconhecimento.

A cada ano são produzidas novas toadas que também são midiaticizadas em CDs e DVDs. Antes, ocupavam um lugar de circulação específico, dentro das rodas e das festividades, hoje, com o registro em mídia digital, esse lugar se amplia e ganha proporções indimensionáveis. Esses acervos, por sua vez, constituem um conjunto de produções literárias com recursos temáticos e formais que oferecem uma importante e viva referência para o estudo do que é produzido pelo subalterno, sua identidade e representação sobre a vida, o outro, a comunidade e si mesmo.

A figura de um cantador/poeta comprometido com a construção de uma identidade que lhe seja própria circula em quase todas as toadas analisadas. Por meio de uma linguagem simples, mundos são recriados e representados de modos viáveis e por meio dela é possível se recuperar sujeitos e conhecimentos sobre estes. A autorrepresentação do sujeito cantador aparece em produções como:

De um lado sou cantador  
Do outro sou meu próprio fã  
Ainda sou fiel boieiro  
Não vou deixar Maracanã  
O meu canto pra todo mundo faz bem  
Tanto pra quem gosta  
E pra quem não gosta também.

(Boi de Maracanã – faixa 01 – 2012).

Ao manifestar como vive e como se vê, o sujeito manifesta consciência de dois pólos possíveis para sua autoimagem. Uma como cantador, como produtor e estrela do espetáculo que encena, outro como fã dele mesmo. O uso da palavra “fã” revela intenção de se posicionar como astro ou como artista que merece destaque, o que é reiterado nos três últimos versos, ao destacar que seu canto faz bem pra quem gosta ou não do seu grupo, nesse caso específico, do Boi de Maracanã. A revelação de uma *persona* nascísica é um elemento presente nas toadas. Centrado em si mesmo como se estivesse de frente a um espelho, o cantador vislumbra sua própria imagem e, num misto de vaidade e autoamor, representa o que é pelo que não é. Desta maneira, o espelhamento funciona como estímulo ao desejo de ser distinguível dos demais, de obter uma particularidade que o revele diferente e melhor que outros cantadores:

Eu estou preocupado com a Ilha  
No que diz respeito a cantoria  
Tem cantor que não sabe fazer toada  
Canta dos outros pra poder participar  
E não respeita a nossa historia  
Quem não tem memória desocupa o lugar  
Eles não têm capacidade de competir com Maracanã  
Por isso que a coroa é bela  
Só quem usa ela  
É o Guriatã.

(Toada do Boi de Maracanã 2012 – faixa 02).

Em tempos de pós-modernismo em seu sentido estético-ideológico, tem-se o sujeito fragmentado como centro do acontecimento histórico, “é o sujeito esquizoide ou “cindido” que articula, com maior intensidade, a disjunção entre tempo e ser que caracteriza a sintaxe social da condição pós-moderna”. (BHABHA, 1998, p. 295)

A leitura das toadas, como um fenômeno literário, leva à leitura também de um fenômeno histórico e social. A autorrepresentação tende a reproduzir a produção, a distribuição econômica e as relações de poder do mundo político e social em que o cantador se vê inserido. Essa compreensão por parte do eu-lírico sobre a realidade econômica se manifesta em toadas como:

Com onze anos comecei cantar  
Uma latinha machucada foi o meu maracá  
Eu não usava toalha e nem vidro de mel  
Mas já tinha umas meninas pra segurar meu chapéu  
Hoje estou firme no meu batalhão  
Cantador só tem valor nos festejos do senhor São João.

(Boi de Maracanã – Faixa 08 – 2012).

Neste caso, o resgate da infância e a referência à latinha machucada revelam o lugar de fala de alguém que manteve a tradição com esforço. O sujeito autor fala da sua história como cantador, ainda criança, usando latinha machucada no lugar do maracá. Ressalta-se que o maracá é o instrumento usado somente pelo cantador, funciona como uma espécie de símbolo da liderança, marca o ritmo das batidas dos outros instrumentos, como matracas e pandeirões. Outros elementos também conferem poder ao cantador, as toalhas e o vidro de mel. A presença feminina é marcada como aquelas que seguram o chapéu. As mulheres detêm um papel secundário dentro do bumba-meu-boi. Em geral, fazem parte da preparação da brincadeira, acompanham os brincantes dando suporte – as mutucas – ou performatizam o indígena – as índias. Algumas vezes, em número menor, completam outros grupos de brincantes, como vaqueiros, caboclos-de-pena ou de fita, matraqueiros etc.

Ainda na canção, é notável que, ao traçar um trajeto de sua história, seu passado e seu presente, o eu lírico demonstra que apesar de sua luta, seu valor, enquanto cantador, só se manifesta durante os festejos de São João. Fora dessa época ele não tem muita notoriedade, o que reitera nossa análise na perspectiva do desejo de ser valorizado e notado pelo outro.

Nas 18 toadas selecionadas que apresentaram a autorrepresentação, foi possível localizar preferências temáticas que organizam os dizeres do compositor e que reforçam o sentido do que seja uma toada, de maneira que para falar de si, fosse necessário também explicitar assuntos como:

a. O boi e a comunidade, elementos que parecem se confundir, muitas vezes, num só corpo, ou numa mesma substância, dado que um e outro marcam a identidade local e a história de luta da comunidade:

Maioba, minha querida Maioba  
Eu tenho orgulho de dizer  
Tu és meu torrão  
Na tua terra eu nasci  
Vou cumprindo a tua sina  
Cantando toadas pra ti  
Em 2004, teu povo me aprovou  
E na sombra da mangueira  
Mostro o meu valor  
Hoje faço parte dessa família guerreira  
Agradeço de coração nação maiobeira.  
(Boi da Maioba – Faixa 10 – 2012)

b. A provocação a outros bois, como forma de afirmar-se como o melhor cantador:

Eu formei trincheira  
Do Jenipapeiro  
Lá vai Boi da Maioba  
Touro verdadeiro  
Te arreda da frente cantador  
Este ano eu não quero baixaria  
Por cima do vento com a toada e melodia  
Em cima da terra  
Eu dou show de tropeada e de harmonia.  
(Boi da Maioba – Faixa 03 – 2012)

c. A luta para vencer as dificuldades impostas pela vida, sugerindo a elaboração de uma autoimagem vitoriosa:

O vento fez mudança  
Por muito tempo o noroeste dominou  
Mas tudo tem o tempo e tem a hora  
O vento norte agora tá soprando a meu favor  
Todo mundo insiste se vence é lutando  
A justiça divina quando tarda está chegando.  
(Boi de Maracanã – Faixa 07 – 2012)

d. O poder e o valor que ele mesmo possui dentro da agremiação, da comunidade ou na relação amorosa, podendo se autorrepresentar como o “índio valente”, o “canário gorjeador”, o melhor cantador, o aprovado, o iluminado, o escolhido por Deus, por São Pedro ou São João:

Eu saí de São Luís  
Pra cidade de Viana  
Foi São João quem me ordenou  
Cheguei cumprimentei o povo  
Boa noite pros morador  
Pra quem trabalha na roça  
Bordadeira e os pescador  
Saudei os comerciante  
E também o criador  
Essa foi a nossa homenagem  
Que Apolonio Melonio mandou[...]  
Quando chegar mês de junho  
Vou sair de boi em boi  
Pra mim conhecer boiada  
Levo lá do meu lugar  
Minha turma da baixada  
Vou levar meus companheiro

Convidar a vaqueirada  
E no dia 23 tô no boi de Apolônio  
Fazendo show de toada.  
(Boi da Floresta – Faixa 07 – 2011)

e. O sofrimento dos moradores da região que tiveram suas plantações alagadas com as chuvas e as inundações, revelando sua preocupação social sintonizada com a consciência de seu papel enquanto cantador. A toada torna-se, neste caso, uma via de denúncia social, seja convidando os ouvintes a solidarizarem-se uns com os outros, seja colocando-se como impotente diante da tragédia humana:

Dei uma volta na baixada  
Eu voltei com medo  
Porque ta ruim pra viver  
É água pra todo lado  
Não tem nada pra parar de chover  
Eu vi muito lavrador chorando  
Ah meu Deus o que é que posso fazer.  
(Boi da Floresta – Faixa 04 – 2011)

f. A evocação dos santos protetores, de Jesus ou de Deus, para representar-se como alguém que cumpre ordens ou como alguém que tem seu destino guiado pela intuição ou poderes divinos:

Boi urrou vaqueirada  
Cinco horas da manhã  
A ilha inteira tremeu  
Abalou encantaria  
Contrário se escondeu  
Cantador saiu correndo  
Com o urro que o meu boi deu  
São mais de trinta anos  
Que a boiada da Floresta  
Pede paz em nosso país  
Apolônio quem criou  
Essa turma boa e feliz  
Nosso boi Paz do Brasil  
É orgulho de São Luís  
Às seis horas da manhã  
A hora que o sol apareceu  
A noite só se espalhou  
Na hora que o boi gemeu  
Contrário saiu correndo  
Pedra do morro desceu  
Foi um gemido forte  
Que a mata escureceu  
Eu vou contar a verdade  
Que aconteceu em dois estados  
Que doeu meu coração

E no complexo de Pedrinhas  
Em São Luís do Maranhão  
Preso degolaram preso  
Foi a maior rebelião  
Também no Rio de Janeiro  
Houve grande confusão  
A polícia e a Marinha  
Pra acabar com tudo isso  
Invadiu o Morro do Alemão  
Digo Adeus moça não chora  
Digo Adeus que eu já vou  
Vou levar meu batalhão  
São João foi quem mandou  
Que Jesus lhe abençoe  
Como me abençoou  
Aqui vai ficar a marca  
Do nosso reproduzidor  
Pra contrário respeitar  
E ficar sabendo  
Que aqui Floresta passou.  
(Boi da Floresta – faixa 15 – 2011)

As escolhas do compositor relançam o olhar para a sua vida prática e para a sua história. Os significantes, as metáforas e as evocações torcem e se contorcem com o próprio movimento de construção da poesia, na qual sentenças e frases aparentemente independentes, isoladas e incoerentes cruzam passado, memória, tradição, presente, desejos e esperança. Tem-se um sujeito, que com sua poesia, é capaz de captar a experiência daquilo que é compartilhado pela comunidade silenciada. No instante em que a construção poética se faz toada, ele – cantador – fala com sua própria voz, fala por si mesmo e se reconhece como pertencente à comunidade que representa.

Nomes, símbolos e referências saltam nas toadas como força de expressão. Os lugares-comuns, as expressões repetidas e a simplicidade da linguagem revelam a encarnação do ponto de vista comungado pelo grupo social. As tradições, as crenças e os saberes são claramente expostos na própria superfície do texto, sobretudo porque o sujeito se reconhece como agente autêntico da história e da tradição do bumba-meu-boi. Seus julgamentos sobre o que é ser um bom cantador declaram como estima as origens, ao mesmo tempo em que quer se posicionar e se inscrever no mundo de tantas transformações culturais e sociais. Aquilo que foge dos padrões como a “firmeza no cantar”, o respeito pela história dos outros bois, a honestidade, a humildade, por exemplo, é julgado e apontado nas toadas como inautêntico e motivo de chacota.

O discurso do colonizado se faz presente em expressões do tipo “valente”, “guerreiro”, como na toada:

Sou índio guerreiro  
Eu sou valente  
Eu sou vencedor  
Ôh na chegada no terreiro  
A poesia levantou  
Danço, gingo, balanço e canto assim  
Eu sou floresta, eu sou floresta sim senhor.  
(Boi da Floresta – Faixa 11 – 2011).

As imagens do índio evidenciam a luta, a diferença e a marca daquele que precisou, e ainda precisa, combater para conquistar seu espaço dentro do corpo social. Assim, a fala do cantador ressurgem em metáforas que sugerem a figura do índio como um herói, tal como a literatura canônica por muito tempo tem apresentado.

Essas traduções dos discursos hegemônicos e não-hegemônicos nas toadas são perceptíveis pelo uso constante das metáforas que se referem à luta, ao combate ou à guerra, visto que estas se remetem a questões que se encontram no âmbito daquilo que é essencial ao sujeito cantador. Sua posição enquanto sujeito social se articula às

práticas e valores alternativos que estão incrustados no tão frequentemente avariado, fragmentário, estorvado ou ocluído trabalho das minorias; tendo sido coagido a uma posição de sujeito negativa e genérica, o indivíduo oprimido a transforma em uma posição coletiva positiva. (BHABHA, 1998, p. 315)

A ideia de comunidade que agrega conceitos, valores e domínios próprios oferece à imagem do cantador elementos que revelam sua consciência de classe e de identidade. Ao se declarar pertencente a uma determinada agremiação de bumba-meu-boi, o cantador rompe a ideia de homogeneidade entre os bumba-meu-bois, se diferenciando dos outros cantadores por ser melhor, por ser mais aceito, por ter o boi mais bonito, ou mais rico. É como se a identificação declarada a um determinado grupo automaticamente denotasse a recusa por qualquer outro.

Obviamente que toda essa noção de comunidade que circula entre os cantadores de bumba-meu-boi é sintoma dos antagonismos provocados pela modernidade. O espaço metropolitano é reorganizado de modo que a comunidade se torne o território das minorias, lugar privilegiado para a significação do direito de dizer, de subverter e de transgredir. A autorrepresentação por meio da identificação e da descrição da comunidade deixa ver a autoidentidade como um processo de conhecimento sobre as diferenças culturais, os mecanismos políticos e os descompassos sociais.

Preocupada em escapar da idealização desse Outro/ cantador, incorrendo na reafirmação do discurso da exclusão, a pesquisa buscou a concessão máxima da emergência da fala do Outro através de sua própria voz. Mesmo que isso não garanta a essencialidade de uma representação verdadeira. Entende-se, neste estudo, a autorrepresentação como uma construção discursiva que por vezes pode mascarar uma cooptação inconsciente daquilo que quer desmascarar, entretanto revela-se como lugar em que impasses e possibilidades do eu lírico são representadas por uma voz própria.

### **Para concluir**

A análise das toadas buscou centrar-se na figura do cantador, sujeito pertencente às camadas mais baixas da sociedade e distante dos meios acadêmicos, mas que dentro da brincadeira, como é conhecido o Bumba-meu-boi, é capaz de representar politicamente e socialmente sua comunidade, seu povo, seu estado ou seu país. Além disso, impõe respeito por ser ele o amo da brincadeira, é dele a voz que dá vida às composições geralmente criadas por ele mesmo.

Apesar de reconhecer que a pesquisa fala pelo outro, ao tentar construir uma imagem da autorrepresentação, tomando a figura do cantador como objeto de análise nas toadas, não se exclui a ideia de que representar, como nos indica Spivak (2010), seja um ato de fala em que há pressuposição de um falante e de um ouvinte num espaço dialógico de interação. Mesmo que o processo de autorrepresentação tenha sido revelado pelo olhar da pesquisadora, acredita-se que um espaço foi criado para o diálogo com a subalternidade.

Desta forma, entre as imagens de autoconsciência, representando em sua fala poética a voz da comunidade a que ele pertence pelas vias de um discurso de engajamento social, dramatizando seja o sofrimento dos silenciados na prisão ou dos que vivem no sofrimento pelo excesso de chuva, por exemplo, e as imagens que o poeta projeta sobre si mesmo, é possível a identificação de subjetividades plurais significantes para a compreensão do processo de criação poética.

Diante de um sujeito que produz aquilo que canta, nota-se que valores são rompidos e confirmados nas canções, institucionalizando-se a cultura maranhense a partir da identificação com aquilo que é contemporâneo. Mesmo que o texto mimetize estereótipos já reconhecidos social e culturalmente, evoca a postura crítico-reflexiva do cantador e suas intenções disfarçadas pela autorrepresentação.

Tomados como autênticas representações de um grupo social subalterno, as toadas delatam e reinventam posições de resistência, revertendo-se em discurso produzido pelo popular que resiste ao que está imposto por uma cultura de elite e que reivindica seu lugar de oposição à cultura dominante.

É fácil perceber que as expressões culturais, que se aproximam do que é erudito, perdem força, quando comparadas às expressões culturais populares. Seja nos discursos do cotidiano ou nas universidades, a problematização dos aspectos de cultura popular tem se tornado um campo propício à pesquisa. A partir dessa ideia, a proposta do estudo analítico que envolve a manifestação da cultura popular e folclórica do bumba-meu-boi, tendo as toadas do folguedo como foco, possibilita discutir sobre fenômenos literários que nascem da oralidade e se perpetuam no imaginário coletivo de um povo por meio da palavra escrita.

Além do exposto, destaca-se o fato de que são poucos e desconhecidos os trabalhos com relacionados às canções, “como se a canção não fosse suficientemente elaborada para merecer uma abordagem sistemática e semiótica, com todo o seu jargão técnico, não fosse adequada para examinar uma prática eminentemente espontânea.” (TATIT, 2007, p. 12). A linguagem aprisiona e também liberta, portanto as produções do nível das toadas abrem espaço para novas compreensões sobre a arte e a literatura como um aspecto essencial para o conhecimento do contemporâneo. Obviamente, que a simbolização e a figuração em contexto cultural serão necessariamente diferentes dos textos canônicos, mas ainda assim é possível perceber que quando a autoconsciência do compositor se volta para si mesmo, é possível ao leitor/ ouvinte entender as condições mais profundas de suas realidades, que são únicas e múltiplas. Assim, as formas pela qual a cultura se percebe, se expressa e se conhece podem ser alteradas.

## Referências

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *O “URROU” DO BOI EM ATENAS Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

BARROS, Antônio Evaldo Almeida. *O PANTHEON ENCANTADO Culturas e Heranças Étnicas na Formação de Identidade Maranhense (1937-65)*. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. UFBA. Salvador, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e Experiência Estética na cultura do Bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999

REIS, José Ribamar Sousa dos. *Bumba-meu boi. O maior espetáculo popular do Maranhão*. 3. ed. São Luís, 2000.

SARNEY, José. *Incentivo à cultura e sociedade industrial*. In: JÉLIN, Elizabeth et al. Rio de Janeiro, Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG Editora, 2010.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

VIEIRA FILHO, Domingos. "Folklore sempre". Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão. Ano V, nº 5, dezembro, 1954.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

#### CDS

Bumba-meu-boi de Maracanã (2012)

Bumba-meu-boi da Maioba (2012)

Bumba-meu-boi da Floresta (2011)

Bumba-meu-boi da Madre Deus (2011)

Bumba-meu-boi da Madre Deus (2012)

## DIÁLOGOS ENTRE BAKHTIN E CHARAUDEAU: UMA ANÁLISE DO DISCURSO PUBLICITÁRIO

Maira GUIMARÃES  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Emília MENDES*  
Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** Entendendo o texto como um dos meios para uma análise histórica, social e cultural de determinada sociedade, buscamos, através da linguagem publicitária pertencente à marca Mizuno (publicada na revista *Tpm* do mês de setembro de 2010), compreender como os sujeitos e os discursos inseridos na linguagem retratam os imaginários sociodiscursivos da mulher contemporânea. Este trabalho tem como enfoque o diálogo entre os teóricos do Círculo de Bakhtin e o teórico Patrick Charaudeau, através, respectivamente, dos conceitos de dialogismo, enunciado e enunciação, de um lado e, de outro, da definição dos sujeitos da linguagem presentes na teoria Semiolinguística. Trabalhando com Bakhtin (1992), no que se refere ao conceito de dialogismo entre interlocutores e entre discursos, apresentaremos o princípio da alteridade como elemento essencial para a interação entre os sujeitos, bem como o fato de todo discurso não ser único e individual, pautando-se, portanto, em uma relação permanente de interdiscursividade. Demonstraremos os imaginários sociodiscursivos do universo feminino através da caracterização do ato de linguagem como inter-enunciativo apresentado por Charaudeau (2008). Tralharemos, portanto, com a presença de quatro sujeitos da linguagem (EU enunciador, EU comunicante, TU destinatário, TU interpretante) que se encontram em dois universos de discursos que não são iguais. Desta forma, propomos a utilização dos conceitos do Círculo de Bakhtin para que, juntamente com o auxílio de noções e termos pertencentes à análise do discurso de orientação francesa, possamos analisar os imaginários sociodiscursivos femininos presentes no discurso publicitário da marca Mizuno.

### Introdução

Na contemporaneidade, o discurso publicitário é um dos objetos de estudo mais abordados na perspectiva da Análise do Discurso sob variadas abordagens e teorias. Posto isto, propomos a análise de uma publicidade da marca Mizuno publicada na revista *Tpm* com o objetivo de verificar a construção dos imaginários sociodiscursivos femininos. Com base no propósito mencionado, gostaríamos de enfatizar que a nossa análise não se baseia somente no estudo da retratação destes imaginários na mídia impressa, uma vez que estabeleceremos um diálogo entre dois grandes teóricos sobre as reflexões da linguagem: Mikhail Bakhtin e Patrick Charaudeau.

É certo que, ao contrário do senso comum, a publicidade atual não se apresenta como inovadora, criativa ou até mesmo transgressora. Desde há muito tempo, ela reforça os imaginários sociodiscursivos relacionados aos gêneros masculino e feminino através, respectivamente, das dicotomias: racionalidade *versus* afetividade; dinamismo *versus* inércia; força *versus* fragilidade. No entanto, observamos que o discurso publicitário, assim como qualquer outro discurso, adapta as suas abordagens e estratégias de acordo com o seu público-alvo, sendo assim, as condições de produção (Para quem? Quando? Onde? Por quê?) funcionam como elementos determinantes para a eficácia da comunicação verbal.

Após esta breve explanação sobre o discurso publicitário, gostaríamos de fazer uma pequena análise dos imaginários sociodiscursivos utilizados no discurso publicitário da marca Mizuno para a construção da imagem da mulher contemporânea.

### **O *corpus* e a metodologia**

A publicidade selecionada para esta análise foi publicada na revista *Tpm*<sup>1</sup> referente ao mês de agosto de 2010. Com a finalidade de explicarmos as condições de produção do *corpus* analisado, salientamos que o público-alvo da revista pertence ao perfil feminino (92%) compreendido na faixa etária de 26 a 35 anos (60%) e possui nível superior completo (88%)<sup>2</sup>.

A seguir, apresentamos a publicidade analisada. Vale dizer que ela ocupa uma página dupla da revista<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> [http://revistatrip.uol.com.br/tripeditora/nucleo\\_trip.php?id=21](http://revistatrip.uol.com.br/tripeditora/nucleo_trip.php?id=21)

<sup>2</sup> Fonte: Pesquisa Ad Hoc Editora Trip realizada pela DTM Marketing

<sup>3</sup> <http://revistatrip.uol.com.br//midiakit/2013/MidiaKit2013-Tpm.pdf> (Página dupla – 41,6 cm x 27,5 cm / com valor de R\$76.000,00)



**Figura 1-** publicidade Mizuno  
Fonte: Revista *Tpm* - Ano 09, Número 102, 2010

Vale destacar que este é apenas o primeiro contato com o *corpus* em questão para que possamos aprofundar um pouco mais nas abordagens teóricas que serão apresentadas posteriormente. O discurso verbal presente na publicidade será apresentado ao longo do nosso artigo a medida que as necessidades de análise surgirem.

Uma vez que consideramos que não existe uma metodologia específica para cada tipologia de gênero ou de discurso, ressaltamos a importância do papel do pesquisador diante da seleção do arcabouço teórico que sustentará a sua tese. Julgamos coerente o pensamento que considera que o *corpus* seleciona as teorias que lhe são aplicáveis e não o contrário. Sob este viés, gostaríamos de salientar que o enfoque dado a nossa leitura baseia-se em escolhas teóricas que consideramos mais eficientes para o diálogo entre Bakhtin e Charaudeau no que se refere à abordagem do discurso publicitário.

Com o objetivo de analisar os imaginários sociodiscursivos pertencentes ao universo feminino em determinada marca de produtos esportivos, demos destaque àqueles elementos que

consideramos mais perceptíveis aos olhos do espectador, uma vez que exercemos o duplo papel social: consumidor – analista do discurso.

### **Bakhtin: dialogismo, enunciado e enunciação**

Dentre os conceitos elaborados pelo Círculo de Bakhtin, abordaremos nesse estudo, especificamente, as noções de dialogismo, enunciado e enunciação, sob a perspectiva dos estudos da Análise de Discurso. Primeiramente, trataremos do dialogismo, pois consideramos que o entendimento das noções bakhtinianas não ocorre de forma isolada uma da outra. Metaforicamente, queremos dizer que os conceitos e suas abordagens funcionam como fios que se entrelaçam formando assim um tecido uniforme.

A noção de dialogismo apresentada por Bakhtin (1992[1979]) apresenta duas dimensões, sendo a primeira, a relação que o locutor estabelece com o interlocutor (EU-TU), caracterizando assim o diálogo como um elemento constitutivo da linguagem – relação entre interlocutores – e a segunda, a relação entre os discursos presentes na sociedade, ou seja, nenhum discurso é considerado totalmente individual e original a não ser o discurso de um possível “adão mítico”. É interessante percebermos que até mesmo um monólogo é dialógico, pois quando conversarmos com nós mesmos, estamos desempenhando, ao mesmo tempo, o papel de locutor e interlocutor. São estas duas dimensões apresentadas acima que nos permitem afirmar que o dialogismo é um princípio próprio da linguagem. Segundo Bakhtin (1992[1979], p. 35-36):

A bem dizer, na vida, agimos assim, julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar conta o que é transcendente à nossa própria consciência: assim, levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem – para a pura autoconsciência, de maneira imediata, tal valor não existe (para uma autoconsciência real e pura); levamos em conta o fundo ao qual damos as costas, o que não vemos nem conhecemos de maneira imediata, cujo valor não existe para os outros; e, finalmente, presumimos, levamos em conta, o que se passará após nossa morte, o que é resultado global de nossa vida e não existe, claro, senão para os outros, quer se trate de aspectos isolados, quer do todo da nossa vida; chegamos a levar em conta o coeficiente de valor com que a nossa vida se apresenta aos outros, o qual difere profundamente daquele que a acompanha quando a vivemos nós mesmos, em nós mesmos.

É nesse sentido que podemos observar que, para o autor, o conceito de dialogismo também segue em direção às suas ideias sobre a vida e o ser humano. No que se refere ao caráter dialógico da linguagem e, conseqüentemente, ao modo como agimos e tomamos consciência da nossa própria existência, Bakhtin se coloca em

diálogo com a Psicanálise e os estudos de Freud (1856-1939)<sup>4</sup>. Nos estudos psicanalíticos, para que o sujeito psíquico se constitua no ser humano, é fundamental a presença de um outro ser humano. Para explicar melhor, utilizaremos como exemplo uma situação em que um recém-nascido chora no berço. De acordo com a Psicanálise, a criança não é capaz de atribuir um sentido ao choro, sendo a mãe, ou quem desempenha esta função, a responsável por conceder tal sentido – fome, dor ou frio. Desta forma, é através da figura materna, ou melhor, da figura do outro, que o sujeito se constitui.

Os estudos do círculo bakhtiniano se articulam igualmente aos estudos do texto e do discurso, visto que estes intelectuais propiciaram e anteciparam contribuições relevantes para as mais diferentes áreas sobre estes estudos. Deste modo, julgamos importante ressaltar que a análise do discurso é essencialmente dialógica, pois insere o sujeito e o seu discurso em correlação com o histórico, econômico, cultural e social.

No que diz respeito ao conceito de enunciado, Bakhtin/Volochínov (1986[1929]) o considera como a unidade mínima da comunicação verbal, sendo caracterizado pela presença de enunciados que já foram ditos e de outros que serão antecipados. Para Bakhtin (1992[1979]), p. 294:

Todo enunciado – desde a breve réplica até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto: antes do início, há os enunciados dos outros, depois do seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro (...)

Desta forma, a concepção de enunciado proposta pela círculo de intelectuais, não está ancorada somente no seu objeto, mas nas suas condições de produção e, principalmente, nas suas relações dialógicas com outros enunciados. O enunciado é constituído, portanto, de dois componentes: um verbal (materialidade linguística) e outro não-verbal (contexto sócio-histórico). Vale salientar que a coincidência entre estes dois componentes não acontece de forma explícita e retilínea, uma vez que os enunciados, quase sempre, são carregados de não-ditos. O enunciado irônico, por exemplo, nos mostra de forma clara o pensamento bakhtiniano em relação aos

<sup>4</sup> Cf. RIBEIRO da SILVA, Antônio F. *O desejo de Freud*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.

explícitos e aos implícitos da linguagem, dado que o locutor enuncia algo querendo significar exatamente o seu contrário.

A definição de enunciado como unidade de comunicação, necessariamente contextualizada e permeada por significações, pode ser contraposta à definição de frase, visto que a consideramos como uma sequência de palavras organizadas segundo a sintaxe, sendo passível de ser analisada fora do contexto. Deste modo, é possível que uma mesma frase se realize em um número infinito de enunciados. Como ilustração, citamos a frase bastante corriqueira: “Bom dia!” Esta frase materializa diferentes enunciados quando proferida para um parente próximo ou ao entrar em um elevador. No primeiro caso, queremos manter uma relação de intimidade com o nosso interlocutor, saber como está a sua vida e, no segundo caso, estamos empregando estratégias de polidez que fazem parte da “etiqueta social”. O enunciado, portanto, é marcado pela sua natureza extralinguística.

Contemplando o percurso das obras do círculo bakhtiniano, podemos atestar que os conceitos de enunciado e enunciação são vistos como sinônimos. A enunciação é entendida como a materialização da interação verbal de sujeitos históricos, sendo evidenciada por uma natureza social. De acordo com Bakhtin (1992[1979], p. 121):

O centro organizacional de toda enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo (...) A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística.

Nesta abordagem, a língua é considerada em situações concretas, sendo assim, os interlocutores, o espaço e o tempo são indissociáveis da enunciação. Os elementos extra verbais são complementares aos elementos materialmente linguísticos, uma vez que constituem o enunciado, sendo indispensável para a sua composição semântica. Desta maneira, o verbal e o não-verbal são amalgamados no enunciado e na enunciação, classificando-os como ideológicos e sociais.

Em conformidade com o que foi exposto acima sobre as concepções de dialogismo, enunciado e enunciação, podemos declarar que a publicidade da marca Mizuno se caracteriza: i) como dialógica, pois se dirige a um TU (grupo social feminino), ao mesmo tempo em que dialoga com os imaginários sociodiscursivos pertencentes a este universo; ii) enunciado e enunciação são vistos como semelhantes, uma vez que se

fundamentam na comunicação por meio da interação verbal (discurso verbal presente na publicidade) e extra verbal (condições de produção: público-alvo jovem, feminino e esportivo; contexto histórico e social delimitado pela sociedade brasileira contemporânea do século XXI e presença de implícitos que associam a figura feminina aos imaginários sociodiscursivos relativos à estética, à gula e à falta de conhecimento do seu próprio corpo) como veremos posteriormente.

Por intermédio desta resumida explicação sobre algumas concepções do círculo bakhtiniano, buscamos demonstrar, em meio a outros aspectos, como o discurso publicitário pode abarcar as definições de dialogismo, enunciado e enunciação.

### **Charaudeau: sujeitos da linguagem e imaginários sociodiscursivos**

Na Teoria Semiológica elaborada por Charaudeau (2008[1983]), o ato de linguagem se define como inter-enunciativo, uma vez que deve ser contemplado como uma interação linguageira que apresenta quatro sujeitos da linguagem: EU enunciador (EUe), TU destinatário (TUd), EU comunicante (EUC) e TU interpretante (TUi).

Posto isto, o EUC e o EUe se diferenciam entre si devido a caracterização do primeiro como o sujeito que produz a fala (ser social) e que, ao mesmo tempo, projeta um imaginário ideal da mesma, bem como o fato do segundo sujeito (ser de fala) representar a imagem de um enunciador criada pelo EUC. Para o TUd e o TUi, encontramos a caracterização do sujeito destinatário (ser de fala) como um interlocutor ideal produzido pelo EUe, e o sujeito interpretante (ser social) como principal responsável pelo processo de interpretação.

Julgamos importante salientar que o caráter assimétrico do quadro dos sujeitos da linguagem requer destaque, visto que a concepção de linearidade da comunicação verbal (um emissor manda uma mensagem ao seu receptor através de um canal sem que ocorra a interferências de “ruídos”) pode ser considerada como uma ilusão. Não é raro que, no decorrer de nossa vida, nos deparemos com inúmeros mal entendidos na comunicação, como é o caso em que precisamos reformular uma ideia, pois o interlocutor não compreendeu o nosso enunciado da forma que considerávamos mais adequada.

Para a concepção dos imaginários sociodiscursivos formulada por Charaudeau (2007), exibimos a definição de uma visão de mundo que se ancora nos saberes partilhados por determinada sociedade. Deste modo, a principal característica dos

imaginários sociodiscursivos é revelar os tipos de comportamento, as atividades coletivas e a construção de objetos emblemáticos. De acordo com o referido autor (2007, p. 59-60):

O imaginário não é verdadeiro nem falso. Ele é uma proposição de uma visão de mundo que se apoia nos saberes que constroem os sistemas de pensamento, aos quais podemos excluir ou sobrepor-se uns aos outros. Isso permite que o analista não tenha a função de denunciar este ou aquele imaginário como falso. Este não é o seu papel. Seu papel é mostrar como os imaginários aparecem, em quais situações de comunicação eles se inscrevem e qual visão de mundo eles testemunham.<sup>5</sup>(tradução nossa)

Posto isto, destacamos que a noção de imaginários sociodiscursivos se relaciona de modo direto com o conceito de dialogismo entre discursos, uma vez que eles desempenham a função de atestar as identidades coletivas que dialogam entre si e, por conseguinte, com o grupo social ao qual ele pertence.

Ao propor a noção de imaginários sociodiscursivos no lugar da noção de estereótipo, Charaudeau (2007) afirma que os imaginários não são rígidos, possuem mobilidade e não apresentam a característica de estabelecer verdades. Pelo fato deles serem relativamente instáveis, diferentemente do conceito de estereótipo, desempenham um papel de representação de visões de mundo sobre um assunto social específico – no nosso caso, a publicidade da marca Mizuno retrata a questão de uma mulher que apresenta o perfil: jovem e solteira.

Pressupomos que vale salientar o fato dos imaginários não representarem uma totalidade coerente, visto que cada grupo social apresenta um imaginário discursivo que pode se opor ou não a outros imaginários através dos processos de polissemia e ambivalência.

### **Articulações entre o Círculo de Bakhtin e Charaudeau: um enfoque na publicidade**

---

<sup>5</sup> L'imaginaire n'est ni vrai ni faux. Il est une proposition de vision du monde qui s'appuie sur les savoirs qui construisent des systèmes de pensée, lesquels peuvent s'exclure ou se superposer les uns les autres. Cela permet à l'analyste de ne pas avoir à dénoncer tel ou tel imaginaire comme faux. Ce n'est pas son rôle. Son rôle consiste à voir comment apparaissent les imaginaires, dans quelle situation communicationnelle ils s'inscrivent et de quelle vision du monde ils témoignent.

Neste momento de nosso trabalho, iremos fazer uma análise da referida publicidade com o intuito de analisar os imaginários sociodiscursivos femininos presentes na sociedade brasileira contemporânea.

Ao aplicarmos, de forma direta, a teoria dos sujeitos da linguagem na publicidade analisada, podemos expor a configuração: i) o sujeito comunicante possui um caráter compósito, dado que temos a revista *Tpm*, a agência de publicidade e a marca Mizuno; ii) o sujeito enunciador se caracteriza com o próprio gênero publicidade através da visada de incitação. Para Charaudeau (2004), nesta visada o EU assume a posição de querer «fazer fazer», no entanto, ele não se encontra em domínio de autoridade para exercer tal atitude. Como consequência, o enunciador incita o seu TU através do ato de «fazer crer». O que podemos observar é que, ao assumir o ato de «fazer crer», o discurso publicitário provoca uma ação no seu destinatário – a compra do produto anunciado por meio das estratégias de persuasão e sedução; iii) o sujeito destinatário se apresenta como uma mulher que pratica esportes e que gosta de correr. Esse sujeito é o consumidor ideal proposto pela marca, ou seja, aquele consumidor que irá efetivamente comprar o produto e se identificar com o público-alvo proposto pela publicidade; iv) o sujeito interpretante pode ser classificado como o público em geral – qualquer leitor da revista. Ele é considerado também como o consumidor real, que pode ou não se identificar com a publicidade por meio da efetivação (ou não) da compra do produto anunciado.

Ao exibirmos os sujeitos da linguagem de forma explícita, percebemos com maior nitidez a articulação entre o quadro comunicacional de Charaudeau (2008[1983]) e o conceito de dialogismo entre interlocutores de Bakhtin/Volochínov (1986[1929]), uma vez que a publicidade em questão se configura com a existência de quatro sujeitos da linguagem: duas duplas de locutores (EU) e duas duplas de interlocutores (TU). Para a primeira dupla, temos: a revista, a agência de publicidade, a marca e o próprio gênero. Desta forma, para a segunda dupla, destacamos: o público feminino que pratica esportes e qualquer leitor da revista. Com relação a noção de dialogismo entre discursos, a trataremos posteriormente, quando abordarmos a questão dos imaginários sociodiscursivos.

A seguir faremos uma análise do material linguístico presente na publicidade como um elemento que concerne à argumentação com o intuito de destacarmos a questão da construção dos imaginários sociodiscursivos femininos. Neste momento, entrelaçaremos os conceitos de enunciado, enunciação e imaginários. Apresentamos, a seguir, a transcrição do discurso verbal:

Um dia eu cansei e comecei a correr. Eu já fui 7.000 quilômetros menos interessante. Um dia eu cansei de ficar insegura na festa. Cansei de olhar para o bolo de chocolate com culpa. Cansei de passar a tarde de domingo na frente da TV. Cansei de chegar no trabalho às nove da manhã com a sensação de que nem se quer tido ido embora na noite anterior. Um dia calcei um tênis que um amigo me fez comprar e, percebi, depois de anos, que eu inspirava, que meus músculos existiam, que meus cabelos ficavam lindos para trás. Correr fez eu me dar conta de mim mesma. E aí não fui só eu.

Como categoria linguística da argumentação, destacamos a ocorrência do verbo cansar na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo – cansei – já que se trata de uma espécie de confissão, ou até mesmo um testemunho da experiência vivida por uma mulher. Julgamos relevante destacar que a repetição do vocábulo “cansei” pode produzir um efeito de adição, ou seja, diversos acontecimentos que geram insatisfação de diferentes ordens se agrupam para que o público-alvo compre o produto anunciado de modo a satisfazer os seus desejos e anular os seus descontentamentos.

Os eventos que geram insatisfação na mulher que relata a sua vivência podem ser numerados no seguinte modo: 1) ficar insegura na festa – ordem da autoestima; 2) olhar para o bolo de chocolate com culpa – ordem da estética; 3) passar a tarde de domingo na frente da TV – ordem do convívio social; 4) chegar no trabalho às nove da manhã com a sensação de nem se quer ter ido embora na noite anterior – ordem de estado físico (estresse e cansaço).

Ainda no que diz respeito aos elementos linguísticos presentes na publicidade, podemos constatar que a repetição do vocábulo “cansei” gera um efeito prosódico por meio dos sons da fala do ponto de vista rítmico. Deste modo, ao repetir tal vocábulo, a publicidade intensifica a ideia de cansaço sentido pela pessoa que conta a sua experiência, ao mesmo tempo em que endossa que tal pessoa expressa uma fadiga causada pela mesmice e monotonia tanto das atividades praticadas quanto dos comportamentos rotineiros.

Posteriormente às manifestações de insatisfação apresentadas no discurso verbal, tem-se a presença do trecho: “Um dia calcei um tênis...” que produz no leitor um efeito de mudança e renovação, visto que depois da compra do tênis, a vida desta mulher se tornou melhor e todas as suas insatisfações acabaram, como podemos observar na sequência do mesmo trecho “(...) e, percebi, depois de anos, que eu

inspirava, que meus músculos existiam, que meus cabelos ficavam lindos para trás. Correr fez eu me dar conta de mim mesma. E aí não fui só eu.”

Ao apresentar a seu público um tênis que não se resume somente a um calçado esportivo, mas que se revela como um produto capaz de realizar mudanças em todos os âmbitos de sua vida: estética, emocional e social, a publicidade nos conduz a acessar alguns imaginários sociodiscursivos relacionados ao universo feminino que estão presentes em nossa sociedade contemporânea.

É certo que ao elencar as insatisfações da mulher que relata a sua experiência de vida, a publicidade reafirma alguns imaginários sociodiscursivos. Os acontecimentos: ficar insegura na festa; olhar para o bolo de chocolate com culpa; passar a tarde de domingo na frente da TV; chegar ao trabalho com a sensação de que nem se quer tinha saído no dia anterior; acionam no leitor outros discursos relacionados ao mundo feminino, como por exemplo: a falta de autoestima gerada pela insegurança com o corpo; a preocupação com dietas e regimes que se associam às questões relativas à estética; o estresse causado pela falta de exercício físico e, conseqüentemente, a atitude de isolamento e a falta de convívio social.

Retomando o nosso referencial teórico, ressaltamos a noção de enunciado/enunciação<sup>6</sup> presente no círculo bakhtiniano (1992[1979]) e sua associação com a concepção de imaginários sociodiscursivos de Charaudeau (2007), uma vez que, tanto uma, quanto outra, se dão na materialização da interação verbal de sujeitos históricos, sendo representada por uma natureza social. Esta relação pode ser observada de forma mais evidente quando tomamos a seguinte afirmação de Charaudeau (2007, p.12): “Finalmente, este imaginário pode ser qualificado como sociodiscursivo na medida em que se faz a hipótese de que o sintoma do imaginário é a fala”<sup>7</sup> (tradução nossa). Desta maneira, o teórico francês novamente concatena com os pensamentos do círculo bakhtiniano, uma vez que para estes intelectuais o verbal e o não-verbal estão reunidos no enunciado e na enunciação. Com base no que foi exposto, é possível concluir que a interlocução entre os dois teóricos se baseia essencialmente na fala, ou seja, na manifestação individual como princípio para a constituição destes conceitos.

---

<sup>6</sup> Tomamos um termo pelo outro, uma vez por meio de nossas leituras os consideramos como sinônimos. Essa afirmação foi elaborada na segunda parte deste artigo.

<sup>7</sup> “Enfin, cet imaginaire peut être qualifié de socio-discursif dans la mesure où on fait l'hypothèse que le symptôme d'un imaginaire est la parole.” (Charaudeau, 2007).

Por último, é possível observar que Mikhail Bakhtin e Patrick Charaudeau refletem sobre as questões relacionadas à linguagem e ao discurso ao situar o sujeito em um contexto social, histórico e comunicacional. Ambos os estudiosos consideram a noção do dialogismo entre interlocutores como uns dos pressupostos para a compreensão e análise de qualquer discurso. Esta concepção permite que nós, analistas do discurso, não restrinjamos os domínios de análise aos estudos referentes à materialidade linguística, uma vez que se faz necessária a ampliação para os estudos relativos às áreas da história, da sociologia e da filosofia.

## Conclusão

A análise do *corpus* em questão nos permite constatar que é possível fazer um diálogo entre os teóricos do Círculo de Bakhtin e o teórico Patrick Charaudeau por meio de um estudo do discurso publicitário. É autêntico afirmar que o estudioso francês se pautou nas teorias cunhadas pelos estudiosos russos para compor a sua teoria Semiolinguística, sendo assim notamos claramente a concepção de dialogismo entre discursos. Ao elaborar o seu quadro dos sujeitos da linguagem, Charaudeau foi atravessado por outros discursos, visto que ele dialogou com as outras teorias que já existiam e, ao propor uma nova teoria, conseqüentemente dialoga com os estudos posteriores à sua proposta.

Na publicidade analisada, a questão do dialogismo entre sujeitos se constrói de forma clara quando apresentamos em Charaudeau (2008[1983]) os quatro sujeitos da linguagem com a presença de um EU e de um TU que são duplos. Nos estudos bakhtinianos, o dialogismo entre interlocutores se caracteriza como algo que é constitutivo da linguagem, dado que ao enunciarmos algo nos dirigimos a alguém, mesmo que este alguém seja nós mesmos.

Para o conceito de dialogismo entre discursos, a interlocução entre os dois teóricos, também ocorre de modo bastante evidente. Bakhtin e o seu círculo de intelectuais (1986[1929]) considera que todo discurso remete a um outro discurso “já dito” e este, por sua vez, remeterá a outro discurso “possível de ser dito”.

Para Charaudeau (2008[1983]) todo discurso é constituído por um contexto sócio, histórico e cultural que só adquire sentido no interior de um universo de outros discursos. Julgamos interessante destacar que é nestes universos de outros discursos que constatamos a presença da concepção de imaginários sociodiscursivos do referido autor, posto que eles são uma proposição de uma visão de mundo que se ancoram em

saberes e conhecimentos circulantes que se depositam na memória coletiva de uma dada sociedade.

Com relação à análise da publicidade selecionada para os nossos estudos, podemos concluir que a construção dos imaginários sociodiscursivos possuem uma menção às ideias de dinamismo e movimento. No entanto, a publicidade não possui uma aparência de transgressão e renovação, mas reforça alguns imaginários sociodiscursivos presentes desde os “primórdios” na nossa sociedade. Deste modo, não parece contraditório dizer que na publicidade da marca Mizuno a mulher se relaciona ao imaginário sociodiscursivo do dinamismo se o que observamos ao longo da história da publicidade é a associação da mulher à inanição? Possivelmente, a nossa resposta seria afirmativa se estivéssemos situados em uma sociedade que não incentiva a prática de exercícios físicos e a vida saudável bem como se não estivéssemos tratando de uma publicidade que anuncia o produto tênis. Sendo assim, vale destacar que o discurso publicitário se apoia nos valores e ideologias de um momento histórico para disseminar estas ideias, e conseqüentemente, vender mais.

Continuando a formular a resposta para a nossa pergunta, observamos que através da análise dos elementos linguísticos presentes na publicidade, encontramos a presença de um endossamento de imaginários sociodiscursivos que nada fogem dos convencionais, como por exemplo, a relação do universo feminino com a dieta, a preocupação com a estética e a insatisfação com o próprio corpo. Notamos então, que este discurso publicitário pode ser considerado como contemporâneo a medida que associa a mulher à ideia de movimento e à prática de exercícios físicos, porém, por outro lado, os imaginários sociodiscursivos se classificam como conservadores.

No que diz respeito às teorias e aos conceitos utilizados, bem como ao estudo da publicidade da marca Mizuno, vale mencionar que a nossa abordagem não teve a pretensão de esgotar ou delimitar as possíveis interpretações, leituras e articulações, uma vez que o sujeito analista do discurso, assim como qualquer outro sujeito, é um indivíduo que se encontra em um contexto sócio-histórico específico ao mesmo tempo em que apresenta conhecimentos de mundo e experiências que lhe são próprias e singulares.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In : BOYER, H. *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. Langue(s), discours*. Vol. 4. Paris, Harmattan, 2007.p 49-63

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

## LÉXICO ECLESIAÍSTICO PRESENTE NO CÓDICE DE BATISMO DA PARÓQUIA NOSSA SENHORA MÃE DE DEUS (MAIO DE 1837 A SETEMBRO DE 1838)

Maiune de OLIVEIRA SILVA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão/PIBIC

Maria Helena de PAULA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo apresentar algumas unidades lexicais eclesiásticas consideradas peculiares com seus respectivos contextos de uso e sentido, tomando por material o manuscrito “Livro de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus (maio de 1837 a setembro de 1838)”. Por ser um livro que cumpre o objetivo de registrar crianças, filhos de pessoas brancas e escravas nascidas na região da Villa do Catalão, entendemos que propor nesse artigo um campo lexical com abonações para exemplificar o uso dessas lexias e explicar o significado de cada uma de acordo com o contexto da época facilita o entendimento, uma vez que são de uso peculiar em registros de batizados. Quando o contexto não nos permitir depreender o sentido, recorreremos a dicionários conhecidos como Houaiss (2009), Aurélio (2004). O livro que compõe nosso material de estudo foi digitalizado pela equipe do projeto “Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás” e faz parte do acervo digital do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística (LALFIL), do Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás - *Campus* Catalão. Este estudo se faz relevante porque nos possibilita o conhecimento de documentos antigos da primeira metade do século XIX, nos revelando dados sobre a escrita, a vida social e a história da região. Nossa metodologia se sustenta em pesquisas bibliográficas tendo como suporte teórico os textos de Biderman (2001); Mattoso (1982); Megale e Toledo Netto (2005); Nunes (2008); Palacín (1944); Spina (1977) e outros que serão referenciados ao longo do estudo.

### Considerações iniciais

Documentos manuscritos são caminhos diretos à língua e à história de uma sociedade. Através desses documentos é possível encontrar, comprovar e interpretar detalhes minuciosos sobre determinados assuntos de épocas distintas. Destarte, a ciência filológica segundo Spina (1977, p. 75), “concentra-se no texto para explicá-lo, restituí-lo à sua genuinidade e prepará-lo para ser publicado”.

Convém lembrar que textos manuscritos antigos são mais eficazes quando o assunto é comprovar um fato anterior ao século XX, pois essa era a única tipologia

existente. Depois do século XX, com o surgimento da imprensa, perdeu-se a prática de manuscruver textos.

O códice de “Registro de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus (maio de 1837 a setembro de 1838)” se faz relevante porque nos coloca em contato com a história e a vida social da nossa região nos meados oitocentistas, bem como nos remete ao passado linguístico da comunidade catalana dessa mesma época, já que é improvável a existência de pessoas que possam contar o que viveu nesse período. O *corpus* em questão foi digitalizado pela equipe do projeto “Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás”, que é coordenado pela Professora Doutora Maria Helena de Paula do departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás- *Campus* Catalão, e faz parte do acervo digital do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística (LALEFIL), da mesma instituição.

Através desse códice, vários estudos poderão ser feitos, como por exemplo, o levantamento das abreviaturas presentes no códice, bem como sua tipologia, já que o mesmo apresenta um número relevante de palavras abreviadas. No entanto, propomos aqui falar de léxico, especialmente, sobre algumas lexias eclesiásticas consideradas peculiares a esse tipo de documento. Ainda arrolamos um campo lexical com abonações condizentes a essa tipologia lexical, nos embasando em referenciais teóricos como os dicionários eletrônicos Houaiss (2009) e Aurélio (2004) e Nunes (2008), que nos guiará na interpretação de algumas unidades lexicais presentes no códice, quando o contexto for insuficiente para compreendermos os sentidos adquiridos por essas lexias.

Por ser um códice antigo, da primeira metade do século XIX, encontrar exemplos dessas unidades lexicais no contexto atual seria pouco provável, por isso usaremos as abonações que foram encontradas e retiradas do próprio códice. Nesse sentido, vale ressaltar que abonação difere-se de exemplo, uma vez que esse é composto por lemas fraseológicos e não precisa ser retirado de textos linguísticos e/ou literários para comprovar significado, diferente da abonação que precisa ser retirada de um texto que confirme a definição e que a lexia encontra(ou)-se em uso.

### **Aspectos pertinentes no livro de Batizado**

O *corpus* é composto do livro de “Registro de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus (maio de 1837 a setembro de 1838)”, que apresenta manuscritos brasileiros referentes ao batismo de negros escravos e de seus filhos, e ainda de filhos

de pessoas não escravas nascidas na *Villa do Catalaõ* e nas regiões circunvizinhas, nos anos oitocentistas. Essas crianças foram registradas pelo Vigário Encomendado *Francisco Xavier Matozo*, que, nesse período, era responsável pelo registro dessas crianças e assina todos os registros em sinal público e raso.

A esse respeito, esclarece-se que sinal público corresponde à rubrica do tabelião que era acompanhada de alguns desenhos por ele adotados, a fim de diferenciá-lo dos outros escribas e legitimar o documento, e o sinal raso era sua assinatura feita por extenso que nem sempre precisava vir acompanhada do sinal público.

É necessário ressaltar que o códice é composto por cinquenta e dois fólios, escritos em *recto* e *verso*, e integram um *codex unicus*, ou seja, um único livro que contém aproximadamente duzentos e cinquenta registros no seu decorrer. É possível, ainda, perceber uma pluralidade gráfica por parte dos escribas, ou seja, hipotetizamos que o códice foi manuseado por mais de uma pessoa, que não tinham as “mãos hábeis” para fazer o uso da escrita, fato que dificulta a leitura para quem não está acostumado com essa grafia.

Entretanto, o livro encontra-se em perfeito estado de conservação. Ele foi encadernado e contém na capa o nome da paróquia e o nome da cidade em que ocorreram os registros, juntamente com os meses e anos datados em ordem cronológica. É um livro relativamente fino, e na lombada encontram-se os respectivos dizeres “Registro de Batizados” e “Maio 1837 a Set 1838”, na encadernação feita posteriormente.

O códice apresenta outras características como o termo de abertura e de encerramento, não possuindo marcas evidentes de papirófagos. No entanto, algumas partes encontram-se fragmentadas, nos levando a acreditar que essa fragmentação pode ter ocorrido em consequência da encadernação, o fato de as folhas não manterem uma regularidade no tamanho, o que justifica a fragmentação das mesmas.

No *recto* de algumas páginas encontramos a descrição “*Domingues*”, que é a rubrica do presidente da câmara paroquial, e nas glosas são apresentadas informações relativas às crianças, como: o nome, a etnia (principalmente quando se trata de filhos de negros escravos) e a profissão que os pais exerciam. É comum depararmos ainda com as siglas “B.L” e “P.L”, que acreditamos serem referentes à etnia das pessoas registradas, podendo significar, de acordo com o contexto, “Branco livre” e “Pardo livre”.

Ainda pautadas em Bellotto (2002), que nos ensina a reconhecer as tipologias documentais existentes, podemos dizer que o documento é uma certidão, pois contém todas as características estabelecidas pela autora.

### A vida do escravo

Palacin e Moraes (1994) nos lembram da vida sofrida de alguns escravos que, sob o regime escravocrata da época, viviam poucos anos de vida útil ao trabalho forçado, em serviços braçais que lhe eram ordenados, vivendo em condições sub-humanas.

O códice que estamos trabalhando demonstra que muitos escravos eram batizados pela Igreja Católica, tendo o registro realizado no mesmo livro em que ocorre o registro de batizado dos brancos. Pautar-nos-emos, para essa discussão, apenas nos registros de batizado de crianças escravas. Contudo, como os registros se assemelham, escolhemos apenas um documento para realizar a discussão ora proposta, correspondente ao fólio 50v.

Ao analisar tais documentos, percebemos, pela seleção lexical, como as crianças escravas foram tratadas em nossa cidade. Alguns trechos comprovam que as crianças escravas eram muitas vezes registradas apenas no nome da mãe, como em:

[...] com huma menina, crioula nascida no 1º de Agosto | *proximopassado* pelas 4 horas da tarde na Fazenda da lagoa, filha natural | de Antonia crioula escrava de Joze Afonso Villela, ede sua *mulher* | Anna Penheira de Alvarenga moradores na Fazenda ja dita | onde vivim de Lavoura. No mesmo dia Supra Baptizei Solem- | *nemente* e pus os Santos Olleos *adita* menina creola de nome Maria [...]. (Fragmento do livro de batismo da paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus, fólio 50v.).

Nota-se que o adjetivo “crioula”, muitas vezes, antecedia o nome das crianças nascidas aqui, no Brasil, e aponta para a mistura das raças.

Mattoso (1982) faz considerações importantes sobre a responsabilidade que o padrinho e a madrinha assumiam ao batizar uma criança escrava, para ela:

O padrinho, o compadre, a madrinha, a comadre, assumem responsabilidades idênticas às dos pais. Ao ser batizado, o escravo passa a ter um padrinho. Para os africanos adultos batizados em série, o padrinho é um desconhecido, imposto pelo próprio batismo. Mas para o crioulo, o padrinho terá sido escolhido, terá assumido o compromisso. Ser afilhado de um senhor é gozar de uma situação

privilegiada e de proteção especial no grupo de escravos; a obediência e a humildade tornam-se mais fáceis. Além disso, algumas vezes o afilhado é filho de um senhor que não quis admitir publicamente a filiação do recém-nascido. O padrinho tem obrigação de dar assistência ao afilhado: ajuda espiritual, sem dúvida, mas também material, e são raros no Brasil os padrinhos que não levam a sério suas responsabilidades. Os laços do compadrio são o próprio fundamento da vida de relação. Eles se harmonizam perfeitamente com as regras dessa sociedade brasileira baseada na família extensiva, ampliada, patriarcal. E os laços não prendem apenas padrinho e afilhado, ligam padrinho, sua família e os pais da criança batizada, cria grupo, em seu conjunto, ganha uma promoção excepcional. A mãe escrava da criança que a senhora leva à pia batismal torna-se "comadre" de sua dona, que a saudará, sem esforço, nestes termos: "então, como vai a minha comadre?". Vínculos sutis de afeição eletiva podem, pois, brotar dessa maneira entre senhores e escravos (MATTOSO, 1982, p. 132)

Cumpram-se, também, sobre a condição social dos padrinhos. De acordo com a autora, os padrinhos e os afilhados, na maioria das vezes, pertenciam ao mesmo nível social. A vida rude e monótona fazia com que os padrinhos, quando escravos, sentissem pena dos afilhados reafirmando e consolidando ainda mais os laços que foram feitos no momento do batizado, bem diferente do laço de desconfiança que eram estabelecidos quando o padrinho do escravo era seu dono.

Os senhores pretos alforriam, prioritariamente, tal afilhado a quem querem o bem, mas é sobretudo dentro do mesmo grupo social que se afirmam as solidariedades mais pessoais e, nesses casos, os laços serão infinitamente mais sólidos do que os resultantes do apadrinhamento de um escravo pelo seu senhor (MATTOSO, 1982, p. 133).

Desse modo, percebe-se a importância do padrinho ao batizar uma criança escrava, pois para o homem branco, que era o difusor do catolicismo, o batismo é rudimentar, sendo o primeiro sacramento que a criança cristã recebe após seu nascimento. Ao nascer, a criança é batizada e através do batismo ela deixa de ser uma criatura para tornar-se filho de Deus, conforme estabelece a doutrina cristã católica.

O batismo é o primeiro dos sete sacramentos da religião católica, a religião que os donos dos escravos seguiam em sua maioria e que também foi imposta aos negros escravos que chegaram aqui. Por não terem o direito de manifestar claramente sua religião, os negros escravos vindos da África geraram um fenômeno denominado sincretismo religioso, que consistia na manifestação das crenças africanas sob a roupagem da crença católica (PAULA, 2000).

Segundo Lopes, Siqueira e Nascimento (1987), os negros eram repreendidos religiosamente se manifestassem suas crenças africanas. Portanto, para solucionar esse problema foram introduzidas imagens de santos católicos nos cultos afros para que os católicos que ali se encontravam pudessem acreditar que os ritos manifestados pelos negros eram para os santos em destaque. Dessa maneira, o negro que aqui se encontrava “manteve, implantou e dinamizou nas Américas a sua religião” (LOPES; SIQUEIRA; NASCIMENTO, 1987, p. 63).

### **Léxico eclesiástico no códice**

Antes de iniciarmos a elaboração do campo lexical, faz-se necessário mencionar outras características recorrentes no códice, como por exemplo, o abaixamento da vogal <i> em <e>, como se pode observar nas palavras *vevem* e *legetimo*.

Também merece registro, que, em alguns casos, o til (~) se fez presente para nasalizar algumas palavras, mas também para informar que houve supressão de vocábulos em outras. As palavras *Catalaõ* e *Gonçalvez* corroboram com essa assertiva, no caso da lexia *Catalaõ* o til (~) nasaliza o grafema <o> divergindo-se das normas usadas atualmente; e a lexia *Gonçalvez*, encontrada abreviada sob a forma “Glz”, indica supressão de grafemas, não dizendo exatamente quais.

É válido ainda ressaltar a ocorrência de abreviaturas nesse documento. Sabe-se que esse procedimento era adotado pelos escribas pra economizar tinta, tempo e consequentemente espaço no suporte que era utilizado para escrever, pois a tinta e o papel eram raros e tinham preços elevados. Também era comum na época romana, transcrever os discursos, por isso inventou-se a taquigrafia, um tipo de escrita, que tinha como objetivo ser tão rápida quanto à fala, o que provocara o uso corrente das abreviaturas na época.

Para desenvolver as palavras abreviadas, nos valem das normas para edição semidiplomática postuladas nas “Normas para Transcrição de Textos para a História do Português do Brasil” publicada em Megale e Toledo Netto (2005). Essa edição permite que as abreviaturas sejam desenvolvidas, colocando em itálico os grafemas ocultados no original, o que permite manter a escrita da época, facilitando a leitura para as pessoas que não estão a ela acostumadas.

Sabe-se que a edição é a tarefa principal do filólogo, que deve fornecer um material fidedigno também a outros estudiosos de áreas afins, para que através desses

textos, já editados, possam ser feitos outros estudos. A edição do texto, indubitavelmente, facilita o acesso à história, a língua e à cultura de uma sociedade.

Para mais bem evidenciar as considerações até aqui feitas, segue um quadro com as lexias eclesíásticas presentes no livro de batizados, bem como as suas abonações e o que significam, pois é na língua, especialmente no léxico, que são refletidas as transformações que perpassam a sociedade.

<b>Lexias</b>	<b>Abonações</b>
Santos Olleos	"No mesmo dia (...) e pus os Santos Olleos adita menina crioula de nome Maria..." (50v)
Baptizei Solemne <sup>mente</sup>	"(...) Baptizei Solemne <sup>mente</sup> e pus os Santos Olleos adita menina crioula de nome Maria..." (50v)
OVigário Encomendado	"Epara constar fis este Termo em que me assigno. OVigário Encomendado Francisco Xavier Matozo" (50v)

**Quadro 1** - Campo referente ao léxico eclesíástico encontrado no "Livro de Batizado da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus"

Este campo lexical reúne as lexias que dizem respeito ao batismo das crianças nascidas na Villa do Catalão, mais precisamente, sobre os prováveis rituais que o vigário fazia ao batizar os infantes que lhe eram apresentados.

Em termos de estruturação do campo léxico, vale sublinhar que a lexia "vigário encomendado", na acepção encontrada no documento, é a pessoa responsável por batizar as crianças.

De acordo com Nunes (2008) o vigário encomendado era o

Pároco de freguesia ainda não reconhecido oficialmente pelo Rei. Sacerdote enviado pela autoridade diocesana às paróquias recém-criadas. Esses vigários aguardam o reconhecimento real da criação da paróquia ou um concurso. A duração do exercício desse ofício era limitada a um ano. (NUNES, 2008, p. 144).

Diferentemente dos outros vigários que tinham um local fixo, esse não tinha um local específico para exercer cargos da encomendação. Essa missão era determinada a esse sacerdote sem o caráter de oficial, pois esse trabalho não era reconhecido pelo governo.

Xavier (2012, p. 515) enfatiza que "diante disso, não pode enquadrá-lo conforme a hierarquia eclesíastica, dada a transitoriedade de suas funções, não obstante se alvitre a sua pertença ao patamar inferior da mesma, vez que não possuía uma dignidade específica".

É digna de nota também a lexia “Santos Olleos” que, ainda segundo Nunes (2008), apresenta a seguinte acepção: “O óleo sagrado de que se serve a igreja para a crisma, a extrema unção e outros sacramentos”. É, portanto, um óleo usado especialmente para as ocasiões como o batizado e simbolizaria a presença do espírito santo. Geralmente esses óleos são de origem vegetal, por isso o mais usual é o azeite de oliva.

Já a lexia “Baptizei Solememente” também merece ser realçada, pois indica que a criança escrava foi batizada em uma cerimônia formal e que houve a presença de algumas pessoas.

Merece menção um fato que nos chamou atenção, na glosa do documento há a seguinte mensagem “a dita menina crioula foi Batizada pelo Padre Adriano Fernandes da Silva.” (fólio 50v), o que fortalece nossa hipótese de que quem manuscruvia os batizados no códice não era o vigário Francisco Xavier Matoso e sim um tabelião, pois mesmo com essa informação realçada na glosa do documento, esse registro aparece com a assinatura em público e raso do Vigário Francisco Xavier Matoso.

Como se pode observar, algumas palavras encontradas nesse manuscrito divergem-se muito das atuais. No entanto, de acordo com Paula *et alii* (2007), é trabalho do filólogo ler e interpretar essas palavras, o que inicialmente é superficial e limitado, sendo necessário a prática para conseguir realizar a leitura; no entanto, com familiarização da grafia, superam-se as dificuldades iniciais e a segurança e a destreza são reveladas. O filólogo deve ser atencioso e revisar o manuscrito inúmeras vezes, pois através dessas leituras minuciosas se consegue um texto confiável porque bem editado.

### **Léxico: registro das marcas linguísticas, históricas e culturais de uma comunidade**

Ao estudar a história de uma comunidade enveredamos também para a cultura linguística e social da mesma. Sabemos que esse conjunto é indissociável, por isso a língua é o retrato mais fiel de um povo que, muitas vezes, repassa sua cultura através da oralidade.

O léxico pode ser entendido como um sistema aberto e que se encontra em constante processo evolutivo (BIDERMAN, 2001). Esse sistema não se cristaliza porque está em uso pelos falantes que o colocam em prática. Cabe a eles usá-las e entendê-las de acordo com o momento vivido, utilizando as palavras que estão disponíveis no seu arcabouço lexical, ou seja, no seu léxico individual.

Desta feita, o léxico é um subsistema da língua que abarca o inventário de todas as unidades lexicais que configuram como objeto de expressão e comunicação humana. Além de ser o subsistema que mais recebe influência de fatores extralinguísticos, tem a sua disposição uma ciência que responde por seu estudo científico, denominada Lexicologia.

O principal objeto da lexicologia é a *lexia* ou palavra. Por meio da *lexia* estabelecemos a comunicação, seja ela realizada pela modalidade oral ou escrita. Alguns estudiosos do assunto, como Biderman (2001a), rejeitam o termo **palavra** por inferir um conceito muito amplo e no seu lugar é comumente usado o conceito **lexia** para melhor representá-la.

A lexicografia, por seu turno, é a uma ciência antiga que visa a analisar as palavras dispostas no dicionário. Ainda segundo a autora, os primeiros produtos lexicográficos surgiram nos séculos XVI e XVII com as respectivas obras, **Vocabulário Português-latino de Rafael Bluteau** (1712-1728), essa obra abarcava dois idiomas (bilíngue) e foi lançada em oito volumes; e o **Dicionário da Língua Portuguesa** de Antonio de Moraes Silva (1ª ed. 1789; 2ª ed. 1813). Essas obras são os produtos lexicográficos que merecem destaque porque foram os primeiros dicionários produzidos no Brasil (BIDERMAN, 2001b).

Um dicionário busca abarcar o maior número de *lexias* recorrentes na língua de uma sociedade, pois é no léxico que encontramos "o patrimônio vocabular de uma dada comunidade linguística ao longo de sua história." (BIDERMAN, 2001b, p.14). Convém lembrar que o léxico de uma língua não se restringe a um dicionário, pois a língua como subsistema vivo sempre se renova incorporando, excluindo e conseqüentemente mantendo determinadas unidades lexicais. Sobre isso, Coelho (2008, p. 23) ressalta que

O ideal de um dicionário seria o registro do léxico de uma língua na sua integridade, mas a língua existe sob forma de memória coletiva e em comunidades, às vezes, de grande extensão e descontínuas, como acontece com a língua portuguesa, o que implica um volume de unidades léxicas tal que se torna impossível de ser registrado na sua totalidade. Além disso, é sempre importante lembrar o caráter de sistema aberto do léxico, o fato de que ele esteja constantemente se expandindo, absorvendo novas unidades, criadas à medida que mudanças sociais e o progresso técnico científico produzam realidades antes não existentes, as quais exigem novas categorizações conceituais e nominalizações.

Acrescentamos que o meio social interfere diretamente na aquisição lexical de um indivíduo. Se, em seu cotidiano, uma pessoa lê bastante certamente terá seu acervo léxico individual ampliado, além de possivelmente a arte do bem falar, utilizando a língua e o léxico e a gramática de acordo com a norma imposta pelo seu grupo. Neste particular, caberá à escola também ajudar esse indivíduo, ensinando-lhe, minimamente, o léxico fundamental.

### Palavras epilogais

Intentamos nesse estudo abarcar as definições de algumas lexias eclesiásticas presentes no códice “Registro de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus (maio de 1837 a setembro de 1838)” facilitando a compreensão do que eles representavam no contexto da época, para alguns itens lexicais, recorreremos ao dicionário, para dirimir as dúvidas dos consulentes quando o contexto não foi suficiente.

Diante disso, buscamos também fazer uma reflexão acerca dos aspectos pertinentes à escravidão no século XIX, pois nesse período os escravos sofriam com o sistema escravocrata da época, que os obrigavam a viver sob as ordens de seus senhores e a adquirir as crenças da religião católica que lhe eram impostas.

Através desse documento manuscrito foi possível compreender o léxico e parte da história e da cultura e configurações da comunidade eclesiástica catalana no século XIX, além de fortalecer em Filologia no CAC-UFG, uma vez que essa disciplina objetiva estudar a língua por ela mesma buscando resgatar a história linguística que se registrava no papel, sob a pena e tinteiro.

### Referências

BELLOTTO, Heloísa Liberali. *Como Fazer análise diplomática e análise tipológica de documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado e imprensa oficial do Estado, 2002.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo Biderman. *Teoria lingüística: teoria lexical e lingüística computacional*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. As ciências do léxico. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.) *As ciências do léxico: Lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande- MS: EDUFMS, 2001b. p. 13-22.

COELHO, Braz José. Dicionários: Estrutura e tipologia. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem - lexicologia e ensino de Português*. Catalão: Kaio Gráfica e Editora Ltda, 2008. p.13-43.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Positivo, 2004. 1CD-ROM.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.1 CD- ROM.

LOPES, Helena Teodoro Lopes; SIQUEIRA, José Jorge; NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Negro e cultura no Brasil pequena enciclopédia da cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Unibrade/UNESCO, 1987.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. Ser escravo. In: \_\_\_\_\_. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. p.98-167.

MEGALE, Heitor; TOLEDO NETTO, Sílvio Almeida. *Por minha letra e Sinal*. Documentos do ouro do século XVIII (Coleção Diachronica). Cotia-SP: Ateliê, 2005.

NUNES, Verônica Maria Meneses. *Glossário de termos sobre Religiosidades*. Aracaju: Poder Judiciário do Estado de Sergipe; Arquivo geral do Judiciário, 2008.

PALACÍN, Luis; MORAES, Maria Augusta Santana. *História de Goiás (1722-1972)*. 6. ed. Goiânia: Ed. UCG, 1994.

PARÓQUIA NOSSA SENHORA MÃE DE DEUS, com rubrica do presidente da câmara Paroquial Francisco Domingues Silveira de Souza. *Livro de assentos de Registros de Baptizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus*. 52 fólhos. Villa do Catalão, 1º de Setembro de 1837.

PAULA, Maria Helena de; *et alí*. Leitura e edição de manuscritos catalanos. In: *ANAIS DO III SEPEC: Simpósio de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura*, Catalão-GO: Editora da UFG, 2007, p. 1-11.

\_\_\_\_\_. *Cantigas das congadas de Catalão – aspectos linguísticos e identidade cultural*. 2000. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2000.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

XAVIER, Vanessa Regina Duarte. *Conexões léxico-culturais sobre as minas goianas setecentistas no Livro para servir no registro do caminho novo de Parati*. 2012. 579f.

(Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2012.

## ASPECTOS EDUCATIVOS DA CONSTRUÇÃO LITERÁRIA EM GRACILIANO RAMOS: *ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS*

Marcela RIBEIRO  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Juliana Fernandes Ribeiro DANTAS  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Marcos Falchero FALLEIROS  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Resumo:** Mestre Graciliano Ramos construiu um livro classificado como infanto-juvenil, coadunando-se com as histórias já bastante divulgadas das aventuras de Pedro Malazarte e do Barão de Münchhausen. No entanto, a obra em questão, *Histórias de Alexandre*, tem a marca de seu estilo na linguagem fácil e de resgate da cultura nordestina. Graciliano, resgatando a cultura de sua região, trouxe à tona também suas memórias de infância, outrora publicadas legitimamente em um livro de memórias (*Infância*, 2010). Porém, em *Histórias de Alexandre*, o mestre Graça 'literaturiza' aquilo que ouviu, aprendeu e apreendeu desde a infância. Esta pesquisa tem como proposta a explanação dos aspectos educativos da construção literária em Graciliano Ramos, mais precisamente em seu livro de publicação póstuma *Alexandre e outros heróis*. O livro parece pertencer às narrativas orais do nordeste, oralidade esta defendida como a primeira forma de contato com a linguagem, o alicerce para a formação posterior da fala e da escrita, ou seja, a oralidade presente no ato de contar histórias nada mais é que uma forma de letramento, o que remete o texto à infância do autor, já que, mesmo à época em que foi publicado, o interesse pela cultura oral já se esfacelava. Ressaltando que as aventuras loroteiras pertencem à cultura popular, lembremos que o resabiado escritor nos mostra que seu papel nesse livro foi apenas o de um *ghost writer* da voz popular: por prezar demais pela originalidade de seus escritos, ele não desejou dar como seu o que pertencia ao povo e à cultura do nordeste. A pesquisa em questão procurou também fazer a correlação entre o que é biografia e o que é literatura, tendo como aportes teóricos estudos sobre a oralidade e as várias formas de letramento.

### **Introdução: Que livro é esse?**

O livro *Alexandre e outros heróis* (2008) é uma das obras menos conhecidas do escritor Graciliano Ramos, negligenciada pela crítica e desconhecida ao público leitor. Sendo assim, procuraremos iniciar esse artigo com uma apresentação preliminar da obra, abordando sua temática, conteúdo e história de produção.

Trata-se, na verdade, de uma coletânea de três livros: *Histórias de Alexandre*, *A terra dos meninos pelados* e *Pequena História da República*. Avulsamente, cada um possui sua data de publicação. Na sequência em que aparecem nesta edição, o

primeiro livro, *Histórias de Alexandre*, possui resquícios de aparecimento em 1938, como surge datada a apresentação dos personagens; no entanto, o segundo livro, *A terra dos meninos pelados*, teria surgido antes, em 1937, enquanto que a *Pequena História da República* apenas em 1960; sabe-se também que os dois últimos livros citados foram escritos para concorrer a concursos literários, dando alguns prêmios ao escritor.

Sendo os três classificados como contos infanto-juvenis, nota-se a aparente diferenciação entre estes e as outras obras do mesmo autor, principalmente com relação ao gênero no qual se encaixam, o que teria motivado a união dos três em apenas um pelos editores. Entretanto, essa diferenciação não interfere nos conteúdos e características do autor, pois ainda trata-se de uma "amostragem da gente miúda", como diz o Graciliano em carta para Portinari sobre *Vidas secas*, mas que também se aplica a *Histórias de Alexandre*, a inadequação do ser na sociedade em *A terra dos meninos pelados* e a ironia ranzinza típica de Graciliano em *Pequena História da República*.

O primeiro livro, *Histórias de Alexandre*, possui origens de tonalidades obscuras, no entanto Valentim Facioli (1987) nos diz serem elas uma forma de recuperação e releitura da região nordeste e sua tradição, interligando tais histórias a *Vidas Secas*, *Infância* e aos textos que o mestre Graça escrevia na revista *Cultura Política* na coluna *Quadros e costumes do nordeste*, textos de cunho memorialista, de recuperação e apresentação da cultura nordestina. Entretanto, diferente dos personagens de *Vidas Secas*, em *Alexandre* o autor personifica a imagem do sertanejo do brejo, que opta pela malandragem como fuga dos apertos, dando-lhe voz para contar suas 'histórias fanhosas'.

N'*A terra dos meninos pelados* o tema central é recorrente em outras obras do mestre Graça: a inadequação do ser em sociedade. Tendo concorrido e ganhado concurso do MEC, tal conto parece ter sido a primeira obra escrita e publicada por Graciliano após sair da prisão.

A terceira obra compilada em *Alexandre e outros heróis* não recebe valor literário como as supracitadas, sendo vista mais como um compêndio didático, um catálogo que poderá servir para quem já tenha conhecimento histórico do período que se dispõe a retratar. Apesar de ter concorrido em concurso oficial, não se pode deixar de ressaltar o tom satírico da obra, o que podemos considerar marca estilística de Graciliano, dada a conhecer em primeira instância pelos seus relatórios de prefeito da cidade de Palmeira dos Índios e latente em suas crônicas e cartas.

Para Valentim Facioli os três livros, compilados em um só, pertencem à fase *contraditória* do escritor; podemos melhor nomear essa fase como transitória, visto que ele já tinha escrito seus romances principais, agora se aventurando em concursos como modo de sobrevivência pós-prisão, para logo em seguida enveredar pelos caminhos da memória, escrevendo *Infância* e *Memórias do cárcere*.

O livro como um todo possui heróis que perpassam do verossímil, com um Alexandre contador de histórias, para o irreal, a história de Raimundo Pelado, findando numa realidade histórica transposta, transvestida nos pequenos contos sobre a República, havendo nos três a junção entre o crível e o incrível. Tendo sido uma obra póstuma, a junção dos três livros em um único aparentemente não implica numa escolha pensada do autor, primeiramente, como já dito, nos parece um arranjo editorial.

Por isso, é possível uma aproximação entre biografia e literatura, identificação da vida na obra do autor. Podemos também entrecruzar a ponte com o momento histórico brasileiro de então: Estado Novo, prisões políticas e tentativas de valorização do povo destacando seus regionalismos. Nesse momento teremos um Graciliano participativo, mas com a sua escrita característica e não somente panfletário.

Segundo Dênis de Moraes (1992), Graciliano extrai da memória a sua matéria ficcional, resgatando tanto suas raízes existenciais quanto um conjunto de tradições e heranças místicas do Nordeste (p.220).

Estando vinculado a uma estética baseada no compromisso político, o Mestre Graciliano Ramos construiu com suas obras o que Antonio Candido (1995) chama de literatura social. Sua ficção regionalista encontrou ecos em outras obras que, juntas, fundaram o Romance de 30. Voz singular dentro deste grupo, Graciliano costura em seus livros análise sociológica e psicológica de seus personagens, que vão do rico fazendeiro atormentado ao pobre caboclo de fala limitada. Um meio termo entre esses tipos é o personagem Alexandre, o brejeiro falador.

Aqui também pretendemos analisar a formação do próprio Graciliano como leitor e, conseqüentemente, escritor, visto que em *Infância* o autor nos oferece pistas de como se deu tal construção.

A pesquisa a seguir é embasada na verificação do processo de criação de Graciliano, buscando identificar em sua obra acima citada a povoação do real, transposição do vivido em literatura, como também a presença da reconstituição do universo nordestino.

### ***Histórias de Alexandre: oralidade e letramento***

Uma das características que rebrilha e que se liga a personalidade do escritor alagoano, é o recorrente tom pessimista de suas obras. Porém, ele pintou-as na verdade com tons de impossibilidades: a impossível comunicação em *Vidas secas*, a impossível dominação total em *São Bernardo* e o amor impossível, tanto em *São Bernardo* como em *Caetés*.

Dentre tantas impossibilidades, há uma pouco conhecida pelo público: é a realidade impossível das *Histórias de Alexandre* (1944). Dentre as três obras que formam o livro já citado, selecionamos essa para estudo, com o intuito de identificar nela alguns aspectos valiosos para a bibliografia sobre o autor, ressaltando esse livro como ponto de intersecção dentro de sua obra.

Além de pertencer ao gênero infanto-juvenil, o livro eleito para análise passeia entre a oralidade e o letramento, o real e o inventado, o poder da palavra, seja ela verdadeira ou falsa. Todos esses temas giram em torno de um único: a infância de Graciliano Ramos.

Transpondo vida em obra, Graciliano sempre afirmou ser um sujeito de imaginação curta, o que nos leva a crer que, para criar as aventuras de Alexandre, ele necessitava conhecer o terreno pantanoso no qual se metia. Levantamos, então, a hipótese de que tal conhecimento ele adquiriu na infância, vivendo no sertão e na zona da mata alagoano e pernambucano, conhecendo de perto os seres que habitavam esse mundo e a realidade da sertaneja e do brejo. Tudo isso nos é confirmado com a leitura do seu livro de memórias *Infância*, no qual o autor revela muito de sua literatura, mostrando-nos de onde surgiram alguns de seus mais conhecidos personagens.

Ainda com base no livro de memórias infantis, podemos fazer uma leitura do personagem principal de *Histórias de Alexandre* como uma intersecção entre os avós do autor: o paterno com 'vocaçãõ para coisas inúteis', passada ao neto no amor da literatura, de pouca utilidade prática, e o materno, vaqueiro, que 'não desperdiçava tempo em cantiga nem se fatigava em miuçalhas' (RAMOS, 2010). Em *Infância* também há informações de que a mãe lhe contava histórias e entoava cantigas, isto quando estava mais mansa.

As *Histórias de Alexandre* têm como protagonistas o velho Alexandre, senhor meio caçador e meio vaqueiro, contador de histórias fanhosas, e sua esposa Cesária, companheira e colaboradora nas histórias de aventura do marido. Os ouvintes de suas histórias são nada mais que puros representantes da cultura popular da região em que

se situam: “seu Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino e mestre Gaudêncio curandeiro (...) Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal.”

Pertencente ao realismo, o mestre Graça, como escritor, não sabia mentir: colocava no papel o que viu e ouviu, o que sentia ser a verdade das coisas que conhecia. Por isso, talvez, para compor o livro em destaque tenha preferido não dá-lo como seu.

Nesse resgate da pobre gente da roça, Graciliano foge dos moldes da Literatura da seca e nos traz a gente do brejo: pobre, mas com voz, possibilitando-os as viagens e distrações oferecidas pelas aventuras reais ou fictícias do contador Alexandre. É a porta da fantasia que se abre para fuga da realidade obscura do nordeste ensolarado.

Por ser uma aparente amostragem do Nordeste, pode-se associá-lo a *Vidas Secas*; no entanto, diferente do drama vivido por Fabiano e sua família, com Alexandre e suas narrativas aventureiras Graciliano nos mostra o lado exótico e humorístico da região tantas vezes tratada em seus escritos, agora sem o recorrente tom pessimista. (MOURÃO, 2008).

Percebemos que, para além da importância das três obras, temos como prova de originalidade o primeiro livro, *Histórias de Alexandre*, eleito para análise. Entretanto, negando sua autoria e sua originalidade, Graciliano inicia essa descrição dos costumes do nordeste sem possuir caráter panfletário ou regionalista. Para Facioli, a originalidade de tal obra está assegurada por ter trazido à luz a mitologia da região Nordeste.

Atuando como um escriba folclórico, Graciliano adotará a postura de memória viva cultural do povo nordestino, como outrora encontramos nas culturas orais africanas. Para nós do mundo contemporâneo e ocidental, segundo Hampaté Bá (2010), o livro constitui o principal veículo da herança cultural. Em contrapartida, não se pode falar em tradição africana sem antes falar na tradição oral, de onde brota toda a fonte da tradição desse povo.

Alexandre como dono da palavra, líder absoluto do grupo que ali se reunia, resgata em suas histórias a cultura de um povo, fazendo-os existir por meio da linguagem: ‘aproveitando a linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária’; e aqui o escritor nordestino aproxima-se da cultura africana, nos oferecendo conhecimentos “transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo ao longo dos séculos”.

Ao longo dos séculos a oralidade veio dando origem a escrita, e também no indivíduo o caminho será esse: compreensão e apreensão da oralidade para depois, em um segundo momento, dar-se a realização da escrita. E se se coloca em dúvida a

veracidade das histórias do mestre Alexandre, tem-se o valor da palavra proferida como inquestionável: 'E a palavra de seu Alexandre é um evangelho'. Como para a cultura africana e oriental.

Há também nas palavras de Alexandre comparações entre a linguagem oral e escrita, valorando a primeira: "Quando um cidadão escreve, estira o negócio, inventa, precisa encher o papel. Natural. Conversando, como agora, a gente só diz o que aconteceu. É o que faço."

E nos indagamos: será que a palavra oral merece a mesma confiança dada ao escrito? Iguamente perguntam-se alguns estudiosos e Hampaté Bâ nos dirá que a dúvida na verdade não deveria ser essa, já posta em foco tantas e tantas vezes, mas sim a questão do testemunho humano, que sempre valerá o que vale o homem, e no qual pode inserir-se também as falhas humanas.

Ademais, nada prova que a escrita seja uma fonte de realidade mais fiel do que a oralidade. Como nos diz Hampaté Bâ utilizando-se de um ditado africano: "cada partido ou nação *enxerga o meio-dia da porta da sua casa*"; as paixões e os interesses individuais ou de certo grupo impregnam o texto escrito, o qual também não estava livre das falsificações dos copistas.

Para Hampaté Bâ o que deveria estar em jogo seria sim o valor do homem que faz o testemunho, como vemos nas páginas de Graciliano Ramos, na voz do mestre Alexandre, justificando-se quando alguém põe em dúvida a veracidade de suas histórias: "- Seu Firmino, eu moro nesta ribeira há um bando de anos, todo mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra."

Para nós ocidentais modernos o que vale é o escrito. Por isso vemos no velho Alexandre a figura do Contador de causos, o Pantaleão de Chico Anyisio. Facioli (1987) chama atenção para a malandragem em Alexandre: "Para além da simples aproximação, o tema da malandragem, em versão satírica, popular, nordestina e folclórica, aparece fortemente nas *Histórias de Alexandre* [...] repassada por um fio de construção mítica, onde a astúcia triunfa ambigualmente como mentira possível e provável."

O livro pertence às narrativas orais do nordeste, primeira forma de contato com a linguagem, alicerce para a formação posterior da linguagem falada e escrita, o que remete o texto à infância do autor, já que, mesmo à época em que foi publicado, o interesse pela cultura oral já se esfacelava. Deparamo-nos então com um Graciliano Ramos escritor da oralidade, escriba folclórico, forma de resguardar o passado de um povo.

Nos lugares em que a escrita não habitava ou não alcançava havia uma forte ligação entre o homem e a palavra: “Ele *é* a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele *é*.” O mestre Alexandre tinha esse papel em sua sociedade, ele era a palavra e exercia poder por dominar a linguagem.

Abarcando também a questão da verdade, trombamos aqui com a (in)verossimilhança das *histórias fanhosas* do velho Alexandre: o olho que ficou preso no espinheiro e que depois foi colocado de volta na órbita, só que olhando para o lado interior do corpo; a bota que, ao ser colocada no pé, nunca tinha fundo, quando percebe-se que na verdade estava calçando uma cobra; a plantaçõ de mandioca que deu tatu; entre tantas outras são contadas por Alexandre e confirmadas por Cesária aos ouvintes que creem em sua palavra como nas escrituras sagradas.

Hampaté Bâ nos diz que na oralidade o espiritual e o material não se separam; do esotérico para o exotérico a oralidade faz-se compreender pelo homem: “Ela é ao mesmo tempo religião conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação (...)”. Como rica fonte de vários conhecimentos, Alexandre funcionava como uma enciclopédia para seus ouvintes, que tinham nele o único acesso à cultura, como divertimento e conhecimento.

Com relação a mentira ou mais precisamente a transmissão de uma informação inadequada, Hampaté Bâ fala que um mestre na cultura africana não teme o julgamento de seus ouvintes e admite quando comete um engano, como forma de purificação.

Alexandre, divergindo dos mestres africanos nesse ponto, produz e conta suas histórias fantásticas e não admite nem interrupção, quanto mais desconfiança no que diz. A cada história ele capricha mais em pormenores fantásticos, abusando da inteligência de seus ouvintes.

O único ouvinte que ousa desconfiar da amarração dessas histórias é seu Firmino, que, ironicamente, é cego: não enxerga o mundo, mas, por meio das palavras de Alexandre, ele constrói uma realidade e faz diferenciação entre o possível e o impossível, o crível e o incrível. Talvez pela ausência da visão ele tenha desenvolvido mais do que os outros o hábito de enxergar para dentro, a atividade crítica do pensamento.

Sobre o letramento oferecido pela oralidade, já citado anteriormente, no livro *Histórias de Alexandre* o enxergamos como uma via de mão dupla: o letramento pelo qual passou o escritor Graciliano Ramos dentro de uma sociedade maciçamente oral e

o letramento oferecido por Alexandre aos seus ouvintes atentos e ávidos por viajar nas histórias contadas.

Como já preconizava Paulo Freire, lembrado por Angela B. Kleiman (2012), o domínio de várias funções da escrita possibilita o acesso a outros mundos que também implica em acesso ao poder. O menino Graciliano é um exemplo disso: por meio do letramento primeiramente oral, ouvindo histórias contadas por sua mãe, depois com o letramento oferecido pela escola e enriquecido pelo contato curioso com os livros na posição de leitor, o homem Graciliano tornou-se o escritor reconhecido como um dos melhores representantes da literatura brasileira.

O velho mestre Alexandre também segue mais ou menos por esse caminho: dominador da arte de contar histórias, sem indicação de como apreendeu, subentendemos que seja um representante da cultura oral do nordeste como tantos outros; por dominar a linguagem, domina também o lugar onde habita, ele ocupa posição superior a de seus vizinhos, e todos convergem para seu alpendre em busca de beber da rica fonte da qual transborda suas histórias.

O caminho de letramento do escritor Graciliano é apresentado por Marcelo Amorim (2012) em seu livro *Autobiografia e autodidatismo no projeto literário de Graciliano Ramos*, no qual o pesquisador e professor da UFRN nos mostrará que o letramento do velho Graça partiu de um autodidatismo como leitor que culmina no ser escritor, construindo histórias nas quais a autobiografia reluz e se faz nítida como uma afirmação do eu autodidata.

### **Conclusão: Literatura oral como formadora do ser escritor**

Algumas falas do homem Graciliano, retiradas de sua biografia (Morais, 1992) sintetizam por si só seu processo de criação: *Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só.*

Seu estilo de escrita, que se encaixa nos padrões do realismo crítico, desagradava as ordens das autoridades do Partido Comunista de se fazer um realismo socialista zdanovista, ao que ele respondia: *Não tem sentido. A literatura é revolucionária em essência, e não pelo estilo do panfleto.*

Por fim, em carta a irmã Marili, que desejava seguir seus passos na escrita, ele finalmente revela-se: *Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa*

*vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos.*

Portanto, percebemos que para haver o desenvolvimento da escrita a criança dependerá de seu nível de contato com a linguagem em seu cotidiano, destacando-se nesse processo a construção social do discurso oral. Nosso velho Graça passou por esse processo e isso nos é indicado por ele mesmo no livro de memórias *Infância* (2010) quando o homem Graciliano pensa o menino que foi, e vai aos poucos lembrando de pedaços de histórias contadas pela mãe.

Segundo Eleonora Cretton Abílio e Margareth Silva de Mattos (2006) no texto *Letramento e leitura da literatura*, "(...) é importante revitalizar a capacidade de fabular, mergulhar na atmosfera do fantasioso, para melhor compreender as próprias lembranças de histórias contadas, ouvidas e lidas e nossa infância." Essa seria uma forma de recuperar e compreender o passado para assim escrever uma história consciente e criticamente vivida e pensada.

Por esse passo a passo, podemos dizer que Graciliano Ramos, com suas *Histórias de Alexandre*, deu-se ao trabalho de lembrar, recuperar e compreender seu passado como ouvinte das histórias orais e depois recolher tudo em livro, mostrando para nós, seus leitores, um pouco da sua formação também como leitor, só que da oralidade.

Como um todo, Graciliano remete-nos ao tempo em que a fala era realmente como Bakhtin nos diz ser, intrinsecamente ligada às possibilidades de comunicação, base das estruturas sociais. A fala, um fato de natureza social e individual, é o que une um grupo ideologicamente, sendo, de acordo com Bakhtin, 'o modo mais puro e sensível de relação social'. Os escritos de Graciliano refletem e refratam uma realidade que lhes são exteriores, sendo claramente exemplos do que Bakhtin diz ser o fenômeno ideológico por excelência: a palavra.

## Referências

AMORIM, Marcelo da Silva. *Autobiografia e autodidatismo no projeto literário de Graciliano Ramos*. Natal, RN: EDUFRN, 2012.

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.

FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra. In: *Graciliano Ramos*. Engajado e Contraditório. São Paulo: Ática, 1987. p. 23-106

HISTÓRIA Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. (História geral da África, v.1)p.181-218.

KLEIMAN, Angela B. (org.) *Os significados do letramento: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012.

MORAIS, Dênis de. *O velho Graça*: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

MOURÃO, Rui. Procura de caminho. In: *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ABÍLIO, Eleonora Cretton; MATTOS, Margareth Silva de. Letramento e leitura da literatura. In: *Práticas de leitura e escrita* / Maria Angélica Freire de Carvalho, Rosa Helena Mendonça (Org.) – Brasília: Ministério da Educação, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 53ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Infância*. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, Ricardo. *Lembrança de Graciliano*. p. 11-21 In: Graciliano Ramos: Engajado e Contraditório. São Paulo: Ática, 1987.

IEB-USP – Arquivo Graciliano Ramos – Série Recortes

## REPRESENTAÇÃO E REALIDADE NOS *DIÁLOGOS DAS GRANDEZAS DO BRASIL*

Márcia Maria de Melo ARAÚJO  
Universidade Federal de Goiás

**Resumo:** A necessidade de registrar rotas, condições atmosféricas, acidentes de percursos fez surgir uma literatura de viagens, cujos textos apresentam, além da mera notação descritiva, a visão dos primeiros viajantes e dos conquistadores, com comentários e apontamentos a respeito do pitoresco mundo encontrado. Um dos mecanismos usados para construção dessa nova realidade consistiu exatamente de artifícios miméticos estrategicamente retóricos e discursivos. Os relatos sobre o Brasil serviram para revelar procedimentos teleológicos que terminaram por forjar um ambiente adequado às estruturas mentais do europeu. Nesse sentido, uma análise dos primeiros textos cronísticos com relatos sobre a realidade natural e etnoantropológica do Brasil constitui importante expediente para compreensão de aspectos mentais presentes no discurso da representação da realidade brasileira, construído com intenções ideológicas e imaginárias próprias da visão colonizadora e patriarcalista da época. No que diz respeito à visão da natureza e da gente nativa do Brasil Colonial, 1618 registra, em termos cronísticos, o potencial e a realidade da nova terra. Nesse ano, sai a primeira edição dos *Diálogos das grandezas do Brasil*, quando seu autor, Ambrósio Fernandes Brandão, escreveu importantes informações sobre a fauna, a flora, os costumes locais e a vida dos moradores do Brasil do século XVI. Acerca do conhecimento das terras, da sua natureza e dos seus habitantes, vários cronistas já haviam escrito, a partir dos seus pontos de vista ideológicos e imaginários, sobre a “realidade” do Novo Mundo. Entretanto há que se avaliar que a conquista da América se garantiu principalmente em termos da construção de um discurso, em que aspectos do ideário do descobridor e do conquistador demonstraram-se tão eficientes quanto as suas próprias ações. Assim, a finalidade deste trabalho é investigar representação e realidade na visão da natureza no Brasil recém-descoberto e do povo que o habitava nessa época, por meio do discurso presente nos *Diálogos das grandezas do Brasil*.

Tendo este trabalho o objetivo de investigar a influência do imaginário e da ideologia que embasou o tratamento do discurso presente em *Diálogos das grandezas do Brasil*, seguiremos, como metodologia e estratégias de ação, os termos teórico-práticos do método comparativista. Tais termos trazem a finalidade de se examinar, comentar e interpretar os diversos pronunciamentos textuais e culturais acerca da terra brasilis pelo cronista cuja autoria é atribuída aos *Diálogos das grandezas do Brasil*.

Especialmente no que diz respeito à visão da natureza e da gente nativa do Brasil Colonial, o ano de 1618 foi fundamental por registrar, em termos cronísticos, o potencial e a realidade da nova terra. Nesse ano, data a primeira edição dos *Diálogos das grandezas do Brasil*, quando seu autor, Ambrósio Fernandes Brandão, atuante senhor de engenho em Pernambuco e Paraíba, escreve importantes informações sobre a fauna, a flora, os costumes locais e a vida dos moradores do Brasil do século XVI.

Acerca do conhecimento das terras, da sua natureza e dos seus habitantes, vários cronistas escreveram, a partir dos seus pontos de vista ideológicos e imaginários, a respeito do Novo Mundo. Entretanto há que se avaliar que a conquista da América se garantiu principalmente em termos da construção de um discurso, em que aspectos do ideário do descobridor e do conquistador demonstraram-se tão eficientes quanto as suas próprias ações.

Uma questão, que imediatamente ressalta sobre esse ideário, é o problema da alteridade da realidade étnica e antropológica dos gentios encontrados. A configuração dessa realidade seguia parâmetros alocléricos, na medida em que, da América, foram registradas percepções e informações filtradas por uma mundividência europeia constituída por imagens idealizadas, nas quais a imaginação muitas vezes tendia para o ideológico e o político, perdendo o seu caráter de faculdade lúdica. Igualmente, ocorreu a experiência do conhecimento da tradicional *orbis terrarum* que, em princípio, orientou a visão europeia da América.

Segundo Fonseca (2011), essa ideia da configuração do mundo fazia parte da compreensão medieval de que a distribuição das partes sólidas e líquidas do globo consistia numa proporção que tornava a extensão das terras habitáveis menor que sua contraparte líquida. A relação entre o estranho e o não familiar americanos e o "mesmo" europeu, resultante dessa comparação analógica, resumia-se, portanto, na ideia redutora de que a América seria tudo aquilo que positivamente não fosse europeu. Esse processo de identificação negativa é comumente encontrado nas afirmações de muitos cronistas mundonovistas, os quais, pautados em sua experiência etnocêntrica e cristianizada, afirmavam que os indígenas não tinham organização social, política, econômica e religiosa; enfim, que nada possuíam que pudesse identificar a realização racional e cultural do ser humano. É nesse sentido que Brandônio, personagem que dialoga com Alviano nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, ao ser questionado acerca de algum rito ou cerimônia de crença dos indígenas brasileiros, responde que eles não têm nenhum, entretanto é categórico ao dizer que se algum tipo de adoração fazem é ao diabo, ao qual dão o nome de *juruparim*. (BRANDÃO, 1930, p. 266).

O curioso é que *juruparim* ou *jurupari* é o nome dado ao demônio íncubo, cuja explicação mais racional encontra-se no *Vocabulário da Conquista Espiritual*, de Baptista Caetano, que coloca o nome *y-ur-upá ri* com o significado de *o que vem a, ou sobre a cama*, porque encerra a ideia de pesadelo que essa palavra exprime nos dicionários tupis, e que o índio, por não conseguir explicar, atribuía a causas

sobrenaturais, como a visita de um gênio malfazejo enquanto dormiam. Isso nos faz lembrar do mais antigo manual contra feitiçaria escrito sob encomenda papal por Heinrich Kramer e James Sprenger, o *Malleus maleficarum* [O martelo das feiticeiras]. Ao tratarem do assunto, os dois inquisidores discorrem sobre um rol de seres monstruosos de diversas origens, provenientes da paternidade de silvanos e de faunos. Tais criaturas, vulgarmente chamadas de incubos, foram confirmadas e testemunhadas, por pessoas dignas de confiança, como despidorados sedutores de mulheres, consumando com elas a sua união demoníaca (KRAMER; SPRENGER, 1973, p. 166-167, 169).

Segundo o estabelecido pela doutrina religiosa, se aos demônios não era permitido por Deus gerar diretamente descendentes entre os humanos, no entanto recorriam eles a uma astuciosa maneira, bem característica da sua artilosa natureza: recolhiam o sêmen de um homem, fazendo-se de súcubo e transmitiam-no a uma mulher, fazendo-se de incubo. Mais especificamente na Questão III da Primeira Parte, o *Malleus maleficarum* resolve, de modo categórico, essa problemática da procriação de seres humanos por demônios incubos e súcubos, dizendo que a resposta afirmativa era de credo católico e que a negativa era contrária não só às palavras dos santos, mas também da Santa Escritura. Portanto, para chegar a tal conclusão, amparava-se em pressupostos bíblicos, em pronunciamentos de santos doutores da Igreja (Agostinho, Gregório e outros) e em outras tantas doudas autoridades (Guilherme de Auvergne, Tomás de Cantimpré, dentre elas) (KRAMER; SPRENGER, 1973, p. 168).

Ressalte-se que, nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, trata-se de um demônio incubo e não súcubo, o que confere certo poder de destruição naturalmente atribuído ao feminino. Nota-se que marcas desse discurso encontram-se presentes no discurso de Ambrósio Fernandes Brandão por meio de suas personagens. Desse modo, torna-se pertinente falarmos um pouco sobre esse cronista.

Sobre Ambrósio Fernandes Brandão, na verdade, pouco se sabe a seu respeito, tão-somente que, nascido em 1555 em Lisboa, atuara durante algum tempo como capitão de uma companhia de infantaria e, posteriormente, se estabeleceu no Brasil como senhor de engenho e cristão-novo, assim designados judeus e muçulmanos convertidos ao cristianismo, em contraposição aos cristãos-velhos. Este termo designava os católicos, sejam eles portugueses ou espanhóis, descendentes diretos dos cristãos que resistiram à dominação dos mouros e os expulsaram da península ibérica no século XII. Assim, esse termo também era utilizado para designar a não

descendência de judeus, presumindo-se, de tal modo, que, nessa época, o cristão-velho possuía um *status* superior ao cristão-novo.

De acordo com a Fundação Joaquim Nabuco (2012), a primeira presença documentada de cristãos-novos no Brasil data de 1542, em que é relatada a doação de terras para a construção do Engenho Camaragibe, em Pernambuco, entre outras doações, com finalidade de fixar permanência de pessoas que vinham de Portugal, principalmente. Esse documento faz referência a ação do Santo Ofício no Brasil, pontuando um episódio inédito no Brasil Colonial, que é a visita de Heitor Furtado de Mendonça, responsável pela fiscalização de atos relacionados à inquisição:

A presença do visitador Heitor Furtado de Mendonça (sic), em Pernambuco, foi a primeira investida da Congregação do Santo Ofício na fiscalização do comportamento dos seus habitantes nos primeiros anos da colonização. A propósito de investigar práticas judaicas, entre cristãos-novos e velhos aqui radicados, alguns deles fugidos dos tribunais da Inquisição de Lisboa, tal devassa veio a revelar costumes outros, segredos guardados a sete chaves pela sociedade de então. (NABUCO, 2012).

A visita desse inquisidor à colônia marcou a vida dos seus habitantes porque, de certa forma, teriam que testemunhar sobre o próprio comportamento ou o de seu vizinho. Ainda, no mesmo referido documento constam informações a respeito de Ambrósio Fernandes Brandão como proprietário de terras em São Lourenço da Mata, interior de Pernambuco, duas vezes convocado pelo Tribunal do Santo Ofício – uma, para ser testemunho no processo contra Bento Teixeira, também cristão-novo, poeta residente em Pernambuco, autor de *Prosopopéia*, e a outra, para defender-se de acusações de práticas judaicas, por guardar os dias de sábado. Outra informação, é que viveu cerca de 25 anos no Brasil, primeiramente em Olinda (de 1583 a 1597) e depois na Paraíba (de 1607 a 1618), em ambas como senhor de engenho, nada constando sobre a autoria dos *Diálogos das grandezas do Brasil* ou de algum outro trabalho como cronista.

Dos *Diálogos das grandezas do Brasil* sobraram dois apógrafos, um se encontra na Universidade de Leiden, na Holanda, doado pela rainha Cristina da Suécia, e o outro, na Biblioteca Nacional de Lisboa. Deste seria a origem da publicação feita do “Dialogo I”, por José Feliciano de Castilho, na revista semanal *Iris*, no Rio de Janeiro, em 1848. Do primeiro apógrafo, Francisco Adolpho de Varnhagen extraiu um manuscrito em 1874, que desejou publicar no Brasil, por supor ser a terra natal do autor. Com essa intenção, em 1877, Varnhagen entrega uma cópia a José de Vasconcellos, redator do *Jornal do*

Recife, que providencia edição na Revista do Instituto Archeologico Pernambucano, nos n. 28 (jan.-mar. 1883), 31 (out. 1886), 32 (abr. 1887) e 33 (ago. 1887). Em 1900 é a vez de Capistrano de Abreu tentar a reedição dos *Diálogos* pelo *Diário Oficial*, no Rio de Janeiro, entretanto sem êxito. Como resultado deixa dois artigos no *Jornal do Commercio*, um do dia 24 de novembro de 1900 e o outro de 24 de setembro de 1901.

Em 1930, quando publicada a obra pela Academia Brasileira, com introdução de Capistrano de Abreu e notas de Rodolpho Garcia, que é a edição usada para este trabalho, ainda não havia uma certeza sobre quem teria sido seu autor. Tanto é que na capa dessa edição não aparece o nome do autor. Entretanto, Capistrano, na Introdução, que trata-se do segundo artigo escrito no *Jornal do Commercio*, aponta indícios de que o autor era português e provavelmente tratava-se de Ambrósio Fernandes Brandão, como pode ser lido no excerto seguinte:

Barcia afirma que o autor dos *Dialogos* se chamava Brandão, e era vizinho de Pernambuco. Provavelmente conclui isto da leitura do livro. A conclusão nada tem de repugnante: podia apresentar-se com o nome ligeiramente alatinado, como sem alatinamento aparece Garcia da Orta em seus *Coloquios*, que o nosso autor conhecia.

Os documentos contemporaneos falam em diversos Brandões: o que tem mais probabilidades, ou ante o único a ter probabilidades a seu favor, **chamava-se Ambrósio Fernandes Brandão**, e a respeito d'elle encontra-se o seguinte na *Historia* de Frei Vicente do Salvador, e em uma sesmaria descoberta pelo meritorio Irineu Joffily:

Morava em Pernambuco em 1583, e acompanhou Martim Leitão em uma de suas expedições contra os Francezes e Indios do Parahiba, no posto de capitão de mercadores.

Antes de 1613 estabeleceu-se na Parahiba, foi por muitas vezes como capitão de infantaria á guerra contra os gentios Petiguares e Francezes.

Antes de 1613 possuia dois engenhos proximos á séde da Capitania chamados Inabi, por outro nome de Santos Cosme e Damião, e o do Meio ou São Gabriel.

Em 1613 pediu para fazer outro engenho na ribeira de Gurgaú, uma sesmaria, que de facto lhe foi concedida a 27 de Novembro de 1613.

Ignora-se quando falleceu; já não era dos vivos quando os Hollandezes tomaram a Parahiba. Os herdeiros de Brandão emigraram; a Companhia das Indias Occidentaes confiscou os tres engenhos, vendeu-os a um negociante de Amsterdam chamado Isaac de Rasiere, que ao Inobi chrisinou Amistel, ao de São Gabriel chrisinou Middelburg, ao de baixo chrisinou La Rasiere. (BRANDÃO, 1930, p. 20-21, grifo nosso).

Capistrano de Abreu reconhece, em Ambrósio Fernandes Brandão, uma formação retórica e prática, seguida de um discurso possuidor de encantamento nas

palavras e, ao mesmo tempo, um espírito altaneiro e perscrutador, aberto a fatos novos:

Era homem de instrução: conhecia o latim, a lingua literaria e scientifica da época e lêra os livros representativos da sciência coéva: Aristóteles, Dioscorides, Vatablo, Juntino; sabia a historia, a geographia, a producção de Portugal e de suas colonias, e dispunha de intelligencia extremamente clara, cuja força se manifesta na precisão com que trata dos objectos, como por exemplo a polvora, o assucar, a farinha de mandiôca, o papel; no modo por que subordina os factos mais diversos a categorias simples, como quando reduz os moradores do Brasil a cinco condições de gente, dos modos de adquirir fortuna a seis; distribúe a vida animal pelos elementos, desfia a inutilidade do commercio da India e dispõe as arvores silvestres em hortas e jardins (fim do *Diálogo* quarto).

Não era um espírito simplesmente contemplativo, occupava-o o lado pratico, a applicação possivel. A larga navegabilidade do Amazonas suscita a idéa de aproveita-la para as communicações com o Perú; a existencia de aves rapineiras lembra a caça de altenaria; mesmo a secreção mephitica da jaguatataca antolha-se aproveitavel na ordem militar; fazia ou mandava fazer experiencias por conta propria, preparou anil para mostrar que a terra podia dar do melhor, fez examinar em Portugal uma especie de madeira, que lhe pareceu propria ao preparo da tinta de escrever.(BRANDÃO, 1930, p. 10).

Reforçando a ideia de Capistrano de Abreu, Rodolpho Garcia acrescenta que Ambrósio Fernandes Brandão havia sido um dos feitores ou escrivães de Bento Dias de Santiago, contratador dos dízimos que pertenciam à fazenda real nas capitanias da Bahia, Pernambuco e Itamaracá. Segundo Garcia, Ambrósio Fernandes Brandão, assim como Nuno Alvares, foi denunciado, acusado de blasfêmia e heresia pelo padre Francisco Pinto Doutel, vigário de São Lourenço, perante a mesa do Santo Ofício, em 1591. Brandão e Alvares eram cristãos-novos, "correligionários, exerciam cargos identicos e deviam ser amigos", aponta Garcia (BRANDÃO, 1930, p. 22). Daí provêm os indícios que levaram Rodolpho Garcia a concluir que os interlocutores dos *Diálogos das grandezas do Brasil*, Brandônio e Alviano, seriam Ambrósio Fernandes Brandão e Nuno Alvares, respectivamente.

As considerações de Rodolpho Garcia abrem caminho para a relevância de motivos figurativos e mentais do imaginário medieval no discurso cronístico das descobertas e da conquista da América, ilustrados pelo diálogo, forma esta largamente usada nessa época. Ambrósio Fernandes Brandão, por meio de sua escrita registra uma

profusão de motivos e uma variedade de formas, apresentando o lastro da tradição medieval, ligada ao imaginário de natureza mítica, lendária e fabular. Essa herança pode ser observada nos motivos, tropos, *topoi* e modalidade literária escolhida pelo cronista para suas elucubrações a respeito das coisas do Brasil.

Com interesses voltados para a exploração material e política das terras brasileiras, os *Diálogos das Grandezas do Brasil*, ao classificarem os animais da colônia segundo a sua imensa variedade em distribuição pelos elementos cósmicos (ar, fogo, água e terra), apesar de não apresentar marcas mais visíveis de consideração teológica, ainda refletiam aquela mesma atitude da cultura bestial de encontrar-se em estado de um constante maravilhar-se frente à natureza e ao mundo. Essa teoria da distribuição dos animais pelos quatro elementos do cosmo, divulgada por Aristóteles, mas primeiramente formulada por Empédocles, foi bastante preferida pelos naturalistas medievais e mesmo renascentistas. A aceitação desse sistema classificatório, por parte dos medievais, satisfazia plenamente a ideia da tradição judaico-cristã de que, a partir dos ensinamentos bíblicos, Deus havia criado todos os seres perfeitos e em número limitado em gênero e em espécie, dentro da sua própria natureza e do seu meio ambiente; fato que atestava o poder da sua vontade e onisciência. Essa premissa viria a servir a vários debates escolásticos, preocupados com a definição de conceitos e de coisas em função da sua natureza e das suas propriedades.

No Diálogo quinto, Brandônio, imaginando haver relatado todas as grandezas do Brasil, se mostra apreensivo por perceber que, ainda, muitas outras coisas deviam ser tratadas, como as aves de diversas qualidades, habitantes do espaço brasileiro, peixes de diferentes formas e natureza, ainda desconhecidos, e animais silvestres, de estranhas figuras e inclinações. Mais uma vez, Brandão utiliza, os elementos cósmicos, desta vez se vale do ar, para iniciar seu discurso sobre as aves.

Estas cousas me faziam grande carranca pera me haver de retirar do promettido; mas, vendo que o não podia fazer sem ficar mal reputado, arrazei-me a passar avante, com descorrer por aquellas cousas que os elementos que rodeam a terra do Brasil encerram dentro de si, sem tratar do mais alevantado delles, que é o fogo, porque de todo o tenho por esteril, que a salamandra, que se diz criar-se nelle, entendo por fabulosa; porque, quando as houvera, nas fornhalhas dos engenhos de fazer assucares do Brasil, que sempre ardem em fogo vivo, se deveram de achar. E como o seu consorte mais vizinho é o ar, quero começar por elle o que pretendo, que será tratar das aves, assim domesticas, como agreste, que se acham por todo este terreno. (BRANDÃO, 1930, p. 216).

Sobre as aves, Brandônio começa pelas domésticas a exemplo de galinhas, galipabos, pombas e patos, além de outras que se acham pelos bosques e campos como jacus, mutuns, manbus, que acabam por servir aos moradores da terra, quase como as domésticas. Dentro de um prisma mais exótico acham-se os anuns, cujo canto assemelha-se a choro, e que, além da cor preta tristonha, não têm sangue. A respeito disso, Alviano diz ser coisa nova para ele, que nunca ouvira dizer de ave que não carecesse totalmente de sangue, no que é retrucado por Brandônio que apenas diz que esses pássaros não o têm e continua seu discurso falando de outros pássaros, como as *Hyendayas*. Alviano retribui uma comparação destas com as harpias, porque as primeiras descem as fraldas do mar e atacam os milharais, sendo inoportunas e de difícil controle. Brandônio explica que já vira alguns homens em afronta com tais aves e que “não basta grandes gritos nem estrondos de bacias, nem o matarem-nas às pancadas, pera se desviarem das milharadas”, e consente a comparação que Alviano faz sobre as harpias ao dizer que se “tiveram o rosto da feição que os poetas as pintam, não duvidara que eram as proprias”. (BRANDÃO, 1930, p. 218).

Interessante também é a descrição do gurainguetá, um passário de estranha qualidade, que o cronista deseja não fazer grandes comentários para não se alongar e descrever sobre outras, mas que Alviano pede que diga tudo o que sabe a respeito. No que segue a descrição:

Este pássaro tem tão grande amor aos filhos, que, pera os não furtarem, vai lavar o seu ninho de ordinario a par de alguma toca, aonde as abelhas lavram mel, as quaes, por esta maneira, lhe ficam servindo de guardas dos filhos, porque, como todos arreceiam de se avizinhar a ellas, temendo o seu aspero aguilhão, ficam os filhos livres de perigo; aos quaes mostram tanto amor, que, pera effeito de os sustentar, se vão lançar por entre alguns bichos, que se lhe apegam nas carnes, sem arreceiarem que lh'a comam, havendo por cousa suave padecerem as dôres que elles lhe causam a troco de terem, por esta via, a sustentação certa pera os filhos, a que os dão a comer, quando têm fome, e só pera isto os trazem tanto á mão; e estes passaros são emplumados de varias côres. (BRANDÃO, 1930, p. 219).

A esse respeito, Fonseca (2011) observa uma aproximação com os bestiários, espécies de manuais bastante cultivados no período medieval, que tratam da descrição de animais em referência à sua natureza, meio ambiente e traços comportamentais, com frequentes correspondências exemplares com os seres humanos. Os bestiários geralmente associam os animais a ensinamentos relativos à

boa conduta baseada em princípios e em preceitos da moral cristã, uma vez que feito por um pensamento analógico arbitrário, notadamente orientado pela mentalidade religiosa, adquirindo um caráter simbólico e metafórico.

Ao ouvir a descrição do gurainguetá, Alviano responde que “Não se escreve mais dos pelicanos pera encarecimento do amor que têm aos filhos” (BRANDÃO, 1930, p. 219). Daí, o motivo de remeter aos bestiários. Pois o pelicano, nesses livros, são tratados como animais cristológicos por darem sua vida para que o filho não pereça.

Comparativamente, em *Tratados da terra e gente do Brasil* de Fernão Cardim (1997), o imaginário bestiário medieval não comparece disseminado com representações tipológicas emblemáticas, como é o caso de algumas referências notadas nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, em que, por exemplo, a fênix e o pelicano – aves de significativa importância nos bestiários, dada a sua marcada simbologia cristológica – servem de sugestivo contraponto para a caracterização, respectivamente, dos pássaros *gurainguetás*, aos quais já nos referimos, e das serpentes *boaçus*, espécimes da intrigante fauna brasileira. Sobre a boaçu, assim comenta Brandônio, primeiramente discursando sobre a grande variedade de cobras existentes naquelas plagas:

Não quero calar as diferentes castas de cobras peçonhentas, que se acham por toda esta provincia, como são jararacas, saracucús, cobra de coral, e outra a que chamam cascavel, porque tem uns nós no rabo semelhantes a elles, e quando os meneia com força formam um som que se parece com elles. Estas todas são peçonhentissimas, e matam as pessoas a que mordem em breve termo, e por isso são mui temidas. Outra sorte ha tambem de cobra, muito mais grande, a que chama boaçú, e nós cobra de veado, porque comem, engulindo um inteiro, quando o tomam. Caçam dependuradas sobre arvores, e de salto fazem a sua presa; e já succedeu arremessarem-se a homens que mataram, com lhes metterem o rabo pelo sesso, por ser parte aonde logo acodem com elle. E destas semelhantes cobras vi eu uma tão grande que tenho temôr de dizer a sua grandeza, temendo de não ser crido, e se affirma tambem dellas uma cousa assás extranha, a qual é que, depois de mortas e comidas dos bichos, tornam a renascer como a Phenix, formando novamente sobre o espinhaço carne e espirito. (BRANDÃO, 1930, p. 254).

O tema do renascimento, aqui percebido pela estranheza causada pelo fato de a boaçu renascer como a fênix, formando carne e espírito sobre o espinhaço, contrasta com o motivo da desfiguração bestial do brasilíndio, como iremos ver mais adiante. Ambrósio Fernandes Brandão, ao abordar a presença do demoníaco nos costumes e modos dos brasilíndios, condena-os pelos seus hábitos e pelos seus costumes impuros e bestiais, tal como o que comenta Brandônio: “Costuma também este gentio, pera

efeito de mostrar maior fereza e bizzarria, furar o rosto pelo beizzo de baixo e tambem pelas queixadas, por onde mettem umas pedras verdes ou brancas de feição de botoques, com as quaes têm pera si que andam galantes e gentis-homens”, ao que Alviano retruca: “Esse costume devia de lhes ensinar algum demonio, e á sua imitação o usam com darem maior mostra nelle de sua grande barbaridade”. (BRANDÃO, 1930, p. 286).

Brandônio comenta o costume das índias de parirem no rio, onde se lavam e se recolhem a suas casas, onde acham o marido deitado na rede como se fosse ele que parira. Assim descreve Brandônio:

Tudo o que até agora tenho dito dos costumes destes Indios, foi fallar em geral; e vindo ao mais particular, primeiramente digo que, quando a este gentio lhe parem as mulheres, a primeira cousa que ellas fazem no instante que acabam de parir, e póde ser que ainda sem terem bem livrado, é ir-se metter no mais vizinho rio ou alagôa de agua fria, que acham, no qual se lavam muitas vezes, e, depois de bem lavadas se recolhem pera casa, aonde já acham o marido lançado sobre a rede em que costumam dormir, como se fôra elle o que parira, e alli o regalam, e é visitado dos parentes e amigos, e a parida se exercita nos officios manuaes de casa, fazendo o comer, e indo buscar agua ao rio, e lenha ao matto, como se nunca parira. (BRANDÃO, 1930, p. 267).

A respeito desse costume, Rodolpho Garcia, em notas, comenta ser um fato muito comum entre os povos naturais, “denominado *couvade* ou choco, e pertence ao mesmo circulo de idéas primitivas em que se encontram a exogamia, o totemismo e a anthropophagia” (BRANDÃO, 1930, p. 292). O Brasil oferece os casos de *couvade* mais típicos e menos conhecidos, como pode ser comprovado pelo recenseamento de Rudolph R Schuller, no *Boletim do Museu Goeldi* (v. 6, p. 236-245), com extensa bibliografia a respeito.

Sobre esse costume, Alviano assim comenta: “Não póde haver mais barbaro costume desse que me tendes referido; e creio que por todo o mundo se não achara seu semelhante, nem era lícito que houvesse senão entre estes Indios, que não faço differença delles ás brutas feras”. (BRANDÃO, 1930, p. 268).

Ainda sobre os costumes dos gentios, em outra passagem dos *Diálogos das grandezas do Brasil*, Brandônio, de forma arguta, informa a Alviano que aos índios falta bom entendimento, que ficam cegos com os feiticeiros, que usam de sua falsidade e mentira para enganá-los. Nessa mesma esteira está o discurso de Gabriel Soares de Souza no *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, onde escreve que:

Entre este gentio Tupinambá ha grandes feiticeiros, que têm este nome entre elles, por lhe metterem em cabeça mil mentiras; os quaes feiticeiros vivem em casa apartada cada um por si, a qual é muito escura e tem a porta muito pequena, pela qual não ousa ninguem de entrar em sua casa, nem de lhe tocar em cousa della; os quaes pela maior parte não sabem nada, e para se fazerem estimar e temer tomam este officio, por entenderem com quanta facilidade se mette em cabeça a esta gente qualquer cousa; mas ha alguns que fallam com os diabos, que os espancam muitas vezes, os quaes os fazem muitas vezes ficar em falta com o que dizem; pelo que não são tão cridos dos indios como temidos. (SOUZA, 1987, p. 322).

Tanto Gabriel Soares de Souza quanto Ambrósio Fernandes Brandão comentam que os pajés dos índios não são legítimos feiticeiros, devendo-se à falta de um governo mais racional entre os indígenas, que terminam acreditando, por suas superstições naturais, em mentiras e falsidades pregadas pelos ditos feiticeiros. Na passagem a seguir, Brandão comenta a respeito desses feiticeiros que, com suas profecias e superstições, lançam os índios em situações complicadas, chegando mesmo a miséria, como na história narrada a Alviano.

Nada basta a lhes tirar do pensamento semelhante erroria, em que seus pais os puzeram, com haverem já recebido grandissimos danos por darem credito a estes feiticeiros; e, pera prova disto, vos quero contar uma historia assás galante, a qual foi que nos tempos passados houve um feiticeiro destes, que affirmou aos indios que a terra, pera adiante, havia de produzir os frutos de por si, sem nunhuma cultra nem beneficio; portanto que bem poderiam todos folgar e dar-se á bôa vida com se lançarem a dormir, porque a terra teria cuidado de lhes acudir com os mantimentos a seu tempo. Tanto credito lhe deram os pobres indios, que o fizeram da maneira que lhes elle aconselhou, com virem a padecer, por esta via, a mais trabalhosa fome, que nunca se sabe haver neste Estado; em tanto que chegaram, obrigados da necessidade, a se venderem a si e as mulheres e filhos por uma espiga de milho, que não póde ser maior miseria. (BRANDÃO, 1930, p. 274).

Alviano, mais que depressa, os compara aos bugios, espécies de macacos, que desprovidos de uma maior racionalidade se deixam prender porque não conseguem largar o que apanharam:

Comparo isso ao dos bugios, que me contastes, que mettiam a mão pela boca da botija vasia, e depois a não podiam tirar, e por não saberem largar o que apanharam se deixavam captivar; donde infiro que gentes que a semelhante cousa dão credito, devem de ser da maneira dos mesmos bugios. (BRANDÃO, 1930, p. 274).

Alviano refere-se a descrição dos bugios feita por Brandônio, destacando esses animais por características que se assemelham aos seres humanos. Nos *Dialógos* de Brandão, esses animais recebem um tratamento mais elaborado, portadores de qualidades admiráveis. Ao discorrer sobre as diferentes habilidades e costumes dos bugios, Brandônio dá um toque fabuloso a esses animais, que devido a suas habilidades e capacidade de organização mais aproximadas da racionalidade humana, parecem receber um *status* superior ao dado aos brasílindios. Embora o bestiário não trata dessa casta de animais, há o símio, nele tratado, que recebe uma forte carga negativa ao ser referido ao Demônio. Dessa forma o brasílindio mais se aproxima dessa carga negativa encontrada nos símios dos bestiários. Essa maneira de perceber o outro indígena, numa espécie de silogismo, no qual o índio é retratado com atitudes e comportamento de animais, como o de um símio, e alguns animais, como os bugios, reconhecidos por suas qualidades humanas, marca uma das estratégias retóricas usadas no discurso controlador e dominante do colonizador europeu.

Desse modo, a bestialização ou animalização do ameríndio se verifica em consonância com critérios muito semelhantes aos do bestiário medieval, sendo o nativo descrito, tal como os animais, como movidos por atributos próprios da brutalidade, ambos acostumados à liberdade natural e governados por seus próprios instintos. O bestiário definia e classificava como *bestas* aqueles animais que, pela sua própria natureza, tendem à violência e à brutalidade, regidos por seus próprios e irrefreáveis instintos selvagens (WHITE, 1984, p. 7).

Ao dialogar com Alviano sobre os tipos de onças e tigres perseguidores do gado doméstico, Brandônio afirma que esse tipo de animal não mata homem branco, mas o mesmo não acontece a índios e negros:

ALVIANO

Folgára de saber se assim como accomette e mata o gado, o faz também á gente.

BRANDÔNIO

A homem branco não ouvi dizer nunca que matassem, mas aos indios e negros de Guiné sim, quando se acham muito famintos. Tambem ha outra sorte desta mesma especie, de menor corpo, a que chamam *susurana*, que costuma de matar alguns bezerros e gado miudo. Não são tão damninhos como os outros. (BRANDÃO, 1930, p. 253-254).

Como pode ser percebido nas palavras de Brandônio, na passagem anterior, o índio e o negro não escapam de um discurso inferiorizante, com uma elaborada

justificativa retórica em que se percebe a proximidade com a animalização ou bestialização ideológica do gentio, com o fim de, ainda que somente aos olhos desse conquistador, ironicamente validar o seu discurso. Em várias passagens, o indígena é retratado com atitudes e comportamentos animais, equacionado a uma condição não apenas animalizada, mas também, por vezes, abaixo dela.

Essa mesma maneira de animalização do índio pode ser vista em diferentes cronistas, como Gabriel Soares de Souza, Pero Magalhães Gandavo e Simão de Vasconcelos, nos quais observa-se esse mesmo discurso quanto a configuração comportamental do índio. A implicação desse discurso remete a que, diferentemente dos animais que sempre seriam animais, os indígenas em sua condição de animais poderiam ser salvos dessa condição através do domínio e colonização do europeu. Sobre esse assunto, Fonseca (2011, p. 191) comenta o seguinte:

É bastante frequente na cronística colonial a presença de severas e discriminatórias observações feita a propósito da ausência de uma forma de governo mais racional entre os indígenas. Eles são criticados por suas credices e superstições naturais, por seus costumes primitivos de religiosidade, sexualidade, organização social e, sobretudo, por sua selvageria canibalesca. De qualquer forma, simiesco ou humano em sua forma silvestre degradada, o índio brasileiro não escapou da frequência como foi tratado pela tropologia colonialista da animalização ou bestialização do nativo.

Desse modo, pode-se perceber que os cronistas, mesmo que imbuídos de uma perspectiva humanista, têm dificuldade em reconhecer a diversidade cultural do indígena. Na cronística colonial, em particular nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, os animais, principalmente por seu exotismo, apresentam marcas do bestiário e trazem motivações de cunho ideológico, pautadas no projeto da conquista e da colonização. Assim, os animais serviram de base para compor o quadro da visão da natureza do Brasil e dos brasilíndios, que, com seus hábitos e costumes, foram constantemente referidos em termos comparativos animais. O efeito final é uma carga metafórica e simbólica na qual índios e animais simbolizam uma terra selvagem a espera do dominador *logos* europeu.

## Referências

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930.

CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*; Ana Maria de Azevedo (ed. lit). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Bestiário e discurso do gênero no descobrimento da América e na colonização do Brasil*. Bauru: Edusc, 2011.

Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: <<http://www.engenhocamaragibe.com.br/engenho-camaragibe-17.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2012.

KRAMER, Heirinch; SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum*. Le marteau des sorcières. Trad. Armand Danet. Paris: Plon, 1973.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

WHITE, T. H. *The Book of Beasts*. Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century Made and Edited by T. H. White. New York: Dover Publications, 1984.

APOIO: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

## MANUSCRITOS DE PARTILHA OITOCENTISTAS DA CIDADE DE CATALÃO

Maria Gabriela Gomes PIRES  
Universidade Federal de Goiás - *Campus* Catalão/CAPEL

Maria Helena DE PAULA  
Universidade Federal de Goiás - *Campus* Catalão/FAPEG

**Resumo:** Este trabalho tem proposita apresentar sucintamente alguns usos vocabulares em documentos manuscritos de partilhas da cidade Catalão (GO) no século XIX. As considerações apresentadas aqui representam parte das primeiras leituras teóricas de nossa pesquisa de mestrado. Como o material de análise desta pesquisa ainda está sendo digitalizado através do projeto “Em busca da memória perdida: estudos sobre escravidão em Goiás”, optamos por apresentar algumas considerações acerca da tipologia documental, especificamente sobre a espécie de partilha e da contribuição desse tipo de documento para a identificação de parte dos traços linguísticos através da lista de bens arrolados no documento que deixam transparecer elementos significativos da cultura local. Para a discussão desse trabalho, nos basearemos nos estudos de Biderman (2001) e Coelho (2005). Para o embasamento filológico, recorreremos a Spina (1977), Cardoso (2009) e Xavier (2012). Palacín (1994) apoia as considerações de vertente histórica de Catalão, dentre outros. Buscamos com essa discussão demonstrar como as lexis que compõem o vocabulário utilizado na confecção de documentos de partilhas oitocentistas são importantes para a compreensão e identificação de parte dos elementos históricos, sociais e culturais da comunidade de Catalão durante a sua ascendência.

### Considerações Iniciais

Apresentamos neste trabalho algumas ponderações incipientes de nossa pesquisa intitulada “Manuscritos oitocentistas de Catalão: memórias linguísticas, históricas e culturais em autos de partilhas”. Esse projeto, em primeiras instâncias, está sendo executado no âmbito do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão.

Em síntese, esse estudo procura apresentar a realidade cultural da cidade de Catalão-Goiás nos anos oitocentistas, para isso, nos utilizamos da interdisciplinaridade dos estudos filológicos com os estudos linguísticos, especificadamente os lexicais. A primeira nos auxilia metodologicamente com a digitalização e transcrição dos documentos judiciais que foram selecionados para a pesquisa e a segunda ciência nos auxilia a compreender as lexis que serão elencadas no inventário dos autos de partilhas.

O *corpus* desse projeto é constituído por oito autos de partilhas que percorrem os períodos das décadas de vinte aos oitenta do século XIX e estão arquivados no Fórum de Justiça da Comarca de Catalão. Tais documentos, ainda em estágio de digitalização, puderam ser acessados através das autorizações concedidas pelos juízes responsáveis pelo Foro.

Essas digitalizações, além de comporem o *corpus* da pesquisa de mestrado, também constituem o arquivo digital do projeto “Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás” que vem sendo desenvolvido sob os auspícios da FAPEG e arquivado no Laboratório em Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística (LALEFIL). Ambos, projeto e laboratório, são coordenados pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena de Paula.

O projeto que acondiciona os manuscritos tem como propósito digitalizar documentos cartoriais, judiciais ou eclesiásticos que mencionem escravos. Posto isso, vimos que os manuscritos em análise da nossa pesquisa são pertinentes, pois nos autos de partilhas constatamos, como bens narrados, escravos.

Acreditamos que em manuscritos judiciais, como os utilizados na pesquisa de mestrado em questão, estão resquícios em forma escrita a mão da história de Catalão. Os bens arrolados nos autos de partilhas em questão compreendem os elementos de maior importância para os sujeitos da época. Tais patrimônios possuem profunda ligação com a história e cultura do povo desta região, uma vez que eles se configuravam como as propriedades de valores dos sujeitos que os possuíam.

Os autos de partilha se tipificam como um material promissor para a identificação de nosso propósito, visto que representam um documento diplomático confeccionado e arquivado em uma instituição judicial.

Em escopo, nosso trabalho apresenta uma discussão acerca da relevância dos autos de partilhas como propícios materiais históricos arquivados que se manuscreeveram para os estudos lexicológicos e nos revelam aspectos de língua e cultura, facultando-nos conhecer um pouco da história de Catalão nos oitocentos.

### **Procedimentos metodológicos**

Para a discussão proposta nesse trabalho, utilizaremos recortes de alguns manuscritos já digitalizados pelo projeto retro citado que compõem o material da nossa pesquisa que se soerguerá a partir de duas vertentes teóricas que nos auxiliam a

comprovar a relevância dos autos de partilhas para o descobrimento da história de Catalão.

Os interlocutores filológicos nos demonstram como seus métodos são reconhecidamente importantes para a leitura, edição e publicação dos manuscritos e os interlocutores lexicológicos demonstrarão como as questões extralinguísticas que influenciam a categorização e a nomeação do signo linguístico nos permitem conhecer a realidade de um povo.

### **Traços culturais nos autos de partilhas**

Os autos de partilhas são um tipo de documento diplomático testemunhal de assentamento, notarial, que têm a função de registrar a partilha dos bens móveis, de raiz e de dádivas ativas de uma herança entre os herdeiros de direito (BELLOTTO, 2002). Nesse processo judicial composto por inúmeras espécies documentais, como termos, editais etc. está o inventário.

Apesar de a escrita dessas espécies possuir termos restritos à linguagem notarial e jurídica expressos através de uma estrutura pré-estabelecida com o objetivo de lhes conferirem autenticidade probatória, o inventário, durante o arrolamentos dos bens, traz as nomeações dos bens pertencentes ao finado. Esses bens retratam fielmente o tesouro vocabular resultante do produto social da realidade da época em que o manuscrito foi lavrado.

Diante tais colocações, selecionamos para a pesquisa de mestrado supracitada e de que é parte este estudo oito autos de partilhas que percorrem as décadas de vinte a oitenta do século XIX da cidade de Catalão. Esses manuscritos compreendem especificadamente os anos de 1824, 1839, 1841 e 1851 que abrangem o período de vila de Catalão e os anos de 1868, 1878, 1880 e 1888 que abrangem o período inicial da cidade de Catalão.

Para identificarmos nos manuscritos descritos acima as características históricas, culturais e sociais impregnadas nos signos linguísticos, primeiramente realizamos um trabalho filológico que nos permitiu ler e editar o material de pesquisa facilitando, assim, o ulterior trabalho de inventariação de dados, da qual o estudo lexical se incumbiu.

Como trabalhamos com documentos seculares que se encontram em estado exauridos pelo tempo e pelas condições de arquivo, como o desgaste do papel, buracos feitos por insetos etc. fez-se obrigatório realizar, *a priori*, a edição *fac-símile* do

manuscrito evitando, deste modo, o manuseio contínuo com o documento que demanda inúmeras revisões e vistas exigidas pela análise lexical. Tal edição consiste na digitalização feita com o auxílio de uma câmera fotografia que captura a imagem no formato JPG nos permitindo manuseá-la com mais facilidade utilizando os recursos técnicos dos programas computacionais.

Em posterior, fez-se necessário realizar uma edição que nos permitisse transcrever o conteúdo do manuscrito para um suporte mais acessível à leitura. Para que isso fosse realizado, nos assentamos nas “Normas para transcrição de Documentos manuscritos para a História do Português do Brasil” elaboradas em um evento em Campos do Jordão em 1999 e postuladas em Megale e Toledo Neto (2005).

Adotamos no trabalho dos manuscritos em andamento a edição semidiplomática, primando pelo conservadorismo do texto original e, ao mesmo tempo, permitindo ao editor fazer algumas intervenções como o desenvolvimento de abreviaturas que são marcadas em itálico, o apontamento de eventuais erros que podem aparecer no manuscrito, em nota de rodapé, a indicação de inserções ou supressões marginais ou interlineares e outras. Tais procedimentos oportunizam a leitura da escrita da época por pessoas leigas, bem como coadjuvar o trabalho lexical.

Ambas as edições nos facultaram atingir a primeira função da filologia descrita por Spina (1977, p. 77) como a “Função substantiva, em que [...] se concentra no texto para explicá-lo, restituí-lo à sua forma genuína e prepará-lo tecnicamente para publicação”. Vejamos abaixo uma edição fac-similar e sua respectiva edição semidiplomática em formatação justalinear, e a semidiplomática do fólio 15 recto.

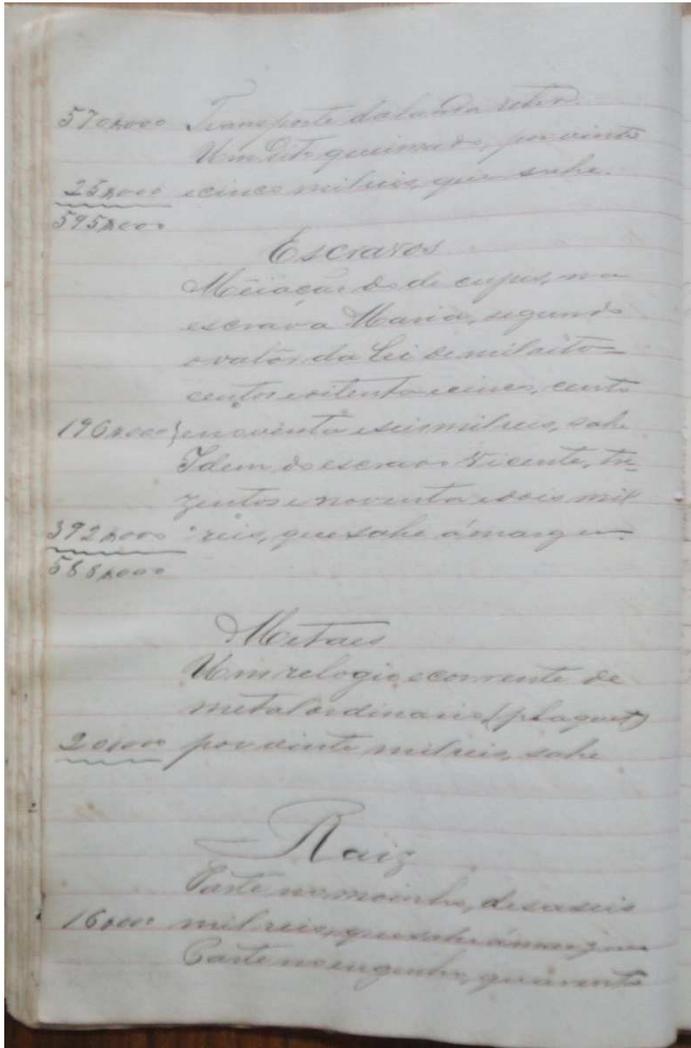


Figura 1 - Fólio 14v (Auto de partilha de 1880).

### Edição semidiplomática justalinear:

||14v|| <570r000> Transporte da lauda retro  
Um dito queimado, por vinte  
<25r000> ecinco mil reis, que sahe.  
<595r000>  
Escravos  
Mêiação do de cujus, na  
escrava Maria, segundo  
o valôr da lei de mil oito-  
centos eoitenta ecinco, cento  
<196r000> enoventa eseis mil reis, sahe  
Idem do escravo Vicente, ter-  
zentos e noventa edois mil  
<392r000> reis, que sahe á margem.  
<588r000>

Metaes

Um relógio e corrente de  
metal ordinário (plaquet)  
<20r000> por vinte mil reis, sahe

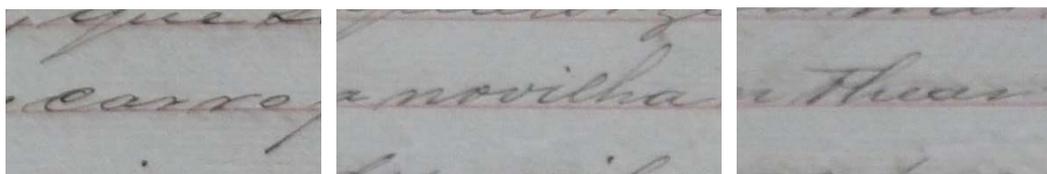
Raiz

Parte no moinho, desaseis  
<16r000> mil reis, quesahé á margem  
Parte no engenho, quarenta

Feito o trabalho filológico, passamos ao trabalho com o léxico, o que nos possibilitara conhecer informações referentes ao povo catalano e o que lhe era comum como bem, portanto como patrimônio cultural e material, nos oitocentos e revelando traços de suas histórias, culturas, ideologias que preterem suas origens.

O inventário de lexias nos manuscritos em estudo configura-se como o tesouro vocabular da língua utilizada pela comunidade catalana a princípio, na qualidade de vila e em seguida, na qualidade de cidade, que cotejados nos revelam se (e como) a mudança de status do território de Catalão (vila para cidade) incidiu em uma mudança de realidade.

No estágio de primeiras leituras, encontramos bens referentes ao universo rural e econômico de Catalão, como: o *carro*, o meio de transporte utilizado em lidas rurais, tanto para cargas maiores ou para pessoas; *novilha*, a vaca que ainda não teve cria; o *tear*, máquina artesanal destinada ao fabrico de tecidos, malhas, tapetes etc. Abaixo imagens manuscritas das palavras exemplificadas.



Todas essas lexias dispostas nos manuscritos nos conduzem a uma compreensão da realidade catalana, pois como ratifica Biderman (2001, p. 179), "qualquer sistema léxico é a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo da sua cultura através das idades".

O estudo lexical a ser realizado, de modo mais aprofundadamente em estudos futuros, com os bens arrolados nos manuscritos nos permitirá alcançar a terceira função elaborada por Spina (1977, p. 77), a *função transcendente*, quando o texto deixa

de ser apenas um manuscrito editado e se transforma em um objeto que possibilita ao filólogo “reconstituir a vida espiritual de um povo ou de uma comunidade em determinada época”.

A interdisciplinaridade que o trabalho filológico oferece junto aos estudos lexicológicos há de nos revelar o tesouro vocabular de Catalão.

### Considerações finais

Ansiamos ter alcançado nosso ensejo de tecer comentários breves sobre a importância dos autos de partilhas para entender inicialmente a história da comunidade catalana nos oitocentos. Depreende-se que através do labor filológico podemos adquirir fidedignos dados para estudos lexicológicos e conhecer a história de um povo e compreender o mundo que o cerca e por ele nomeado.

Acreditamos que as unidades lexicais inventariadas nos manuscritos simbolizam o patrimônio histórico e cultural da comunidade catalana, visto que a categorização e a nomeação dos signos linguísticos são construídas alicerçadas nas ideologias sociais e culturais vigentes na época.

Cabe adiantar, por exemplo, que o *carro* (carro de bois), a *novilha* e o *tear* constituem-se importantes, senão imprescindíveis, elementos da cultura e da sobrevivência das gentes de vida rural no século XIX. Tais objetos referem sua importância para além desta época<sup>1</sup>, constituindo-se como marcadores de uma vida tipicamente assentada na economia rural ou de pequenas cidades, em especial aquelas afastadas do desenvolvimento tecnológico e científico, experimentado por grandes cidades e metrópoles europeias já no século em questão. Estas constatações hão de ser aprofundadas com o *corpus* constituído na totalidade futuramente.

Pudemos observar, também, a interdisciplinaridade entre as duas áreas de saber que estão norteando nosso estudo, pois, como ratifica Spina (1977), o texto manuscrito editado é material para estudos de outras áreas do saber e que, aqui, primamos pela perspectiva lexical.

### Referências

---

<sup>1</sup> Sobre este aspecto, vale conferir o que De Paula (2011) aborda acerca da relevância do carro de bois, do tear e de outras tantas ferramentas de trabalho imprescindíveis à vida de homens e mulheres rurais no século XX.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documentos de arquivo*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo Biderman. *Teoria lingüística: teoria lexical e lingüística computacional*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DE PAULA, Maria Helena. Inventário e análise lexical sobre o trabalho no vernáculo goiano. *Signótica*. Goiânia, v. 23, n. 2, p. 341-361, jul./dez. 2011.

MEGALE, Heitor; TOLEDO NETO, Sílvio de Almeida. *Por minha letra e sinal: documentos do ouro do século XVIII*. Cotia-SP: Ateliê, 2005.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

## **ARTE PARA CRIANÇA E O MEU AMIGO PINTOR: A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E PINTURA NA NARRATIVA JUVENIL**

Maria Imaculada CAVALCANTE  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** Esse estudo visa analisar dois livros de literatura juvenil, ambos de Lygia Bojunga Nunes. O primeiro, *Arte para criança. 7 cartas e 2 sonhos*, publicado em 1982, em parceria com a artista plástica Tomie Ohtake. A obra possui nove ilustrações que são reprodução de telas da pintora. O segundo, apenas de Bojunga, intitulado *O meu amigo pintor*, publicado pela primeira vez na Espanha, em 1984. No Brasil foi adaptado para o teatro com o título *O pintor* e foi publicado como livro em 1987. O enredo das duas obras é praticamente o mesmo, mas a forma de composição não: o primeiro é escrito em forma de cartas e o segundo em forma de diário. Mas a grande diferença é que essa segunda obra não possui ilustração e isso interfere no resultado final dos livros. Como objetivo principal desse trabalho, procuraremos dimensionar o papel da ilustração na obra literária juvenil, além de apontarmos os pontos de confluências e as diferenças entre as obras escolhidas para estudo. Objetivamos, ainda, estabelecer a relação da pintura na narrativa juvenil.

Este artigo objetiva uma análise entre duas obras de literatura juvenil, ambos da escritora Lygia Bojunga Nunes. O primeiro livro, intitulado *Arte para criança. 7 cartas e 2 sonhos*, foi publicado em 1982, em parceria com a artista plástica Tomie Ohtake, que ilustra a obra com dez telas produzidas entre 1976 a 1980 – uma tela na capa do livro e as outras nove no corpo do texto. O segundo livro, de nome *O meu amigo pintor*, publicado em 1987, sem as ilustrações da artista plástica, reproduz, quase que literalmente, o texto anterior, fazendo as devidas adaptações devido a ausência das telas de Tomie.

*Arte para criança. 7 cartas e 2 sonhos* é uma narrativa epistolar, composta por nove cartas, tendo como remetente um garoto de dez anos e meio de nome Cláudio, residente em Petrópolis, que escreve cartas à artista plástica Tomie Ohtake. As cartas não possuem data, algumas não são assinadas e nenhuma delas fora enviada. O tom das cartas é bastante coloquial, próprio de um garoto. A relação que ele estabelece com Tomie é bastante pessoal e intimista. O grau de intimidade vai aumentando ao longo da construção da narrativa: a primeira carta endereçada refere-se a “Tomie”, já na última carta lemos “Querida Tomie”.

O assunto das cartas refere-se a um livro da pintora que ele ganhara de presente de seu Amigo Pintor<sup>1</sup>. Cláudio analisa dos quadros dela relacionando as cores contidas nas telas aos seus momentos de tristeza e alegria. Ele, ainda, usa as cartas para expressar sua angústia e incompreensão ao perder o seu Amigo Pintor que havia suicidado. A cada carta um quadro ilustra o momento em que o garoto se encontra: seus anseios, suas angustias e tristezas. O subtítulo da obra: "7 cartas e 2 sonhos", se justifica na medida em que das nove cartas duas são relatos de dois sonhos povoados por duas das telas da artista plástica, com formas pictóricas bem parecidas, mas com cores diferentes. Nos sonhos uma das imagens representa o amigo morto.

O segundo livro, por uma razão que escapa a nossa compreensão, Bojunga retomou o texto de *Arte para criança* e o publicou com o título *O meu amigo pintor*, narrado pelo mesmo garoto, Cláudio, mas agora em forma de diário e não de cartas; contudo, sem os quadros ilustrativos de Tomie Ohtake. Nesta segunda obra, parte da primeira foi aproveitada literalmente, parte foi adaptada e uma parte foi suprimida. Carvalho (1986) falando sobre intertextualidade afirma que a repetição nunca é inocente, pois:

toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou que modificar, que subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. (CARVALHAL, 1986, p. 53-54)

Isso acontece com *O meu amigo pintor*, na medida em que retoma *Arte para criança* ela consegue renová-la, reinventá-la. Esta segunda obra foi publicada pela primeira vez na Espanha, em 1984; no Brasil, ela foi adaptada para o teatro com o título *O pintor*, ganhando o prêmio Molière em 1986 e, finalmente, publicada em forma de romance em 1987, conforme informação retirada da orelha da décima sexta edição, editada em 1999, pela Editora José Olympio.

*O meu amigo pintor* apresenta-se em forma de diário, com marcação dos dias da semana. São nove relatos, como são nove as cartas da obra anterior, apresentados em uma sequência temporal, apesar de o garoto não escrever todos os dias da semana,

---

<sup>1</sup> A autora, no início das duas narrativas decide grafar a expressão "Amigo Pintor" com letra maiúscula: "acho que é melhor escrever o meu amigo com letra maiúscula" (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 2ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 13), por isso, no corpo deste artigo, manteremos a letra maiúscula ao referirmos ao personagem.

onde “a narração estende-se, então, por cerca de mais de duas semanas e meia, período em que o garoto vai tentando assimilar o gesto brutal [o suicídio] do seu amigo” (CECCATINI, 2008, p. 112).

O enredo dos dois livros é praticamente o mesmo – Cláudio, diante da perplexidade do suicídio do Amigo Pintor usa da escrita para elaborar sua incompreensão e aliviar a angústia da perda. Ceccantini (2008), no artigo “Álbum de todos os matizes: *O meu amigo pintor*, de Lygia Bojunga Nunes”, ao analisar a referida obra, faz a seguinte afirmação sobre o tema do suicídio em uma obra juvenil:

sem deixar de ser fiel a seu próprio universo literário, Lygia consegue inovar, encarando um tema tabu no campo da literatura infanto-juvenil – o suicídio. O risco de sua empreitada resultara num trabalho original e de rara delicadeza, que, talvez, por isso mesmo, seja dos menos conhecidos da escritora. (CECCANTINI, 2008, p. 111)

Apesar de os enredos das duas obras serem quase iguais, a forma de composição se diferencia bastante: *Arte para criança* é uma narrativa epistolar e possui ilustração; *O meu amigo pintor* é redigido em forma de diário e não possui qualquer ilustração, apenas aparecem, ao longo da narrativa, descrições de telas produzidas por um pintor ficcional sem nome, apenas denominado de meu Amigo Pintor. Só o fato de na segunda obra serem suprimidas as ilustrações faz com que essas duas obras se tornem distintas e únicas.

Em *Arte para criança* a razão de Cláudio escrever para Tomie foi pelo fato de ele ter ganhado de seu Amigo Pintor um livro contendo nove quadros da pintora. Ele nos fala que seu amigo mencionou o desejo por escrever a Tomie:

o meu amigo pintor um dia me deu um livro que mostra 9 quadros que você fez. E disse que quanto mais ficava olhando pros quadros, mais coisa ia saindo de dentro de cada cor. Tanta coisa, que ele ficava até com vontade de escrever pra você e contar. ((BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 2ª c.².)

Com a morte do Amigo Pintor Cláudio decide realizar o desejo dele e passa a escrever para Tomie Ohtake. As cartas são uma espécie de desabafo do garoto, tentando aliviar a tensão do momento e tentando compreender a atitude suicida do amigo. As cartas não são envidas ao destinatário. Em nota de rodapé Bojunga esclarece esse fato:

---

<sup>2</sup> O livro *Arte para criança* não possui número de páginas, dessa forma, as citações serão marcadas com o número das cartas (1ª c. – da 1ª à 9ª) de onde foram extraídas.

Acho que foi por isso que Cláudio começou a escrever cartas para Tomie Ohtake, já que o amigo não tinha escrito, ele ia escrever. Mas elas não tinham data. Tampouco endereço. E às vezes ele não se lembrava nem de assinar. É por isso que eu fico achando que – vai ver de vergonha – ele escrevia para deixar na gaveta e não pra mandar. Foi lá que eu encontrei as cartas desse menino: numa gaveta que eu inventei. (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 1ª c., grifo da autora)

A autora se coloca no texto como uma organizadora das cartas de Cláudio. Ao mesmo tempo em que ela dá ao texto um tom de veracidade, estabelecendo uma relação entre personagem fictícia e pessoa real, ela afirma a sua ficcionalidade “inventando gaveta” e, em consequência, inventando as cartas. Elege um narrador-missivista para construir seu texto, mas não deixa de afirmar ao leitor sua participação autoral na construção da narrativa. Na segunda obra esta nota de rodapé desaparece e as cartas se transformam em diário. Cláudio é o narrador-protagonista que decide escrever um diário para relatar a sua história de amizade com o Amigo Pintor, o sentimento de perda diante de sua morte e seu processo de iniciação no mundo da pintura.

Em *O meu amigo pintor* Cláudio ganha um álbum do Amigo com uns trabalhos que ele havia feito:

Um dia o meu amigo me disse que eu era um garoto com alma de artista, e me deu um álbum com uns trabalhos que ele tinha feito em aquarela, tinta a óleo e pastel. Disse que tinha arrumado os trabalhos no álbum para eu entender melhor esse negócio de cor. (BOJUNGA, 1999, p. 8)

Este álbum, assim como o livro de pintura da Tomie, assumirá uma importância crucial no desenrolar da narrativa, pois os sentimentos e as emoções do garoto vão ser comparados às cores das telas que vão sendo analisadas ao longo da narrativa. Segundo Ceccantini (2008, p. 119) “constrói-se, ao longo da narrativa, dessa forma, um paralelo importante, em que, ao aprendizado de Cláudio sobre a arte, a pintura, a cor, corresponde simetricamente um aprendizado sobre a própria vida”.

Diante da presença das telas – tanto as de Tomie quanto as do Amigo Pintor – Cláudio começa a elaborar seus sentimentos relacionando-o com uma cor. As duas obras se iniciam da mesma maneira: “eu não sei se eu já nasci desse jeito ou se eu fui ficando assim por causa do meu amigo pintor, mas quando eu olho pra uma coisa eu

me ligo logo é na cor” (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p.; 1ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 8<sup>3</sup>). Segundo Manguel (2001, p. 50) “as cores são fisicamente agradáveis em si mesmas (vale dizer, na nossa percepção), mas são também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo, por meio dos quais intuimos o insondável!” (grifo do autor). As cores contidas nas telas apresentadas – pictoricamente e verbalmente – nas duas obras transmitem uma significação própria para Cláudio.

As duas obras são um verdadeiro projeto artístico tanto no campo da pintura quanto da literatura. Podemos dizer que o jogo intertextual entre elas ocupa um lugar à parte, como “a irrupção transcendente dum texto noutra” (JENNY, 1979, p. 30). O que percebemos aqui é uma transposição de um texto para outro, quase que literalmente, num verdadeiro jogo de espelho. São textos aparentemente iguais. Os textos sendo os mesmos tornam-se diferentes, de obra para obra, pela presença/ausência da ilustração. As obras de Tomie são ilustrações pictóricas que são substituídas pelas telas do Amigo Pintor, apenas descritas ao longo da segunda narrativa. O processo de transposição provoca novos sentidos, ao mesmo tempo em que se aproximam, distanciam-se, entretanto, ler *O meu amigo pintor* amplia o processo de compreensão de *Arte para criança* e vice-versa.

Uma obra que sofre modificações não produz o mesmo efeito, não possui o mesmo sentido, tornando-se distinta, apesar de serem obras gêmeas são diferentes, são únicas. Podemos dizer que tratam-se de dois textos autônomos que se interpenetram, enriquecendo o processo de leitura num jogo intertextual, estabelecendo uma relação direta entre pintura e literatura. *Arte para crianças* se utiliza da imagem para transmitir sensações e emoções. Na mesma medida, *O meu amigo pintor* cria imagens com palavras, “dessa forma, a literatura pode até prescindir da imagem propriamente dita no sentido em que cria imagens com palavra” (WALTY *et al*, 2001, p. 51). As autoras ainda afirmam que:

há textos que criam cenários como se fossem pinturas. Isso se dá pela intensidade com que os signos linguísticos elaboram a representação de séries de atividades picturais, exploradas pela focalização intencional de quem pinta, escrevendo, o que vê. (WALTY *et al*, 2001, p. 53)

Os quadros de pintura, tanto reproduzidos quanto descritos, vão surgindo e suas cores sendo explicadas conforme o sentimento vivido pelo garoto. “A literatura lê

---

<sup>3</sup> Quando a citação se referir, simultaneamente, às duas obras, apresentaremos referência bibliográfica de ambas.

imagens e/ou as fabrica com palavras. A pintura retrata processos de leitura. O leitor, ao ler um texto ou um quadro, cria novas imagens" (WALTY *et al*, 2001, p. 62). O narrador-personagem das duas obras transforma-se em um leitor tanto dos quadros de Tomie, reproduzidos a título de ilustração, quanto dos quadros do amigo pintor, fabricados por palavras.

Nessa relação entre pintura e literatura, a cor vai assumir um papel fundamental na organização do mundo psicológico de Cláudio. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1988) o caráter simbólico das cores é universal em todos os níveis do ser, contudo as interpretações podem variar.

Dessa forma, Bojunga vai criando novos sentidos às cores. De acordo com o momento, Cláudio vai escolhendo uma cor e interpretando-a, relacionando-a com seu estado emocional, como por exemplo, em *Arte para criança*, na sexta tela: um retângulo vermelho, que representa a "cor-de-passeio" (momentos de alegria entre os dois amigos) e a "cor-de-Clarice" (que remete à amada do Amigo Pintor em ambas as obras). Para Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 277) o vermelho é a "cor do sangue, a cor da vida", representa, nas duas narrativas, a paixão, definida pela imagem da jovem de quinze anos, Janaína, vestida de vermelho, por quem Cláudio se apaixonara. Representa, ainda, a morte do amigo pintor "pra mim, morte também é coisa vermelha" (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 2ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 15), afinal "vermelho é mesmo uma cor complicada" (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 2ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 13).

O que podemos dizer destas duas obras singulares é que elas contam a mesma história: um menino de nome Cláudio que escreve as suas memórias, sempre ligando sensações e sentimento às cores vistas nas diferentes obras de arte, tanto as de Tomie, quanto as do Amigo pintor. Em *Meu amigo pintor* lemos:

mas hoje, quando eu acordei, tinha um azul incrível entrando na minha janela. E tinha um sol que era uma coisa linda de tão amarelo, um amarelo que quando eu experimentei olhar para ele na cara ele foi se alaranjando.

Lembrei da pintura que o meu Amigo tinha feito no final do álbum: era também um céu assim de verão. (BOJUNGA, 1999, p. 51)

Em *Arte para criança* temos a mesma sensação causada pelo dia intensamente claro, marcado pelo azul do céu e o amarelo intenso criado pelo sol a pino:

mas hoje, quando eu acordei, tinha um azul incrível entrando na minha janela. E tinha um sol que era uma coisa linda de tão amarelo, um amarelo que quando eu experimentei olhar para ele na cara ele foi se alaranjando.

Eu tenho certeza que quando você tava pintando aquelas duas folhas cheinhas de sol se juntando em cima do risco azul, na sua janela também estava entrando um dia bonito assim. (BOJUNGA; OHTAKE, 1982: s/p., 9ª c.)

O azul, na acepção de Chevalier e Gheerbrant (1988) é a cor do benefício, a cor da certeza intuitiva, representa a esperança para Cláudio, por isso ela vai aparecer no final da narrativa, momento em que Cláudio já havia aceitado a morte do amigo e a dor da perda se transformou em saudade apenas. Já o amarelo, para os dois teóricos, possui uma virtude mágica, simboliza a felicidade e o contentamento de Cláudio lembrando os momentos felizes que ele passou com o Amigo. O Amigo Pintor criou “uma mulher amarela (Um dia ele me disse que ela estava assim toda amarela porque ela tinha acordado contente)” (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 1ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 9, grifo da autora). O amarelo representa, ainda, as batidas do relógio da casa do Amigo, pois enquanto o relógio batia, ele “fingia” a presença dele e se sentia tranquilo. O Amigo possuía um relógio de pêndulo e nunca se esquecia de dar corda:

mas nessa hora o relógio começou a bater. A beça. Por que era meio dia. E se alguém perguntar que cor que tinha a batida eu respondo correndo amarela!! É que eu fiquei igualzinho ao meu amigo Pintor; dei pra achar que amarelo é uma cor contente. E era tão bom ouvir aquele meio-dia! Cada batida que o relógio ia batendo dava mais a impressão que todo o mundo tinha se enganado e que o meu amigo continuava vivinho lá em cima. (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 1ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 9)

A cor preta, para Chevalier e Gheerbrant (1988, p. 277), é a “cor da noite, é a cor também das provas, do sofrimento, do mistério”, representa o escuro da alma de Cláudio ao lembrar a morte do Amigo, a sua incompreensão e não aceitação do seu ato de suicídio: “de repente, fui ficando todo preto por dentro. Parecia até o quadro que você fez: aquele que começa com um pedaço escuro. Tão escuro que não dava para enxergar mais nada dentro de mim” (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 1ª c.).

A cor branca é a consciência da ausência do Amigo, marcado pelo silêncio do relógio: “hoje tudo ficou branco: o relógio não bateu mais. (...) Nada. Só aquele silêncio todo; eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco” (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 1ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 10). A cor bege é uma cor “desenxabida”, como dizia o narrador, ligava-se às batidas fracas do relógio da casa do Amigo pela falta de cordas.

A cor-de-saudade era uma cor difícil de definir, como difícil é definir esse sentimento tão doloroso:

não era bege.  
Nem era marrom fraquinho.  
Quase que podia ser uma cor que meu amigo gostava e que ele chamava de siena. Mas também não era.  
Não tinha cor de rosa nem de laranja, o que que era então?  
Aí eu inventei que era cor-de-saudade. (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 3ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 20)

Na última parte dos dois livros, as cores com conotação positiva aparecem a Cláudio, fazendo-o lembrar do Amigo, começando a aceitar a sua ausência e o seu ato suicida:

Agora, quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!) eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: tudo bem junto e misturado. Comecei a gostar de pensar assim. (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 9ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 51, grifo da autora)

Enfim, as duas obras possuem quase o mesmo enredo, as diferenças entre os textos são mínimas, mas na essência são duas obras distintas. O que as diferem e as tornam únicas é a presença/ausência da ilustração. Contudo, a falta das obras de Tomie Ohtake em *O meu amigo pintor* é compensada pela descrição dos quadros do Amigo. A falta de imagem é compensada pela descrição, pelo detalhe, pelo impacto afetivo apresentado simbolicamente por meio do uso das cores.

No que se refere às obras de Tomie Ohtake, é importante salientar que a pintura produzida a partir do final do século XIX vem exercendo grande influência na literatura, com a presença dos movimentos de vanguarda, altamente transgressores como foram o Futurismo, o Impressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Abstracionismo e o Surrealismo. Tratam de movimentos artísticos que romperam com a estética clássica e instauraram um novo posicionamento, criando uma nova forma de representação em todos os campos da arte, propiciando a “liberdade total de expressão” na modernidade e pós-modernidade.

Esse processo de transformação fez com que a escrita também mudasse e a literatura vanguardista tornou-se inovadora. O século XX e o XXI têm sido um

desdobramento desse processo de ruptura, consolidando uma das suas marcas essenciais, qual seja: a estética do novo e do inédito.

A pintura apresentada nas duas obras, criada por uma pintora renomada e por um personagem pintor, segue essa tradição da ruptura com as propostas tradicionais de representação artística. Falando de criação, Cláudio faz a seguinte afirmação: “eu sei que pintor gosta de pintar coisa diferente. Eu já tinha aprendido que pintar bem não precisa ser pintar tudo certinho feito fotografia mostra” (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 6ª c.; BOJUNGA, 1999, p. 35), expondo o pensamento da arte moderna e contemporânea, após o advento da fotografia.

Neste sentido, Rosenfeld (2006) afirma que no campo das artes vai surgir uma recusa à arte mimética, não mais sendo produzida a realidade empírica e sensível, para explicar essa recusa, vai utilizar a palavra “desrealização”. O teórico nos diz que a pintura do século XX se apresenta como “uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando uma tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos” (ROSENFELD, 2006, p. 76). Esse aspecto da desrealização pode ser visto nos quadros de Tomie Ohtake e também, na descrição dos quadros fictícios feitos pelo Amigo Pintor. O álbum com os trabalhos do Amigo também era todo “desrealização”:

nas primeiras páginas só tinha cor. Quer dizer, no princípio nem cor tinha: era só branco e preto; depois essas três cores: amarelo, azul, vermelho, e depois essas três cores iam se misturando para formar uma porção, nuns desenhos que às vezes eu gostava e outras vezes não. (BOUNGA, 1999, p. 8)

As obras de arte retratadas nos dois livros representam a transformação da pintura, onde a cor passa a ter tanta importância quanto à forma, havendo uma recusa às convenções acadêmicas. Os quadros de Tomie provocam, em um primeiro momento, uma sensação de estranhamento na medida em que a forma vai dando lugar à cor, mas vão fazendo sentido ao longo da construção da narrativa. São telas abstratas compostas quase que exclusivamente de cor. “Olhei pra sua pintura feito ela fosse um espelho: ela era eu. Assim: Aquele azul enrolado, achatado, sumindo pra dentro de outra cor era o meu pedaço de céu, o meu pedaço satisfeito, que foi se achatando e sumindo depois que eu fiquei no ar” (BOJUNGA; OHTAKE, 1982, s/p., 3ª c.). No caso de *O meu amigo pintor* o narrador tem, diante de si, as telas do Amigo:

na página do lado, pra mostrar como é que as cores mudam, o meu amigo desenhou outra aquarela: depois de afundar no mar cor-de-saudade o barco aparece de novo, mas aí, com aquele banho, o amarelo dele ficou diferente, esquisito, com uma cara que eu não gosto nada e que vou até chamar de amarelo-síndico” (BOJUNGA, 1999, p. 20)

Neste caso, o leitor precisa, a partir da leitura das pinturas descritas, criar imagens, o que não impede a perfeita compreensão da obra, visto que:

no processo de leitura vislumbram-se imagens construídas pelas palavras. Sem necessidade de gravuras ou quaisquer ilustrações, imagens se formam na mente do leitor por força de recursos utilizados, de ordem fônica, gráfica, morfo-sintática, atravessados sempre pela rede de significações. Tudo são imagens, linguagem que se faz figura a desafiar o investimento do leitor no texto. (WALTY et al, 2001, p. 48)

A título de conclusão, na relação entre pintura e literatura, estabelece-se a ambiguidade do processo de ver, pois, diante de um quadro, o espectador vê a imagem construída pelo pintor – concreta e presente. No caso de *O meu amigo pintor*, o leitor precisa visualizar a imagem construída pelo narrador – abstrata e intuitiva. Cabe ao leitor criar um quadro mental a partir das referências, das pistas colhidas ao longo da leitura. O que se constata, no processo de criação das duas obras é que elas recebem “um tratamento característico da prosa contemporânea, de tal modo que as incertezas, as dúvidas, a fragmentação geral da psique do narrador-protagonista, tematizados pela obra, sejam incorporados à sua estrutura por meio de recursos formais de natureza diversa (CECCANTINI, 2008, p. 117). *Arte para crianças* e *O meu amigo pintor* estabelecem uma íntima relação entre literatura e pintura. A leitura do texto narrativo só se completa com a leitura dos quadros visuais e verbais.

## Referências

BONJUNGA, Lygia. *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

BONJUNGA, Lygia.; OHTAKE, Tomie. *Arte para criança. 7 cartas e 2 sonhos*. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores Ltda, 1982.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CECCANTINI, João Luís. Álbum de todos os matizes: "O meu amigo pintor", de Lígia Bojunga Nunes. In: CECCANTINI, J. L. e PEREIRA, R. F. (Organizadores). *Narrativa juvenil*. Outros modos de ler. São Paulo: Editora da UNESP; Assis, 2008, p. 111-121.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique*. Revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Portugal: Almedina, n. 27, p. 5-49, 1979.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75-97.

WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: Leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

## A PRODUÇÃO TEXTUAL EM AMBIENTE ESCOLAR E A PROBLEMÁTICA DA COERÊNCIA-COMPREENSÃO

Mariana da Silva MARINHO  
Universidade Federal de Uberlândia

Cármem L. H. AGUSTINI  
Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** Este trabalho apresenta alguns resultados do projeto intitulado “A problemática da coerência-compreensão em textos produzidos por escolares”, cujo objetivo geral era a problematização da relação professor-aluno nos processos de produção textual de escolares do ensino fundamental, a partir do estabelecimento ou não da coerência naquilo que ela se tem a ver com a incompreensão. Para a problematização partimos do ponto de vista da Semântica do Texto em contraponto aos pressupostos da Linguística Textual, quanto às definições de texto, textualidade e coerência, uma vez que consideramos a não transparência da linguagem e concebemos o sujeito como estruturalmente cindido. Isso significa que entendemos que o aluno, enquanto aprendiz do sistema simbólico da língua (a escrita), é capturado pela língua, e está, dessa forma, subordinado àquilo que ela lhe permite, ou seja, ao jogo de possibilidades linguísticas. Assim, entendemos que a subjetividade perpassa a escrita, meio que o aluno possui de singularizar-se. Entendemos, dessa forma, que quando o homem escreve, escreve para enunciar algo de si sobre um mundo que é aquele que ele vê com seus olhos. Escolhemos como *corpus* de análise produções de textos de alunos do 6º ano dos Anos Finais do Ensino Fundamental, de uma escola da rede estadual de ensino da cidade de Araguari. Apesar dos alunos contarem, na grade horária dessa escola, com uma disciplina de Redação, o que observamos, na prática, foi que eles não tinham o costume de produzir textos.

### Introdução

Neste artigo, discutimos os conceitos de texto e de textualidade, assim como o de coerência, a partir da análise da relação professor-aluno no processo de escrita em sala de aula<sup>1</sup>. Ancoramos nossa discussão na perspectiva da Semântica do Texto, uma vez que esta concebe o sentido como relacional, assim como considera os participantes implicados no processo de produção e recepção do texto. Rastier (1996) propõe que um escrito será considerado texto na relação com outros textos que, produzidos anteriormente e em outros lugares, permitem que os inter-locutores o reconheçam como texto, produzindo uma rede de memória do que seja texto. Só seria possível afirmar o que é um texto em relação a um *corpus* de textos e na relação intersubjetiva entre locutor e interlocutor, porque é nessa relação que um texto, o resto

---

<sup>1</sup> Este artigo contempla resultados da pesquisa intitulada “A problemática da coerência-compreensão em textos produzidos por escolares”, realizada no período de março de 2012 a fevereiro de 2013.

'morto' de uma enunciação, torna-se discurso e pode, por isso, produzir efeitos de sentido.

Nessa perspectiva, o processo de leitura, assim como o processo de produção de um texto, constitui um mo(vi)mento de enunciação, uma vez que, no processo de produção, é o locutor quem projeta uma imagem de interlocutor e, no processo de leitura, é o leitor quem projeta uma imagem daquele que escreveu o texto e esse mo(vi)mento é irreptível, sempre único, porque se constitui como parte de mo(vi)mento de experiência de linguagem dos participantes da enunciação, no processo de conversão da língua em discurso, ou seja, em matéria simbólica organizada e compreensível. Esse mo(vi)mento faz com que a coerência-compreensão não seja algo puramente relativo ao texto, à letra disposta linear no suporte que a sustém; é ainda algo daquele que participa, com sua experiência de linguagem, sob os efeitos da história e da memória, da construção de um sentido para o texto<sup>2</sup>.

Na atualidade, o estudo da relação professor-aluno, a partir da produção de textos escritos pelo aluno, mostra-se de suma relevância, uma vez que o ensino brasileiro de Língua Portuguesa (LP) tem como foco o texto, em seus diferentes gêneros de circulação social, como afirmam os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Língua Portuguesa. Interessa-nos as proposições desse documento oficial, uma vez que, como unidade do ensino de língua na escola, os alunos deveriam ser capazes não só de ler e interpretar os textos, mas também de produzi-los. Assim, nosso olhar se volta para a questão do processo de escrita com um enfoque na relação professor-aluno, especificamente quanto à assunção do aluno a escrita de textos, tendo em vista as possíveis interferências do professor nesse processo, assim como para a influência do professor como aquele a quem o aluno se reporta e a quem delega textualidade (ou não) ao seu escrito, a partir da compreensão que ele produz do texto do aluno.

### **Os conceitos de texto e textualidade. A função da coerência na textualização.**

#### **O texto e a textualidade**

O conceito de texto não é consensual nem mesmo no campo teórico da Linguística Textual (daqui por diante LT), assim como os conceitos de textualidade e de

---

<sup>2</sup> Neste artigo, discutimos esses aspectos a partir da análise de duas versões de uma das propostas de produção textual coletadas, em uma escola pública de ensino fundamental do Estado de Minas Gerais, em que há aulas de redação em sua grade curricular.

coerência. Tais aspectos do processo de textualização demandam uma rede conceitual complexa, que comporta um movimento de (re)elaboração intenso ao próprio campo da LT. Koch (1997) menciona uma mudança fundamental no enfoque da LT em relação ao texto. Trata-se, segundo ela, de uma mudança que se prende a congregação de outros aspectos ao texto; de uma análise meramente transfrástica, ter-se-ia uma análise que dimensiona elementos constitutivos ao próprio jogo das circunstâncias de produção do texto, o que levou a autora a redefinir texto. Assim, Koch (1997) define texto como:

uma manifestação verbal constituída de elementos lingüísticos selecionados e ordenados pelos falantes, durante a atividade verbal, de modo a permitir aos parceiros, na interação, não apenas a depreensão de conteúdos semânticos, em decorrência da ativação de processos e estratégias de ordem cognitiva, como também a interação (ou atuação) de acordo com práticas socioculturais (KOCH, 1997, p. 75).

Já Marcuschi (2012)<sup>3</sup>, para repensar a noção de texto adotada pela LT, parte de sua definição, proposta em 1983, em que texto é entendido como “uma unidade comunicativa atual e realizada tanto no nível do uso como ao nível do sistema” (MARCUSCHI, 2012, p. 90) e articula ali a noção proposta por Beaugrande, a partir da década de 1990, em que esse autor define texto como “evento comunicativo em que convergem ações lingüísticas, sociais e cognitivas.” (BEAUGRANDE, 1997 *apud* MARCUSCHI, 2012, p. 90).

As duas primeiras definições, embora diferentes, tomam por base o pressuposto de que a língua serve para comunicar, ou seja, é um *meio* de comunicação. A definição de Koch (1997) e as definições de Marcuschi (2012), por sua vez, mostram a preocupação atual da LT com a interação, visto que a língua passa a ser entendida, como um conjunto de práticas sociais e cognitivas historicamente situadas (Cf. Marcuschi, 2008). Ainda assim, para a LT, como fica claro com a colocação de Marcuschi (2012) e a citação de Beaugrande (1997), a língua não deixa de ser um meio de comunicação entre os seus usuários; na verdade, há a articulação dos aspectos sociais e cognitivos com a noção de língua, o que resulta no entendimento de que o evento comunicativo sofre adequações de acordo com cada prática social na qual o

<sup>3</sup> A obra a qual nos referimos é *Linguística de Texto: o que é, como se faz*. Essa citação é retirada de um diálogo imaginário entre o Marcuschi de 1983 (ano da primeira publicação da obra) e o Marcuschi de 2004, em uma obra publicada em 2008, baseada no material didático produzido pelo autor para uma disciplina da graduação de Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. O diálogo, intitulado “Marcuschi 1983 entrevista Marcuschi 2004”, foi acrescentado à obra em 2009, por ocasião da publicação da Coleção Luiz Antônio Marcuschi.

“falante”/“usuário” vai se inscrever, dadas as especificidades dos contextos de ocorrência desses eventos.

Nessa perspectiva, por decorrência, a textualidade é entendida como “o que faz de uma sequência linguística um texto e não uma sequência ou um amontado aleatório de frases ou palavras.” (KOCH & TRAVAGLIA, 2008, p. 26). A noção de texto, como unidade de sentido global, é retomada, pois, segundo os autores, “a sequência só será percebida como texto quando aquele que a recebe é capaz de percebê-la como uma unidade significativa global” (idem). Por sua vez, para Marcuschi (2008), a textualidade é pensada a partir de sua inserção situacional e sociocultural, uma vez que

se por um lado, o texto se ancora no contexto situacional com a decisão de um gênero que produz determinado discurso, e por isso não é uma realidade virtual, por outro lado, ele concerne às relações semânticas que se dão no interior do próprio texto. Portanto, um texto tem relações situacionais e contextuais (MARCUSCHI, 2008, p. 87).

As definições de texto, assim como as de textualidade, apesar de levarem em conta fatores que ultrapassam o linguístico, ainda demonstram que o produtor de um texto, assim como seus interlocutores, possuem um domínio consciente dos usos da língua, já que nessa perspectiva há uma recusa da noção de autonomia relativa da língua, uma vez que a LT lidaria “com um domínio empírico, isto é, [com] o funcionamento efetivo da língua, e não formal.” (MARCUSCHI, 2012, p. 94).

Em nosso trabalho, entretanto, o *texto* é entendido como uma produção humana resultante do fato de que, conforme Benveniste (1989), a língua serve para o homem viver, uma vez que é *na e pela* língua que o homem pode “transmitir” algo de si para outro humano. A partir da perspectiva saussuriana de que o homem não é senhor da língua, entendemos que ele também não é senhor da escrita, já que não pode fazer o que bem lhe aprouver com ela; no entanto, pode, com ela, de alguma forma, marcar *sua* existência, deixando em aberto, em seus escritos, a possibilidade de que algo ali faça sentido para outro alguém. Nessa perspectiva, quando o homem escreve, escreve para enunciar algo de si, por isso é que a língua seria o meio de transmissibilidade de algo próprio do ser humano a outro(s) ser(es) humano(s). No entanto, como o homem não é senhor da língua, não há garantia de que essa transmissibilidade esteja em correferência exata.

Nesse sentido, interessa-nos a definição de texto apresentada por Lemos (1992, p. 33), a saber: “O texto é sempre texto para alguém, de alguém”. A autora entende que

a linguagem supõe um outro ao qual nos dirigimos e pedimos satisfação, o que implica a impossibilidade de pensarmos o texto sem pensarmos o sujeito, por nós entendido como estruturalmente cindido, ou seja, consideramos o fato de que o sujeito não sabe tudo de si, porque há o inconsciente.

Campos (2005), a partir de dizeres de Orlandi (1996), caracteriza o texto como um objeto de duas faces, em que, primeiro, ele pode ser entendido como “uma unidade que se fecha sobre si mesma, que se completa internamente; por outro lado, no entanto, seu estatuto se altera quando ele é tomado do ponto de vista do discurso, porque neste vigora a incompletude, entendida como ‘lugar do possível’.” (CAMPOS, 2005, p. 125). Assim, segundo a autora, “o texto nunca se fecha completamente, deixando espaço para o surgimento de pontos de deriva possíveis, que oferecem lugar à interpretação e ao equívoco” (idem).

Essa abordagem de texto se opõe à oferecida pela LT, expressamente, de texto como unidade, conforme vimos aqui. Além disso, essa abordagem abre vias para pensar que para além da interpretação sugerida, há também o equívoco que o texto pode provocar, o que não significa que o texto seja incoerente em si mesmo. Se o sujeito não sabe tudo de si e a linguagem não é transparente, ou seja, não reflete simplesmente o mundo, e o texto é uma forma subjetiva de representação do mundo, tal como ele é entendido pelo sujeito, a questão da coerência, como o aspecto fundante da textualidade e estando na relação entre produtor e receptor, como na perspectiva da LT, precisa ser problematizada.

### **A coerência**

No quadro teórico da LT, a coerência é relacionada, por autores como Koch e Travaglia (2008; 2012), à “boa formação” do texto, no sentido de interlocução comunicativa, ou seja, o sentido seria produzido em situações comunicativas entre dois usuários, configurando-se como um *princípio de interpretabilidade textual*. Esse princípio estaria ligado, por sua vez, à inteligibilidade do texto em uma determinada situação comunicativa e à capacidade do receptor em calcular o sentido do texto. O sentido textual, nessa perspectiva, é referente ao todo textual, uma vez que para esses autores a coerência é global, fazendo com que, no texto, estabeleça-se uma forma de *unidade* ou relação (Cf. KOCH & TRAVAGLIA, 2008).

Para Koch e Travaglia (2008; 2012), a coerência é que “dá textura ou *textualidade* à sequência linguística, entendendo-se por *textura* ou textualidade aquilo

que converte uma sequência linguística em texto. Assim sendo, podemos dizer que a coerência dá origem à textualidade.” (KOCH & TRAVAGLIA, 2012, p. 53-54). Nessa perspectiva, a coerência estaria relacionada à produção textual, na medida em que possibilita que o texto seja entendido pelo interlocutor, a partir do princípio da cooperação, uma vez que se supõe que o produtor não produziria um texto incoerente para não violar esse princípio.

Na esteira de Marcuschi (2008), podemos pensar que:

a coerência é, sobretudo, uma relação de sentido que se manifesta entre os enunciados, em geral de maneira global e não localizada. Na verdade, a coerência providencia a continuidade do sentido no texto e a ligação dos próprios tópicos discursivos. Não é observável como fenômeno empírico, mas se dá por razões conceituais, cognitivas, pragmáticas e outras (MARCUSCHI, 2008, p. 121).

O autor também afirma que, como não se trata de um fenômeno empírico, a coerência não pode ser apontada, mas ela “é o trabalho do leitor sobre as possibilidades interpretativas do texto. É claro que o texto deve permitir o acesso à coerência, pois, do contrário, não haveria possibilidade de entendimento.” (MARCUSCHI, 2008, p. 122).

O que podemos perceber com os apontamentos anteriores é que, na perspectiva da LT, há uma flutuação da definição do que seria a coerência. Os problemas de coerência apontados nessa perspectiva, ora resvalam para a questão da produção e do produtor do texto e das condições sócio-históricas de produção, ora para a relação entre os polos produtor e receptor, ora para o receptor e as condições sócio-históricas de sua recepção, por exemplo.

O que nos interessa é que as definições da LT não dão conta do que, afinal, é responsável pela classificação de um texto como coerente ou incoerente, se são os aspectos linguísticos ou extralinguísticos, se são fatores pragmáticos ou contextuais, entre outros, os responsáveis pelo estabelecimento (ou não) da coerência em um texto. Ao assumirmos uma posição teórica que considera a não transparência da linguagem, assim como concebemos o sujeito como estruturalmente cindido, ou seja, o sujeito não sabe tudo de si, porque há o inconsciente, consideramos que, ao produzir um texto, o sujeito não tem domínio sobre a produção de sentidos, por mais conhecimentos linguísticos que ele possua e utilize. Daí decorrem os aspectos polissêmico, heterogêneo e contraditório do texto, características textuais abordadas pela

Semântica do Texto e que nos interessam por (re)velarem a complexidade do processo de produção textual.

Além disso, a partir do texto, como uma demanda escolar, a relação que se estabelece entre o professor e o aluno possui especificidades que escapam às noções de coerência propostas, principalmente se não entendemos a língua como um simples meio de comunicação. Compreendemos que não haveria uma correferência exata entre aquilo que o aluno diz ao escrever e aquilo que o professor compreende do escrito do aluno, já que um não pode ocupar o mesmo lugar que o outro ocupa no mundo, em suas redes de relações sociais. Dessa forma, compreendemos a textualidade como parte do efeito pragmático de comunicação que um ato de enunciação pode produzir.

Nessa perspectiva, o professor, como avaliador da produção escrita do aluno, será aquele que delega textualidade ao escrito do aluno, segundo sua compreensão ou não daquilo que o aluno diz ao escrever, a partir de uma demanda escolar produzida pelo próprio professor. Essa posição nos permite colocar em relação constitutiva os conceitos de coerência e de compreensão, já que cabe ao professor, como interlocutor do escrito do aluno, atribuir-lhe a propriedade da coerência ou não, e ele a atribuirá se considerar a produção escrita do aluno como texto e, portanto, de seu ponto de vista compreensível, com ideias interligadas e com progressão adequada, como se essas interligações e adequações fossem somente parte do texto e, não, parte de sua interpretação também.

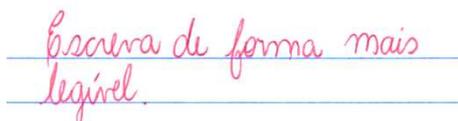
## **Análise**

Nesta seção, apresentamos a análise de duas versões de um “mesmo” texto de um aluno. A produção textual deveria, na proposta em análise, contemplar a construção de uma narrativa cuja temática deveria ser: animais de estimação. Como amostra textual, a professora trabalhou, com os alunos, o texto “Um deles combina com você!”<sup>4</sup>

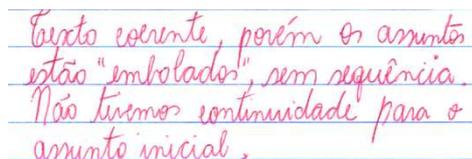
Uma das produções textuais que mais nos chamou a atenção é a do aluno J. G., por causa dos comentários feitos pela professora nesse texto:

---

<sup>4</sup> Texto fotocopiado. A referência que constava na fotocópia entregue a pesquisadora é: REVISTA Recreio. São Paulo: Abril, ano 1, n. 7, 27 abr. 2000, p. 10.



**Figura 1** – Comentário da professora sobre a primeira versão da produção textual do



**Figura 2** – Segundo comentário da professora sobre a primeira versão da produção textual do aluno J. G. (1ª proposta).

O primeiro comentário é relativo à legibilidade da letra do aluno e parece indicar que a professora teve dificuldades em ler e entender o que ele escreveu em algumas passagens do texto, como ela evidencia ao sublinhar uma palavra e colocar um ponto de interrogação na borda do texto, ao lado da palavra por ela sublinhada (Cf. Fig. 3, p. 9). Além disso, como esse comentário também está presente em produções textuais de outros alunos, a professora demonstra sua preocupação quanto à higienização dos textos dos alunos. É necessário salientarmos que a questão da legibilidade é uma questão formal e que pode sim atrapalhar a compreensão de um texto, mas ela não está relacionada ao estabelecimento da coerência enquanto aspecto textual responsável por tentar produzir, para o leitor, uma consistência significativa.

O segundo comentário é bem interessante para nossa pesquisa, uma vez que (re)vela certa contradição da professora quanto ao conceito de coerência: ao mesmo tempo que ela diz que o texto do aluno é coerente, ela também ressalta que os assuntos estão “emboçados, sem sequência”. Nesse comentário, nossa atenção se volta para o conectivo *porém*, classificado, segundo a gramática tradicional, como uma conjunção adversativa. Para analisarmos o uso dessa conjunção usaremos o estudo sobre conjunções de Guimarães (2002), que não analisa especificamente o uso do *porém*, mas o uso do conectivo *mas*, que por estabelecer relações de oposição entre frases, podemos utilizar de forma análoga.

Guimarães (2002) classifica o *mas* como *masSN*, que funciona como coordenativo e *masPA*, que estabelece uma orientação argumentativa e que, por isso, interessa para nosso trabalho. Segundo o autor, em enunciados com esse operador argumentativo, a continuação do texto se articula com a oração que tem o *mas*, e “o texto progride levando em conta a direção indicada por B” (GUIMARÃES, 2002, p. 111), que é justamente a oração com o *mas*.

Nesse tipo de enunciado, “o Locutor estabelece com seu alocutário um começo (tema) e se opõe a ele em seguida. Portanto, se opõe a um lugar que se colocara com

seu alocutário.” (GUIMARÃES. 2002, p. 120). Então, podemos dizer que, no comentário da professora, as informações “texto coerente” e “assuntos embolados, sem sequência” estão em relação opositiva, ou seja, “assuntos embolados, sem sequência” direciona para a conclusão: texto não coerente. Contudo há um estranhamento quanto a esse comentário, uma vez que a mudança de orientação argumentativa não é esperada, já que “texto coerente” pressupõe assuntos relacionados e com sequencialidade, para que não se mostre como um escrito disperso e incompreensível.

Nesse comentário, a utilização do predicativo “embolados” também é interessante, devido à ambiguidade que pode gerar. Ao dizer que os “assuntos estão ‘embolados’, sem sequência” podemos interpretar, minimamente, que os assuntos estão imiscuídos, truncados uns em relação aos outros, ou podemos interpretá-lo como uma retomada da questão da caligrafia do aluno. A nosso ver, o aluno “escuta” a recomendação da professora como relativa à sua caligrafia, uma vez que, na segunda versão, o aluno procura escrever de forma mais legível, menos *embolada* (ver Fig. 7, p. 12).

Ainda com relação à primeira versão da produção textual do aluno J. G., a professora sublinhou algumas passagens do texto, mas não explicou as razões de tais marcações e/ou qual o procedimento que o aluno deveria realizar em tais passagens:

Ela é uma cachorra muito brinhalona ela não tem  
 nem um mês. Ela faz muito graça quando chegamos,  
~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~está~~ <sup>está</sup> ~~parando~~ <sup>parando</sup> e muito bonita, gosto muito dela, ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~é~~ <sup>é</sup> ~~muito~~ <sup>muito</sup> ~~especial~~ <sup>especial</sup> para mim. ~~Minha~~ <sup>Minha</sup> ~~cachorra~~ <sup>outra</sup> cachorra morreu,  
 a minha gatinha ~~revelou~~ <sup>revelou</sup> e então meu pai pegou  
 uma filhote de cachorro.

É ~~em~~ <sup>em</sup> ~~uma~~ <sup>uma</sup> ~~vez~~ <sup>vez</sup> que ~~nós~~ <sup>nós</sup> ~~ganhamos~~ <sup>ganhamos</sup> uma ~~mulata~~ <sup>mulata</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup>  
 era pequena, ~~ai~~ <sup>ai</sup> ~~depois~~ <sup>depois</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~creceu~~ <sup>creceu</sup>. Uma vez a minha mãe  
~~estava~~ <sup>estava</sup> ~~fazendo~~ <sup>fazendo</sup> um ~~recheio~~ <sup>recheio</sup> de ~~bola~~ <sup>bola</sup> ~~ai~~ <sup>ai</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~por~~ <sup>por</sup> ~~um~~ <sup>um</sup> ~~jogo~~ <sup>jogo</sup> ~~para~~ <sup>para</sup>  
aqueles ~~ai~~ <sup>ai</sup> ~~tem~~ <sup>tem</sup> ~~uma~~ <sup>uma</sup> ~~gatinha~~ <sup>gatinha</sup> ~~em~~ <sup>em</sup> ~~uma~~ <sup>uma</sup> ~~do~~ <sup>do</sup> ~~jogos~~ <sup>jogos</sup>, ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~est~~ <sup>est</sup>  
~~ava~~ <sup>ava</sup> ~~lá~~ <sup>lá</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~repente~~ <sup>repente</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~caiu~~ <sup>caiu</sup> ~~do~~ <sup>do</sup> ~~dentro~~ <sup>dentro</sup> ~~da~~ <sup>da</sup> ~~minha~~ <sup>minha</sup> ~~mae~~ <sup>mae</sup> ~~teve~~ <sup>teve</sup> ~~a~~ <sup>a</sup>  
~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~dentro~~ <sup>dentro</sup> ~~da~~ <sup>da</sup> ~~panela~~ <sup>panela</sup> e ~~pegou~~ <sup>pegou</sup> água ~~gelada~~ <sup>gelada</sup> no ~~pl~~ <sup>pl</sup> ~~dela~~ <sup>dela</sup>. ~~ai~~ <sup>ai</sup>  
 a ~~mulatinha~~ <sup>mulatinha</sup> ~~perdeu~~ <sup>perdeu</sup> ~~parte~~ <sup>parte</sup> ~~dos~~ <sup>dos</sup> ~~sentidos~~ <sup>sentidos</sup> ~~do~~ <sup>do</sup> ~~corpo~~ <sup>corpo</sup>, ~~ai~~ <sup>ai</sup> ~~minha~~ <sup>minha</sup>  
 mãe ~~teve~~ <sup>teve</sup> ~~que~~ <sup>que</sup> ~~jogar~~ <sup>jogar</sup> o ~~recheio~~ <sup>recheio</sup> ~~fora~~ <sup>fora</sup> e ~~fazer~~ <sup>fazer</sup> ~~o~~ <sup>o</sup> ~~recheio~~ <sup>recheio</sup>?  
 e ~~depois~~ <sup>depois</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~jogou~~ <sup>jogou</sup> ~~nós~~ <sup>nós</sup> ~~ficamos~~ <sup>ficamos</sup> ~~preocupados~~ <sup>preocupados</sup>  
 por ~~ela~~ <sup>ela</sup>, ~~mas~~ <sup>mas</sup> ~~infelizmente~~ <sup>infelizmente</sup> ~~nós~~ <sup>nós</sup> ~~achamos~~ <sup>achamos</sup>. ~~Dois~~ <sup>Dois</sup> ~~depois~~ <sup>depois</sup>  
~~nós~~ <sup>nós</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~vive~~ <sup>vive</sup> ~~com~~ <sup>com</sup> ~~meus~~ <sup>meus</sup> ~~três~~ <sup>três</sup> ~~mulatas~~ <sup>mulatas</sup>.

Depois ~~tive~~ <sup>tive</sup> ~~uma~~ <sup>uma</sup> ~~gatinha~~ <sup>gatinha</sup> ~~lililili~~ <sup>lililili</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~era~~ <sup>era</sup> ~~especial~~ <sup>especial</sup>  
~~mas~~ <sup>mas</sup> ~~um~~ <sup>um</sup> ~~dia~~ <sup>dia</sup> ~~minha~~ <sup>minha</sup> ~~sua~~ <sup>sua</sup> ~~pele~~ <sup>pele</sup> ~~eu~~ <sup>eu</sup> ~~obeguei~~ <sup>obeguei</sup> ~~em~~ <sup>em</sup>  
~~isso~~ <sup>isso</sup> e ~~descobri~~ <sup>descobri</sup> ~~que~~ <sup>que</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup> ~~tinha~~ <sup>tinha</sup> ~~sumido~~ <sup>sumido</sup> ~~na~~ <sup>na</sup> ~~minha~~ <sup>minha</sup> ~~mae~~ <sup>mae</sup> ~~eu~~ <sup>eu</sup> ~~achei~~ <sup>achei</sup> ~~ela~~ <sup>ela</sup>

Figura 3 – Primeira versão da produção textual do aluno J. G. (1ª proposta) – destaque as marcações da professora (trecho sublinhado e ponto de

Também encontramos nesse texto problemas de coerência explícitos, dado os “assuntos embolados” apontados pela própria professora, mas que não são marcados nem comentados por ela. O título, fator de contextualização, que segundo Koch e Travaglia (2012, p. 82) “permite prever ‘sobre o que’ o texto fala”, na produção analisada o aluno a intitula de “Mikal e outra”. A partir desse título, podemos dizer que a expectativa por ele criada é a de que o aluno narrasse algum episódio relativo a essas duas personagens: Mikal e outra, mas não conseguimos recuperar, no texto, qual das duas cachorrinhas seria a Mikal e qual seria a outra, se é que o aluno relaciona essas personagens às personagens cachorras:

Ela é uma cachorra muito brincalhona ela mãe tem  
um um mãe. Ela faz muito graça quando chegamos,  
ela é pretinha e muito bonita, gosto muito dela e é mu-  
to especial para mim. ~~Minha cachorra~~ <sup>outra</sup> cachorra morreu,  
a minha gatinha roubaram e então meu pai pegou  
uma filhote de cachorro.

Figura 4 – Parágrafo inicial da primeira versão da produção textual do aluno J. G. (1ª

Nesse parágrafo o aluno ainda introduz outra personagem: a gatinha que foi roubada. Na continuidade do texto (Fig. 3, p. 9), a narrativa não contempla essas três personagens. O aluno introduz uma nova personagem, que passa a ser o foco da narrativa: a mulata. Com relação ao fator de coerência, notamos que o aluno produz uma outra quebra, como evidencia essa mesma passagem destacada pela Fig. 3 (p. 9). Depois de contar a história da mulata, o aluno termina seu texto contando sobre a gatinha Lili:

Depois teve uma gatinha ~~Lili~~ <sup>Lili</sup> ela era especial  
mas um dia minha sexta-feira eu cheguei em  
casa e descobri que ela tinha sumido minha mas eu achei ela

Figura 5 – Parágrafo final da primeira versão da produção textual do aluno J. G. (1ª

Como podemos constatar, apesar do comentário da professora de que o texto do aluno J. G. é coerente, a oposição que a professora destaca diz do escrito do aluno, uma vez que o escrito não consegue empreender uma consistência significativa que lhe garanta uma sequencialidade de assuntos. Em decorrência, o estabelecimento da progressão textual mostra-se comprometido, evidenciando que o aluno não conseguiu entrar na ordem da escrita de um texto do tipo narrativa; há dispersão de elementos narrativos que sinalizam o espraier dos possíveis episódios que comporiam a narrativa do aluno.

O espraier dos episódios é notório, haja vista as quebras que o aluno faz em sua narrativa, como na passagem “Ela é muito brincalhona [...], gosto muito dela, ela é muito especial para mim. (A) Minha ~~cachorra~~ (outra) cachorra morreu(,) a minha gatinha roubaram e então meu pai pegou uma filhote de cachorro./ Teve uma vez que

nós ganhamos uma mulata <sup>que</sup>~~ela~~ era pequena, aí depois ela cresceu. [...]”. Esse espriar está relacionado à ordem de aparição dos segmentos que constituiriam a construção da narrativa.

Na sequência apresentada acima, o aluno começa falando de uma cachorra que é brincalhona, de quem ele gosta e cita duas outras personagens, cujas aparições estão relacionadas a ele ter ganhado a cachorra que inicia a sua narrativa. Como sequência, podemos dizer que se esperava que o aluno continuasse a contar sobre as três personagens inicialmente elencadas (as duas cachorras e a gata) e não introduzir uma nova personagem (a mulata), que passou a ser o foco da narrativa. Por sua vez, a progressão textual é prejudicada pela quebra na sequencialidade. O aluno não consegue construir um episódio que se configure como narrativa, uma vez que ele desliza, constantemente, de um provável episódio para outro.

A professora, por sua vez, não dá decorrência sobre o deslizamento constante do aluno de um provável episódio a outro. No entanto, as marcas postas no escrito do aluno ressoam em sua reescrita, de modo que o aluno tenta, na segunda versão, centrar a narrativa em episódios correlacionados, embora não consiga ainda alçar seu escrito a um texto narrativo bem elaborado.

Em relação à segunda versão da proposta de produção textual do mesmo aluno, J. G., a professora não faz menção alguma à existência de problemas de coerência, e seu único comentário nessa versão é relativo à ortografia:



*Separe as sílabas corretamente ao mudar de linha*

**Figura 6** – Comentário da professora sobre a segunda versão da produção textual do aluno J. G. (1ª proposta).

Apesar de a professora não ter feito nenhuma indicação relativa aos problemas de coerência do escrito, ao reescrever o texto, o aluno tenta saná-los, apresentando informações que tentam preencher as lacunas observadas na construção narrativa dos episódios, como a questão das duas cachorrinhas (quem era a Mikal e quem era a outra). No entanto, na segunda versão, o aluno muda os nomes das personagens para Laira e Neguinha:

Meu quinto, uma cachorra muito louca

Eu tinha uma cachorra chamada lauro, ela morreu faz uns dias  
passados.

Meu pai ganhou uma cachorra fêmea, ela era muito linda, (ela) era bem  
pretinha. Mãe viu ela, a minha mãe falou que ela era negra porque  
era pretinha com as pontas dos dedos brancos ela iria se chamar mequinha,  
mas minha mãe falou que não, então ela disse que a cachorra iria se  
chamar bandeira (disse a minha mãe) eu falei não, ela vai chamar meq  
uinho, então minha mãe concordou. Mãe pensou que ela era branca  
lata, mas fôra ao veterinário, após depois de fazermos o exame de ela ++  
nós perguntamos de que raça era do o homem do veterinário disse:  
Ela é de raça labrador. Mãe percebeu ela de está com 3.440  
até hoje eu lembro. Cada dia que eu acordo ela sem acordar e pula  
na minha perna ela depois de morrer eu tinha

Antes da minha outra cachorra morrer eu tinha uma gatinha e essa  
gatinha morreu eu fiquei muito triste.

Pois eu me superei, perdi ela, mas eu tenho minha cachorra, e muito  
bem ter uma cachorra.

ne-qui-nha

Figura 7 – Segunda versão da produção textual do aluno J. G. (1ª

Ainda com relação à reescrita do texto pelo aluno, podemos observar que a letra do mesmo se torna mais legível, atendendo à demanda da professora a ele endereçada. Em relação a essa questão, podemos dizer que professora e aluno “trocaram” algo de conhecimento, via o estabelecimento de um laço de correferência entre eles. Alguns erros gramaticais e ortográficos continuam a ser marcados pela professora, mas, com exceção da separação de sílabas do nome da cachorrinha, não há nenhuma indicação linguisticamente posta do que o aluno precisaria fazer para melhorar seu escrito, em relação à produção de uma consistência significativa.

Nessa versão, a professora também sublinha alguns trechos e não explicita porquê o faz, como em “iria se chama p(P)andora(,)”. Nos outros trechos e palavras sublinhados pela professora, como ela faz uma anotação por cima desses, é possível inferirmos que ela gostaria que os mesmos fossem substituídos, como em “ de manhã ” e “disse”  
que eu acordo ” e “ falou ”.

Além disso, o aluno retoma o assunto de sua gatinha perdida, abordado na primeira versão, e finaliza sua produção com esse episódio. Entretanto, dessa vez, o aluno faz um *link* entre os episódios da narrativa: “Antes da minha outra cachorra morrer eu tinha uma gatinha e essa gatinha morreu eu fiquei muito triste.” Retomando

o episódio inicial de que sua primeira cachorra morreu, ele introduz a questão da gatinha perdida, colocando os episódios em uma certa sequencialidade. Nesse sentido, a reescrita confere ao escrito do aluno um ganho significativo de consistência e efeito de unidade.

Podemos ver pelas análises apresentadas acima que o aluno em questão faz laço com a professora, embora esta não lhe explicita linguisticamente as suas demandas. Nossa hipótese é que o aluno faz uma tentativa, ao reescrever seu texto, de responder à professora, a partir das marcas por ela deixadas em seu texto. Parece que, para o aluno, a marca em si já porta algo de demanda da professora endereçada a ele, ou seja, se a professora sublinhou é porque preciso fazer algo sobre o escrito. A marca, para esse aluno, parece significar, portanto, a indicação de algum problema.

### **Considerações Finais**

Pelo exposto quanto à problematizações dos conceitos de texto, textualidade e coerência e pelas análises das duas versões da produção textual de um aluno, consideramos que nossa afirmação de que é o professor quem confere textualidade ao escrito do aluno pode ser verificada, uma vez que, apesar dos problemas de coerência apresentados nas duas versões, a professora se coloca como leitora do aluno e assume que seu escrito é um texto.

Consideramos também o fato das intervenções feitas por ela, no caso dessas produções, apesar de serem interferências ligadas a aspectos formais, para o aluno em questão, nas versões apresentadas, elas acabam fazendo-o voltar ao seu próprio texto e tentar “desembolar” os assuntos, como é apontado pela professora. Isso se verifica pela leitura da segunda versão, que é um texto que ainda apresenta problemas estruturais e formais, mas no qual podemos observar a tentativa do aluno em dar uma sequência para os fatos narrados, de relacioná-los ao título proposto e a apresentar outros fatos que tenham alguma relação com o tema de sua produção, que é falar sobre sua cachorra.

Assim, nossa pesquisa tentou mostrar a importância que o professor tem enquanto leitor de textos de alunos em processo de desenvolvimento dos conhecimentos acerca da escrita. A relação professor-escrita-aluno é capaz de determinar as possibilidades do aluno em singularizar-se na e pela escrita, forma do aluno enunciar algo de si sobre um mundo que ele vê com seus próprios olhos. Ao

deixar em aberto em seus textos, ele abre a possibilidade de que algo ali faça sentido para outro alguém, o que é capaz de marcar sua existência, singularizando-a e significando-a.

## Referências

### Bibliografias Utilizadas:

AGUSTINI, C.; GRIGOLETTO, E. Escrita, alteridade e autoria em análise do discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.15, n.22, p.145-156, jan./jun. 2008.

BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral*. v.1. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CALIL, E. A língua, a reescrita e o bilhete: interferências que singularizam o texto de um aluno de 2ª série. In: ZOZZOLI, R.; OLIVEIRA, M. B. de. (Org.). *Leitura, escrita e ensino*. Maceió: EDUFAL, 2008.

CAMPOS, C. M. A concepção de texto na aquisição de linguagem. *Estudos Lingüísticos*, Campinas, n. XXXIV, p. 123-128, 2005.

COSTA VAL, Maria da Graça. Repensando a textualidade. In: AZEREDO, Jose Carlos (Org.). *Língua portuguesa em debate: conhecimento e ensino*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p.34-51

KOCH, I. G. V. Lingüística textual: retrospecto e perspectivas. *Revista Alfa*, São Paulo, v. 41, p. 67-78, 1997.

KOCH, I. G. V. & TRAVAGLIA, L. C. *Texto e coerência*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

\_\_\_\_\_. *A coerência textual*. 18. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

LEMOS, M. T. G. de. Sobre o que faz texto: uma leitura de *Cohesion in English*. *DELTA*, v. 8, n. 1, p. 21-42, 1992.

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.

\_\_\_\_\_. *Linguística de texto: o que é e como se faz?* São Paulo: Parábola, 2012.

RASTIER, Francois. O problema epistemológico do contexto e o estatuto da interpretação nas ciências da linguagem. In: *Langages*, no.129, Paris: Larousse, 1998.

\_\_\_\_\_. Pour une sémantique des textes: questions d'épistémologie. In.: \_\_\_\_\_. *Sens et textes*. Paris: Didier, 1996. p. 9-35.

RIOLFI, C. *et al. Ensino de língua portuguesa*. São Paulo: Thomson Learning, 2008. (Coleção Idéias em Ação).

## O CORPO PROJETADO E RECONSTRUÍDO: ESTÉTICA E EROTISMO A SERVIÇO DA VINGANÇA

Marta Maria BASTOS  
Universidade Federal de Goiás - *Campus Catalão*

Luciana BORGES  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** O presente trabalho relata a história da protagonista do romance *A Sombra das Vossas Asas* (1997), da escritora Fernanda Young, no qual, Carina, após o recebimento de uma grande herança, tornar-se-á arquiteta de seu destino. A partir deste momento, ela se conscientizará de sua imagem refletida, traçará os planos que irão alterá-la esteticamente, por dentro e por fora, resultando na alteração de sua identidade. Após essas transformações, Carina utilizará de toda sua beleza e erotismo para realizar uma vingança. Neste artigo apresentar-se-á o erotismo evidenciado no romance, bem como uma discussão entre os teóricos que tratam deste assunto. Essa discussão objetiva resultar na compreensão das questões do erotismo e da identidade apresentadas neste romance. Para tanto, acionaremos teóricos e críticos que tratam da temática em questão, como: Elódia Xavier (2007), Michel Foucault (1998); Rodolfo A. Franconi (1997); Georges Bataille (2004); Octávio Paz (1994); Alain Corbin (2009), David Le Breton (2003); entre outros.

### Introdução

No que se refere a conquistas políticas e sociais a década de 1970 foi um período marcado por grandes transformações em todo o mundo. As mulheres, ansiando por um pouco de liberdade, empreendiam para si uma luta em busca de seu reconhecimento. Elizabeth Grosz em *Corpos reconfigurados* (2000) expõe que: como objeto para as ciências naturais, como um instrumento à disposição da consciência ou como veículo de expressão, temos sempre a desvalorização do corpo, grande aliada da opressão das mulheres.

O presente trabalho apresenta no romance *A Sombra das Vossas Asas* (1997), pertencente à escritora contemporânea Fernanda Young, a história da protagonista Carina. No romance, a autora destaca a mulher contemporânea, convivendo com todos os seus conflitos existenciais, retratando sua fragilidade diante da realidade atual, suas incertezas e insatisfações com o próprio corpo, ou seja, com sua própria imagem refletida. A presença da figura feminina como personagem central neste romance é um elemento evidente na literatura de Fernanda Young.

A cultura do corpo movimentada a grande indústria do consumo, girando em torno da beleza e da sensualidade, da qual a mulher é a figura principal. Isto se deve ao fato de o corpo feminino ocupar um lugar importante dentro da mídia, representando na atualidade *status* de poder e sedução.

Para a realização do trabalho proposto, será importante traçar alguns dos principais apontamentos que apresentem o erotismo, atendo-se para o foco principal da pesquisa que são as questões estéticas do corpo, o corpo erotizado e a identidade feminina na ficção da escritora Fernanda Young.

### **A protagonista Carina: uma identidade que aos poucos se revela**

O romance *A Sombra das Vossas Asas*, narrado na contemporaneidade, tem como personagem principal, Carina, uma jovem de 19 anos, filha única de um casal judeu polonês, Chaim e Lídia, radicado na Argentina. Lá, seu pai possuía uma fábrica de bakelite e, para conseguir matéria prima para sua indústria, tinha que importá-la, tornando mais caros os custos de sua produção. Tempos depois, vieram para o Brasil, especificamente à cidade de São Paulo, onde continuou com o mesmo negócio, pois aqui havia matéria prima para sua fábrica, o que tornara muito mais viável seu empreendimento industrial, resultando em maiores lucros.

Aos dezenove anos, a menina inocente e submissa, que até aquele momento vivera privada de qualquer luxo ou vaidade, sonha em ser miss e modelo internacional. Ao se tornar órfã e com uma grande fortuna nas mãos ela partirá para realização de seus sonhos. É a partir daí que sua identidade sofrerá inúmeras transformações.

A identidade é marcada por meio de símbolos em relação a outras identidades. A maneira de se vestir, o corte do cabelo, a maneira de preparar e consumir os alimentos, entre outros, são traços culturais que representam simbolicamente a que grupo pertence determinados indivíduos. Isso estabelece uma relação entre outros grupos, diferenciando-os dos demais. A marca do relacional estabelece a diferença. Também as relações de poder estabelecem marcas de identidade, gerando conflitos, incluindo e excluindo indivíduos. De acordo com Silva (2009), corpo é a marca fronteira para o estabelecimento da identidade:

O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento de fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual. É necessário, entretanto, reivindicar uma base ideológica para a identidade sexual?

A maternidade é outro exemplo no qual a identidade parece estar biologicamente fundamentada. Por outro lado, os movimentos étnicos ou religiosos, ou nacionalistas frequentemente reivindicam uma cultura ou uma história comum como fundamento de sua identidade. (SILVA, 2009, p. 15).

A identidade é produto originário da cultura e da história, resultante de interações sociais e culturais, assim sendo, não há como serem fixas, pois o ser humano constituído como sujeito construtor de sua própria história, tem em si o poder de construir sua identidade e alterá-la quando quiser. São as representações simbólicas que dão sentido ao que somos, mas isso também deixa o indivíduo livre para escolher o que quer ser e em quem deseja se tornar.

Assim, Carina dá os primeiros passos em busca da realização do sonho de ser modelo internacional: marca uma entrevista com Rigel Dantas, o mais famoso fotógrafo da atualidade, que fotografa as mulheres mais famosas do momento. Para ela, tem que ser ele, o fotógrafo com quem realizará uma entrevista.

No entanto, seus atributos físicos não correspondem aos padrões de beleza exigidos para uma modelo. Carina constata esta dura realidade logo após realizar a entrevista com Rigel. Este, após declará-la fora de forma para ser modelo, descarta-a. Isso despertará nela um ódio incontrolável, seguido de um forte desejo de vingança, contra o fotógrafo.

A partir desse momento, haverá uma tomada de consciência quanto à sua imagem refletida. Para a jovem sem nenhuma autoestima era assim que ela se via: "Cada vez que se olhava no espelho era uma desanimada visão que tinha. Odiava-se. Não possuía a mais longínqua autoestima. Ninguém a ensinou a amar-se. Então era aquilo, um monstro obeso e disforme. Uma loura aguada, nariguda e peituda". (YOUNG, 1997 p. 48-49). A visão do espelho lhe revelara mais que um simples reflexo, sua imagem se reflete por fora, e sua consciência responde a esse reflexo.

O primeiro contato com Rigel Dantas lhe revelou mais do que Carina jamais pudera supor. Após a recusa feita pelo fotógrafo, ela passa a se enxergar como era: obesa. Isso foi de fato o que passou a ver refletido no espelho. a partir daquele momento. Até então ela se sentia bela, suas formas eram perfeitas. Dentro de si, não havia nada que a fizesse se sentir melhor.

### **A decisão pela cirurgia plástica: o início da transformação da identidade**

Carina tornar-se-á arquiteta dos planos que irão alterá-la esteticamente, realizando uma grande mudança na imagem que seu corpo refletia e em toda a sua vida, resultando na alteração de sua identidade. Após a realização de todas as transformações estéticas, Carina colocará toda sua beleza e erotismo a serviço de sua vingança.

No dizer de Xavier, é muito importante observarmos:

O trecho do romance em que o narrador descreve todos os passos da paixão de Carina para atingir seu objetivo, num processo doloroso de auto-sacrifício, nos leva a pensar nos rituais sagrados onde a beleza tem seu altar. É como uma religião onde não falta nem o sacerdote, improvisado na figura do médico. Em *A Sombra das Vossas Asas*, o cirurgião que transforma Carina, o faz de forma completa, uma vez que é com ele que a personagem tem sua primeira relação sexual. (2010, p. 108-109).

Para a realização de sua vingança, Carina não fará uso de nenhuma arma. Considerar-se-á que ela poderia se utilizar desse recurso, de alta precisão, ou pagar a um profissional para a execução do serviço, pois em seus planos, seu desejo é destruir o tal fotógrafo que a humilhou. Enfim, ela poderia se utilizar de algo preciso que teria um efeito rápido e certo, eliminando-o, esquecendo essa pessoa que a magoou.

Para realizar sua vingança, ela se utilizará de seu corpo, transformando-o, num processo doloroso, por meio da cirurgia plástica. Sua transformação causará mudanças profundas em sua identidade. Esse foi seu plano estrategicamente calculado para não falhar.

A cirurgia estética é uma medicina destinada a clientes que não estão doentes, mas que querem mudar sua aparência e modificar, dessa maneira, sua identidade, provocar uma reviravolta em sua relação com o mundo, não se dando um tempo para se transformar, porém recorrendo a uma operação simbólica imediata que modifica uma característica do corpo percebida como obstáculo à metamorfose. (LE BRETON, 2003, p. 47)

Reside em seu corpo todo o poder que destruirá aquele fotógrafo que um dia a recusou. Ela necessita conhecer mais a respeito de sensualidade para se sentir fortalecida, e assim destruí-lo, ou seja, Carina necessita de si mesma estética e eroticamente transformada.

Desse modo, Carina declara para si mesma a guerra contra o fotógrafo Rigel Dantas. É preciso se transformar por dentro e por fora, ou seja, transformar seu corpo e

também seus conhecimentos tornar-se uma pessoa inteligente, agradável, atraente e encantadora. São esses os requisitos para a grande e dura batalha, na qual deseja sair vencedora.

Nesta etapa de sua vida já se revela muito diferente daquela de antes da perda do pai. Considerar-se-á que agora ela tem nas mãos a liberdade que uma pessoa deseja, não tem ninguém para dar satisfações de sua vida, e acima de tudo, tem muitas posses. É uma pessoa determinada e ambiciosa. É justamente desse poder que ela lançará mão para realizar os seus planos. Para isso, não recorre a nenhuma opinião, julga-se sabedora do que quer. Necessitará apenas dos melhores profissionais para lhe auxiliar.

Ao tomar consciência de suas formas físicas e constatar a respeito de sua imagem refletida, Carina avalia cuidadosamente cada detalhe de seu corpo:

Diante do espelho – o real, desta vez – Carina avaliou friamente suas feições. Não era mais aquela tola, que se achava bonitinha o suficiente para ser capa *Capricho*. O que viu foram umas bochechas exageradas, resultado de seus vários quilos a mais. Viu também um nariz maior do que era preciso. Um nariz polonês. Aí, com a ajuda de um espelho de mão, ela sintonizou a posição para enxergar o seu perfil no espelho da pia. Não, não e não! Aquele nariz devia ser sacrificado. Da mesma forma que o queixo seria refeito. Tinha um queixo pequenino, bem delicado. E já que seu rosto era arredondado, o queixo era uma porção morta, fazendo com que uma leve papada surgisse bem abaixo dele. Formando aquilo que se convencionou chamar de segundo queixo. (YOUNG, 1997, p. 57).

Para Carina, alterar suas formas físicas para ter toda sua identidade transformada, não lhe parecia suficiente, pois a narradora a considera uma pessoa totalmente destituída de autoestima. Precisava de um “quê” a mais para dar sentido à sua transformação. Necessitava de uma referência para isso. Ela procurava transformar seu corpo gordo e disforme em um corpo perfeito e desejável, com charme aliado à inteligência; beleza, poder e sedução; exclusividade e talento. Dotes como esses necessitam de uma imagem em quem se espelhar. Uma imagem única. É essa a imagem da mulher perfeita que ela procura se tornar: uma verdadeira artista, ao mesmo tempo perfeita.

Ao passar pelas cirurgias plásticas, seu corpo deverá se transformar em uma verdadeira obra de arte a ser esculpida. Para esta avaliação apropriamo-nos das ideias de Pierre Bourdieu quanto ao valor de uma obra de arte. “O que é que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples

utensílio? O que é que faz de um artista um artista, em oposição a um artífice ou a um pintor de domingo? Será o facto de estarem assinados por Duchamp” (2003 p.287). Bourdieu evidencia que o artista deve ser consagrado para que uma obra de arte tenha seu devido reconhecimento. Não basta apenas que seja bela e perfeita, é necessário que um artista de renome a produza, para alcançar seu devido valor.

Com base nessas avaliações, Carina busca as características para sua transformação, que deverá ser da melhor qualidade, para isso, todos os planos de sua transformação foram traçados em mínimos detalhes. Seu desejo é ter para si o corpo esculpido dentro da perfeição, para ser invejado e desejado; pois é esse o produto que ela terá para vender. “Corpo é também capital. Tem valor de troca ou, como bem, adquire um *status* a partir das insígnias que carrega. Esses signos condensados na figura do belo corpo traduzem os valores da cultura da sociedade de consumo.” (NOVAES, 2011, p. 484). Assim, cada traço de seus planos é seguido à risca, sem nenhuma variação, para que o resultado seja a perfeição de tudo, para que seu corpo transformado atinja seu devido valor perante o fotógrafo que a humilhou.

### **Carina e a visão de Lee Miller: uma imagem a ser refletida**

Casualmente no interior de uma livraria, ela encontrou uma revista de artes, a qual folheou impacientemente, até que encontrou seu objeto de desejo: a fotografia da mulher ideal, em quem deveria se transformar sua identidade. A partir daquele momento, sentiu que deveria se parecer com aquela mulher, pois havia a necessidade de uma referência, a qual seria o ponto de partida para toda a sua transformação. Naquele momento, Carina havia encontrado o retrato da mulher perfeita, em quem desejou se transformar.

Para a jovem órfã, a mulher da fotografia além de possuir uma beleza rara e antiga, devia ter sido também muito famosa, ter realizado grandes feitos em algum momento de sua carreira, para atingir o devido reconhecimento e fama pelo que foi e pelo que fez. Imaginou que a mulher do retrato devia ter sido uma artista. Isso ela só constatou um pouco mais tarde, ao ler a reportagem sobre a modelo. Então, Carina mais uma vez se conscientiza de sua própria insignificância; afinal, o que deseja é construir uma nova identidade para si mesma. Há duas forças presentes nela, a carência da autoestima e o desejo de transformação.

Quando ao mesmo tempo, transforma sua fraqueza e sua força numa arma, não se trata de um cálculo preestabelecido: espontaneamente ela procura sua salvação no caminho que lhe foi imposto, o da passividade, ao mesmo tempo em que reivindica ativamente sua soberania; e, sem dúvida esse processo não “é de guerra leal” mas lhe foi ditado pela situação ambígua que lhe determinaram.” (BEAUVOIR,1980 p. 487)

Para Carina, o objetivo de sua vingança somente será atingido com uma mudança total em sua identidade, que terá como ponto de partida uma imagem a ser refletida. Com isso, deverá haver, portanto, uma fusão das duas identidades, em uma única identidade. Um só corpo abrigoando as duas identidades. Ela deverá não somente se parecer, mas ser esta outra pessoa após toda transformação: uma mulher linda, perfeita, sensual, inteligente, culta, invejada e desejada, que cause nas pessoas impacto desde o primeiro olhar. Considera, no mais íntimo de seu ser, que somente assim será poderá ser feliz.

Segundo Novaes, a imagem contemporânea do corpo perfeito na qual: “Seu *Status* é adquirido por meio de sua jovialidade, de sua beleza, da aparência de felicidade, de seu poder de atração sexual e, finalmente, do quão longo parecer, isto é, a tentativa desenfreada em retardar os efeitos de seu envelhecimento...” (2011, p. 484). Esta será a imagem de que Carina necessita para atingir seu alvo. O destino age a seu favor colocando em suas mãos a receita de que necessita para realizar tudo o que sonhou. Isso acontece naquele momento casual em que visita uma livraria, uma visita comum, que guardava ali, no seu interior algo mágico, a receita para a transformação de sua identidade, estava ali diante de seus olhos:

Foi folheando um livro de fotografias de Man Ray que Carina viu quem gostaria de ser. E com quem tentaria ao máximo parecer-se. Ficou atônita no meio da livraria, com esse pesado volume aberto nas mãos. Depois de olhar detalhadamente a foto, catou, lá no índice, mais sobre a mulher desejada. Encontrou outras cinco páginas. E resolveu levar o livro. (YOUNG, 1997, p. 55)

A partir daquele momento, ela encontra a fotografia da mulher na qual desejará se transformar a partir daquele instante, quando tudo começa a fluir positivamente para a realização dos seus planos de mudança. Após se deparar com esta grande descoberta, Carina decide que quer ser igual a Lee Miller, a modelo da foto, não lhe bastava ser somente parecida, ela desejou ser a própria Lee Miller. Isso estava pronto e decidido. Para Novaes

o poder da imagem ideal, que sugestiona o sujeito, se passa a partir de uma referência ao corpo do outro e de sua presença. A perspectiva com uma imagem totalizante, idealizada e controlada está, aparentemente, na origem do tratamento que alguns de nossos contemporâneos, em resposta impõem a seus corpos. (2011, p. 483).

E assim, a narradora de *A Sombra das Vossas Asas* apresenta todos os passos da paixão de Carina para atingir seus objetivos: de forma obcecada, cega, transformando seus planos em um processo doloroso, que a levará ao auto sacrifício. (XAVIER, 2007, p.108). Para tanto, far-se-á necessário que conheçamos a identidade de Lee Miller, a mulher em quem Carina deseja se transformar.

### **Lee Miller: uma imagem bela, inteligente e sensual a ser refletida**

Elizabeth Lee Miller (1907-1977) nasceu em Nova York. Seu pai era um fotógrafo, e ela sua modelo, também aprendeu com ele a arte de fotografar. Mais tarde, tornou-se modelo para a revista *Vogue* americana. Mulher de grande beleza encantou Nova York e Paris nos anos 30 e 40.

Ao lado de Man Ray, fotógrafo surrealista, desenvolveu as técnicas da fotografia surrealista, (uma fotografia feita de sombras, de intrepidez, de despojamento e de grande plasticidade estética), atuando ao seu lado, inicialmente como sua assistente e posteriormente como sua amante, foi também sua modelo, tendo sendo considerada pelos críticos a precursora deste estilo de fotografia. Serviu de modelo e objeto estético de Man Ray, Jean Cocteau e de Picasso. André Breton e Max Ernest também têm trabalhos sobre ela.

Sua biografia a aponta como uma mulher à frente de seu tempo, ousada como poucas. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi a única mulher a ser credenciada pelo exército americano, atuando como correspondente para a revista *Vogue* inglesa, a estar presente nos fronts europeus em Buchenwald e Dachau, registrando os horrores do nazismo.

Teve uma vida social, afetiva e profissional bastante movimentada. Mulher de rara beleza e grande talento como modelo e fotógrafa, teve inúmeros admiradores, amantes e protetores. Casou-se duas vezes e teve apenas um único filho, Antony Penrose. Deixou um grande legado para a humanidade: sua sensibilidade e coragem

aliadas ao seu talento de mulher, enquanto modelo; e fotógrafa, enquanto profissional. Foi sem dúvida, uma artista.

Encantada pela imagem desta e artista, a protagonista do romance *A Sombra das Vossas Asas* nela se inspira para dar o passo decisivo que levará à transformação de sua identidade. Carina

sentou-se no sofá e começou a folhear, impaciente todas as páginas. Só que não encontrava a foto, nenhuma delas. Quanta agonia. Teria sido delírio? Quando estava ficando quase histérica, percebeu que havia passado, entre umas folhas, esse rosto perfeito. É, era ela. Lee Miller, 1930. Carina seria igual àquela mulher. Não queria nem saber, estava decidido. Queria ser Lee Miller. E nunca mais um fotografozinho idiota iria maltratar seus sonhos. Nunca mais ninguém iria maltratar seus sonhos. Inclusive o fotografozinho idiota iria cair a seus pés. Choraria pelo seu amor. Desejaria ter filhos com ela. Carina arrancou cuidadosamente as cinco páginas e foi procurar pelos sapatos. Ela os calçou e voltou à rua, levando consigo suas cinco páginas. Quando voltou para casa, trazia um envelope com 50 cópias de Xerox. Dez de cada foto. Cinquenta vezes Lee Miller. Que foram espalhadas estrategicamente pelas paredes. Carina fez das cópias seus novos espelhos. E quando escovava os dentes, de manhã, podia olhar Lee e se admirar. Não receava encontrar-se no espelho do elevador ou no reflexo de alguma vitrine no meio da rua. Não. Não tinha o que temer. Pois aquela que acharia não seria ela. Ela era Lee Miller. E, com o tempo, não apenas ela se veria tal qual a outra, mas todo mundo. (YOUNG, 1997p. 56)

Após a realização das cirurgias plásticas, da dieta, do aprendizado sobre cultura, arte aliados ao seu grande poder de sedução, agora o que esta nova mulher tem a fazer é partir para a conquista de Rigel Dantas. Para atingir o sucesso absoluto, será valioso este último item, “poder de sedução”, o mais fundamental de todos os seus atributos para conquistar o fotógrafo.

### **Erotismo e sedução: os últimos aprendizados de Carina antes da conquista**

Agora, o que ela procura mesmo é o próprio amadurecimento sexual, que ainda não possui, para chegar ao seu alvo. Seu corpo poderá ser comparado a uma arma de onde partirá sua vingança, mas o erotismo será a munição da qual ela necessita para realizar todos os seus planos. Um corpo esteticamente transformado e erotizado a serviço de uma vingança.

Para atingir o fotógrafo, que é seu alvo, será necessário um grande amadurecimento sexual; do contrário, todos os seus planos cairão por terra, e isto

somente será conseguido com a prática da arte erótica, a qual não havia acontecido. O conhecimento desta arte conforme relata Foucault (1988):

Na arte erótica, a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. (FOUCAULT, 1988. P. 57).

Para Carina, havia certa urgência em se tornar sensual e sedutora o mais rápido possível. Esse tipo de conhecimento ela não encontraria apenas nos livros. Havia a necessidade dos conhecimentos práticos, para ela certificar-se de que se tornara uma “expert” em sedução. Faltando-lhe apenas um nariz novo e tudo estaria pronto para a conquista.

Faltando apenas um nariz. Um nariz, e a vida dela estaria perfeita, para conquistar o homem mais perfeito do mundo. Uma mulher que se fez para alguém. Cada detalhe. A maior declaração de amor já tentada, uma devoção tão completa que poderá incluir matar ou matar-se.” Ela se dá com tanta fúria que ele crê que tem nos braços a mulher de sua vida, mas é a morte que abraça, sem saber.”(YOUNG, 1997. p.147)

Após a realização de quase todas as transformações, em uma visita ao mesmo médico que realizara todas as mudanças em seu corpo, agora deseja que ele opere seu nariz. Carina se utiliza do poder de um discurso sedutor para sair com ele, fazendo com que a convide para irem a um restaurante. De acordo com a narradora, após tomar um copo de vinho tinto ela se tornou alegre e falastrona. Em vez de ir para casa pede para irem a um motel; confessa que gostaria de conhecer um lugar como este.

No caminho, não estava mais tão segura, mas continuava bastante excitada: “O sinal fechou e ele beijou a boca de Carina. Ela não soube bem como se portar e precipitou-se, apertando a mão no pênis do doutor. Estava duro. Carina espremeu um pouco mais e ele gemeu.” (YOUNG, 1987, p. 133). Então, ela percebeu que seduzir alguém não é algo assim tão impossível de fazer, que alguém sem nenhuma experiência não consiga fazê-lo.

O cirurgião plástico, de acordo com Naomi Wolf representa o mito da beleza “é o símbolo sexual do divino da mulher moderna, atraindo para si a adoração que as mulheres do século XIX professavam pelo homem deus”. (1992, p. 124). Para Carina, o

médico que realizou todas as transformações estéticas, fazendo dela uma mulher bela, de formas perfeitas, deve ser também o responsável pela perda de sua virgindade.

O médico e a paciente, criador e criatura juntos. "Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte". (PAZ, 1994, p. 97). Para Carina, perder a virgindade foi um item muito importante, é caso de vida ou morte, pois necessita passar por essa fase de sua vida, a qual dará início às mais variadas experiências eróticas de que se valerá para seduzir o fotógrafo e conquistá-lo. Esse ato lhe pareceu muito natural, pois imaginava algo muito mais revelador.

É importante atermos ao fato da mudança de identidade de Carina. De seu amadurecimento sexual impulsionado pelo desejo de vingança, fazendo dela uma mulher ousada, decidida e liberada. Tão diferente daquela Carina de antes da transformação, tão moralista. Da adolescente que sentia vontade de vomitar a cada vez que era beijada: "achava vergonhoso uma mulher sair por aí exibindo uma barriga de gravidez. Para ela, aquilo era a prova de uma safadeza. Tal moralismo, porém, já era memória do passado. Com suas roupas largas de moça gorda. Com a cor natural de seus cabelos. O seu moralismo se foi junto ao hímen." (YOUNG, 1987, p. 147-148).

Após o episódio decisivo que deu início à sua vida sexual, Carina segue em busca de mais parceiros que lhe ensinem as mais variadas formas de dar e receber prazer. Para isso, ela dispõe de muitos recursos financeiros para pagar pelos serviços que homens experientes lhe prestarão:

E antes de iniciar seu, digamos relacionamento com Rigel, entregou-se com estranha naturalidade a mais alguns homens. O gerente de uma livraria. Um estudante que passava na rua. Um rapaz lá da academia. Um michê. Com este último, desembolsou uma pequena fortuna – 300 dólares por quatro horas -, mas aprendeu lições valiosas para sua conquista final: o fotógrafo. (YOUNG, 1997, p. 148).

Para se que se sinta madura e realizada eroticamente, Carina se utiliza de vários parceiros sexuais, os quais irão ajudá-la a desvendar os mistérios dessa arte erótica que envolve a conquista do outro. Para isso, ela necessita de muita prática para seduzir o fotógrafo, fazer dele um homem apaixonado, para que ela o tenha nas mãos, aprisionado ao seu poder de sedução.

## A conquista do fotógrafo

Após todas as transformações sofridas em seu corpo e em sua maneira de ser e agir, Carina agora se sente amadurecida o suficiente e pronta para partir rumo à última etapa de seus planos: conquistar o fotógrafo, pois somente com a realização de todas essas etapas que se sentirá realizada e feliz:

Ela chorou. Lágrimas abundantes, que molharam todo o seu queixo novo. Não havia sido tão feliz. Este era, sem dúvida, o maior presente de sua vida. Gostaria de sair dali e ir direto para uma festa. Uma festa numa boate chique, cheia de gente famosa. Queria colocar um vestido lindo, dançar até se acabar. Iria beber, iria fumar, iria beijar na boca. Desejava ardentemente beijar na boca. E ali no consultório sentiu uma excitação tão desmedida que por pouco não seduziu o cirurgião. Sentimentos fortes, vindos de algum lugar, talvez das profundezas de sua alma, alma freudiana. Uma sensação de despudor, destituída de qualquer censura, guardada a sete mil chaves dentro do cofre do seu infraego. (YOUNG, 1997, p.104)

Havia nela muita sede, de tudo o que não viveu em toda sua vida. Foi muita solidão e falta de amor. Para viver tudo isso, ela deveria extravasar, deixar sair de dentro de si a outra mulher em quem havia se transformado.

Finalmente tudo se encaminhou conforme o planejado para a conquista do fotógrafo, por quem Carina havia se apaixonado. A batida dos carros saiu como ela queria e o primeiro encontro entre os dois aconteceu. Logo no primeiro encontro, Rigel percebeu a beleza presente naquela mulher fascinante, se encanta por sua beleza, jovialidade, e inteligência.

Nos encontros que se seguiram uma explosão de erotismo e sensualidade tomou conta de seus corpos, não os deixando viverem mais nada. Desejos e sentimentos tão fortes que não mais queriam se separar. Então decidiram ficar juntos de vez. Foi a partir do casamento que, aos poucos, Rigel foi conhecendo a identidade conturbada de Carina M. Sthelman. Foi assim que passou a se chamar após conhecer Lee Miller. Adotou o "M" de Miller. Ele foi percebendo na mulher uma identidade em crise.

Embora fosse inevitável constatar que aquela, largada no banco de trás, berrando, com as feições transformadas pela desordem mental, era a verdadeira Carina. Aquela outra, a dócil, a inteligente, a ponderada, a segura, era uma mulher 100% planejada. Ele não amava Carina, ele havia amado a outra, a invenção. (YOUNG, 1997, p.52)

Após seduzir o fotógrafo, o confronto entre Carina e sua nova identidade se tornou duro demais. Sabe que Rigel está enamorado pela nova identidade que criou, não pela antiga Carina. Ela idealizou uma identidade calculada nos mínimos detalhes para isso, alterando todo o seu corpo para chegar até ele. Mas apaixonada por Rigel, não suporta o que ele sente pela sua nova identidade: amor. Em sua essência, Carina não deixou de ser quem era mudando apenas na aparência. Uma aparência frágil demais, que não conseguiu sustentar a outra identidade na essência e na aparência.

Carina tem ciúmes da identidade que criou (Lee Miller) o duplo, que não é ela, mas a outra, idealizada. O conflito se estabelece: para ela que apesar de ter um corpo lindo, se sente a mesma pessoa gorda e disforme, que o tempo todo está consciente de que não é amada e desejada. Ele deseja a outra, a criação. Uma sensação de rivalidade surge a partir de então, como se sua antiga identidade tentasse o tempo todo não desaparecer, gerando nela um grande conflito interno, muito embora as transformações pelas quais ela passou tenham feito surgir naquele corpo transformado outra mulher, outra identidade. Ela não consegue perceber que a relação social que une a Rigel não é de pessoas, mas de corpos.

Carina em sua nova identidade se sente dominada por sua antiga identidade: "nas relações de dominação, o sujeito garante sua condição de sujeito na medida em que mantém o outro na posição de objeto. Assim, uma relação de dominação, acarreta, frequentemente, a degradação de um dos lados, no caso, o dominado." (SANT'ANNA, 2001, p. 95). A partir da transformação ela é uma mercadoria, um objeto estético, eroticamente transformado a serviço da vingança, mas que sofre o domínio de sua antiga identidade, quando em seus planos, o dominado deveria ser somente o fotógrafo.

Sua antiga identidade em sua essência teima em fluir e aparecer novamente, causando terríveis transtornos em sua mente, influenciando suas ações, transformando sua vida, a de Rigel, da filha dele e de sua ex-mulher em um verdadeiro inferno.

O tempo todo ela se manteve consciente de que: "Ele jamais amou a menina gorda que por dentro ainda era. Carina era gorda e tinha um corpo lindo. Era manequim 38 e pesava 80 quilos. Possuía um rosto bochechudo numa face lânguida e delineada. Ele não amava Carina, então. O jogo estava feito, algo metafisicamente drummondiano." (YOUNG. 1987 p. 99). Para Carina, aquela em quem havia se transformado não era ela, mas a outra, "a invenção" como afirma a narradora.

### Considerações finais

A literatura de autoria feminina, com os olhos voltados para a questão da mulher, de seu posicionamento como ser de direitos, procura apresentar na ficção fatos do cotidiano feminino, de sua preocupação com os padrões exigidos pela ditadura do corpo, esteticamente belo e sensual exigidos pela era atual. Sob essa ditadura, a mulher procura atender aos apelos da mídia e da sociedade de consumo, alterando sua identidade.

A era pós-moderna com a mecanização da produção proporciona a redução dos preços e aumenta a popularização dos produtos para atender a uma sociedade de consumo que a economia globalizada criou. Hoje vivemos sob os recursos da tecnologia atuando sobre os indivíduos, as relações econômicas e sociais. Vivemos a era da informatização, produzindo e alterando novas identidades.

A biotecnologia se dispõe de inovações mercadológicas e as coloca a serviço da sociedade, oferecendo novos recursos para uma sociedade de consumo cada vez mais exigente. O momento atual é palco da busca pela liberação do corpo. Trava-se a partir daí uma luta para o reconhecimento de que o indivíduo, homem e ou mulher, é o dono de seu corpo, dele podendo se dispor como quiser, criando e alterando identidades com receitas fáceis de felicidade instantânea.

Desse modo, sentir-se-ão excluídos os tipos que não se enquadrem nos padrões de beleza ditados pela cultura atual, e pela sociedade de consumo. Assim, a mulher é o alvo constante da ditadura do corpo e, para não se ver excluída, lança mão de todos os recursos da medicina para se transformar esteticamente e satisfazer a atual sociedade de consumo.

O corpo, segundo Vilhena, ao entrar em cena, ocupa agora um espaço que dá ao indivíduo a visibilidade necessária aos poderes disciplinares, torna-se o principal alvo das estratégias de controle. Considerando que é no corpo que se imprimem as marcas identitárias. O romance *A Sombra das Vossas Asas*, representa ficcionalmente esta realidade da imagem feminina.

### Referências

- AMANTINO, M. (orgs.). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. v. 2. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9 edição. São Paulo: Graal, 2009.

NOVAES, J. V. *Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social*. In: PRIORE, M. D.; Editora Unesp, 2011

PAZ, Otávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. 2ª ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaio sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

YOUNG, Fernanda. *A sombra das vossas asas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

## LEITURA NO ENSINO MÉDIO: UMA PERSPECTIVA DISCURSIVA

Mary Rodrigues Vale GUIMARÃES  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*/GEDIS

Grenissa Bonvino STAFUZZA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*/GEDIS

**Resumo:** O presente artigo visa propor uma reflexão acerca da prática de leitura de alunos do ensino médio de uma escola pública estadual de Campo Alegre de Goiás. Foi proposto aos alunos a produção textual, uma espécie de memorial em que os alunos deveriam escrever “como aprendeu a ler”, e como “se sentiu a partir do momento em que passou a ter autonomia para ler o que quisesse” E ainda “se for um leitor apaixonado, conte como esse encantamento pelos livros começou”. Foi materializado nos textos desses alunos a condição de sujeitos não interpelados pela leitura, sabemos que essa condição de não leitores delinea o perfil de grande parte dos estudantes no Brasil. Por meio do constructo teórico da Análise de Discurso francesa e dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre linguagem, interpretamos as redações textuais dos alunos que nos remeteram a uma análise dos dizeres dos sujeitos revelando-nos qual a concepção de língua que perpassa os currículos escolares, os diálogos travados entre o sujeito-aluno e o sujeito-professor ao longo da formação da educação básica. E por fim percebemos o quanto a forma que a escola propõe a prática da leitura é condição para constituir leitores autônomos que realmente produzam um significado a partir daquilo que lê.

### Introdução

Levantar questões sobre a importância da leitura no contexto escolar pode parecer redundante, na medida em que concebemos o espaço institucional escolar como o local apropriado para mediação de saberes concernentes à cultura letrada. No entanto, na maioria das vezes o espaço escolar não dá a devida prioridade à prática de leitura discursiva, pois privilegia o ensino de língua portuguesa como currículo da educação básica a partir da gramática estrutural e a leitura, a interpretação de textos são deixadas de lado. Nos documentos oficiais do MEC, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (Brasília, 1999, p. 126 e 127), teorizam sobre “conhecimento sobre a linguagem, a ser socializado na escola” e conseqüentemente evidenciam a importância de “no mundo contemporâneo, conhecer as linguagens é uma garantia de participação ativa na vida social.” Nos referenciais Curriculares para o Ensino Médio – Área Linguagens, Códigos e suas tecnologias- Componente Curricular – Língua Portuguesa (Goiânia, 2010, p. 15) é abordado que “O ensino atual de Língua Portuguesa precisa mudar esta realidade. O distanciamento entre falar e escrever

precisa ser diminuído. O caminho para essa conquista passa necessariamente, pela leitura e mudança de concepção em relação à língua". Ainda nesse mesmo referencial curricular, afirma-se que a "educação deve utilizar uma linguagem que se comunica, principalmente, com os jovens e lhes mostrar como fazer uma boa leitura da realidade e como a nação precisa melhorar nos aspectos éticos, de cidadania e direitos humanos." Mesmo estando registrado nesses documentos que regem o desenvolvimento do fazer pedagógico nas unidades escolares, em revistas para jovens que circulam no meio escolar como Mundo Jovem- Um jornal de ideias que é uma publicação mensal e também em outras tantas publicações que reforçam a importância dessa prática de leitura nas escolas, as instituições ainda fracassam quando o assunto é constituir leitores autônomos, que possam produzir um sentido para os textos e não apenas jovens alfabetizados que não chegam às universidades e quando chegam procuram cursos de licenciatura, porque não entendem a importância desse tipo de formação acadêmica para a sociedade e mesmo ingressando em outros cursos de mais status acadêmico, não conseguem usufruir do potencial que a academia pode lhes oferecer, pois possuem lacunas deixadas pela formação escolar do ensino fundamental e médio. Além das falhas dessa formação podemos notar as questões que envolvem a cultura brasileira em relação à leitura. Na revista Mundo Jovem de setembro/2010, intitulado Professor-mediador da leitura, diz-se que "as histórias pessoais de leitura evidenciam que passar a gostar ou a detestar a leitura tem a ver com as qualidades das interações com aquele que intermediou os encontros com os textos: pais, professores, amigos, etc." E sabemos que a intermediação entre o material impresso de qualidade e o aluno não acontece por questões de ordem econômicas e/ou culturais.

Outra questão importante a ser levantada é a existência da diferenciação entre as classes sociais em relação a escola e a leitura.

Ao contrário do feudalismo, que visava manter diferentes ordens sociais regularmente separadas, a dominação burguesa desenvolve processos de interpenetração das classes dominadas estabelecendo (e atuando em) um terreno de confrontos e de diferenças: essas diferenças são absorvidas para que haja universalização das relações de dominação. (ORLANDI, 2001, p. 36)

E assim, de acordo com Pêcheux & Gadet ( 1983 apud ORLANDI, 2001, p 36) "O discurso da burguesia se caracteriza pela proclamação do ideal de igualdade, ao mesmo tempo em que organiza uma desigualdade real." Eni Orlandi denomina isso de "reduccionismo da classe média afirmando que "no discurso da classe média, ou se tem

o conhecimento dominante ou se tem um menos abstrato, menos rigoroso, o da facilidade, rebaixado, saber nenhum portanto (ORLANDI, 2001, p. 36). E ainda abordando essa questão de que tipo de leitura o professor deve ser o mediador, Pierre Boudieu, num debate com Roger Chartier sobre “A Leitura: uma prática cultural” diz

Penso que o sistema escolar desencoraja essa expectativa e, de uma vez, destrói uma certa forma de leitura. Penso que um dos efeitos do contato médio com a literatura erudita é o de destruir a experiência popular, para deixar as pessoas enormemente despojadas, isto é, entre duas culturas, uma cultura originária abolida e outra erudita que se frequentou o suficiente para não mais poder falar da chuva e do bom tempo, para saber tudo o que não se deve dizer, sem ter mais nada para dizer. (BOURDIEU in **Práticas de leitura**, 2009, p. 241)

Nessa perspectiva o objetivo desse artigo é, a partir do constructo teórico da Análise do Discurso de vertente francesa e da concepção dialógica de Mikhail Bakhtin, interpretar os enunciados recorrentes nas produções textuais de alunos do ensino médio, a respeito de sua condição de leitores. O corpus utilizado foi recortado de memoriais coletados em turmas do Ensino Médio em que o aluno relatou como foi o início como leitor e assim como se constituiu um leitor.

### **Leitura e discurso**

Ao se pensar o signo leitura podemos atribuir-lhe vários sentidos, por isso Orlandi( 2001, p. 7) fala da “polissemia da noção de leitura”, uma vez que ler pode significar tanto a construção de um aparato teórico e metodológico quanto pode significar a aprender a ler enquanto aquisição de uma linguagem. Nesse sentido, pensando na leitura pelo viés da análise de discurso sabemos que “A leitura é o momento crítico da constituição do texto, é o momento privilegiado da interação, aquele em que os interlocutores se identificam como interlocutores e, ao se constituírem como tais, desencadeiam o processo de significação do texto” (Orlandi, 2006, p. 193).

É mediante cada texto que o interlocutor processa uma significação daquilo que está lendo e isso depende de vários fatores como conhecimento de mundo, formação para tal ato, porque pode ser que o leitor não compreenda a unidade do texto, pois a produção de sentido não ocorreu uma vez que o leitor não conseguiu instaurar um sentido diante daquele texto.

De acordo com o viés da discursividade, podemos falar que no ato da escrita o autor já prevê um leitor para o texto

Há um leitor virtual inscrito no texto. Um leitor que é constituído no próprio ato da escrita. Em termos do que denominamos “formações imaginárias” em análise do discurso, trata-se aqui do leitor imaginário, aquele que o autor imagina (destina) para o seu texto e para quem ele se dirige. Tanto pode ser um seu “cúmplice” quanto um seu “adversário”. Assim, quando o leitor real, aquele que lê o texto, se apropria do mesmo, já encontra um leitor aí constituído com o qual ele tem de se relacionar necessariamente. (ORLANDI, 2001, p. 09).

E quando o leitor real não se relaciona com o leitor virtual do texto, que é o que acontece nas práticas de leitura propostas na escola, não há leitura discursiva e esse aluno acaba se distanciando desse universo da linguagem verbal imprescindível à sua formação escolar e acadêmica posteriormente.

Sabemos que para que esse leitor virtual passe necessariamente para a condição de leitor real é necessário a instauração de um sentido. E “o sentido do texto não está em nenhum dos interlocutores especificamente, está no espaço discursivo dos interlocutores; também não está em um ou outro segmento isolado que se pode dividir o texto, mas sim na unidade a partir da qual elas se organizam.” (ORLANDI, 2006, p. 181). Por isso Orlandi fala em “condições de produção da leitura” e posteriormente afirma que a “leitura é produzida” (ORLANDI, 2006, p. 180)

Para prosseguirmos com a nossa proposta é necessário recorrermos à noção de texto. Assim

Enquanto objeto teórico, o texto não é um objeto acabado. Enquanto objeto empírico (superfície linguística), o texto pode ser um objeto acabado (um produto) com começo, meio e fim. No entanto, a análise do discurso lhe devolve sua incompletude, ou seja, a análise do discurso reinstala, no domínio dos limites do texto, enquanto objeto empírico, as suas condições de produção. (ORLANDI, 2006, p. 181).

E ainda

Entendemos como incompletude o fato de que o que caracteriza qualquer discurso é a multiplicidade de sentidos possível. Assim, os textos não resultam da soma de frases, nem da soma de interlocutores: o(s) sentido(s) de um texto resulta(m) de uma situação discursiva, margem de enunciados efetivamente realizados. Esta margem – este intervalo – não é vazio, é o espaço determinado pelo social. (ORLANDI, 2006, p. 194).

Dessa forma pensamos que para que o sujeito-aluno-leitor possa ler e entender um texto enquanto superfície linguística faz-se necessário conhecer quem é o autor daquele texto, em qual o contexto histórico-social o texto foi escrito, para que ele possa iniciar seu processo de produção discursiva de leitura e assim depreender ao menos um dos sentidos inscritos no texto.

Ao partirmos da Análise de discurso para interpretar qualquer enunciado, devemos sempre levar em conta a ideologia que perpassa todo e qualquer enunciado. Orlandi (2009, p. 46) diz que “a ideologia faz parte, ou melhor, é a condição para a constituição dos sujeitos e dos sentidos. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o dizer.” Por isso, ao pensarmos um corpus em que o enunciador fala de sua condição de leitor e ele apresenta essa enunciação materializada numa produção textual como “trabalho”, ou “trabalho de Português”, interpretamos esse dizer produzido por um sujeito histórico atravessado pela ideologia de que atividade escolar é um trabalho, uma obrigação árdua e não uma atividade que pode lhe trazer conhecimento.

Não podemos deixar de dizer que

O sentido é assim uma relação determinada pelo sujeito –afetado pela língua – com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados. (ORLANDI, 2009, p. 47)

### **Discurso e Bakhtin**

Ao nos propormos analisar enunciados recortados dos dizeres de sujeitos-alunos inseridos num contexto escolar, jamais poderíamos prescindir dos estudos bakhtinianos para o nosso trabalho. De acordo com Bakhtin/Volochinov (1988, p. 112)

a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social, se tiver ligada ao locutor por traços sociais mais ou menos estreitos ( pai, mãe, marido, etc.)

Os recortes analisados são significantes das condições de leitores em que os alunos se inscreveram num texto em que expressaram sobre suas memórias de leitura, e o interlocutor real desse texto foi o professor de língua portuguesa, portanto o aluno quis travar um diálogo com o professor sobre suas reais condições de alunos não leitores. O sujeito-aluno inserido num contexto real de não interpelado pelas propostas de leitura estabelecidas na escola e o sujeito-professor inscrito num contexto de ineficiência das atividades propostas.

A dialogicidade linguística é constituinte da importância dos estudos bakhtinianos para pensarmos discursos perpassados em enunciados de sujeitos-aluno, uma vez que esses discursos, são materializados em dizeres que têm como interlocutor a figura do professor. Se a formação profissional do professor de língua portuguesa os orienta para desenvolver habilidades como, ler fluentemente e autonomamente, construir significados, valorizar, também, a leitura literária brasileira, a leitura de impressos como revistas, jornais, entre outros, como se deu a relação dialógica entre o sujeito-aluno e o sujeito-professor?

Sabemos que essas redações materializadas são como Bakhtin/Volochinov exemplificou o "ato de fala impresso" o livro como um tipo de comunicação verbal

O ato de fala sob a forma do livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1988, P. 123).

E ousando fazer uma analogia com Bakhtin/Volochinov, o "ato de fala" dos alunos sob a forma de produções textuais, faz parte de um contexto social e escolar que "confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio", pois os alunos enunciam de um lugar em que são cobrados uma posição de letrados dentro do nível de estudo que estão. E isso faz parte de uma discussão ampla e complexa.

Portanto é dessa "discussão ideológica em grande escala" que nos ocuparemos ao analisar recortes dessas redações para dar conta de alguns sentidos instaurados nesses dizeres.

## Enunciando sobre leitura

O *corpus* para análise foi coletado a partir de uma proposta de redação retirada do capítulo “Ler é só começar?”, do livro didático Português: língua, literatura, produção de texto (2005, p. 162-163-164-165-166), de Maria Luiza Abaurre, Marcela Nogueira Pontara e Tatiana Fadel. Quando finalizamos o estudo do referido capítulo e interpretamos o texto “Bom de ouvido”, de Ana Maria Machado, passamos para a parte de escrita de uma espécie de memorial onde o aluno deveria relatar “como foi o início de sua experiência de leitura”. A proposta mencionava ainda a importância do aluno se lembrar de “como aprendeu a ler (e escrever) e de como se sentiu a partir do momento em que passou a ter autonomia para ler e escrever o que quisesse” e ainda “se for um leitor apaixonado, conte como o encantamento pelos livros começou e o que eles significam em sua vida, até hoje”. Ao ler essas produções percebemos como os enunciados revelavam sujeitos-alunos inscritos em um lugar comum de não leitores, ou seja, estudantes que evidenciam a problemática da questão cultural brasileira. Assim, quando nos deparamos com o seguinte enunciado: “Bom, quando comecei a ir a escola era tudo novo, tudo diferente no começo era só brincar não tinha ideia do que era ler. Comecei com bastante dificuldade, pois a escola e a leitura não fazia parte do meu dia-a-dia.” Percebemos o quanto esse sujeito-aluno, naquele contexto lembrado na redação, ainda criança, estava distante do universo da linguagem verbal escrita, ele revelou que a leitura não fazia parte do dia-a-dia dele e assim fala da dificuldade que teve quando iniciou nesse universo da cultura letrada. Também vemos essa mesma situação nesse outro enunciado “Bom vou contar como aprendi a ler. O começo das minhas aulas foi muito “difícil”. Comecei a estudar com 8 anos de idade e quando eu fazia a segunda série e ainda não sabia ler, então na terceira semana de aula eu entendi que para ler é só prestar atenção nas letrinhas que foi a “primeira vogais” que aprendi, depois o alfabeto e outras por diante. Então foi nesse momento que comecei a aprender a ler e foi aí que aprendi. Foi uma emoção tão grande demais, fiquei muito feliz”. Mesmo sem ter consciência eles são perpassados pela ideologia do conhecimento necessário à vida cotidiana “Sei que a leitura revela muitas curiosidades. Nos dá grande sabedoria. A leitura é algo muito importante.”

Bakhtin diz que

Na realidade não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou

triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1988 p. 95)

Esses jovens, mesmo concebendo a distância que estão do livro, da leitura, percebem a necessidade da leitura em suas vidas como uma forma de refletir e interagir com a sociedade em que vivem.

Vejamos o próximo recorte:

“Gosto mais de músicas, prefiro ler músicas do que livros e sei que não é certo, mas não me identifico com leitura, ler um livro até chegar ao final dele não é comigo, me dá sono e também bastante preguiça de terminá-lo.

Mas sei que se eu não soubesse ler e escrever pelo menos um pouco não teria feito essa redação, por isso, sei que escrita e leitura são muito importante em nossas vidas.”

Então como pudemos observar no enunciado recortado acima, o sujeito-aluno sente-se repreendido porque gosta mais de “ler músicas do que ler livros”, como se gostar de “ler músicas” fosse errado, como se a questão fosse estabelecer graus de importância a um ou outro saber. É inegável que qualquer conhecimento é válido, o que estamos refletindo é que o espaço institucional da escola não deve se omitir em relação às suas responsabilidades quanto ao letramento do educando. Devemos ressaltar que não estamos defendendo uma prática de leitura que tende a reforçar o saber dominante, “saber legítimo acumulado”, mas defendemos o ensino da prática de leitura voltada para o desenvolvimento de habilidades necessárias para que o sujeito-aluno, torne-se crítico e capaz de exercer sua cidadania seja no meio urbano ou rural, como operário ou como universitário.

A leitura é um ato cultural em seu sentido amplo, que não se esgota na educação formal tal como esta tem sido definida. Deve-se considerar a relação entre o leitor e o conhecimento, assim como a sua reflexão sobre o mundo. Eu diria que o conhecimento tem caminhos insuspeitados. Ninguém tem a fórmula da descoberta, de como se chega ao conhecimento e à crítica. (ORLANDI, 2006, p. 210).

Muitos alunos ainda pensam que ler é dominar os cânones literários: “Com o passar dos anos me interessei muito por livros de autores famosos, tais como Manoel

Bandeira, Machado de Assis e outros, porém confesso que os li somente por seus nomes já serem renomados na história literária.” No entanto

Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1988, p. 113)

Quando o aluno enuncia que “me interessei muito por livro de autores famosos” é necessário levar em conta que foi a palavra de um aluno para um professor e o aluno sabe da importância de se inscrever como um “bom aluno”, atento ao que o professor deseja ouvir.

Infelizmente, a escola como um local propício para que o sujeito-aluno adquiria essa capacidade de ler, é ineficiente, pois o “momento privilegiado de interação”, o lugar adequado para a essa atividade intelectual, não existe. A escola brasileira apresenta sérias falhas estruturais que afetam o fazer pedagógico do professor, como espaços físicos que corroborem para a efetiva prática do leitor, como, por exemplo, bibliotecas organizadas com acervos variados, salas amplas, arejadas, organizadas, inclusive laboratório de informática conectado à internet para acesso aos mais variados gêneros textuais. Essas são condições *sine qua non* para fazer da escola um espaço de formação de leitores de acordo com a perspectiva discursiva.

A necessidade dessas condições é ratificada com os seguintes enunciados:

“Me lembro quando um tio meu me trouxe uma caixa de gibis, comecei a ler e li todos. Hoje eu não sou muito de ler mas minha mãe me incentiva a ler sempre me dá dinheiro para comprar as revistas que eu gosto de ler.”

“Foi minha mãe que me ensinou a ler e a escrever. E sempre me incentivava a ler, meu pai trazia livros da livraria onde trabalhava e ainda comprava gibis e eu ficava enchendo a paciência da minha irmã e da minha mães para ler para mim. Depois me apaixonei por poemas, adorava as rimas e os poemas que falavam de amor.”

Além das falhas estruturais, a instituição escolar ainda ocupa-se com a língua enquanto estrutura. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (Brasília, 1999) apresentam esse problema

O estudo gramatical aparece nos planos curriculares de Português, desde as séries iniciais, sem que os alunos, até as séries finais do Ensino Médio, dominem a nomenclatura. Estaria a falha nos alunos? Será que a gramática que se ensina faz sentido para aqueles que sabem gramática porque são falantes nativos? A confusão entre norma e gramaticalidade é o grande problema da gramática ensinada pela escola. O que deveria ser um exercício para o falar/escrever/ler melhor se transforma em uma camisa de força incompreensível. (PCN's ,1999, p.137).

Sabemos que muitas vezes o texto é utilizado para "estudos" gramaticais, fazer análise sintática e o sentido desse texto é deixado de lado. Mesmo sem ter consciência o aluno tem uma memória de aprendizado da língua estrutural como se isso fosse o "ler" proposto na atividade de redação, ou seja ler em uma perspectiva discursiva. "Quando eu tinha 4 anos minha família começou a me ensinar a ler e escrever. Primeiro eles me ensinaram o a, e, i, o, u, Depois o, ba, be, bi, bo, bu e assim por diante. Então quando eu fui para a escola, eu já sabia ler e escrever, pois 'já' comecei direto no pré."

O discurso não é reiterável, pois cada enunciado proferido foi expresso por um sujeito social, num determinado contexto histórico. Contudo todo discurso é pré-construído e o sujeito é inserido numa formação discursiva que representa a sua ideologia. Nesta materialidade o sujeito- aluno deixa evidente a ideologia da qual faz parte e as formações discursivas que constituem o seu dizer:

"Bem eu comecei a ler quando eu tinha seis anos de idade, eu sempre quis ter vocação para leitura, mas nunca consegui, porque sou bastante preguiçoso e também sou muito ocupado, quando eu era pequeno eu gostava de ler livros com contos de fadas, mas hoje eu não leio mais, sou muito estudioso, gosto muito de ficar "atoa", mas nunca consegui, porque meu pai não deixa sempre coloca eu trabalhar, minha mãe sempre fica me falando para que eu leia mais, mas eu não gosto de ler."

Nesse recorte podemos pensar a partir de Bakhtin e Pêcheux inúmeras questões epistemológicas que nos é interessante. Desde a questão do signo ideológico, passando pelo discurso que de acordo com Bakhtin é social e dialógico por natureza e para Pêcheux o discurso só tem sentido pensado em sua historicidade e nas relações interdiscursivas, formação discursiva, e é lógico o sujeito. No entanto o que mais é evidenciado inconscientemente nesse enunciado é o interdiscurso presente ou "palavras de outros". Quando o sujeito enuncia "vocação para a leitura", percebemos o discurso religioso inscrito, pois para ler deve haver um chamado, uma vocação?

“Nunca consegui ler, porque sou bastante preguiçoso” nos remete discursos que inacreditavelmente perpassam os dizeres de professores sobre alunos que não leem ou não têm prática de leitura. “Também sou muito ocupado” atesta o discurso das pessoas que tem sua força de trabalho explorada pela classe dominante, uma vez que ocupar-se no sentido de produzir de construir algo deveria ser algo natural e não uma situação que obriga o sujeito a abrir mão de atividades prioritárias. E finalizamos essas reflexões com esses dizeres de Bakhtin/Volochinov, 1988, p. 95 “A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.”

### **Considerações finais**

Enfim podemos perceber nesse discurso materializado nos dizeres de alunos através de redações escolares que a prática de leitura discursiva no ensino médio está aquém do satisfatório. A proposta para o memorial era para que o aluno falasse de sua “experiência de leitura”, ou seja, como ele iniciou a ler enquanto produção de sentidos diante de um texto impresso e não leitura enquanto atividade estrutural para decodificar o alfabeto. Sabemos que apenas reconhecer o alfabeto inscreve o aluno na terrível estatística do analfabeto funcional que é um grupo de estudantes e pessoas que aprenderam apenas a reconhecer o alfabeto.

Através da transcrição dos recortes das redações podemos notar que o sujeito-aluno relata nesses memoriais, questões que precisam ser repensadas no cotidiano da escola pública brasileira. Os dizeres dos sujeitos-alunos nos revelam um caminho que não é aquele da responsabilidade social que uma instituição escolar deve assumir. Temos condição, depois dessa pequena análise, de responder a pergunta retórica do título da atividade escolar que constituiu o espaço para a materialização linguística do discurso do sujeito-aluno que se inscreve numa condição oposta àquela que a escola deveria nos apresentar . “Ler é só começar?” Não. Ler não depende apenas de uma vontade, de um desejo, pois a “leitura é produzida” e para tanto demanda trabalho, método, disponibilidade de acervo, material impresso, etc. É preciso criar condições para que a leitura, ou melhor que o ensino de leitura seja praticado no sentido discursivo. Pois até agora

De acordo como que pudemos observar acerca da leitura na escola, não se tem procurado modificar as condições de produção de leitura do aluno: ou ele já tem as tais condições (como as tem o leitor ideal que é o padrão) ou ele é obrigado a decorar, imitar, repetir.

Mais do que lhe fornecer estratégias, então, é preciso permitir que ele conheça como um texto funciona, enquanto unidade pragmática.

De posse do conhecimento dos mecanismos discursivos, o aluno terá acesso não apenas à possibilidade de ler como o professor lê. Mais do que isso, ele terá acesso ao processo da leitura em aberto. (ORLANDI, 2006, p.203)

E somente quando a instituição escolar proporcionar práticas pedagógicas que propiciem ao aluno saber como um texto funciona e então possibilitar ao aluno condições de leitura e conseqüentemente interpretação, a escola será realmente um lugar de excelência na aquisição do conhecimento imprescindível para o exercício da cidadania.

## Referências

ABAURRE, Maria Luiza; PONTARA, Marcela Nogueira; FADEL, Tatiana. *Português: língua, literatura, produção de texto*. Vol.1. 1 ed. São Paulo: Moderna, 2005.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília, 1999.

GUILHERME, Maria de Fátima F. Bakhtin e Pêcheux: Atravessamentos teóricos. In: *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional/ Luciane de Paula, Grenissa Stafuzza (Org.)*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013. Série Bakhtin: inclassificável; v. 3

ORLANDI, Eni P. *Discurso e Leitura*. 6 ed., São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4 ed., Campinas: Pontes, 2006.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi [et al.]. 4 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

*Práticas da Leitura/* sob a direção de Roger Chartier; uma iniciativa de Alain Paire; tradução de Cristiane Nascimento; introdução de Alcir Pécora. 4 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Referenciais Curriculares para o Ensino Médio/Secretaria Estadual de Educação do Estado de Goiás/Coordenação do Ensino Médio. Organizadores: Marcos Elias Moreira e Maria do Carmo Ribeiro Abreu. Goiânia, GO: Gráfica e Editora Formato, 2010.

SILVA, Lílian, L. M.; FERREIRA, Norma S. de A. Leitura uma atitude inteligente. *Mundo Jovem*, Porto Alegre, RS, nº410, p. 4, set. 2010.

## UM ESTUDO LEXICAL DO LIVRO DE REGISTROS DE BATIZADOS EM CATALÃO (1837-1838): ORIGENS ÉTNICAS DOS NEGROS ESCRAVOS

Mayara Aparecida Ribeiro de ALMEIDA  
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão/PIBIC

Maria Helena de PAULA  
Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão

**Resumo:** No presente trabalho intencionamos divulgar resultados parciais de nossa pesquisa “Um estudo lexical do Livro de Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus (maio de 1837 a setembro de 1838)”, a qual está sendo desenvolvida no âmbito do PIBIC-CNPq e encontra-se vinculada ao projeto “Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás” fomentado pela FAPEG e coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena de Paula. Sabe-se, por meio de estudos que vêm sendo realizados pela equipe de pesquisadores do projeto supracitado, que a história de Catalão se encontra arraigada ao sistema de servidão, constatação que se sustenta pela riqueza de documentos manuscritos presentes na cidade, tanto de natureza cartorial quanto judiciária e eclesiástica, referentes aos negros escravos. Ante este cenário e tendo em vista que o léxico de uma língua nos oferece um leque de informações a respeito dos seus falantes, revelando traços de suas culturas, histórias e ideologias, apresentamos um estudo de natureza filológica e lexical do Livro de Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus, a fim de compreendermos quais são as origens étnicas dos negros escravos que passaram por Catalão e que foram registrados nos assentos de batismos. Para tanto, realizamos a edição do livro em questão, conforme nos ensinam Megale e Toledo Neto (2005); em seguida, inventariamos e estudamos os signos léxicos referentes à origem étnica, baseando-nos nas lições da Lexicologia, apresentadas por Biderman (2001). Em sequência, consultamos os dicionários de Silva (1813), Moura (2004), Aurélio (2004) e Houaiss (2009) para verificação e confronto de definições. Por fim, tecemos análise que relacione o acervo lexical do livro supracitado e a história e cultura por ele registrada.

### Introdução

No presente trabalho intencionamos divulgar resultados parciais de nossa pesquisa de iniciação científica, intitulada “Um estudo lexical do Livro de Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus (maio de 1837 a setembro de 1838)”. Tal estudo vem sendo realizado no âmbito do PIBIC-CNPq e vincula-se ao projeto “Em busca da memória perdida: estudos sobre a escravidão em Goiás”, fomentado pela FAPEG e coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Helena de Paula.

Faz-se necessário, antes de tudo, explicarmos o que nos motivou a desenvolver a pesquisa supracitada e qual a proposta geral da mesma. Por meio de estudos que vêm sendo realizados pelos pesquisadores do projeto: “Em busca da memória perdida:

estudos sobre a escravidão em Goiás” sabe-se que a história de Catalão encontra-se arraigada ao sistema de servidão, fato ainda desconhecido por grande parte da população da cidade, e que tem profunda ligação com a história e cultura do povo desta região. Este estudo mostra a importância e relevância de estudos com essa temática (escravidão) para o entendimento da história deste município e das cidades circunvizinhas.

Esta constatação é corroborada por inúmeros documentos manuscritos, sejam de natureza cartorial, judiciária ou eclesiástica, e trazem em suas linhas, respectivamente, registros de transações realizadas com os negros escravos, em que os mesmos eram vendidos/comprados e hipotecados, como forma de assegurar o pagamento de uma dívida feita por seus senhores, entre outros; autos de partilhas, processos crimes etc. e, ainda, registros de batizados que trazem o cativo nas posições de batizando, pais das crianças que receberam esse sacramento do batismo e também como padrinhos.

Na lida com tais documentos, constatamos a utilização de um vocabulário específico no tratamento aos negros escravos e dos seus descendentes, que nos motivou a propor um estudo de natureza lexical, haja vista que o léxico de uma língua, como nos assegura Biderman (2001, p. 132): “pode ser considerado como o tesouro vocabular de uma determinada língua. Ele inclui a nomenclatura de todos os conceitos lingüísticos e de todos os referentes do mundo físico e do universo cultural, criado por todas as culturas humanas atuais e do passado”.

Nota-se, então, que léxico, história e cultura estão intrinsecamente ligados: o léxico de uma língua é capaz de nos revelar traços da cultura de seu povo, suas religiões, crenças, conhecimentos, costumes, a maneira de ver e agir sobre o mundo que o rodeia, o que nos permite dizer que ele simboliza também o patrimônio histórico e cultural de uma sociedade, já que traz uma gama de informações acerca desta.

Tendo em vista que nossa pesquisa busca compreender, de modo específico, os itens lexicais relativos aos negros escravos, propomos realizar o estudo das unidades lexicais referentes às profissões da época, origem étnica e condição social e também sobre os topônimos, com o intuito de estabelecer relação entre a linguagem, cultura e história da época. No entanto, por ora, nosso estudo será direcionado apenas aos itens

lexicais referentes à etnia, tais que *criolo, banguella, cassanga, congo, angolla e mōjollo* e a características físicas<sup>1</sup> – *cabra e pardo*.

Isto posto, vale mencionar que além de se configurar como sendo um trabalho de natureza lexical, também é de caráter filológico, porquanto temos como *corpus* um livro paroquial manuscrito da primeira metade do século XIX, composto por 53 fólios, escritos em *recto* e *verso*, que demanda prática de leitura filológica, uma vez que o Vigário Francisco Xavier Matozo, quem registrou os batizados no referido livro, apresenta uma letra cursiva de leitura considerada medianamente difícil. Além disso, vale acrescentar entre os exercícios indispensáveis em um trabalho desta natureza (e que foi realizado para a execução da presente pesquisa), a prática da edição dos documentos, que nos permitiu não apenas a preservação do conteúdo desses manuscritos, como também possibilitando que outras pesquisas possam ser realizadas com o *corpus* essas edições.

## Objetivos

Nossa intenção neste trabalho centra-se em: realizar a leitura e edição semidiplomática dos manuscritos, conforme Megale e Toledo Neto (2005); inventariar e analisar, mediante os estudos da Lexicologia (BIDERMAN, 2001), os itens lexicais referentes a etnia e característica física dos negros escravos e seus descendentes que passaram por Catalão, conhecendo desta forma, as origens étnicas do povo que por aqui passou e deixou suas raízes, traços de suas línguas, cultura e história, possibilitando-nos assim, por fim, tecer comentário sobre a história de Catalão.

## Procedimentos do estudo

Para o alcance de tais objetivos, realizamos inicialmente a leitura e edição semidiplomática, de acordo com as “Normas para transcrição de documentos manuscritos para a história do português do Brasil” presentes em Megale e Toledo Neto (2005).

Convém, porém, antes de nos atermos precisamente às normas para este tipo de edição, explicar o que vem a ser uma edição que, segundo Spina (1977), seria a

---

<sup>1</sup> Optamos em utilizar este termo “característica física” e não raça porque esta última, além de se referir ao conjunto de características físicas hereditárias (cor da pele, formato do rosto, tipo de cabelo, entre outros), vem sendo utilizada historicamente para classificar os seres humanos, conferindo-lhes um sentido de inferioridade.

reprodução do documento. Para este trabalho, fizemos uso da edição fac-similar do Livro de Registros de Batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus (1837-838), constante do acervo digital de manuscritos do Laboratório de Estudos do Léxico, Filologia e Sociolinguística (LALEFIL), do Departamento de Letras. E a partir dos *fac-símiles* realizamos a edição semidiplomática.

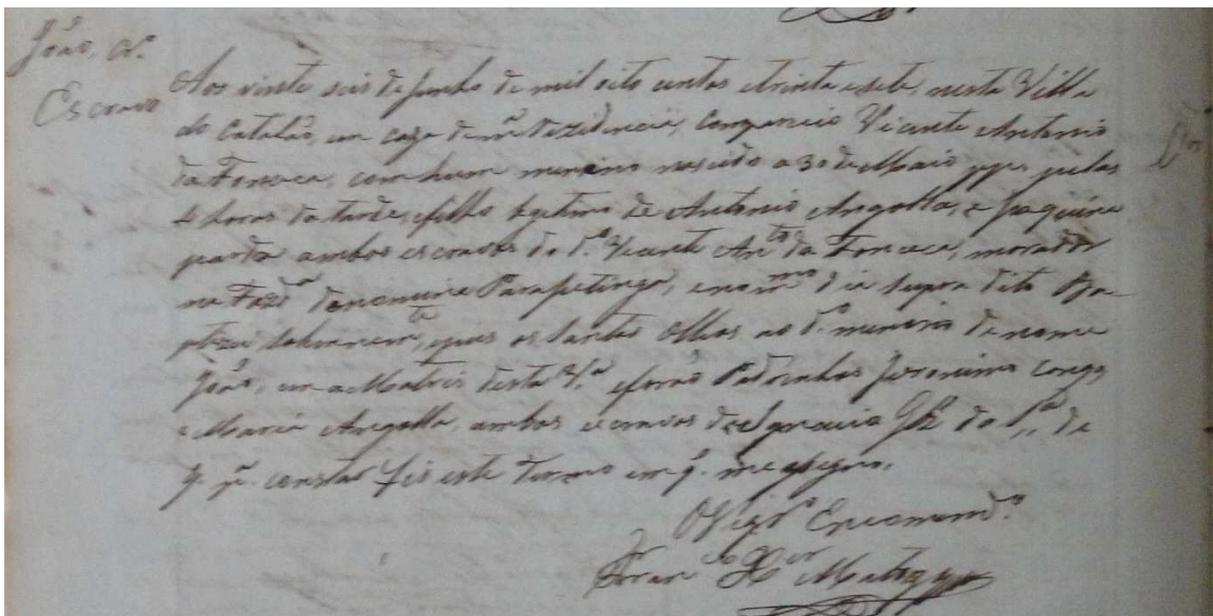
Tal escolha por este tipo de edição, dentre os outros disponíveis, se assenta no fato de que esta preserva o estado da língua em questão e ao mesmo tempo permite ao editor realizar algumas intervenções, no intuito de facilitar a leitura por parte de seus consulentes. Dentre essas intervenções, podemos destacar: o desenvolvimento de abreviaturas, colocando em *itálico* as letras que foram omitidas; notificação de eventuais erros cometidos pelo copista, sendo esta remetida para nota de rodapé e pequenas intervenções, quando estas se fizerem extremamente necessárias para o entendimento por parte de seu leitor, as quais devem ser colocadas entre colchetes.

Vale mencionar que as regras para transcrição não residem apenas nessas intervenções, existem outras normas que são próprias deste tipo de edição, que se fundamentam basicamente na preservação da escrita dos copistas, tal como se encontra nos documentos, preservando a grafia das palavras, não as separando quando se encontram juntas, seguindo a pontuação original, respeitando o emprego de maiúsculas e minúsculas, e estabelecendo a divisão de linhas por meio da marcação de barras verticais, dentre outros.<sup>2</sup>

Embora a edição por nós utilizada seja semidiplomática, foi necessário realizar algumas adaptações, visando ao fácil acesso de seus consulentes. De acordo com as normas mencionadas, a divisão das linhas deve ser feita pelo intermédio de barras verticais, com uma formatação justificada. No entanto, optamos pela versão justalinear, que preserva a separação das linhas, permitindo uma melhor visualização do manuscrito, conforme pode ser observado no cotejo entre a edição fac-similar (figura 1) e sua edição semidiplomática justalinear, que segue:

---

<sup>2</sup> Não nos foi possível reproduzir, neste artigo, todas as normas para transcrição de documentos manuscritos, devido à extensão delas mesmas. Por isso, optamos por uma síntese, destacando as que julgamos ser de extrema importância para a leitura das edições. Assim, quem desejar ter conhecimento destas normas na íntegra, essas se encontram presentes em Megale e Toledo Neto (2005).



**Figura 1** - Fragmento do fólio 3v (registro de batizado do João, filho de escravos do Vicente Antonio da Fonseca).

*Edição semidiplomática justalinear:*

||3v|| <João, *criolo*|Escravo> Aos vinte seis de Junho de mil oito centos e trinta e sete, nesta Villa do Catalão, em caza de *minha* residencia, compareceo Vicente Antonio da Fonseca, com hum menino nascido a 30 de Maio *proximo* *passado* pelas < *Lavrador* > 4 horas da tarde, efilho legetimo de Antonio Angolla, e Joaquina parda ambos escravos do dito Vicente Antonio da Fonseca, morador na Fazenda denominada Parapetinga, eno mesmo dia supra dito Baptizei Solememente, epus os Santos olleos ao dito menino de nome João, em a Matris desta Villa eforaõ Padrinhos Jeronimo congo, e Maria Angolla, ambos escravos dolgnacio *Gonçalvez* da Silva, de *que para* constar fis este Termo em *que* me assigno.

O Vigario Encomendado  
Francisco Xavier Matoso [Francisco Xavier Matoso]

Após o cumprimento desta primeira etapa de leitura e edição, passamos à fase do inventário dos itens lexicais referentes à etnia e raça, tendo por base os estudos lexicológicos propostos por Biderman (2001). No inventário, identificamos oito lexias referentes a etnia e características físicas dos negros escravos e seus descendentes, essas lexias são *criolo*, *banguella*, *cassange*, *congo*, *angolla*, *mõjollo*, *cabra* e *pardo*.

Identificados tais itens, realizamos consulta aos dicionários de Silva (1813), Moura (2004), Aurélio (2004) e Houaiss (2009). O primeiro, de publicação próxima à data do Livro; o segundo, um dicionário temático sobre escravidão; e os dois últimos, atuais, no intuito de verificar e confrontar as definições encontradas.

Acreditamos que é relevante a consulta aos dicionários, pois é no dicionário que se intenta registrar o maior número de unidades lexicais de uma língua, unidades que nos oferecem inúmeras informações a respeito dos seus falantes, revelando traços de suas culturas, histórias e ideologias. Assim por meio da consulta aos dicionários nos é possível identificar, quando tal lexia consta nos referidos dicionários, o que muitas vezes não ocorre, qual o significado conferido a elas no período próximo à data em que esses batizados foram realizados, por meio dos dicionários retro citados.

No tocante ao fato de algumas unidades lexicais não serem abarcadas no dicionário, devemos lembrar que a língua é um sistema aberto, em constante expansão, e que as palavras vão adquirindo novos sentidos ao longo do tempo e novas unidades lexicais vão sendo criadas para nomear uma realidade que não existia anteriormente, assim como algumas palavras vão caindo em desuso.

Além disso, conforme nos diz Coelho (2008), o léxico de uma língua existe sob forma de memória coletiva, o que implica dizermos que ele retrata a realidade de um grupo muito grande de indivíduos, como é o caso da língua portuguesa, a qual é falada por milhões de pessoas de diferentes lugares, idades, *status* sociais, épocas, ou seja, por um grupo extremamente grande e heterogêneo de seres humanos.

Assim, elaborar um dicionário que contenha todas as unidades lexicais de uma língua, que acompanhe sua expansão e ainda abarque todas essas variações mencionadas anteriormente (diatópica, diastrática, diacrônica) é realmente uma tarefa inexecutável. Isso explica o fato de alguns itens lexicais que inventariamos não constarem nos dicionários.

Somente após esse longo processo de edição, inventário lexical, consulta aos dicionários e confronto das definições presentes com o contexto dos registros de batizados, nos foi possível tecer comentários sobre a história escravocrata de Catalão, mostrando como língua, história e cultura estão inter-relacionadas, permitindo demonstrar que o estudo da língua de um povo nos leva a conhecer essa comunidade linguística.

### **Resultados e discussões**

Inicialmente, acreditávamos que todas as unidades léxicas inventariadas referiam-se apenas à etnia dos negros escravos, no entanto, a consulta aos referidos dicionários e o contexto dos documentos manuscritos que nos servem de *corpus* nos

possibilitaram compreender que esses itens remetem a dois campos lexicais: um referente à etnia e outro relativo a características físicas.

De acordo com Aurélio (2004) etnia significa:

População ou grupo social que apresenta relativa homogeneidade cultural e linguística, compartilhando história e origem comuns. [Neste sentido, tb us., a partir do início do séc. XX, em substituição a termos como *nação*, *povo* e *raça*, para designar as sociedades e grupos até então ditos *primitivos*.]

Assim, diante de tal definição, acreditamos que o termo etnia refere-se à origem do indivíduo, abarcando características tais como cultura, língua, história, filiação tribal, religião e características somáticas (cor da pele e porte físico).

Por outro lado, as características físicas condizem, de modo específico, a traços físicos do indivíduo, tais como cor de pele, constituição física, aspectos faciais e estatura, características essas que são transmitidas por hereditariedade, o que não implica dizer necessariamente que não aconteçam variações de indivíduo pra indivíduo.

Diante dessas definições percebe-se que os limites semânticos entre essas duas unidades lexicais são tênues, uma vez que a característica física é um dos itens contemplados na etnia.

#### *Campos lexicais*

Essa discriminação entre as lexias nos possibilitou dividi-las em dois campos lexicais (étnico e características físicas), em que classificamos as lexias *criolo*, *banguella*, *cassange*, *congo*, *angolla* e *mõjollo* como pertencentes ao campo lexical étnico, enquanto que *cabra* e *pardo* referem-se a aspectos físicos dos negros escravos.

No intuito de atestar ao consulente a ocorrência de tais lexias nos documentos eclesiásticos utilizados como *corpus* e confirmar o significado a elas conferido, observando-as em seus contextos de uso, elaboramos duas tabelas, tabela 1 (Etnia dos negros escravos) e tabela 2 (Característica física dos negros escravos), com as respectivas lexias e suas abonações, conforme pode ser observado nas seções que se seguem.

## 1. Campo étnico

Lexias	Abonações
criolo	"compareceo em Caza de minha Rezidencia Vicente Vieira da Fonceca, com huma menina, crioula nascida no 1º de Agosto <i>proximopassado</i> <sup>3</sup> pelas 4 horas da tarde na Fazenda da lagoa, filha natural de Antonia Criola escrava de Joze Afonso Villela, ede sua <i>mullher</i> Anna Pinheira de Alvarenga" (50v.)
banguella	"compareceo em Caza de minha Rezidencia Francisco Ignacio Bueno com úma sua escrava de nascaõ Banguella para ser Baptizada, e morador na Fazenda da Prapettinga, eno mesmo dia Supra dito Baptizei Solemnemente epus os Santos Olleos a dita escrava de nome Roza, em a Matris desta <i>Villa</i> , e foraõ Padrinhos Antonio, e Joana ambos de nascaõ Banguella, e escravos de Vicente Antonio da Fonceca" (24r.)
cassange	Aos vinte dous de Junho de mil oito centos etrinta e oito nesta <i>Villa</i> do Catalaõ compareceo em Caza de minha rezidencia Candido Martinz Arruda com úma sua escrava de Nasção Cassange de idade de nove annos mais, ou menos, para ser Baptizada; (37r.)
congo	"me foi apresentada úma menina, Criola, de nome Tereza, nascida a dous do <i>corrente</i> , pelas 9 horas da noite, Nesta <i>Villa</i> filha leg[í]tima de Joaõ de Nasção Congo e Joana Criola, ambos escravos de <i>Dona</i> Joaquina de Santa Anna, <i>que</i> vive de sua Chacara nesta <i>Villa</i> " (15r.)
angolla	eforaõ Padrinhos Jeronimo congo, e Maria Angolla, ambos escravos dolgnacio Gonçalvez da Silva, de que para constar fis este Termo em que me assigno.(3v.)
mõjollo	compareceo Joaquin Banguella escravo de Maria < <i>Villa</i> > <Escravo> Alves de Souza, com úm menino Criolo nascido a 12 do Corrente pelas 9 horas do dia, nesta <i>Villa</i> filho natural de Joana Mõjollo escrava de <i>Dona</i> Joaquina Roza de Santa Anna, moradora desta <i>Villa</i> onde veve de sua chacara (17v.)

**Tabela 1** – Etnia dos negros escravos

Por meio deste campo lexical percebemos a pluralidade étnica no município de Catalão, na primeira metade do século XIX, período a que os registros de batizados da Paróquia Nossa Senhora Mãe de Deus se reportam, o que pode ser revelado no estudo das unidades lexicais:

<sup>3</sup> Conferir os critérios utilizados para a edição do *corpus* em Megale e Toledo Neto (2005) que explicam o uso de itálico, manutenção de grafia, inserção de colchetes angulares, sublinhados ao longo dos excertos.

a) Criolo – em consulta aos dicionários não identificados a lexia *criolo*, mas sua variável crioulo. O único dicionário que não apresenta nenhuma dessas variantes é o “Dicionário da Escravidão negra no Brasil” de Moura (2004). De acordo com essas obras lexicográficas, crioulo refere-se ao negro que nasceu no Brasil ou em um país da América, tendo nascido na casa ou propriedade de seu senhor. Além de informar a etnia do indivíduo essa lexia permite deduzir a sua condição social ao nascer.

b) Banguella – variante de *benguela*, esta lexia encontra-se apenas em Houaiss (2009) e Aurélio (2004), reportando ao indivíduo dos benguelas, ou seja, àquele que nasceu em Benguela, província da Angola. Além de indicar o local de origem do negro, esta lexia indicava características físicas, isso porque, o povo de Benguela tinha o costume de limar os dentes incisivos. Assim, com o tempo, banguela adquiriu um novo significado, passando a indicar aquele que não tem um ou mais dentes na parte frontal de sua arcada dentária.

c) Cassange – encontrada nas obras lexicográficas Houaiss (2009) e Aurélio (2004), sob a variável caçanje, constatamos que esta lexia refere-se aquele que pertence ao grupo dos caçanjes, um grupo étnico da Angola.

d) Congo – Esta unidade lexical foi encontrada apenas nos dicionários Houaiss (2009) e Aurélio (2004), sendo definidas com o mesmo significado. De acordo com estas obras e também pelo contexto em que essa lexia aparece nos registros de batizado, podemos dizer que congo refere-se a um indivíduo que nasceu no país africano chamado Congo.

e) Angolla – Segundo os dicionários consultados, essa lexia que aparece normalmente após o nome do negro, tendo a função de adjetivo ou ainda precedida da palavra nação, refere-se aquele que nasceu na Angola, um país africano.

f) Mõjollo – Encontrado nos dicionários sob a variável monjolo, esta lexia refere-se ao indivíduo pertencente ao grupo dos monjolos, um grupo étnico da Angola.

## 2. Campo lexical racial

Lexias	Abonações
cabra	e no mesmo dia supra dito, Baptizei solemnemente epus os Santos Olleos ao dito menino de nome Francisco, Cabra filho natural de Anna Cabra escrava de Joze Pinheiro de alvarenga, morador na dita Fazenda, onde veve de Lavoura (15v.)
pardo	Aos vinte seis de Junho de mil oito centos etrinta e sete, nesta Villa do Catalaõ, em caza de minha residencia, compareceo Vicente Antonio da Fonceca, com hum menino nascido a 30 de Maio proximopassado pelas <Lavrador> 4 horas da tarde, efilho legetimo de Antonio Angolla, e Joaquina parda ambos escravos do dito Vicente Antonio da Fonceca (3v.)

**Tabela 2** – Raça dos negros escravos

No que tange às características físicas dos negros escravos que passaram por Catalão, que diz respeito a traços como cor de pele, constituição física, estatura e aspecto facial, conforme mencionado anteriormente, identificamos duas unidades lexicais referentes a este campo lexical, *cabra* e *pardo*.

a) Cabra – presente em todos os dicionários analisados, esta lexia indica o indivíduo mestiço de mulato com preto.

b) Pardo – Tendo por base as acepções dos dicionários, podemos dizer que pardo é aquele que descende da mistura entre a raça branca e negra, tem uma pele de cor escura, entre os tons branco e negro. Em comparação com a unidade lexical *cabra*, podemos dizer que a pele do pardo é mais clara do que deste.

### Considerações finais

Esperamos ter alcançado nosso principal objetivo que consistiu em conhecer um pouco mais sobre a história e cultura de Catalão, possibilitando-nos assim, tecer comentários sobre a mesma, contribuindo, portanto, para esse trabalho laborioso de desvendar o passado, ampliando não apenas o nosso conhecimento acerca de acontecimentos que já ocorreram, como também, colaborando na compreensão do mundo que nos cerca, do tempo presente.

Por meio do inventário e estudo das unidades lexicais que reportam a etnia e raça dos negros escravos – que por aqui passaram e deixaram fatos ocorridos em suas vidas, registrados em inúmeros documentos da época, tais como os registros de batizados – nos é possível entender a pluralidade étnica presente em Catalão nos oitocentos, revelando-nos à luz do léxico, um pouco da história deste município catalano, que teve sua história escrita também por *criolos, banguellas, cassangas, congos, angollas, mōjollo, cabras e pardos*.

Diante deste cenário, nota-se não apenas a presença de outros povos na região durante o período escravocrata, como também a miscigenação populacional ocorrida e que influenciou, certamente, nas características físicas dos indivíduos, como pode ser constatado na análise das lexias *cabra e pardo*.

Acreditamos, assim, que este trabalho se fez de muita valia por realizar um estudo de natureza lexical, uma vez que o léxico de uma língua nos oferece uma riqueza de informações sobre o povo que o utiliza, desvelando o seu mundo, traços de suas histórias, culturas, ideologias e até mesmo de suas origens, como pudemos observar no desenvolvimento deste trabalho, levando-nos a perceber o tesouro lexical, patrimônio histórico e cultural à nossa disposição.

## Referências

- BIDERMAN, Maria Tereza Camargo Biderman. *Teoria lingüística: teoria lexical e lingüística computacional*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COELHO, Braz José. Dicionários – estrutura e tipologia. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem – Lexicologia e Ensino de Português*. Catalão: Modelo, 2008. p. 13-43
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*. Positivo, 2004.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss versão 2009.3*. Editora Objetiva, 2009.
- MEGALE, Heitor; TOLEDO NETO, Sílvio de Almeida. *Por minha letra e sinal: documentos do ouro do século XVIII (Coleção Diachronica)*. Cotia-SP: Ateliê, 2005.
- MOURA, Clóvis. *Dicionário da escravidão negra no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- SILVA, António Moraes *Diccionario da Língua Portuguesa*. Fac-símile da 2. ed. (1813). Rio de Janeiro, 1922, 2 tomos.

## ESPAÇO, POESIA E SUAS EXPANSÕES: A CIDADE NA POESIA DE CORA CORALINA E JOSÉ DÉCIO FILHO

Moema de Souza Esmeraldo  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

Maria Imaculada Cavalcante  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** Neste estudo serão apresentadas duas visões da representação dos espaços da cidade encontrados nas obras *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* de Cora Coralina (1993) e *Poemas e Elegias* (1979) de José Décio Filho. Nestas obras poéticas existem várias referências aos espaços geográficos, principalmente aos espaços de cidades goianas, motivo pelo qual se propõe um estudo mais sistematizado sobre o tema. Para os exames desses espaços serão essenciais leituras subsidiadas pelos textos críticos *Outros Espaços* (2001) do teórico francês Michel Foucault, *Espaços literários e suas expansões* (2007) do crítico literário brasileiro Luis Alberto Brandão e *A cidade atravessada: Os sentidos públicos no espaço urbano* (2001) obra organizada pela pesquisadora Eni Orlandi. Tais textos foram selecionados com o intuito de evidenciar como o espaço torna-se uma espécie de síntese do sujeito e dos acontecimentos no meio do contexto que estão inseridos. Ao fundamentar esta análise buscou-se ainda compartilhar algumas noções filosóficas a partir da obra *Arqueologia do saber* (2008) de Michel Foucault, em que descreve, à sua maneira, como a obra literária enaltece a compreensão da relação do sujeito e sua experiência exterior. Por conseguinte será necessário investigar a trajetória histórica da criação do imaginário das cidades vivenciadas pelo sujeito lírico nas obras literárias selecionadas para estudo.

### Considerações iniciais

Os discursos poéticos apreendidos nas obras *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, de Cora Coralina e *Poemas e Elegias* de José Décio Filho foram selecionados com o intuito de evidenciar o olhar sob as cidades descritas pelos dois autores como fruto de um imaginário poético. Os poemas pertencentes a estas obras foram selecionados a partir da análise dos espaços de cidades permeadas em um contexto histórico-social que permitiu as condições de produção destes textos literários. Então, pensar o discurso poético desses autores implicaria o envolvimento do sujeito poético com os acontecimentos históricos pensados a partir de um recorte de mundo derivado de um determinado espaço vivido. Assim, os poetas em estudo valem-se de uma reconstrução literária das cidades para demonstrar os fundamentos da sua poética.

Existem várias alusões aos espaços geográficos de cidades goianas nos autores propostos para estudo e por este motivo se propõe um estudo mais sistematizado

sobre o tema. Na tentativa de examinar estes espaços faz-se necessária uma leitura direcionada dos aspectos espaciais utilizados como ferramenta das produções poéticas. Uma vez que os poetas nos apresentam sujeitos líricos construídos em meio a acontecimentos históricos em que estão inseridos, ou seja, não são sujeitos isolados, mas, sim, sujeitos representativos de uma dada época. Dentre os espaços que compõem a geografia poética de Cora Coralina e José Décio Filho, a cidade em que ambos viveram – a Cidade de Goiás – é ambiente de destaque, já que é referenciada na poesia dos dois autores.

Apesar de ter passado por um processo de colonização tardio e mesmo no momento em que os autores produziram as suas obras, a Cidade de Goiás, ainda, permaneceu muito pequena se comparada a outras capitais brasileiras e guardou intacta parte de suas tradições, o que lhe impregnava um ar um tanto interiorano, diferente de uma metrópole como Goiânia, que só substituiu Goiás como capital oficialmente em 1933. Nota-se que o elemento da cidade aponta tanto para a modernidade quanto para a tradição. A representação dos espaços da cidade permite o cultivo de uma obra dialética atenta aos avanços culturais da modernidade, mas fundamentalmente ligada à memória interiorana. Não é de se estranhar, portanto, o fato dos autores se encontrarem em elementos semelhantes como nas ruas antigas, nas casas históricas e souberam reconhecer a beleza que emana das novas formas geográficas que caracterizam a cidade e suas expansões. Pode-se verificar que a cidade está sendo analisada como um objeto complexo que transcende meramente à delimitação espacial. O espaço específico da cidade se estabelece da relação entre a história, seus indivíduos, aspectos geográficos e as suas representações, no caso, representados por meio de poesia.

Todavia, este artigo mostrará como Michel Foucault opera a leitura dos conhecimentos na sociedade ocidental a partir da sua obra *Arqueologia do saber* em que investiga a linguagem racional e preocupa-se com as formações discursivas oriundas da literatura. A arqueologia de Foucault compartilha suas noções filosóficas que demandam uma parte da interpretação de seu pensamento por meio da experiência da linguagem literária operada pela literatura e seus testemunhos, o que nos fornecem cada um dos poetas em estudo.

Tanto Cora quanto Décio confirma-nos uma atividade, ao mesmo tempo ontológica e política, do mundo da representação e das ilusões imaginárias dos espaços representados pelas cidades. Na tentativa de articular a poesia desses autores a uma significação cultural, remetemo-nos a Foucault quando ele associa o

conhecimento ao discurso literário. Contudo, a ligação entre os estudos foucaultianos e a poesia de Cora Coralina e José Décio Filho faz-se pela importância da análise de saberes históricos afins do documento poético como monumento da representação da história.

Michel Foucault, então, em sua significativa obra *Arqueologia do saber* explica melhor a compreensão de documento como monumento dos rastros da história:

[...] Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; que poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento. (FOUCAULT, 2001, p. 8)

Assim, os textos poéticos analisados demonstraram o interesse dos poetas em estabelecer uma relação com os espaços de sua memória e os cenários recriados liricamente em sua poesia. Portanto, a poesia como documento de espacialidade humana, no caso do presente estudo, demonstra uma verdadeira relação afetiva entre imagem, geografia e lembrança histórica em um relacionamento de apego aos espaços reconhecidos de cidades realmente existentes.

### **Materialidade significativa e o estudo do espaço “literário”**

Luis Alberto Brandão inicia o texto *Espaço literário e suas expansões* (2007) situando o espaço como um objeto de estudo interdisciplinar que se articula em áreas distintas passando, por exemplo, pela geografia, história, teoria da arte, física, chegando até a literatura. Desse modo, o estudo do espaço pode assumir funções bastante diversas em cada contexto teórico específico dependendo da metodologia de abordagem e dos objetivos das investigações. O autor demonstra posições variáveis no campo dos estudos literários em relação à noção de espaço como categoria literária e defende a existência de uma espacialidade da própria linguagem.

Na discussão sobre as várias funcionalidades do texto literário relacionando a questão do estudo do espaço Brandão afirma:

Tal multifuncionalidade também se demonstra na posição variável ocupada pela categoria espaço no âmbito da Teoria da Literatura. Segundo um prisma abrangente, observa-se que as oscilações dos

significados vinculados ao termo são tributárias das distintas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para a análise do objeto literário, orientações que se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações. (BRANDÃO, 2007, p. 207)

Observa-se, a preocupação na sistematização das principais categorias do espaço utilizada na análise literária para buscar uma aproximação da produção teórica da noção de espaço, em especial no campo das Humanidades, aos discursos produzidos pela literatura. Nesse sentido observa-se, em consonância o interesse de Foucault, na obra já citada *Arqueologia do saber*, em centrar-se no discurso real, enunciado e existente como materialidade histórica. A definição do seu método se construirá na definição do discurso, do enunciado e do saber. Por conseguinte instaura um novo método para a compreensão de uma nova história:

[...] nessas disciplinas chamadas histórias das ideias, das ciências, da filosofia, do pensamento e da literatura (a especificidade de cada uma pode ser negligenciada por um instante), nessas disciplinas que, apesar de seu título, escapam, em grande parte, ao trabalho do historiador e a seus métodos, a atenção se deslocou, ao contrário, das vastas unidades descritas como "épocas" ou "séculos" para fenômenos de ruptura. Sob as grandes continuidades do pensamento, sob as manifestações maciças e homogêneas de um espírito ou de uma mentalidade coletiva, sob o devir obstinado de uma ciência que luta apaixonadamente por existir e por se aperfeiçoar desde seu começo, sob a persistência de um gênero, de uma forma, de uma disciplina, de uma atividade teórica, procura-se agora detectar a incidência das interrupções, cuja posição e natureza são, aliás, bastante diversas. (FOUCAULT, 2001, p. 4)

O que foi dito instaura uma realidade discursiva já que o ser humano é um ser discursivo, intrínseco a própria linguagem. Foucault propõe uma arqueologia metodológica para pensar como o homem constrói sua própria existência e seus saberes. Nestes anseios, os sujeitos e objetos são construídos discursivamente sobre o que se fala sobre eles.

A isso seria necessário acrescentar, é evidente, a análise literária, considerada daqui por diante como unidade: não a alma ou a sensibilidade de uma época, nem os "grupos", as "escolas", as "gerações" ou os "movimentos", nem mesmo o personagem do autor no jogo de trocas que ligou sua vida à sua "criação", mas sim a estrutura própria de uma obra, de um livro, de um texto. (FOUCAULT, 2001, p. 5)

Nesse sentido o texto literário deveria ser abordado em razão aos discursos que teriam um suporte histórico para a sua realização. Um sujeito, quando ocupa um lugar, faz uso dos enunciados de determinado campo discursivo segundo os interesses de cada contexto. Por exemplo, a compreensão de que o discurso é uma prática, que estabelece seu sentido nas relações e nos enunciados. Esta prática discursiva se caracteriza como um “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2001, p. 133).

A relação do discurso com os níveis materiais de determinada realidade pode ser observado em uma leitura possível dos poemas de Cora Coralina e de José Décio Filho por meio da análise do discurso como prática social de produção de textos literários. Vale ressaltar, que todo discurso é uma construção social, não individual, e que só pode ser analisado considerando seu contexto histórico-social e suas condições de produção. Isto significa ainda que o discurso reflete uma visão de mundo determinada, necessariamente, vinculada ao autor. Destarte, o texto, seja literário ou não, por sua vez, é o produto da atividade discursiva.

Por isso, redimensiona-se o espaço para um olhar que apura a essência reveladora de uma história visivelmente particularizada em forma de poesia. Michel Foucault, no texto *Outros Espaços*, elabora um significado para heterotopia e demonstra como o espaço do outro foi esquecido pela cultura ocidental. Segundo este ensaio de Foucault, heterotopia significa o espaço do outro. Em busca do uno, do universal, a razão ocidental afastou o outro, a diferença, a multiplicidade. Deste modo, assim como Foucault objetivou o empreendimento filosófico de resgatar os espaços do outro, onde o exercício do poder pela racionalidade ocidental buscou suprimir pela busca do espaço do mesmo. Por isso, a proposta aqui apresentada analisa os espaços onde são exercidas as relações do indivíduo com o meio vivido.

No caso, os textos poéticos abordados nesta análise suporiam uma memória para significar-se a relação língua/sujeito/mundo com o efeito do real e de um significante circunscrito. Cujas materialidade significante é capaz de estabelecer a constituição do sujeito e dos sentidos elaborados por ele.

Assim sendo, Eni Orlandi, pesquisadora brasileira, realiza um estudo, de certa maneira precursor na Análise do Discurso, organizando uma obra intitulada *A cidade atravessada* (2001), fundamentada em pesquisas sobre a linguagem, relacionando-a

com a constituição das cidades e os seus sentidos com a história, os sujeitos e a sua relação entre o político, o simbólico e os meios de produção. Orlandi afirma:

Quando pensamos o texto pensamos: em sua materialidade (com sua forma, suas marcas e seus vestígios); como historicidade significativa e significada (e não como “documento” ou “ilustração”); como parte da relação mais complexa e não coincidente entre memória/discurso/texto; como unidade de análise que mostra acentuadamente a importância de se ter à disposição um dispositivo analítico, compatível com a natureza dessa unidade (ORLANDI 2001, p. 12, grifos da autora).

O efeito metafórico da poesia utiliza, enquanto unidade, o elemento da cidade para compreender uma forma de olhar a construção do discurso literário sobre o espaço da cidade e os saberes relacionados às especificidades da história e da geografia. Colocar a questão da cidade na perspectiva da Análise de Discurso nos permite pensá-la enquanto sentido, na relação língua e sociedade. Entendemos (ORLANDI, 2001) que a cidade se articula em uma ordem simbólica, real da cidade por um processo de individualização do sujeito pelo discurso em sua significância sócio-histórica, geográfica e política da relação do sujeito lírico com a cidade. Do ponto de vista teórico da Análise de Discurso, podemos referir que, necessariamente, ler o texto no espaço da cidade, mobiliza interpretação no social, na materialidade, na historicidade dos poemas.

A historicidade, entendida na Análise de Discurso, é fundamental para a constituição do texto, inclusive poético. A análise parte do próprio texto, uma vez que os poemas são significativos enquanto materialidade histórica. “Não se trata, assim, de trabalhar a historicidade (refletida) no texto, mas a historicidade do texto, isto é, trata-se de compreender como a matéria textual produz sentidos” (ORLANDI, 2001, p. 15). Em suma, compreender o sentido, o efeito desse sentido ao sujeito que é sujeito à interpretação, que é conceituado na Análise de Discurso, de historicidade.

### **O acontecimento histórico e a (re)criação da cidade pela poesia**

#### 3.1) Breve histórico da Cidade de Goiás

A Cidade de Goiás, conhecida primeiramente como Arraial de Santana teve sua origem com a mineração empreendida por causa do rio Vermelho. Nas proximidades do rio os mineiros ali ficavam residindo e construíram suas casas onde surgiu um

pequeno comércio local. Em 1682, de São Paulo saiu Bartolomeu Bueno da Silva, que em companhia de seu filho de igual nome e com doze anos de idade, empreendeu uma entrada ao sertão do Brasil.

Bartolomeu Bueno, sertanista experiente adentra de novo os sertões e recebe o apelido de Anhanguera, que significa “Diabo velho”, por utilizar o estratagema de colocar fogo em um prato com aguardente para abrasar todos os rios caso os índios não se submetessem ao seu domínio. Adentrando mais o sertão, chegou ao lugar habitado pelos índios Goiasés onde quarenta anos depois surgiria o arraial de Santana.

Muitos estudiosos que escreveram sobre a origem de Vila Boa utilizaram os relatos de Silva e Souza (1978), importante estudioso da história de Goiás, como referência à continuidade da formação do mito fundador da Cidade de Goiás. É notório que esta narrativa coloca este evento histórico como uma procura árdua e mítica do lugar onde Bartolomeu Bueno, filho, estivera há quarenta anos com seu pai. Neste lugar culminou na fundação do arraial de Santana, criado a partir do vale do rio Cambaiúva, renomeado de rio Vermelho.

Em 1748, o arraial de Santana era a única vila da capitania durante o século XVIII, elevada a esta categoria em 1736 com o nome de Vila Boa. A elevação da antiga Vila Boa à categoria de cidade, o que se deu em 1818. Os atuais Estados de Goiás e Mato Grosso faziam parte do território da capitania de São Paulo e só foram desmembrados em 1748. A lembrança do passado, da fundação de sua centenária capital, obra de Bartolomeu Bueno, marca o início da formação da região hoje conhecida como Goiás.

A chegada dos trilhos da Estrada de Ferro, em 1909, a Faculdade de Direito, fundada em 1899, os automóveis, mesmo que poucos, deixavam um sentido de progresso na cidade. A luz elétrica já era esperada para clarear as noites de Vila Boa e outras conquistas inseriam Goiás no todo da Nação. Em seguida, o surgimento de Goiânia, a nova capital, tida como a continuação histórica de Vila Boa, mas em outro tempo e em outra conjuntura econômica e política. Tais cidades e seus contrastes com o passado arcaico, a comparação do novo com o velho e a comemoração de efemeridades da modernidade marcam uma tradição e a tradição histórica da sociedade goiana.

Contudo, no mundo das representações das cidades goianas perpetuam a memória de Bartolomeu Bueno, o descobridor de Goiás, representante dos primeiros tempos de Goiás, de determinadas materialidades históricas vivenciadas pelas e nas cidades goianas. A origem e formação delas, desde o princípio do povoamento de

Goiás pelos paulistas, cujo território junto com Mato Grosso pertencia todo à capitania de São Paulo, não deixaram morrer em toda esta região o sentimento de memória saudosista dos feitos bandeirantes.

O processo de formação do espaço de Goiás é imprescindível para a compreensão da literatura poética de Cora Coralina e de José Décio Filho, principalmente, no que tange a análise dos espaços representados na poética destes dois autores. Para que se configure nesta análise uma leitura que desmistifique a compreensão da história apenas por meio de documentos não-ficcionais. Não apenas nesta passagem de suas memórias, mas em muitas outras a literatura vai falar do seu caráter histórico e geográfico por meio da poesia.

Nesse sentido, o discurso literário e o discurso historiográfico utilizam a mesma série de eventos consagrados como sendo os mais significativos da história deste espaço, de sua formação e da formação de seu povo. Os dois autores terminam por produzir versões distintas para a história, dando a estes fatos interpretações diversas, embora, como veremos mais adiante, não deixem de partilhar visões, às vezes, comuns acerca de alguns aspectos da história de Goiás.

Desse modo, o espaço circunscreve um discurso que engendra e fornece uma identidade a um povo que começava a extrapolar as fronteiras da colonização do território. Na antiga vila de Goiás, a história se confunde com a própria geografia dada a sua colonização e formação. Logo, os poetas apresentam-se em formações discursivas distintas e colocam o tema do espaço misturado com as experiências cotidianas lá vividas em momentos diferenciados pelo imaginário das cidades, para os tipos diferenciados de espaços que foram construídos.

### 3.2) Análise poética e o espaço da cidade

Toma-se como exemplo para as discussões suscitadas neste estudo os excertos dos poemas **Minha Cidade** e **Cântico de Andradina** de Cora Coralina e **Vila Boa** e **Bela Vista** de José Décio Filho. Os títulos do poema são elementos bastante norteadores quanto à problemática da cidade que envolve parte da lírica dos poetas em estudo. A designação espacial da cidade aparece em títulos de diferentes poemas, deixando esta temática evidente na poesia tanto de Cora Coralina quanto na poesia de José Décio Filho.

Ao utilizar vocábulos organizados de maneira a referenciar às cidades goianas e seus elementos relacionados retratados de maneira a visualizar as paisagens

apreendidas em “ruas”, pelo “rio”, pelas “casas”, por exemplo, tem-se contato com os espaços marcados em uma paisagem inserida em um determinado momento histórico, marcado por uma ordem social precisa de cidades interioranas.

Em qualquer outro tempo diferente ao momento da produção destes poemas, as descrições não seriam as mesmas, pois o enunciado seria outro. Dessa maneira, o espaço geográfico também não seria o mesmo apreendido na criação poética. O contato estabelecido entre o sujeito lírico e o meio vivido por ele se realiza em um determinado instante como nestes versos de Cora pertencentes ao poema **Minha Cidade**:

Goiás, minha cidade ...  
Eu sou aquela amorosa  
De tuas ruas estreitas  
Curtas,  
Indecisas,  
entrando,  
saindo  
uma das outras.  
(CORALINA, 1985, p.47)

Ou, como exemplo, os versos do poema **Vila Boa** de José Décio Filho:

Na hora vespéral  
do enterro clássico do sol,  
eu andava pelas ruas vazias  
da velha cidade,  
com meus passos lentos e duros.  
(DÉCIO, 1979, p.73)

Os autores em estudo determinam o ambiente sobre o qual discorrem, direcionando o olhar do leitor para uma experiência bem localizada, para a cidade em que ambos moraram conhecida hoje como Cidade de Goiás. Essa dialética do espaço com o sujeito aponta para uma compreensão mais aguda da realidade histórica em momentos distintos. Cada poeta, a sua maneira, estava ciente que a experiência particular do sujeito lírico só pode ser alcançada por meio de uma vivência sócioespacial.

A base construtiva dos poemas gira em torno das imagens da cidade apresentada como elemento regional. Não se pode deixar de notar o tom de nostalgia que perpassa o texto, prova de que os espaços descritos interferem diretamente no mundo do sujeito. O rio, as ruas e as casas proporcionam uma integração maior com a cidade. No entanto, que a intervenção do sujeito com o espaço vivido não tem um

caráter negativista, pois se o espaço físico provoca inquietações no eu-lírico, isso significa que se transforma o sujeito presente no poema por meio dos espaços.

O afeto atribuído à matéria do espaço, no caso e, questão, os espaços da cidade modificam a maneira de estar deste sujeito no mundo. Não se estranha, portanto, o fato de que, as adjetivações espaciais trazem consequências imediatas ao relacionamento do ambiente com o sujeito lírico.

Outro arquétipo do espaço da cidade presente na obra poética de Cora Coralina é o poema **Cântico de Andradina** que retrata as transformações do espaço realizadas pela exploração humana como consequência das transformações do espaço construído pelo homem na referida cidade do interior do Estado de São Paulo:

Terra moça. Mata virgem.  
Reserva florestal.  
O homem investe a selva.  
Foice, machado, fogo.estrondo das figueiras centenárias.  
Clamor dos troncos decepados.  
Galhada que se verga e quebra  
ressoando na acústica vegetal.  
E o grito triunfal dos machadeiros!  
(CORALINA, 1993, p.153)

Nesta estrofe existe uma gradação de tempo e objetos. Antes a cidade era comparada a “terra moça” e “mata virgem”, ou seja, intocada e se transforma por meio da ação do homem. O uso de instrumentos que simbolizam o processo de desmatamento de determinado espaço geográfico com “Foice” e “machado”, depois “fogo”, “troncos decepados” e “grito triunfal” completam as ações necessárias para travar o movimento de exploração do espaço pelo homem.

O poema **Cântico de Andradina** de Cora Coralina se vincula explicitamente a posição da fundação das cidades ligadas à colonização e expansão do território brasileiro:

Posse. Vinculação.  
Desbravamento. Lastro. Variante.  
Descrença dos vencidos.  
Deserção.  
E ao cântico da fé dos vencedores,  
Surge uma cidade nova  
Na confluência de dois rios.  
(CORALINA, 1985, p.153)

Para finalizar esta análise temos o poema, **Bela Vista**, de Décio, que revela um olhar diferenciado do eu-lírico sob o espaço por ele vivido, mas de maneira a evidenciar questões relacionadas ao ambiente geográfico da cidade. A paisagem se sobressai nos versos do poema **Bela Vista**:

A tarde, no ar lícido da praça  
Uma andorinha plaina bem alto  
E desce qual uma flecha  
Para pousar mui tranquila  
Na torre cinzenta da igreja.  
Ninguém aplaudiu! ...  
(DÉCIO, 1979, p.72)

Nestes versos o poeta enaltece a apreciação na simplicidade da observação da praça da cidade que o faz ingressar no universo da imensidão poética para descrever o espaço desta cidade metaforicamente representada às atividades simples de um pássaro chama a atenção do poeta a ponto de definir a cidade por meio desta observação.

O retrato da Cidade de Goiás, de Andradina ou de Bela Vista é, em sua essência, também um retrato da memória do poeta. A alma do eu-lírico funde-se a própria paisagem e deixa claro o quanto os espaços são importantes para recordar seu passado mesmo ocasionado pela transitoriedade entre espaço e memória constante em sua poesia: "Hoje estou cansado./Andei tanto, pensei, recordei,/ Dilui-me na paisagem." (DÉCIO, 1979, p. 35).

Por conseguinte conclui-se que os poetas fazem questão de mostrar a sua estreita ligação com o ambiente onde viveram. Os vocábulos são utilizados como o intuito de apontar para a ideia de que o sujeito está preso ao passado e às tradições de sua terra. O rio, as ruas e a casa são elementos utilizados para assinalar o território da cidade e acaba contaminando os poemas por esses campos semânticos. O espaço motivou o registro da lembrança das experiências mais íntimas do ser. É dele que extraímos as reminiscências mais fortes de nossa experiência no mundo sensitivo, vinculadas diretamente a uma situação emocionalmente definida por uma expansão espacial do ser.

## Considerações finais

Com base no que foi apresentado, percebe-se claramente que os poetas ora apresentados usam as imagens das cidades para tecer uma poética calcada em determinados contextos de produção. Desse modo, as cidades descritas pelos poetas caracterizam parte das relações humanas lá vividas surgem com facilidade imagens voltadas para a perfeita integração do sujeito com o meio. Assim, a experiência do sujeito lírico certamente contribui para se notar a vida que emana de seu texto poético.

Este estudo teve como objetivo conceber os vínculos entre espaço, cidade e literatura sugestionando potencialidades, bem como esboçar hipóteses a partir de questões levantadas por Michel Foucault, Luís Alberto Brandão e Eni Orlandi. Não obstante, a materialidade significativa da escrita poética privilegia o espaço e suas leituras numa relação com o sujeito. Para tanto, recortou-se para estudo o modo pelo qual a poesia constrói e significa o sujeito e, de modo específico, a criação do sujeito lírico leva em conta a relação língua/sujeito/história, constitutiva de todo o objeto discursivo.

Todavia, a necessidade de utilizar o espaço como temática recorrente para a expressão do eu lírico nas obras poéticas de Cora Coralina e José Décio Filho se faz notória nas obras propostas para estudo que dão a ver um sentido de amplitude do espaço para além de seus limites geográficos determinados. Assim, foi possível lançar um olhar mais nítido sobre um determinado espaço se os homens que o habitam contemplados nesta análise através da reconstrução literária das cidades que os poetas calcaram como fundamentos de seus projetos poéticos.

## Referências

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *ALETRIA – Revista de Estudos de Literatura: Poéticas do espaço*. Belo Horizonte, v.15 (jan-jun 2007).

CORALINA, Cora. *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais*. 18. ed. São Paulo: Global, 1993.

DÉCIO FILHO, José. *Poemas e Elegias*. 2. ed. Goiânia: Bolsa de Publicações H. de Carvalho Ramos, 1979.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ORLANDI, Eni (Org). *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas – SP: Pontes, 2001.

SILVA e SOUZA, Luiz Antônio da. *Memória sobre o descobrimento, governo, população e coisas notáveis da Capitania de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1978.

## PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA DE RIBEIRINHOS DO RIO JURUÁ: UM ESTUDO SOBRE A HISTÓRIA DA LEITURA ACRIANA

Nagila Maria Silva OLIVEIRA  
*Universidade Federal do Acre*

Henrique Silvestre SOARES  
*Universidade Federal do Acre*

**Resumo:** Esta comunicação tem por objetivo apresentar resultados parciais de uma pesquisa, que se encontra em andamento, no Programa de Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, que tem por objetivo descrever e analisar práticas de leitura e escrita de ribeirinhos do Rio Juruá, na cidade de Cruzeiro do Sul-Acre. Essas comunidades ribeirinhas vivem isoladas dos centros urbanos, e, por não terem energia elétrica, conseqüentemente, não tem acesso à rede mundial de computadores, sendo o rádio o seu único meio de comunicação, mantido por pilhas. Em decorrência disso, quando os ribeirinhos vão à cidade e precisam se comunicar com os familiares que ficam nos seringais, utilizam-se da escrita de mensagens que são transmitidas por emissoras de rádio. Essas mensagens constituem o *corpus* da pesquisa ora apresentada e os procedimentos de análise dos dados consideraram os estudos de Bakhtin (1992), sobre linguagem e gêneros textuais; Chartier (1945), sobre a história da leitura; Bagno (2007), Marcuschi (2001) e Ong (2011), sobre fala, oralidade e escrita. As análises até então realizadas indicam a existência de uma cultura oral, havendo um hibridismo entre a fala e a escrita, e que as condições de produção desses textos são norteadas por injunções e coerções sociais que determinam o modo como os ribeirinhos escrevem e o que dizem nas mensagens. O estudo revela ainda que esse modo peculiar, e pouco comum em outras regiões brasileiras, de comunicar-se, apresenta-se como uma fonte rica para a História Cultural, principalmente no que concerne à História da Leitura no Estado do Acre.

### Introdução

Historicamente os dizeres sobre o Acre são marcados por estereótipos etnocêntricos decorrentes do processo de colonização. Os termos *inferno verde*, *deserto*, *fim do mundo*, são bastante utilizados nos primeiros escritos sobre nossa região, e conseqüentemente se cristalizaram, tornando-se senso comum.

Em decorrência disso, o imaginário construído sobre o povo que vive nessa região acaba sendo reducionista e etnocêntrico. Dentre os estereótipos produzidos pelo discurso colonizador está o que se refere ao Acre como um lugar de seres

semicivilizados, um povo que precisa ser aculturado, e que, portanto, não teria uma comunidade leitora ou mesmo uma história da leitura.

A proposta de pesquisar sobre a história da leitura e escrita acreanas justifica-se diante de nosso interesse, enquanto acreanos, em contribuir com os estudos sobre a história da leitura e escrita, na região, na tentativa de evidenciar práticas de leitura e escrita, em especial as oriundas de grupos populares, comunidades ribeirinhas, que ainda têm a oralidade como características de suas práticas de leitura e escrita.

Embora nos últimos anos tenham se intensificado a realização de pesquisas sobre a história da leitura e escrita, tais estudos referem-se ao modo de ler e escrever de grupos culturais de prestígio, privilegiando-se as práticas de letramento escolarizadas e contemporâneas. São poucos pesquisadores, percebe-se, que se debruçam em investigar as formas de contato com práticas de leitura e escrita que circulam entre os grupos desprestigiados, ou grupos populares.

Por consideráramos a leitura e a escrita práticas sociais norteadas pelo modo de organização social e cultural de diferentes grupos sociais, buscaremos evidenciar práticas de leitura e escrita de ribeirinhos de Cruzeiro do Sul- Ac, com o intuito de valorizar as experiências de leitura e de escrita postas, quase sempre, a margem dos estudos linguísticos e culturais, que privilegiam a cultura letrada escolar.

### **De onde falamos?**

A cidade de Cruzeiro do Sul está localizada no noroeste do Estado do Acre; ao sul faz limite com o município de Porto Walter; ao leste, com o município de Tarauacá; a oeste, com os municípios de Mâncio Lima, Rodrigues Alves e com a República do Peru, e ao Norte, faz limite com o Estado do Amazonas. É a segunda maior cidade do Estado, fundada em 1904.

Atualmente Cruzeiro do Sul é a segunda cidade mais populosa do Estado do Acre, possuindo duas terras indígenas das etnias Jaminawa e Katukina e muitas comunidades ribeirinhas nas margens do Rio Juruá. Segundo o último censo do IBGE/2010, a cidade possui 78.507 habitantes e encontra-se em processo de urbanização.

As comunidades ribeirinhas da Cidade de Cruzeiro do Sul vivem isoladas dos centros urbanos, e, por não terem energia elétrica, conseqüentemente, não tem acesso à rede mundial de computadores, sendo o rádio o seu único meio de comunicação, mantido por pilhas. Em decorrência disso, quando os ribeirinhos vão à cidade e

precisam se comunicar com os familiares que ficam nos seringais, utilizam-se da escrita de mensagens que são transmitidas por emissoras de rádio.

Por meio dessa pesquisa esperamos contribuir com os estudos culturais, sobretudo com a história da leitura acreana, descrevendo práticas de leitura e escrita dessas comunidades ribeirinhas, descrevendo o gênero textual utilizado para viabilizar a comunicação dos centros urbanos com os seringais, bem como conhecer os elementos históricos, culturais e linguísticos que sustentam a produção de tais textos.

O interesse em realizar este estudo também provém de nossa relação pessoal dos pesquisadores com esse gênero textual- mensagens de rádio<sup>1</sup>, tendo em vista, que ambos são filhos e netos de ribeirinhos, seringueiros, que durante muito tempo moraram em seringais, e utilizavam esses instrumentos de comunicação para se comunicar com parentes e amigos.

Os dados obtidos até agora já nos permitem algumas reflexões sobre práticas de leitura, escrita e oralidade, naquelas comunidades ribeirinhas, que utilizam a escrita para comunicar-se de modo bem peculiar, no qual a escrita e a rádio se unem enquanto meio de comunicação.

### Descrição preliminar dos textos analisados

Em Cruzeiro do Sul existem quatro emissoras de rádio: duas delas, a **Voz de Floresta** e a **Rádio Integração**, possuem um programa destinado à transmissão das mensagens dos ribeirinhos. As mensagens utilizadas neste trabalho foram disponibilizadas pela primeira, com devida autorização. Essa Rádio fica localizada no centro da cidade, próximo ao principal porto de embarque e desembarque dos ribeirinhos do Rio Juruá, e por isso é a mais procurada por eles quando chegam à cidade.

Na Rádio **Voz da Floresta**, o programa responsável pela transmissão das mensagens é o "*Avisos para o Alto e Baixo Juruá*", apresentado de manhã cedo antes do noticiário, às 6:00 h e às 19h 30min da noite, depois da transmissão da missa da igreja católica.

As mensagens dos ribeirinhos que estão de passagem na cidade são manuscritas, em diferentes tipos de papéis, grafadas com caneta ou lápis. As escritas

---

<sup>1</sup> Textos escritos por ribeirinhos e transmitidos por um programa de rádio com a finalidade de informar, comunicar, avisar, solicitar algo aos parentes e amigos nos seringais do Rio Juruá.

por seus parentes que residem na zona urbana, ao contrário, quase sempre são digitadas e impressas em papel ofício.

As mensagens que chegam à Rádio são levadas ao estúdio de gravação do programa e horas antes, o apresentador tem contato com as mesmas, podendo fazer uma primeira leitura antes de começar a gravar, bem como verificar quantas vezes cada uma deverá ser repetida.

Não há um arquivo dessas mensagens na referida Rádio. Depois de 42 horas de transmitidas as mensagens são descartadas, jogadas no lixo. Assim sendo, a direção da emissora ao ser informada sobre a intenção da nossa pesquisa, comprometeu-se em guardar as mensagens para esse fim.

Os textos analisados recebem três nomes na cidade em que circulam: telégrafos orais, avisos e mensagens. O primeiro é utilizado pelos funcionários da Rádio, e os dois últimos pelos ribeirinhos. Assim, para o nosso trabalho, esses termos serão tomados como sinônimos, observando-se sempre o emissor.

Durante a conversa com o diretor da Rádio, ele se referia aos autores dos textos como "remetentes" e aos receptores, como "destinatários", um indício de que essas mensagens são associadas ao gênero carta; todavia, seus textos curtos, próximos da conversação, nos remetem também ao gênero bilhete ou mesmo aviso.

A maioria das mensagens apresenta o nome do seringal de origem, data, nome do enunciador e do enunciatário, e em alguns textos apresentam uma saudação, como por exemplo: "abraços da mãe", "fiquem com Deus", o que também nos remete ao gênero epistolar, mais precisamente, cartas pessoais. Vejamos algumas transcrições de mensagens:

Atenção Francisco das Chagas- Seringal Grajaú- Leliane- aviso que comigo tudo bem; era pra Marineuza ter me esperado. Marineuza quando for no dia 10 venha me esperar na Margarete. Se o meu motor tiver fora de casa coloque dentro de casa e o meu bote não é pra arranjar pra ninguém, nem pro meu pai. Tô indo hoje pra Rio Branco de novo. Beijos e abraços para todos os meus filhos principalmente o Vandisson. Marineuza tenha cuidado com nossos filhos. Assina zildo.

Baixo Juruá

Atenção

Ademir, Atenir e adenisio, no seringal açaituba.

Aviso-lhe que so vou na outra semana mas o padrim Agripino não vou sábado porque o recreio não leva gasolina peço que não se preocupe pois aqui ta tudo bem graça a Deus. So muita saudade.

Beijo e abraço da esposa e amiga F. Do Ceu 3X.

## Primeiras reflexões

Considerando os estudos de Bakhtin (1992) sobre linguagem, partimos do princípio de que todo sujeito fala por meio de um gênero discursivo/ textual. Nesse sentido, procuramos identificar, inicialmente, em qual gênero se encaixam os textos produzidos pelos ribeirinhos de Cruzeiro do Sul. *A priori*, podemos dizer que se tratam de gêneros primários, ou seja textos curtos próximos da conversação sem muita complexidade na sua produção, elaborado em condições culturais específicas das comunidades ribeirinhas, de forma a constituir o seu enunciado. De acordo com Bakhtin (1992):

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal. Representa a instância ativa do locutor numa ou noutra esfera do objeto do sentido. Por isso, o enunciado se caracteriza acima de tudo pelo conteúdo preciso do objeto do sentido. A escolha dos recursos lingüísticos e do gênero do discurso é determinada principalmente pelos problemas de execução que o objeto do sentido implica para o locutor (o autor). E a fase inicial do enunciado, a qual lhe determina as particularidades de estilo e composição. (BAKHTIN, 1990, p. 308).

No caso dos textos acima referidos, o conteúdo é uma informação, mais especificamente, uma notícia, de alguém que está longe do receptor e que usa a escrita com as funções de informar, avisar, noticiar, solicitar; o que faz com que esses textos apresentem algumas regularidades em seus elementos textuais.

### O Gênero Mensagem de Rádio:

1. Atenção, Atenção Rio Tejo, comunidade alegria.  
Enival venha me pegar em Thaumaturgo quarta feira, Enival Santos de Sousa. O negocio que vim resolver, resolvi tudo. Enivala nossa família ta tudo bem e com saúde. Ass: seu pai Zé da conceição e Elina Santos.
2. Atenção Francisca das dores e família na comunidade São Raimundo aviso-lhe que o papai vai no médico nesta segunda-feira fazer uma ultrassom. a doutora falou que a doença dele é visicula nos rins e pode ser operado aquir mesmo em cruzeiro do sul. dependendo do resultado da ultrassom vamos saber se a operação é pra ser feita agora ou depois, e ai eu avisarei novamente. Meus irmãos José Antonio e Linga tenham cuidado com a nossa mãe. Abraço da filha e irmã, lembranças para todos de casa. Mariasinha.

A escrita dos textos denotam dois tipos de práticas de letramento, o escolarizado e o não escolarizado. No entanto, os elementos textuais empregados pelos usuários não são distintos, havendo regularidades na estrutura do texto como evidenciam as transcrições acima citadas. Embora alguns textos tenham uma escrita que se aproximem mais da gramática normativa e outras apresentem desvios ortográficos e de outras naturezas, nenhum tem a compreensão comprometida, uma vez que todos os usuários dessas mensagens utilizam elementos textuais semelhantes, próprios do gênero mensagem de rádio.

São textos curtos, próximos da conversação, lidos por um locutor, apresentam o endereço do destinatário, não indica a data, porque todas as mensagens são transmitidas no dia em que são escritas, em geral são produzidas minutos antes de serem transmitidas pela emissora de rádio<sup>2</sup>.

Se pensarmos nos elementos textuais da Carta, que possui cabeçalho com data e local, saudação, nome do destinatário e nome do remetente, podemos dizer que, embora os textos analisados indiquem local, destinatário e remetente, eles não se confundem com aquele gênero, pois possuem um texto mais curto, não apresentam a data, não há uma regularidade na forma de saudação. Além disso, a circulação desses textos dá-se por outro meio de comunicação, a emissora de rádio, que faz a leitura dos textos para que esses cheguem aos destinatários, diferentemente das cartas que após serem escritas são enviadas, via correio, de modo que os textos chegam ao destinatário com toda a sua materialidade.

Consideramos importante compreender o gênero discursivo em que se inserem esses textos, para melhor compreendermos as experiências desses sujeitos com a cultura letrada. No entanto diferente de muitos olhares normativos, não nos interessam as questões gramaticais que intencionam classificar escrita em correta ou incorreta, como se ela fosse superior a fala.

Para as análises realizadas, consideramos os estudos de Marcuschi (2010), que enfatizam a oralidade e a escrita em quanto duas modalidades de uso da língua em que:

São os usos que fundam a língua e não ao contrario, falar ou escrever bem não é ser capaz de adequar-se às regras da língua, mas é usar adequadamente a língua pra produzir um efeito de sentido pretendido numa dada situação. (MARCUSCHI, p. 9.)

---

<sup>2</sup> Informação cedida pela funcionária da rádio que recebe as mensagens dos ribeirinhos.

A escrita dos ribeirinhos revela muito sobre suas experiências com esta atividade, de modo que é possível identificarmos práticas de letramento escolarizadas e não escolarizadas. As não escolarizadas apresentam um hibridismo entre fala e escrita, compreendendo fala e escrita, aqui, na perspectiva de Marcuschi (2010), como duas modalidades de uso da língua:

As relações entre fala e escrita não são óbvias nem lineares, pois elas refletem um constante dinamismo fundado num contínuo que se manifesta entre essas duas modalidades de uso da língua. Também não se pode postular polaridades estritas e dicotômicas estanques. (p. 34)

Embora socialmente a escrita seja mais prestigiada que a fala, Marcuschi (2010) deixa claro que na verdade ambas são modalidades de uso da língua, e que uma não é superior à outra, o que nos faz lembrar de que todos os textos escritos têm sua origem na oralidade, e, deste modo, algumas falas podem se aproximar bastante de textos escritos, assim como alguns textos escritos podem estar muito próximos de uma fala.

As transcrições a seguir evidenciam bem um hibridismo entre fala e escrita:

Atenção Karita na Serra do Mõa Igarapé Capanal aviso-lhe que o Ismael ainda está tendo febre mais eu amostréi os inzames dele e deu hepatite A mas ele já começou a tomar os remédio hoje e não si preocupe qualquer normalidade eu avizareí nada mais do esposo Genisberto.

Atenção Maria conceição da silva no Monteiro pesso que você mande vi mim apanha na ponte do rio liberdade na terça feira dia 26, pesso que você mande uma canoa grande que caiba mais de 3 pessoa. aviso também que o pindoca ta bem melhor e já teve alta. Lembrança pra todos de casa, nada mais do esposo Manoel Rosa.

Atenção Francisca Gomes ferreira i leda no rio Bajé comunidade campo Elísio aviso que o que eu vim resolver todo resolvido. mai eu já estou sabendo do que aconteceu air, vamo viajar nesta teça no barco do rui peço que o Oriéis venha mim apanha nesta quinta feira arume a canoa do Zé Elias e traga a minha galoneira grandí peço pra leda que mande aquele documento que ta dentro da quela bolsa. Assina filho e cunhado Francisco Gomes da silva. 4X

Como se constata, a escrita dos textos está bem próxima à oralidade, considerando que tais textos são gêneros primários. No entanto, não podemos afirmar que esses textos sejam uma mera representação da fala. Ainda seguindo o pensamento de Marcuschi (2010), isso não seria possível, posto que fala e escrita são distintas uma

da outra, porém continuas. Essa informalidade e pouca complexidade nesses textos marcam o que estamos chamando neste trabalho Mensagem de Rádio.

Convém ressaltar que o hibridismo entre a fala e a escrita não se configura em um problema de escrita, que comprometa a compreensão das informações. A oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois sistemas linguísticos, nem uma dicotomia. Ambas permitem a construção de textos coesos e coerentes (MARCUSCHI 2010, p. 17). Nos textos aqui evidenciados, essa informalidade e pouca complexidade marcam/caracterizam esse gênero.

Para além dos elementos textuais, ou questões de gênero, as análises consideram também o fato de os textos se materializarem por meio de um movimento específico: oralidade-escrita-oralidade. Dentro desse movimento, procuramos evidenciar estratégias de escrita, coerções e injunções sociais que agem sobre esses sujeitos durante suas produções textuais.

Apesar de serem textos que evidenciam características muito particulares, ao escreverem os textos, os sujeitos não tem a mesma liberdade de dizer tudo, diretamente, posto que, diferente das cartas e dos e-mails eletrônicos que chegam apenas a seu destinatário, havendo uma privacidade entre locutor e interlocutor, as mensagens de rádio não possibilitam essa privacidade, uma vez que esses textos e suas informações chegam ao destinatário por meio de leitura em programas de rádio, logo não só o destinatário terá acesso às informações dos textos, mas também todos aqueles ribeirinhos que estiverem com os rádios ligados escutando o programa de avisos.

O que nos chama a atenção é que diante desse meio de circulação dos textos, divulgado publicamente, alguns usuários das mensagens desenvolvem estratégias de escrita para burlar essa publicidade dada às informações das mensagens de rádio. Vejamos algumas transcrições de mensagens que apresentam tais estratégias:

Atenção

Romerito em seringal Valparaíso, comunidade Terra Firme de cima, aviso-lhe que sobre o que conversamos, ainda não foi resolvido nada, mas terei uma resposta esta semana.

Beijos da Esposa com saudade. Rosângela.

Francisco Rosei no seringal Avaí eu peço que você venha e no Bradesco agueitar uns assunto muito urgente peço também que venha o mais rápido que puder, porque se você não vim logo vai perder o benefício. De Maria Virisco.

Francisco do vale no estirão Buenos Aires aviso que vou viajar nesta quarta feira o que vim fazer já foi resolvido tenha cuidado com os meninos.

a farinha está de 70 R\$ na beira que o dioleno vendeu só chega de 70. assina sua esposa Silda domingos. 2X.

A nosso ver, essas estratégias de escrita evidenciam uma espécie de coerção social sobre esses sujeitos que escrevem os textos, em que o modo de circulação dos textos- publicamente -, influencia no modo como os sujeitos dizem, no que podem ou não dizer. A expressão *aviso que o que vim resolver tudo resolvido*, funciona no texto como uma estratégia de privacidade, para burlar uma publicidade. Constata-se, pois, que não é do interesse do emissor que todos os ouvintes do programa de avisos saibam o que ele foi resolver no centro urbano. Esta informação deverá ser decodificada apenas por aqueles a quem a mensagem se destina e que compartilham das razões pelas quais ele está na cidade.

A esfera de circulação dos textos acaba produzindo uma injunção social nos sujeitos que escrevem tais textos, tendo em vista que o sujeito, ao se comunicar da mensagem de rádio, tem consciência do modo de circulação e tenta linguisticamente assegurar a privacidade das informações.

No entanto, essas estratégias de privacidade bastante utilizadas não são regulares. Ou seja, não são recursos utilizados por todos os usuários das mensagens. Alguns emissores parecem não importassem com a privacidade, ou não atentam para essas estratégias textuais que podem lhe assegurar certa privacidade. Do mesmo jeito que encontramos textos que apresentam tais estratégias, também encontramos textos com informações bem pessoais, socioafetivas, em que o emissor não utilizou nenhuma estratégia de escrita que pudesse preservar uma privacidade. Vejamos a mensagem seguinte:

Eclesio estou sabendo que você já chegou e você está no miritisal no outro lado do rio na casa de alguém. você tá pensando o que? eu vou embora pra rio branco. Mas fique sabendo que eu não vou desistir de você não, por que eu te amo meu amor. eu choro feito uma criança por tua culpa. ofereço essa música para você Eclesio . qualquer uma do amado batista. De Vanda do trapicho.

Essa mensagem possui informações bem pessoais, em que a locutora expressa sentimentos para o interlocutor, sem apresentar nem uma preocupação com o fato de seu texto ser lido publicamente em um programa de rádio. Esta outra transcrição

evidencia uma tentativa do locutor e em ocultar informações, burlando a publicidade, vejamos:

Saudação

Atenção muita atenção jocimar no seringal Valparaíso comunidade Terra firme de cima aviso que venha o mais breve possível para participar de uma reunião nesta sexta feira na secretária para tratar de assunto do seu interesse, aviso que traga todos os seus documentos. Avise pra o Jonas que venha também e traga os documentos dele e das meninas pra fazer o contrato de trabalho pois já começou as contratações. assina do amigo e irmão João dos Santos.

Lendo essa mensagem de rádio podemos perceber que o locutor tentou ocultar parte das informações, usando a estratégia de escrita: *para tratar de assunto do seu interesse*, no entanto, quando ele tenta passar a mesma informação para terceiros interlocutores ele acaba mencionando o que seria esse assunto de interesse, *uma contratação em alguma secretaria*.

Tanto as primeiras estratégias descritas anteriormente como essa nos permite pensar nas condições de produção desses textos, com determinantes para a construção dos enunciados presentes nas mensagens.

Destacamos aqui, a importância que o suporte dessas mensagens tem para o modo como os sujeitos dizem/escrevem. Inicialmente o suporte é o papel, passar um texto da oralidade para a escrita já impõe o sujeito a pensar em como dizer, utilizar estratégias de escrita que sejam comuns ao gênero mensagem.

E considerando que os textos não vão chegar em sua materialidade ao destinatário, pois circulação destes dar-se-á em uma rede de comunicação pública, a Rádio, e que seus usuários tem ciência de que seus textos serão lidos e transmitidos publicamente por uma programa de rádio, fica evidente que, estes sujeitos ao escreverem tais textos sofrem conjunções e coesões sociais.

A ideia de conjunção social a que nos referimos é a trabalhada por Foucault (1996) em que ele menciona o controle que as instituições sociais exercem sobre o dizer dos sujeitos, lhes fazendo a todo instante recorrer a estratégias de escrita que sejam próprias de um gênero vinculado a alguma instituição.

Partimos do pressuposto de que a Rádio é uma instituição social, com função comunicativa, que dissemina ideologias, que educa e que informa. Logo o trabalho da Rádio prestado a sociedade, de entreter, informar e educar por meio de diversos programas e principalmente os programas de transmissão de mensagens para o ribeirinhos, exercem certas coerções sobre a escrita das mensagens.

Todos os textos verbais e não verbais produzidos ou circulados por/em instituições sociais norteiam certos controles e seleção de informações, sejam por meio de um trabalho de edição ou de estratégias de escritas utilizadas por quem produz os textos ou por quem os transmite, seja na rede, na televisão ou na rádio.

O fato de alguns ribeirinhos utilizarem estratégias de escrita para ocultar informações, para que apenas o destinatário compreenda a mensagem, ou mesmo de outros não utilizarem tais estratégias, denota que uns compreendem as injunções que a Rádio em quanto meio de comunicação impõe, a visibilidade pública dos textos, expressam na sua escrita conhecimentos linguísticos próprios de quem usa esse gênero mensagem de Rádio, em quanto outros não se importam ou não percebem tais injunções, ou ainda não tem conhecimentos linguísticos e do próprio gênero que utiliza, expondo suas ideias e informações livremente sem procurar formas ocultas de dizer.

Em releitura de Foucault, Gregolin (2006) enfatiza que o exercício da *função enunciativa*, suas condições, suas regras de controle, o campo em que ela se realiza estão no centro das reflexões de Foucault já que entre o enunciado e o que ele enuncia não há apenas relação gramatical, lógica ou semântica; há uma relação que envolve os sujeitos, que passa pela História, que envolve a própria materialidade do enunciado.

Acredito que, esses textos por nós destacados evidenciam bem o exercício da função enunciativa, usadas por esses sujeitos, em detrimento da materialidade dos textos, das regras e controles que o próprio gênero e a Rádio enquanto instituição social exerce sobre a enunciação dos ribeirinhos, dentro de um campo comunicativo.

E nesse sentido retornamos aos pressupostos bakhtinianos em que:

[...] de fato o estilo linguístico ou funcional nada mais é que o estilo de um gênero peculiar a uma dada esfera da atividade e da comunicação humana. Cada esfera conhece seus gêneros apropriado a sua especificidade, aos quais correspondem determinados estilos. Uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dada as condições específicas para cada uma das esferas da comunicação verbal, geram um dado gênero, ou seja um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional e estilístico. (BAKHTIN, 1992. P. 283- 284).

Esses ribeirinhos diante da ausência da atual rede de informação e comunicação social que os centros urbanos dispõem, encontraram na Rádio um meio de se comunicar com seus parentes e amigos dos seringais dos afluentes do rio Juruá. Tantos anos de uso das mensagens de rádio esses ribeirinhos criaram um estilo de escrita,

consolidando um gênero discursivo- mensagem de rádio, em quanto principal prática comunicativa.

### **Considerações finais**

Diante dos apontamentos feitos nesse artigo, fica evidente que, a relação dos ribeirinhos de Cruzeiro do Sul com a leitura e a escrita, está intimamente ligada aos gêneros primários. Seus textos enquanto práticas sociais apresentam um hibridismo entre fala e escrita, que em nada compromete a função enunciativa dos textos.

Embora exista uma supervalorização da escrita em detrimento da fala, precisamos considerar que somos uma sociedade de oralidade secundária<sup>3</sup>, que por tanto a depender das esferas sociais e das condições de produção os textos escritos estes podem aproximar-se da oralidade. De acordo com Marcuschi (2010) quando trata-se de uma distinção entre práticas sociais e modalidade de uso da língua oralidade e letramento seriam:

oralidade seria uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora; ela vai desde uma realização formal nos mais variados contextos de uso. [...] o letramento, por sua vez, envolve as mais diversas práticas da escrita (nas suas variadas formas) na sociedade e pode ir desde uma apropriação mínima da escrita, tal como o indivíduo que é analfabeto, mas letrado na medida em que identifica o valor do dinheiro [...] letrado é o indivíduo que participa de forma significativa de eventos de letramento e não apenas aquele que faz uso formal da escrita. (p. 25).

Neste sentido, retomando os pressupostos introdutórios desse artigo, de que as práticas de leitura e escrita dos grupos populares, sobre tudo aqueles não escolarizados, costumam ficar a margem da história da leitura e escrita, em detrimento do preconceito socialmente cristalizado de que a oralidade é sinônima de iletrado, ou de que a escrita é superior à fala, reintegramos aqui as inúmeras possibilidades que esses textos apresentam para incluir na ordem do discurso das teorias linguísticas, da própria história da leitura, experiências cotidianas do uso da língua, seja ela oral ou escrita.

---

<sup>3</sup> Segundo Ong 1982- 2011 uma sociedade pode ser totalmente oral ou de oralidade secundária, totalmente oral povos sem escrita e de oralidade secundária povos com escrita. Partindo desse pressuposto, nós brasileiros hoje somos um povo de oralidade secundária.

Fica evidente que o uso da língua, mais especificamente da escrita, não requer obrigatoriamente um letramento escolarizado, esses usuários das mensagens de rádio mostram em traços firmes e inseguros sua relação com o universo da escrita, evidenciando que, não diferente de grupos escolarizados seus textos também apresentam regras, estratégias de escrita, injunções e coerções sociais.

O gênero mensagem de rádio em quanto gênero primário historicamente tem cumprido uma função sócio-comunicativa primordial para esses ribeirinhos que dado às condições sociais, históricas e culturais da vida nos seringais, esses sujeitos encontraram na escrita e no rádio um meio de circular ideias, informações, avisos e comunicados.

Esperamos que ao término dessa pesquisa, que como mencionamos, está em andamento, possamos valorizar práticas de leitura e escrita dos sujeitos acreanos, que historicamente são pensados por meio de estereótipos como seres de cultura inferior, sem civilização. Por ora, esperamos ter conseguido descrystalizar o mito de que no Acre não existe comunidade leitora. E mais que isso, esperamos contribuir com a construção de uma nova história da leitura e escrita acreana, que contemple não só as práticas de letramento escolarizadas, mas também todos os usos da língua oral e escrita, consolidadas nas mais diversas esferas da sociedade acreana.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo, Loyola, 1996.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. Bakhtin, Pêcheux, Foucault. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 33-52.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividade de recontextualização*. Ed. 10. Cortez, 2010.

ONG, Walter. *Oralidade y escritura: tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

## PELOS LABIRINTOS DA NARRATIVA METAFICCIONAL EM “A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA” DE OSMAN LINS<sup>1</sup>

Nelzir Martins COSTA  
Universidade Federal do Tocantins

Flávio Pereira CAMARGO  
Universidade Federal do Tocantins

**Resumo:** A obra *A rainha dos cárceres da Grécia*, do escritor Osman Lins, direciona o leitor a um labirinto narrativo, o qual exigirá dele uma leitura de nível mais aprofundado. A complexidade do texto já se inicia em sua organização: um romance em forma de ensaio, que, por sua vez, está escrito em forma de um diário. Este artigo apresenta alguns caminhos possíveis de serem percorridos pelo leitor nos labirintos metaficcionalmente cuidadosamente elaborados pelo escritor nessa obra.

### Considerações Iniciais

O romance *A rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, publicado em 1976, vem reivindicar e/ou confirmar no espaço literário, uma forma diferenciada (não tão nova assim)<sup>2</sup> de se produzir e ler literatura. Com um enredo marcado pela tessitura metaficcional, no qual o processo de construção da narrativa destaca-se pela heterogeneidade dos gêneros textuais nela inseridos, liberdade na utilização da linguagem e organização não linear dos fatos que permeiam a trama.

Como resultado desse estilo de produção literária, surge então, a exigência de um novo perfil de leitor, capaz de percorrer os labirintos presentes na obra, encontrando neles os elementos essenciais para a leitura como ato de fruição.

Objetivando auxiliar esse leitor a perscrutar por esse caminho da leitura de uma obra contemporânea, marcada pela complexidade, como é o caso de *A rainha dos cárceres da Grécia*, este texto apresenta inicialmente algumas considerações sobre o estilo de produção e recepção da obra mencionada: a metaficção.

A partir das explanações sobre esse modo de escrita, pretende-se conduzir o leitor a desvendar o amplo universo presente no enredo desta obra de Osman Lins. Deste modo, o presente texto vai descortinando o enredo de *A rainha dos Cárceres da Grécia*, sob a luz da teoria metaficcional, observando a relação com os elementos que

<sup>1</sup> Artigo apresentado como um dos requisitos parciais da avaliação da disciplina: Tópicos Especiais IV – Tendências da Narrativa Brasileira Contemporânea, ministrada pelo docente Dr. Flávio Pereira Camargo no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Tocantins (PPGL/UFT), no curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura.

<sup>2</sup> Segundo Linda Hutcheon, a metaficção não pode ser considerada uma característica pós-moderna, uma vez que se encontra presente em obras como: *D. Quixote*, de Cervantes.

constituem a sua narrativa: a problematização do processo de escrita da obra; a diversidade dos gêneros presentes na narrativa; o envolvimento dialógico entre o personagem-escritor e o leitor.

Todavia, assim como a obra metaficcional não aprisiona o seu leitor, pelo contrário, atribui-lhe responsabilidades e liberdade na construção da significação do enredo. Este artigo não objetiva direcionar a uma leitura única sobre a narrativa metaficcional em *A rainha dos cárceres da Grécia*, mas sim, contribuir com as possíveis leituras realizadas pelos atentos leitores de literatura contemporânea brasileira.

### Romance e Metaficcionalidade

Ao se propor abordar sobre o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, torna-se necessário retomar as discussões sobre o universo literário metaficcional. A produção metaficcional "*é uma ficção sobre ficção - isto é, ficção que inclui em si um comentário sobre a sua própria narrativa e / ou identidade linguística.*" (HUTCHEON, 1989, p. 01)<sup>3</sup>. Por sua vez, Patrícia Waugh, ao se referir à metaficção, afirma que a <sup>4</sup>

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente chama a atenção para o seu *status* como um artefato, a fim de questionar sobre a relação entre ficção e realidade. Ao apresentar uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional. (WAUGH, 1984, p. 2)<sup>5</sup>

No enredo marcado pela metaficção, portanto, é comum encontrarmos comentários e críticas do narrador sobre o próprio processo de construção da obra. Um dos traços que a diferencia dos textos convencionais da tradição romanesca e, principalmente, daqueles produzidos nos séculos XVIII e XIX, mais marcadamente no Realismo brasileiro.

<sup>3</sup> No original: "Metafiction" as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity." (Tradução nossa).

<sup>4</sup> Todas as traduções apresentadas neste trabalho são de responsabilidade da sua autora.

<sup>5</sup> No original: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text". Tradução nossa.

Aliás, um dos propósitos das narrativas metaficcionais, é justamente romper com os traços da produção literária realista, cuja preocupação estética centra-se na representação da realidade social. O que consiste em enredos que imitam situações reais através de uma narrativa linear, com um narrador onisciente, desempenhando um papel de relator dos fatos, distante do seu leitor.

A metaficção por sua vez, reverte este contexto de produção, tornando-o mais subjetivo, propiciando a criação de realidades ficcionais autônomas, exigindo muito mais do ato da leitura em si. Desta forma, não caberá mais ao leitor, apenas o papel passivo, mas de coparticipante no processo de produção da obra, agindo de forma paralela ao autor. "O leitor é então, uma função implícita no texto, um elemento da situação narrativa"<sup>6</sup> (HUTCHEON, 1989, p. 139), o que vai exigir dele uma postura diferenciada em relação ao ato de ler: de sujeito paciente, a sujeito agente na construção da significação do enredo lido.

Apesar da ênfase na prosa contemporânea, mais especificamente após a década de 1960, a narrativa metaficcional já estava presente em obras como *D. Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes (1605), portanto, uma obra do século XVII. Waugh (1985) afirma que a metaficção já estava presente na produção literária do século XVI. Fato que leva Hutcheon (1989, p. xvii) a afirmar que "uma coisa, entretanto, que nós não podemos esquecer nunca é que a metaficção não é nova"<sup>7</sup>. Bernardo (2010, p. 39) é mais contundente ainda defendendo que "a metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo", dotando-a de um caráter contínuo ligado ao início e desenvolvimento da ficção.

Talvez, por isto, Waugh (1985, p. 5) afirme que "estudar metaficção, é, com efeito, estudar o que dá ao romance a sua identidade".<sup>8</sup> Atribuindo-lhe uma ligação identitária, que não se construiu na contemporaneidade, mas nas raízes romanescas. Lembrando que essa tendência na escrita não foi bem-vista inicialmente, o que lhe rendeu a designação de antirromance. Para muitos escritores, assim como Ovídio, a metaficção representava a morte do romance, o seu declínio como gênero realista.

Hutcheon (1989, p. 20) comentando sobre essa visão degenerativa da escrita metaficcional, alimentada por escritores e teóricos da época, cita inclusive, que John Barth denominou a narrativa metaficcional como "literatura da exaustão", a qual não possuindo mais do que falar, falava sobre si mesma. A autora menciona ainda que

<sup>6</sup> No original: "The reader is, then, a function implicit in the text, an element of the narrative situation".

<sup>7</sup> No original: "The one thing, however, that must never forget is that metafiction is not new".

<sup>8</sup> No original: "By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity".

Ortega y Gasset, também se referia à metaficção como um processo de desumanização da arte.

Outra designação atribuída à metaficcionalidade é “narrativa narcisística”, relacionada ao mito de Narciso, aquele que morreu vítima de sua própria contemplação. Hutcheon (1989) considera pertinente esclarecer que esta designação está relacionada à produção narrativa em si, e não ao autor. Segundo ela, o narcisismo deve-se ao ato da narrativa voltar-se para o seu processo de produção. O que é representado na inserção de teoria literária e críticas ao próprio enredo e contexto de escrita. Essa característica se dá, inclusive, em práticas discursivas dos personagens, que vão desconstruindo o gênero produzido ao longo do seu enredo, tecendo críticas e comentários.

### **O Processo de Escrita na Narrativa de *A Rainha dos Cárceres da Grécia***

Outra característica marcante de textos metaficcionais é a inserção de mais de um gênero textual em uma mesma obra. Neste caso, *A rainha dos cárceres da Grécia* surpreende o leitor, trazendo em uma mesma obra a seguinte mescla: trata-se de um romance, cujo propósito é escrever um ensaio sobre um romance produzido pela escritora Júlia Marquezim Enone (doravante J.M.E.), o qual vem estruturado em forma de diário. O personagem-escritor, criado pelo autor empírico, através de uma linguagem subjetiva – própria do gênero diário – se dirige ao provável leitor lançando questionamentos e problematizando sobre a construção da narrativa (diário-ensaio) produzida por ele. Estabelecendo assim, uma relação dialógica com seu leitor.

Tomarei outro rumo. Quero um ensaio, onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorram. (LINS, 2005, p. 14)

Neste sentido, o autor do diário já explicita que o seu leitor não é visto como um simples leitor, mas como alguém convidado a participar da construção na narrativa, a manter uma relação dialógica com o personagem-autor. Conforme Hutcheon (1989), esta é uma característica básica das narrativas metaficcionais.

Além disto, ainda há na obra a intercalação de diversos gêneros textuais: resumo, notas de rodapé, ensinamentos de Teoria Literária, notícias de jornais

(verdadeiras ou fictícias) e fragmentos da obra *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. Trazendo para a obra o que Bakhtin (1998) denomina de *plurilinguismo*. Essas misturas de linguagens, segundo ele, “ampliam o horizonte linguístico e literário, ajudam a conquistar novos mundos já sondados e parcialmente conquistados em outras esferas (extraliterárias) da vida” (BAKHTIN, 1998, p. 126).

Segundo Bakhtin (1998), a inserção destas linguagens sociais no gênero romance, com suas variedades textuais (literárias e extraliterárias) pode ser utilizada com o propósito de enriquecer a obra, ampliando o horizonte linguístico e literário; também como uma forma de assimilação dos diferentes aspectos da realidade. Como ocorre em *A rainha dos cárceres da Grécia*, cujos textos são intercalados na narrativa, sem perder sua autenticidade e originalidade linguística e literária. Servindo ainda para refratar a ideia do autor empírico, através do autor-personagem, uma “terceirização” das vozes.

Os diversos gêneros vão se encaixando uns dentro dos outros, numa harmonia que surpreende o leitor. Tal hibridismo ocorre, inclusive, entre: *os personagens, pois o escritor ensaísta em determinado momento funde-se ao personagem espantado*; assim como Maria de França funde-se à Ana, a Rainha dos Cárceres da Grécia. Entre *o tempo e os espaços da narrativa*: nos fragmentos narrados da obra original pelo personagem-escritor, percebe-se que, com naturalidade, J.M.E. consegue reunir fatos históricos e lugares diferentes em um único espaço e tempo. É o que ocorre com a descrição da invasão holandesa através de Olinda e com a junção dos espaços públicos desta com Recife. Mais uma situação de hibridização presente na obra no qual o real é visitado pela ficção, dentro dos padrões da ficcionalidade.

Em virtude dessas particularidades, o leitor que espera um texto linear, como aqueles produzidos no século XIX, certamente se decepcionará ao ler *A rainha dos cárceres da Grécia*. Alguns, talvez, até desistirão de lê-lo, devido às constantes quebras na sua narrativa. Desconfiando da surpresa que um romance que fugisse ao padrão reconhecido socialmente poderia causar nos leitores, o autor do diário-ensaio chega a questionar como seria a recepção de uma obra metaficcional pelo público leitor. Posicionando-se como um exímio conhecedor de Teoria Literária e como crítico de seu próprio texto (característica da metaficção).

Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e

A Rainha dos Cárceres da Grécia, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia. Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? (LINS 2005, p. 55)

O ensaísta problematiza a sua própria escrita, embora colocando-a para o leitor como uma hipótese inviável. Tal abordagem leva o leitor estético<sup>9</sup> a crer que a afirmação, considerada “inviável” pelo personagem escritor, é o que realmente ocorre em *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Dessa forma, o escritor-personagem da narrativa tece alguns comentários sobre o processo de escrita em todo o enredo. Primeiro, concebendo-o como um processo artístico laborioso: “Amolar navalhas, então, evoca a arte de escrever: pelo que exige do praticante, em exercício e paciência; e pelo modo como o fio se revela, tão semelhante à maneira como o escritor, amolando a sua frase, percebe (também na mão?) ter alcançado o que busca” (LINS, 2005, p. 105). Nota-se aqui a beleza da construção metafórica: “escrever é como afiar navalhas”, ou seja, um processo contínuo de aperfeiçoamento, o qual exige esmero e dedicação. Segundo ponto: escrever é difícil, relatando que levou perto de dez dias para concluir um pequeno trecho narrativo do diário (relato de 11 de março – p. 123).

O processo criativo é comparado ainda à arte de tecer os fios, no qual o escritor é a aranha que tece a teia e simultaneamente tece a si mesmo. Como uma “nuvem placentária”, da qual o escritor pode emergir como criador ou como criado (LINS, 2005, p. 211). Ou seja, o escritor também se constrói juntamente com a sua escrita, juntos se escrevem e se constituem na realidade ficcional que vai sendo tecida no processo criativo.

Em outros momentos, o autor do diário continua a explicar sobre o laborioso processo que a escrita exige. Característica das narrativas metaficcionais, a qual Hutcheon (1984) denomina “mimeses do processo”. Ou seja, a mudança do foco do produto final para o processo de construção da narrativa, o processo de contar a história em si, de preocupar-se com a sua organização e apresentação.

Diante dessa preocupação, o ensaísta questiona a si e ao mesmo tempo ao seu leitor: “Devo ou não indicar as páginas, quando citar o romance?”. Ao que parece

---

<sup>9</sup> Segundo ECO (2003, p. 209), um texto narrativo com finalidade estética tende a construir um duplo Leitor Modelo, o qual ele classifica da seguinte forma: o Leitor Modelo de primeiro nível, ou semântico – aquele considerado como um leitor comum, cujas habilidades de leitura centram-se no plano superficial do texto; e o Leitor Modelo de segundo nível, ou semiótico/estético – aquele cujas habilidades de leitura transcendem a superficialidade, adequando-se ao tipo de leitor exigido pelo texto.

esperar uma resposta daquele que o lê. Assim como confessa em tom de intimidade: “Muitas vezes apago o que escrevi, e outras tantas conservo a página como registro das minhas insuficiências ou ainda por saber que ali, na incerteza e no tumulto, esconde-se o fio a seguir” (LINS, 2005, p.69). Em toda a escrita do diário há essa preocupação por parte do seu autor, que a explicita num processo de cumplicidade com o leitor.

### **Leitor e Leitura da Obra: Descortinando o Enredo**

O livro, *A rainha dos cárceres da Grécia*, inicia-se em forma de diário, datando do dia 24 de abril de 1974, com um narrador, que não se identifica. Apenas dá a entender que esta data, não é a primeira em que escreve em seu diário, uma vez que diz: “Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, **mencionei aqui** a intenção de ocupar as horas vagas...” (LINS, 2005, p. 07 – grifo nosso).

É possível realizar esta interpretação a partir do tempo verbal utilizado no enunciado, e pelo modificador “aqui”, relacionando-o ao diário. Desde os registros iniciais é possível perceber a tentativa em estabelecer uma relação dialógica com o leitor. O que, segundo Adorno (2003, p. 58) consiste em uma particularidade do romance contemporâneo, no qual o narrador efetiva uma quebra nos padrões narrativos centrados no relato. Nesta abordagem, “a dialogicidade com o leitor, a subjetividade na escrita” (ADORNO, 2003, p. 58) atribui à obra um caráter dialógico entre narrador e leitor. Atitude esta, própria do narrador contemporâneo que se sente obrigado a despir-se da passividade, assumindo um papel ativo no processo de recepção da obra.

O personagem-escritor não se apresenta, não fala nada de si, menciona apenas o desejo de falar sobre a J.M.E., segundo ele, sua amante, declarando-se inseguro ao fazer isto porque sente que não chamaria a atenção do público leitor. Então, considera a opção de escrever um ensaio sobre um livro produzido por ela, ao qual atribui o mesmo título do romance: “*A rainha dos cárceres da Grécia*”. O amante de J.M.E. menciona ainda que não se lembra muito das conversas diárias traçadas com a escritora, só consegue reconstituir fragmentos. Fato que trazendo para o campo memorialístico deve ser analisado, uma vez que ao guardarmos nossas memórias, selecionamos aquilo que pretendemos lembrar e como lembrar. Essa sua afirmação já é suficiente para despertar no leitor uma desconfiança pela narrativa que será apresentada por ele.

As falhas de memória, os esquecimentos e as lembranças carregadas de emoção são sempre vinculados a uma consciência que age no presente. Porque a memória organiza “os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro”, devemos ver nela menos “uma função de conservação automática investida por uma consciência sobreposta” do que um modo essencial da consciência mesma, o que caracteriza a interioridade das condutas (CANDAUI, 2011, p. 63 – grifos do autor).

Dessa forma, a narrativa, marcada pelas lembranças fragmentadas do ensaísta, pode estar carregada e marcada por suas emoções e pela intencionalidade do que deseja apresentar/representar ao seu leitor. Situação que não poderá passar despercebida por aquele que lê a obra.

Leitor esse, do qual será exigido muito mais do que uma leitura supérflua ou semântica (ECO, 2003). Penetrar no labirinto narrativo de *A rainha dos cárceres da Grécia* exigirá atenção e raciocínio para percorrer o seus caminhos e chegar ao seu final degustando o prazer da chegada (leitura). Ilustro aqui com a afirmação de Eco (2003, p. 208): “[...] Mas o texto dirige-se também a um leitor modelo de segundo nível, que chamaremos de semiótico, ou estético, o qual se pergunta que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o autor modelo que o instrui passo a passo”.

O desenrolar da leitura provoca no leitor semiótico alguns questionamentos e até reações sentimentais como: ira, revolta, piedade em relação a algumas situações vivenciadas pelos personagens. Também nesse romance confirma-se o que Eco (2003, p. 208) afirma em relação ao leitor e à leitura da literatura: “Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito”. *A rainha dos cárceres da Grécia* exige, determina essa infinidade de leituras, sendo que cada uma apresentará fatos e observações novas ao seu atento leitor.

Em relação ao livro, no registro do dia 02 de maio, consta que não chegou a ser publicado, mas que algumas dezenas de pessoas tiveram acesso ao seu conteúdo, “graças àqueles sessenta e cinco exemplares que eu próprio copiei numa obsoleta máquina a álcool” (LINS, 2005, p. 9). Tal situação leva-o a explorar, ou incomodar uma realidade empírica: “Quais as probabilidades de obter editor para um ensaio sobre livro quase ignorado e não acessível, por enquanto, aos leitores em geral?” (LINS, 2005, p. 9).

Nesse contexto, a ficção enfatiza as questões do mercado editorial, fato da realidade empírica: as editoras investem em publicações de obras consideradas de renome, de autores que já são conhecidos no mercado editorial. A máxima capitalista

visa aplicar investimentos em obras, que certamente gerarão lucros, uma vez que, investir em escritores que ainda são anônimos, com obras desconhecidas poderá gerar prejuízos. O que não é interessante para as editoras. Desta forma é possível efetivar uma reflexão sobre o que Piglia (2006, p. 28) afirma: “não se lê ficção como mais real do que o real, mas o real perturbado e contaminado pela ficção”. Neste caso, a ficção serve para incomodar situações vivenciadas no mundo real e que são consideradas naturais, “normais”, devido à aceitação de práticas amplamente difundidas socialmente. Mais precisamente, a metaficção utiliza-se da produção literária da realidade ficcional para questionar fatos da realidade social.

Este mesmo recurso é utilizado em várias outras partes do livro quando, por exemplo, no registro do dia 08 de agosto, o personagem-escritor explica sobre o que é o “período de carência” mencionado tantas vezes pelos funcionários do Instituto Nacional de Previdência Social -INPS como sendo necessário para a aquisição do direito ao auxílio doença. Complementando a informação dada, ele explana sobre o decreto 72.771, de 6/09/1973 (existente na realidade empírica), cujo conteúdo versa sobre o período de carência necessário para a concessão de direitos aos contribuintes. Há também digressões em várias partes do livro, nas quais o ensaísta apresenta fragmentos de notícias de jornais (**O Estado de São Paulo/ Revista Veja/ Jornal do Brasil**) sobre o mau atendimento no INPS (02 de setembro, 08 de setembro, 25 de fevereiro de 1975). Características estas que exigem uma habilidade maior do leitor.

[...] em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um “outro” mundo ficcional, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelas referências fictícias dos signos. Na metaficção, no entanto, este fato se torna explícito e, enquanto lê, o leitor vive em um mundo que ele é forçado a reconhecer como ficção. No entanto, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se engaje intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente em sua co-criação. Essa atração em dois sentidos é o paradoxo do leitor. O próprio paradoxo do texto é que ele é tanto narcisicamente auto-reflexivo e ainda focado para fora, voltado para o leitor. (HUTCHEON, 1989, p. 07)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> No Original: “in all fiction, language is representational, but of a fictional “other” world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.”

O próprio professor declara mais adiante, que várias notícias transitam dos jornais para o seu livro, de forma invasiva (LINS, 2005, p. 170). Uma abordagem da realidade social para a ficção. Recurso presente na narrativa metaficcional, o qual permite que a ficção brinque, incomode a realidade. Suscitando no leitor o questionamento de qual o ponto de divisão ou limites do território entre o fato e a ficção. E também exigindo dele, leitor, o entendimento que o contexto lido, embora se pareça com a realidade, é apenas um heterocosmo, realidade fictícia, criada pelo autor da obra.

O autor do diário-ensaio menciona logo no início do livro, no registro do dia 18 de maio de 1974, a amizade que possui com o docente da Pontifícia Universidade Católica, A.B., o qual apresenta comentários sobre o mercado editorial e o adverte do perigo existente na sua análise da obra de J.M.E., devido a sua intimidade com ela. O professor A.B. enfatiza a importância do afastamento do crítico em relação ao autor empírico. Neste sentido, A.B queria adverti-lo em relação ao que Eco (2004, p. 46) argumenta:

Mas nem sempre se pode distinguir tão claramente o Autor-Modelo e com frequência o leitor empírico tende a ofuscá-lo com notícias que já possui a respeito do autor empírico enquanto sujeito da enunciação. Estes riscos, estas exclusões, tornam às vezes perigosa a cooperação textual.

No registro seguinte, 25 de maio, demonstrando conhecimento de Teoria Literária, o amante de J.M.E. cita uma afirmação do teórico romano Bruno Molisani, o que pode até passar despercebido ao leitor, uma vez que ele ainda não revelou sua profissão: professor de História Natural. Mas, que muito inquietará o leitor de segundo nível (Eco,2003) ao saber, posteriormente, dessa informação. Aliás, a inserção de comentários e citações da Teoria Literária na obra consiste em uma das características da metaficção. "(...) O que une não só essas citações, mas também todos os diferentes escritores a quem se poderia referir-se de forma tão ampla "metaficcional", é que todos eles exploram a teoria da ficção através da prática de escrever ficção" (WAUGH,

1984, p. 2)<sup>11</sup>. Camargo (2009, p. 58) ao discorrer sobre a narrativa metaficcional endossa tal afirmação ao declarar:

Desse modo, posso afirmar que a metatextualidade ficcional, no romance moderno, tem um traço constante e específico: a existência, no corpo do texto, de um comentário crítico, reflexivo e consciente do narrador ou de outro personagem sobre o romance que está sendo narrado ou sobre outro romance.

Os registros seguintes (03, 10 e 12 de junho; 15 de julho) trazem notas de teoria literária, como se pode observar na análise de um deles: “Além do mais, estando eu longe de ser – e do desejo de ser – um teórico universitário, por que fixar-me a normas? Vamos em frente” (LINS, 2005, p. 12). Segundo o professor, ele não está preocupado com teorias. Cita Jorge Luis Borges e Fontane, demonstrando conhecer o que era defendido por eles. No registro do dia 12 de junho, ele se justifica dizendo que não deixará que as teorias mutilem o que tem a dizer, demonstrando mais uma vez a sua preocupação com o processo de produção da obra e não com as limitações impostas pela teoria. Explicita assim, que o prazer estético da sua produção e liberdade de criação encontram-se acima das convenções técnicas.

Após um mês sem escrever, o personagem-escritor retorna colocando a sua dificuldade em iniciar o ensaio devido às peculiaridades na escrita do mesmo. Também tece uma crítica ao engessamento desse gênero, com suas normas e objetividade. Então, expõe a sua intenção, enquanto ensaísta, em manter uma relação mais dialógica, mais próxima com o leitor, justificando aí a sua escolha pela forma do diário (relatos de 14, 15 de julho). O narrador cita o nome de alguns escritores clássicos que escreveram este gênero, criando personagens fictícios para tais narrativas. Menciona Goethe (Werther), Machado de Assis (memorial de Aires) e Gide (Sinfonia Pastoral). Critica-os pela temática centrada nas mulheres e afirma que o seu diário se diferenciará destes moldes. É, portanto, a metaficção questionando a construção e singularidades dos gêneros textuais.

Somente a partir do dia 17 de julho, o leitor tomará conhecimento do enredo do livro de J.M.E. pela narração resumida de alguns fragmentos, pela escrita daquele que se intitula como seu amante, e por isso, conhecedor do romance. Entretanto, não

---

<sup>11</sup> No Original: “What connects not only these quotations but also all of the very different writers whom one could refer to as broadly ‘metafictional’, is that they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction.”

há nenhuma prova da existência desse livro. Anteriormente, no registro do dia 2 de maio, ele se refere à suposta obra como: “o livro quase lendário de Julia Marquezim Enone” (LINS, 2005, p. 9), o que pode suscitar questionamentos sobre a sua real existência. O personagem - escritor diz que sem tal resumo, o leitor ficará “na posição de alguém que presencia um debate sobre o qual lhe faltam referências”(LINS, 2005, p. 16). Todavia, devido à forma como o leitor conhece a história, sem visualizar a obra, não muda a situação, pois aquele que a conta poderá incrementar o enredo como quiser.

Na narrativa metaficcional não é permitido o comodismo por parte do leitor. Uma vez que os espaços em branco, a quebra na estrutura linear, força-o a embrenhar-se pela leitura com um foco mais atento e com mais liberdade. O leitor é levado a se perguntar sobre qual o tipo de leitor/leitura exigidos pelo texto. Ocorre o que Hutcheon (1989, p. 139) define poeticamente como o texto a ensinar o leitor “a tocar a música literária”. Ou seja, assim como o músico se vê obrigado a “decifrar” os códigos simbólicos das notas musicais, assim também o leitor é envolvido num processo que exige capacidade criativa, interpretativa, que o levará a aprender como o texto deve ser lido.

No registro do dia 22 de julho, através de um dos recursos da metaficcionalidade, o leitor é levado a refletir sobre uma situação de denúncia social. O enredo apresenta considerações sobre as pessoas que tiveram a mesma atitude da mãe de Maria de França, relatada em registros anteriores: deixar a zona rural para morar na cidade. A realidade fictícia explicita uma questão social da vida empírica, muito comum na sociedade brasileira: a migração dos habitantes da zona rural para a zona urbana:

Muitos dos que saem do campo, sabe-se, ao campo voltariam, se pudessem, tão difícil para eles a vida na cidade. Aí engrossam o contingente dos que formam a “cultura da pobreza”, assinalada pela desproporção entre a estrutura mental dos indivíduos e a complexidade dos centros onde vão tentar a vida, com o que o fracasso é inevitável (LINS, 2005, p. 18).

Percebe-se que a ficção penetra na difícil realidade daqueles que, fugindo das agruras do sertão, buscam a solução para a fome, a falta de escolaridade e de trabalho na zona urbana. Depositando na cidade todos os seus sonhos e anseios para uma vida

digna, livre de miséria e por fim, reforçam a camada dos “menos favorecidos” ou, a classe dos que estão abaixo da linha da pobreza.

Implicitamente, há um diálogo entre a representação da fala do ex-lavrador desesperado: “Para mim só há um lugar”, “É sete palmos embaixo do chão”, e a obra “*Morte e Vida Severina*” (1954-1955) de João Cabral de Melo Neto. Detalhes que podem passar despercebidos ao leitor semântico, o qual não consegue apreender a escrita nas entrelinhas. As significações implícitas, que dependem de um caminhar de liberdade por parte do leitor, não lhe são possíveis de apreensão.

Essa cova em que estás, com palmos medida,  
É a cota menor que tiraste em vida.  
É de bom tamanho, nem largo, nem fundo,  
É a parte que te cabe neste latifúndio.”<sup>12</sup>

Na fala do ex-lavrador, retirada de uma reportagem, que segundo o escritor do ensaio pertence à *Revista Realidade*, ano VII, n. 74, maio de 1972, edição especial consagrada à vida urbana, visualiza-se uma dupla intertextualidade: a obra dialoga com o poema citado, todavia, antes disso, dialoga com a revista mencionada. A revista, por sua vez, representa as vozes de inúmeros brasileiros que vivenciam tal situação de peregrinação e abandono. Nesse contexto, há a utilização do plurilinguismo: “o discurso de outrem, na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 1998, p. 127). Ou seja, a palavra serviu simultaneamente para exprimir o sentimento de desesperança experimentado por aquele que a pronunciou e atendeu à intenção do professor ensaísta em discutir a temática na narrativa. O que pode significar também a intenção do autor empírico em valer-se do discurso dos personagens criados por ele para tocar em questões críticas presentes na sociedade. Assim, as temáticas da exploração humana, a menos valia dos trabalhadores braçais, as desigualdades sociais em virtude da má distribuição de renda são abordadas. Sobre essa tendência no romance moderno, Camargo (2009, p.65) afirma que

Entre as formas do romance moderno, aquele, visto como um laboratório da narrativa, permite-nos ter uma nova consciência diante do real, podendo, ainda, desempenhar um papel de denúncia em relação à exploração do homem e à sua (in)adaptação a essa sociedade moderna. Por isso, o escritor moderno, inserido na

<sup>12</sup> MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina* (1954/1955). Disponível em: [www.culturabrasil.pr.br/joacabraldemeloneto.htm](http://www.culturabrasil.pr.br/joacabraldemeloneto.htm). Acesso em: 10/11/2012.

sociedade capitalista, moderna, não raro apresenta, em suas obras, uma visão crítica acerca dos inúmeros problemas advindos da industrialização, tais como a reificação do homem e a acentuada disparidade social, entre outros problemas.

Neste sentido, o enredo de *A rainha dos cárceres da Grécia*, através das situações vivenciadas pela personagem Maria de França e pelas demais vozes presentes na narrativa (notícias de jornais, espírito de luz, entre outras) trazem para o âmbito literário, questões reais da sociedade contemporânea.

A revelação de que o autor do diário-ensaio é um professor, ocorre no dia 27 de julho (p. 22), após três meses de registros. Ao divagar sobre a citação da obra analisada no ensaio, ele esclarece ao leitor que é "Professor Secundário", sem, todavia, indicar de qual área. Detalhes da sua atuação somente serão revelados ao leitor no relato de 2 de dezembro, explanação que inquietará o leitor: "sou um vago e obscuro professor do que antes se chamava história natural" (LINS, 2005, p. 80). Como um professor de Ciências (História Natural) pode conhecer tanto de Literatura e Teorias Literárias? Como se vê, a obra é recheada de teorias e com graus de profundidade. Aspecto este, que reforça as características da metaficcionalidade na narrativa.

No processo de fragmentação da narrativa, além da intercalação de notícias de jornais, relacionadas às dificuldades enfrentadas pelos usuários do INPS, há também uma narrativa jornalística sobre agressões praticadas por policiais contra jovens infratores, intercalada na narrativa maior, possivelmente inserida pelo professor ensaísta. É possível lê-la sequencialmente nos registros dos dias: 04 de novembro (p.61); 27 de novembro (p.75); 20 de dezembro (p.92) e 19 de março de 1975 (p. 127). Quanto a essa característica da metaficção Ommundsen, argumenta:

Interromper o fluxo narrativo para divagar sobre a vida e os pensamentos do autor, ou de teorizar sobre literatura, pode dar a impressão de que o mundo real se intrometeu no universo ficcional. Mas a "realidade" em metaficção é sempre um conceito altamente suspeito. O real se torna ficção, torna-se, em vez disso, um nível narrativo, ou "nível diegético", como às vezes é chamado de teoria da narrativa. Um truque favorito em metaficção consiste na transgressão de níveis diegético para que os habitantes de um mundo ficcional (por exemplo, a do autor) comecem a interagir com o do outro (os personagens de ficção do autor). (OMMUNDSEN, 1993, p. 8)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> No original: "Interrupting the narrative flow to digress about the life and thoughts of the author, or to theorize about literature, may give the impression that the real world has intruded into the fictional universe. But 'reality' in metafiction is always a highly suspect concept. The real itself becomes fictionalized, becomes, instead, a narrative level, or 'diegetic level', as it is sometimes called in narrative theory. A favorite ploy in metafiction consists in transgressing diegetic levels so that the inhabitants of one fictional

Outras digressões são realizadas com trechos de bilhetes de J.M.E (p.53), 26 de outubro; com trechos do livro "*Alice no país das Maravilhas*" (p.16,83,219), intromissão que deixa o leitor estético curioso. No entanto, estas citações podem servir como pistas para que o leitor perceba que, assim como Alice penetra no mundo da ficção, vivendo num mundo totalmente de criação, o personagem-escritor também está fazendo isto: dando voz e atitudes para quem o interessa a fim de satisfazer as suas inquietações e desejos de, quem sabe, se tornar um escritor. Desejo que pode, implicitamente estar ligado às inúmeras anotações que faz, em seus cadernos, dos inúmeros livros que lê.

### Considerações Finais

*A rainha dos cárceres da Grécia* é um romance híbrido marcado fortemente não apenas pela mescla de gêneros em sua forma: um romance-ensaio escrito nos moldes de um diário. A multiplicidade de gêneros textuais no enredo efetiva um diálogo com muitas outras vozes sobre teoria literária, fatos sociais e políticos da realidade empírica e relatos ficcionais. Aspectos que exigem do leitor um nível mais aprofundado de leitura para que tais detalhes não passem despercebidos.

Apesar dos relatos de fatos da realidade empírica e de citações de textos teóricos, é possível ao leitor verificar se tratar de uma narrativa ficcional devido às várias pistas que o personagem-autor vai deixando no texto: a construção dos personagens, as alegorias e simbologias utilizadas, a linguagem metafórica, a junção dos personagens e do tempo e do espaço.

Todas as "pegadas" deixadas pelo autor empírico e pelo escritor fictício (construído por ele) são características das narrativas metaficcionais, as quais correspondem a uma crítica ao próprio processo de escrita e à quebra na estrutura das narrativas que eram produzidas até então, principalmente no século XIX com enredo marcado pela linearidade e pela verossimilhança com fatos reais. Dessa forma, esse romance-ensaio, escrito por Osman Lins, serve como marco de uma literatura que foge totalmente aos padrões lineares da escrita e do narrador onisciente, distante da narrativa e do leitor.

---

world (for example that of the author) start interacting with the of another (the characters of the author's fiction)".

## Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. P. 55 – 63.
- ECO, Umberto. Sobre algumas funções da Literatura. In: *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 9-21.
- \_\_\_\_\_. O leitor-modelo. In: \_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.
- CAMARGO, Flávio Pereira. *Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre a metaficcionalidade*. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. London/New York: Methuen, 1984.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor. In: *O último leitor*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-37.

## A POÉTICA DO SINISTRO: PELA CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO GÓTICO EM *DRACULA*, DE BRAM STOKER

Nivaldo Fávero NETO  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Luciana Moura Colucci de CAMARGO  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

**Resumo:** Com o recente sucesso da saga literário-cinematográfica *Crepúsculo* (2005, 2008), a contemporaneidade presencia o renascimento do mito do vampiro, que há séculos tem fascinado o homem do oriente ao ocidente. O vampiro teve com *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912), seu amadurecimento enquanto personagem ficcional configurada sob a ótica da vilania gótica. Diferentemente de muitos estudos já publicados acerca da obra, que enfocam temáticas relativas à psicanálise e aos estudos culturais, neste, abordaremos *Dracula* sob uma perspectiva formalista no sentido de problematizar a categoria do espaço, a qual, segundo Antônio Dimas (1994, p. 5) pode assumir estatuto tão importante quanto os outros componentes da narrativa. Assim, nosso objetivo é entender, por meio da análise dos cenários mais importantes, a poética de criação da categoria espacial gótica associada à personagem vampiresca, tendo em mente as particularidades da ficção fantástica literária de vertente gótica.

### Introdução

Com o recente sucesso da saga *Twilight*<sup>1</sup> (2005), a contemporaneidade presencia o renascimento do mito do vampiro que há séculos fascina o imaginário do homem. Essa criatura mística, de acordo com o crítico James Twitchell<sup>2</sup> (1997, p. 7), descende de uma vasta trama de tradições e estórias folclóricas que remontam desde o antigo Egito, a Ásia e a Europa oriental, como a manifestação *post mortem*<sup>3</sup> de um indivíduo, que reavivado por ação do sobrenatural, se levanta do túmulo para sugar o sangue dos vivos e assim reter a aparência da vida (Melton, 2008, p. 13). Conforme descrito no folclore popular, o vampiro apresentava-se como a personificação do mal semi-vivo e sedento de sangue, que impiedosamente atacava os vivos.

A partir do século XIX, essa primitiva noção sobre os vampiros foi mudando, notavelmente com o autor irlandês Bram Stoker (1847-1912), que fez do vampiro o vilão gótico perpétuo. O resgate da imagem vampiresca já havia sido explorado na

---

<sup>1</sup> A Saga Crepúsculo da autora Stephanie Meyer conta-nos sobre o drama que gira em torno da relação entre a jovem humana Bella Swan e o vampiro, Edward Cullen.

<sup>2</sup> James B. Twitchell é professor de inglês da Universidade da Flórida. Tem interesses em literatura romântica, especialmente na vertente gótica.

<sup>3</sup> Do latim, Pós-morte.

literatura no século XVIII, inicialmente por Lord Byron (1788-1824), *The Giaour* (1813), John Polidori (1795 – 1821), *The Vampyre* (1819), e Joseph Sheridan Le Fanu (1814 - 1873), *Carmilla* (1872). Assim, apoiado em tais referências, Bram Stoker idealizou a condição literária perfeita para a existência do seu predador sanguinário, apoiado nos eixos formal e temático, nasce um ser detentor de poderes extraordinários e sobrenaturais que perpassam a lógica racional humana provocando, assim, uma permanente sensação de hesitação perante o desconhecido no leitor, por meio do qual, segundo Todorov (2010, p. 31) se manifesta o elemento fantástico.

Desta maneira, movidos pelo interesse em relação à reatualização desse mito, causador de espanto e fascínio, e também pela tradição literária de vertente gótica, que inspirou os criadores de um terror cósmico – a linhagem de literatos que começa com Poe –, despontamos rumo a uma análise da categoria espacial em *Dracula* (1897) com o objetivo de legitimá-lo como um elemento vital para a construção da atmosfera gótica, já que, segundo nossas pesquisas, o grande apelo que emana da ficção fantástica de vertente gótica advém da convergência entre espaço e personagem, sendo o primeiro considerado como parte fundamental do enredo podendo, inclusive, ser entendido como personagem.

Interessante notar que o século XX representa uma espécie de devoção ao “tempo”, visto que, com o advento da literatura moderna, recursos literários como o fluxo de consciência e a epifania fazem com que as personagens vivam no tempo de um “eu interior”. Partindo, então, dessa predileção moderna pelas questões do tempo acontece, paralela e “silenciosamente”, um (re) interesse pelo espaço enquanto categoria importante na literatura. Portanto, em um contexto histórico, social e artístico contemporâneo, o espaço tem sido revalorizado, sendo deslocado da margem para o centro assim como acontece com a retomada da figura do vampiro. Portanto, pensar em *Dracula* sob o viés da espacialidade é contribuir justamente para essa revitalização da literatura gótica e do mito do vampiro na contemporaneidade.

Ao termo “gótico”, é natural a imediata associação com o medo que, segundo Lovecraft (2008, p. 19) é a emoção mais antiga e mais poderosa que a humanidade carrega consigo, principalmente quando se trata do desconhecido. E é nessa sensação humana de estranhamento e hesitação perante o desconhecido, que a literatura gótica irá solidificar sua proposta, suscitar no leitor medos e êxtases, resultantes de um apelo ao macabro e improvável. Horace Walpole (1717-1797) com seu *Castelo de Otranto* (1764) representa o primeiro avanço a uma literatura dita gótica, que abala a estrutura entre o real e o supernatural e que, sobretudo, demanda do leitor certa capacidade

imaginativa capaz de transgredir os acontecimentos da vida cotidiana. De acordo com Fred Botting (1996, p. 1), o estilo gótico é sinônimo de uma literatura de excessos, de apelo popular, que surgiu como um espectro lançando suas trevas sobre a racionalidade e moralidade do século XVIII.

Ainda por meio da organização estrutural do romance em cartas, diários, telegramas e notícias jornalísticas, Bram Stoker enaltece a questão do avanço tecnológico, fato esse, que cria um jogo antitético com os acontecimentos vividos e que, ainda segundo o crítico Fred Botting (1996, p. 9), produz o efeito ambivalente e excessivo que emana da ficção gótica. A retomada de padrões tradicionais e aristocráticos retratados na figura sombria do conde *Dracula* e na magnífica tessitura espacial, se dá como um grito do passado que ecoa tanto no tempo da narrativa quanto no que o leitor se encontra, a sinistra presença de um passado gótico se faz sensível aos nossos sentidos.

Essa vertente literária enegrece os êxtases do idealismo Romântico, abordando os mistérios entre o mundo natural e sobrenatural, religiosidade e maldade humana, transgressões sociais e, principalmente, a corrupção da mente e do espírito, tudo isso, harmonizado de forma a transmitir não somente medo e pavor, mas, também, revelar o lado sombrio constituinte da essência humana. Dessa forma, Punter & Byron (2004, p. 19) apontam que:

Gothic, therefore, is – like, of course, the study of any literary genre – not something that can be pursued in academic isolation; the study of the Gothic opens windows onto all manner of aspects of social and psychological life.<sup>4</sup>

A personagem *Dracula* representa o passado, que vem “assombrar” e ameaçar o avanço da modernidade, que tinha reconstruído o universo dos mitos e do oculto segundo as explicações embasadas no pensamento científico. O vampiro ornado pelo tempo imortal tiraniza os preceitos ponderados pelo homem Vitoriano, de todo um sistema rigidamente articulado em torno de fortes crenças religiosas, moral socializante e reforçado pela ascensão do pensamento capitalista, científico e industrial, típicos do século. A envolvimento e popularidade do romance gótico e de seus temas se sustentam no fascínio desafiador provocado às mentes, instigadas pelos mistérios que remontam a um passado medieval, ambientado em espaços propícios à ação do elemento

---

<sup>4</sup> O estilo gótico, entretanto é - como, é claro, o estudo de qualquer gênero literário – não é um estudo que pode ser isolado; o estilo Gótico abre as janelas para os estudos em todos os aspectos, sociais e psicológicos. (tradução nossa)

sobrenatural, como os sombrios castelos e palácios, abadias arruinadas e florestas nebulosas, os quais, aliados à forma *sui generis*<sup>5</sup> de constituição das personagens, criam o estereótipo padrão da ficção fantástica de horror. A seguir, passamos às considerações sobre o que entendemos por “espaço gótico”.

#### a) O espaço gótico em *Dracula*

Com uma estrutura narrativa apoiada em percursos espaciais (Transilvânia e Inglaterra, Castelo e Abadia de Carfax), observa-se, como já exposto, que a categoria do espaço assume papel vital no desenrolar do enredo, pois em *Dracula*, nota-se a primeira manifestação relacionada à dependência do lugar de origem: *The idea of a need for native soil came from the imagination of Bram Stoker*, (Melton, 2008, p. 487), sendo este seu único lugar de repouso e de existência, pois o vampiro apresenta forte dependência com tudo aquilo que representa sua origem; do solo pátrio ao castelo com seu mobiliário e tradição.

A partir dessa particularidade da personagem, fruto do processo imaginativo-criativo de Bram Stoker, motiva-se o pensamento de uma relação imanente entre o vampiro e o espaço por ele transitado, sendo este último, responsável por exercer grande influência sobre a personagem, completando-o. Sobre a importância do espaço, o teórico russo Iuri Lotman (1978, p. 361) preconiza:

(...) os modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados, com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais (...) (o)s modelos históricos e nacionais-linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma imagem do mundo – de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura. Na base destas construções, tornam-se significantes até modelos espaciais particulares, criadas por este ou aquele texto ou por um grupo de textos.

Tomando como referência esse modelo espacial particular, trazemos à discussão, a poética de criação de um espaço gótico embasados nos estudos de Camargo (2008), *A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico*, no qual se discute a construção desse espaço peculiar ao modo gótico, tendo como alicerce as tessituras literárias, críticas e teóricas de Edgar Allan Poe (1809-1849). Posto isso, é de

<sup>5</sup> Do latim, singular, o único em seu gênero.

extrema importância pensar em Poe – *The arch priest of gothic fiction* –, que já no século XIX apresentou uma notável preocupação com o espaço literário que, como já mencionado anteriormente, não teve exatamente sua importância reconhecida na crítica literária até os séculos posteriores.

O artigo intitulado, *Philosophy of Furniture*, de Poe, põe em evidência o tradicional molde inglês de decoração e arquitetura, o qual é denominado, *supreme*. É nessa concepção de espaço, que se faz supremo aos nossos olhos, que Poe, segundo os estudos de Camargo (2008, p. 3) insere as personagens, o narrador, os motivos e os temas, todos harmonicamente articulados para a obtenção do efeito de sentido sedimentado no medo. E também, dessa forma, Bram Stoker constrói minuciosamente os espaços interiores e lúgubres percorridos pelo seu malévolo vampiro, e os explora junto com seus componentes de forma a criar uma relação de homologia, de interdependência entre eles. Notamos que o mobiliário e espaços transitados pelo vampiro, assim como ele, são de uma antiguidade e fidalguia ancestral, partes constituintes de tempos passados, porém portadores da materialidade que suportou a força dos séculos. Vejamos o relato de Jonathan Harker, hóspede do conde:

The table service is of gold, and so beautifully wrought that it must be of immense value. The curtains and upholstery of the chairs and sofas and the hangings of my bed are of the costliest and most beautiful fabrics, and must have been of fabulous value when they were made, for they are centuries old, though in excellent order<sup>6</sup>. (*Dracula*, p. 31)

O espaço evocado na ficção gótica desafia as linhas da razão, oprime e abala os pilares que sustentam os sentidos da personagem e do leitor, assim como a percepção da figura do vampiro associada à sua misteriosa moradia. O espaço que se instaura como singular no corpo da narrativa de Stoker é fruto do processo criativo que o mesmo lança mão no intuito de transpor para seu texto a atmosfera lúgubre, que ronda o estilo gótico e o próprio protagonista. Acerca do processo criativo, também Poe postula sobre tal em sua *Philosophy of Composition*<sup>7</sup> (1846), ensaio no qual, o autor pondera sobre a criação do poema *The Raven*<sup>8</sup> (1845). No referido ensaio, encontramos a seguinte reflexão sobre o espaço:

---

<sup>6</sup> O serviço de mesa é de ouro, e tão bem trabalhado que deve ser de imenso valor. As cortinas e estofados das cadeiras e sofás e as cortinas de minha cama são de tecidos mais finos e caros, e deve ter sido de um valor inigualável quando foram feitas, pois, apesar dos séculos de idade, apresentam bom estado de conservação. (tradução nossa)

<sup>7</sup> A Filosofia da Composição (1846).

<sup>8</sup> O poema, O Corvo (1845).

The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven. And the first branch of this consideration was the *locale*. For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields, but it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident; it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place<sup>9</sup>. (Poe, Edgar Allan. *Philosophy of Composition*, 1846).

É claro, que as postulações feitas por Poe se voltam para o objeto primeiro de estudo, o poema *The Raven*, porém ao citado autor não se pode restringir a completude e abrangência dos seus estudos, principalmente os de cunho teórico. Na citação acima, vemos que a preocupação latente é a respeito do espaço, modo de aproximação entre os personagens, o *locale*, assim denominado pelo autor, assume-se como elemento vital para o desenvolvimento da ação, capaz de concentrar a atenção em um determinado âmbito. Inferir tais considerações no espaço circunscrito em *Dracula* é fundamental para a percepção da importância do elemento espacial na constituição da personagem, o vampiro, e na instauração do clima de mistério e terror que define tão bem o estilo gótico na literatura.

Esse espaço nasce da intimidade com a personagem que nele transita, da presença de razões e emoções únicas que acabam por sacralizá-lo. O processo de sacralização atribuído ao espaço gótico se faz concreto no reverso, se manifesta pelo profano e macabro, ou seja, se debruça em uma realidade inteiramente diferente da natural como reflete Eliade na obra *O Sagrado e o Profano* (2011, p. 16). A ficção gótica é permeada pela existência desses "espaços intocáveis", marcados não somente pela imponência arquitetônica medieval, mas também pelo aspecto temporal encerrado em memórias longínquas que se fazem poesia aos olhos do leitor. Ou, citando Bachelard, em *A poética do espaço* (1989, p. 30), é pelo espaço e no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências.

Essa relação acima se faz muito presente em *Dracula*, pois, A primeira parte do romance de Bram Stoker se desenvolve pelos relatos da viagem da personagem

---

<sup>9</sup> O primeiro ponto da questão consistia, naturalmente, no lugar. Poderia parecer que devesse brotar espontaneamente a ideia de uma selva ou de um campo, mas tenho sempre afirmado que para se criar o efeito de um incidente insulado, é absolutamente necessário um espaço estreito, pois este ganha a força de uma pintura. Ademais, oferece a vantagem moral de concentrar a atenção em um pequeno âmbito; não é preciso afirmar que esta vantagem não deve ser confundida com a que se obtenha da mera unidade de lugar.

narradora Jonathan Harker à Transilvânia, espaço aberto e vasto, terra cercada por superstições e crenças antigas, de uma natureza bela e exótica, como nota o mesmo em seu diário: *a country which was full of beauty*<sup>10</sup>, traços que singularizam e denotam os sinais da ação do dedo de Deus, reafirmando o estatuto de grandeza e importância da região. A pátria sagrada do conde é uma terra que já presenciou a trágica realidade da batalha, é solo conquistado e defendido, solo regado por sangue de guerreiros leais e destemidos. Esse solo rico em histórias é também berço de superstições arcaicas, que arraigadas no imaginário de uma diversa classe populacional, se espalham por cada canto, criando uma atmosfera tétrica que circunda a região, assim notamos nas palavras do conde: (*Dracula*, p. 34): *We are in Transylvania, and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things*<sup>11</sup>.

Apoiados nesse estatuto de importância que a terra natal do conde apresenta, recorreremos à Borges (2007, p. 23) que postula sobre uma paisagem cultural, que recebe uma forte influência do homem, seja esse com suas crenças ou com seus atos. Imerso nessa realidade, a personagem Jonathan Harker experimenta um sentimento tanto diferente e inusitado quando contempla a Transilvânia. Ainda que fictícia, é criada com base na realidade, verossímilante ao ponto de ser sensível ao olhar e à imaginação leitora. A personagem narradora, fascinada pela beleza natural, se surpreende ainda mais quando veem ao longo da estrada, as marcas do sagrado intocado pelo tempo, cruces e pequenas capelas, nas quais camponeses dobravam seus joelhos em devoção, marcas de um tempo outrora findado no ocidente. A terra do vampiro oferece ressonância à condição de vida inconstante e dupla do mesmo. Preso entre o limiar da vida e da morte, a personagem vaga pela eternidade na soturna ânsia por completude. Sob esse viés de análise, tomamos, a seguir, o monumental edifício - O castelo - sob a jurisdição tirana de *Dracula*, o qual figura-se como uma prisão sólida na qual, vida, morte e tempo se configuram no *Memento Mori* que se faz homólogo à figura errante do vampiro.

## b) O castelo

A ligação entre morador e moradia implica a configuração de laços que cruzam os limites do tempo, ambos enobrecidos pela tradição e idade anciã: *One or two small*

<sup>10</sup> Um país cheio de belezas. (tradução nossa)

<sup>11</sup> Nós estamos na Transilvânia, e a Transilvânia não é a Inglaterra. Nossos costumes são diferentes, e deverão ser pra você, coisas de estranho tom. (tradução nossa)

*rooms near the hall were open, but there was nothing to see in them except old furniture, dusty with age and moth-eaten*<sup>12</sup> (*Dracula*, 2003, p. 53). A presença do mobiliário antigo e coberto de poeira, marcas da decadência e do desuso, são maneiras que Bram Stoker encontrou de fundir sua personagem mitologicamente antiga e seu *locale*, como diz Poe em sua *Filosofia da Composição*.

O espaço fechado e claustrofóbico do castelo é essencial para o desenrolar da ação do vilão gótico, ou, novamente recorrendo a Poe (1997, p. 918) , "a circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insuflado e tem a força de uma moldura para um quadro". A morada de *Dracula* é misteriosa e proibida, seu isolamento geográfico na região dos Montes Cárpatos cria a imagem perfeita do cárcere no qual o herói da ficção gótica é enclausurado: *The castle is a veritable prison and I am a prisoner*<sup>13</sup>! (*Dracula*, 2003, p.41). Quando Jonathan Harker se depara com a estrutura magistral do edifício construído no topo de um penhasco, demonstrando uma aparência medieval e arruinada, a personagem tem seus sentidos tumultuados, o olho não acredita no que vê, assim, nos diz Punter & Byron (2004, p. 262) acerca do Castelo: *The castle has to do with the map, and with the failure of the map; it figures loss of direction, the impossibility of imposing one's own sense of place on an alien world*<sup>14</sup>.

Situado no coração da Transilvânia, o castelo, assim como o país, desperta uma hesitação tanto no leitor quanto na personagem, emoção essa, que segundo Todorov (2010, p. 36-37) constitui-se como a fórmula primeira que resume o espírito fantástico, o que lhe dá vida. O fantástico implica, pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. A sensação sentida pela personagem no momento o qual ela aguardou do lado de fora do castelo, pareceram-lhe horas sem fim, *The time I waited seemed endless, and I felt doubts and fears crowding upon me*<sup>15</sup> (*Dracula*, 2003 p. 25), partilhamos do vazio que lhe preencheu a alma, como se as forças sobrenaturais que rodeiam o castelo e seu *lord* tivessem o poder de assujeitar e esvaziar o indivíduo. A épica saudação do vampiro, fortificada pela retórica do sinistro, prenuncia o caráter

<sup>12</sup> Um ou dois dos quartos menores próximos ao corredor estavam abertos, mas nada havia para ser visto, a não ser a antiga mobília coberta com o pó e corroída pelo tempo. (tradução nossa)

<sup>13</sup> O castelo é uma verdadeira prisão, e eu sou o prisioneiro. (tradução nossa)

<sup>14</sup> O castelo tem a ver com o mapa, e com o fracasso do mesmo. Figura a perda do senso de direção, a impossibilidade de alguém estabelecer seus próprios sentidos espaciais em um mundo estranho. (tradução nossa)

<sup>15</sup> O tempo que eu esperei pareceu-me sem fim, e eu senti dúvidas e medos aglomerando meu interior. (tradução nossa)

trepido e envolvente do espaço por ele habitado: *Welcome to my house! Enter freely. Go safely, and leave something of the happiness you bring!*<sup>16</sup> (*Dracula*, 2003, p. 27).

A presença do mal encerrado no conde *Dracula* entremeados aos muros e paredes do castelo, criam um ambiente hostil ao fluxo normal da vida. A profissão de fé do vampiro advém do profano, logo o processo de sacralização ao qual seu espaço será submetido acontece pela reversidade, indo de encontro assim, com as implicações do próprio estilo gótico, que diferindo dos moldes sacros literários, professa sua fé em uma poética de sombras e excessos. Esse caráter sagrado lançado sobre o espaço é diluído em cada parte do castelo: o quarto, as portas trancadas, a escada sinuosa, os corredores, enfim, cada detalhe da arquitetura se converge em um veículo transmissor do inesperado, dessa forma, o conde previne:

Let me advise you, my dear young friend. Nay, let me warn you with all seriousness, that should you leave these rooms you will not by any chance go to sleep in any other part of the castle. It is old, and has many memories, and there are bad dreams for those who sleep unwisely<sup>17</sup>. (*Dracula*, 2003, p. 50)

O espaço do Castelo influencia a personagem a ceder às atitudes consideradas por ele mais improváveis de serem cometidas; oprime e tumultua os sentidos, é capaz de vencer o autocontrole e a consciência racional. A figura legendária do vampiro, deslocado do tempo e do espaço, é arbitrariamente incompleto, sempre a procura novos espaços a serem pervertidos.

O traslado do vampiro até o ocidente europeu não segue as regras de transporte comum. Como inicialmente dito, Bram Stoker foi o primeiro autor a atribuir ao vampiro a relação de interdependência com o solo nativo, assim, através dessa relação que se faz vital ao morto-vivo, as caixas contendo terra nativa são transportadas além-mar, uma delas contendo o próprio vampiro, pois este é o único lugar capaz de oferecer completude e repouso ao vampiro. A tetricidade do aspecto lendário e mítico incrustado na figura do vampiro homologa seus respectivos espaços. Quando Jonathan Harker expõe as características da propriedade de Carfax para o conde, este num tom suave e ao mesmo tempo grandiloquente exprime sua satisfação:

<sup>16</sup> Bem vindo a minha casa. Entre de livre e espontânea vontade. Vá em segurança, e deixe um pouco da felicidade que traz consigo. (tradução nossa)

<sup>17</sup> Deixe-me aconselha-lo meu jovem amigo. Não, deixe-me alerta-lo com toda a seriedade, que se você, porventura, deixar esses aposentos, não deverá dormir em nenhuma outra acomodação do castelo. Ele é antigo, e abriga várias memórias, e haverá de ter sonhos terríveis aquele que for imprudente. (tradução nossa)

I am glad that it is old and big. I myself am of an old family, and to live in a new house would kill me. A house cannot be made habitable in a day, and after all, how few days go to make up a century. I rejoice also that there is a chapel of old times. We Transylvanian nobles love not to think that our bones may lie amongst the common dead<sup>18</sup>.  
(*Dracula*, p. 37)

A chegada do conde provoca uma tensão não só nos polos humanos norteadores da sociedade, mas os efeitos da sua chegada tencionam também a natureza, que pela inesperada tempestade prenuncia o mal que está por atracar em solo inglês. Esse caráter de perversidade que envolve a imagem do conde é fundamental para a percepção do espaço como parte constitutiva da atmosfera de terror. Adentrar o espaço do vampiro é sentir à flor da pele sua barbaridade, comungar da sacralidade maligna que emana das suas roturas, mesmo que involuntariamente, o espaço tem o poder de fomentar na personagem e no leitor o espírito oscilante fruto da titubeação frente ao desconhecido.

A propriedade de Carfax é dotada de características verdadeiramente valorizadas pelo conde, exala ancianidade e desuso: *The whole place was thick with dust... The walls were fluffy and heavy with dust, and in the corners were masses of spider's webs*<sup>19</sup>... (*Dracula*, p. 341)

Esse ambiente agressivo à sensibilidade suscita em Jonathan Harker e nos demais caçadores sentimentos confusos e sentidos aguçados. Como já mencionado no item anterior, os gradientes sensoriais constituem um importante aspecto na percepção espacial, e se fazem essenciais no reconhecimento da Abadia de Carfax como o covil de horrores de *Dracula*. Quando os caçadores rompem a porta da Abadia, um odor estranho e inesperado lhes invade as narinas: *We were prepared for some unpleasantness, for as we were opening the door a faint, malodorous air seemed to exhale through the gaps, but none of us ever expected such an odour as we*

---

<sup>18</sup> Fico feliz que é antiga e grande. Eu mesmo sou de família antiga, e viver em uma casa nova iria me angustiar. Uma casa não pode se fazer habitável em um dia, e ademais, como poucos dias iriam se comparar a séculos. Eu me alegro por haver também uma capela dos tempos antigos. Nós, nobres transilvanianos, gostamos de não pensar no fato de que nossos ossos poderão descansar entre os mortos comuns. (tradução nossa)

<sup>19</sup> O lugar estava repleto de pó... As paredes estavam fofas e pesadas pelo acúmulo de poeira, e nos cantos, se encontravam inúmeras teias de aranha. (tradução nossa)

*encountered*<sup>20</sup> (*Dracula*, 2003, p. 342). O ar do espaço em questão, tinha se feito estagnado e sórdido, um cheiro de terra impregnava o local.

O vampiro se faz sentir mais pelo olfato que, segundo Borges (2007, p. 98), ao tratar sobre os gradientes sensoriais, tem a capacidade de captar um leque extenso de informação, como a morte, que se faz notar pelo do cheiro de sangue podre, a essência da vida em putrefação reclusa na figura do vampiro e da sua morada. O ar respirado pelo vampiro se faz impuro aos homens, assim como o solo por ele pisado se faz estranho aos pés e infértil às emoções. A partir do primeiro momento em que *Dracula* firma residência em Carfax, esse solo se torna sagrado, ainda mais, pela presença das caixas contendo terra transilvaniana, que sem dúvida alguma, intensifica a presença do elemento sacrossanto vampiresco.

A profanação do elemento espacial vampírico se dá pela a utilização de artefatos cristãos, que se constituem como opostos ao modo de vida levada pela criatura, que certamente, é associada à imagem demoníaca. Esse fato aviva o pensamento que o espaço gótico se concretiza no reverso, pelo profano. Os espaços evocados na obra de Bram Stoker não somente se inter-relacionam com a personagem, mas também cooperam de forma intensa para a ressonância gótica na obra. O espaço gótico lida com a reação do homem perante o desconhecido, exalta a primitividade dos nossos sentidos através da constituição dos cenários, a mobília empoeirada, as portas antigas e barulhentas, as chaves numerosas, as paredes arruinadas, e principalmente, o morador macabro, que se delineia pela oposição binária entre o grotesco e o sublime, conforme os postulados teóricos de Victor Hugo em *Preface to Cromwell* (1988, p.25) quando diz:

[...] will feel that not everything in creation is humanly beautiful, that the ugly exists next to the beautiful, the deformed/misshapen next to the graceful, the grotesque on the other side of the sublime, evil with good, shadow with light.<sup>21</sup>

Não obstante, lembramo-nos de William Blake que, em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793), traz a mesma concepção:

---

<sup>20</sup> Estávamos preparados para acontecimentos desagradáveis, pois assim que rompemos a porta, um odor putrefe tomava o ar e parecia exalar das roturas, mas nenhum de nós, jamais esperava se deparar com tal odor.

<sup>21</sup> Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (tradução nossa)

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion,  
Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.  
From these contraries spring what the religious call Good and Evil.  
Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing  
from Energy<sup>22</sup>.  
Good is Heaven. Evil is Hell

A partir desses pensamentos de Hugo e Blake entendemos a ficção fantástica, em sua vertente gótica, como um legado muito maior do que o de simples entretenimento e lançamos nosso olhar sobre *Dracula* como uma obra construída de forma a contemplar os opostos constituintes do cosmos e, claro, da própria natureza humana. E, claro, o *modus operandi* de Stoker sobre a espacialidade literária nessa narrativa, conforme discutido ao longo desse estudo, é indubitavelmente uma “prova” significativa da escritura do autor em que as estruturas temática e formal podem e devem ser entendidas como valor estético.

### Considerações finais

De acordo com as reflexões empreendidas no presente artigo, entendemos que a Bram Stoker coube o talento visionário de vislumbrar um romance que permearia o imaginário de muitas gerações futuras com medo e terror, e que, segundo Fred Botting (2006, p. 146), tendo como principal personagem o “vampiro macho”, reafirmaria e imortalizaria esse legado do vilão gótico. Desde o século XVIII, a envolvimento e a popularidade do romance gótico e de seus temas se sustentam no fascínio desafiador provocado às mentes, instigadas pelos mistérios que remontam a um passado medieval, ambientado em espaços góticos e lúgubres (castelos, abadias, cemitérios) propícios à ação do sobrenatural. Condição essa que, aliada à homologia entre a constituição ficcional das personagens e à construção de um espaço gótico, cria alicerces para que o romance gótico deixe a condição de literatura popular e de “massa” para adentrar ao rol de ficção fantástica cujo traço diferencial é justamente o rigor estrutural do texto literário enquanto urdimento temático e formal.

---

<sup>22</sup> Sem Contrários não há progressão. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência humana. Destes contrários deriva o que o homem religioso chama de Bem e o Mal. O Bem é a passividade que obedece à Razão. O Mal é a atividade que nasce da Energia. O Bem é o Céu. O Mal é o Inferno.

Assim, é a partir dessa tessitura dialética e da escritura de Stoker que o elemento espacial é moldado sob o viés de espaço gótico no qual o sinistro se faz sublime pelo estabelecimento de opostos como partes formadoras de um sistema norteador axiológico. Nesse sistema, há o diálogo perene e conflitante entre o novo e o antigo, o bem e mal, o sagrado e o profano e o aberto e o fechado; conflitos esses que se homologam, imprimindo no romance e na trajetória espacial gótica, o ambiente ideal para a vida sobre-humana do vilão vampiro. Esses espaços circunscritos e enclausurados, transfigurados numa ampla *mise en scène* gótica são incitadores da ação e do caráter do Conde, o qual se posicionando como a manifestação do *Uncanny*, macula a normalidade rasgando o véu divisor de mundos – real/sobrenatural/passado/presente –, adentra mitológica e literariamente nos séculos vindouros. Principalmente nos tempos contemporâneos atuais, essa situação é revivida, pois, o medo frente ao “desconhecido” inexoravelmente faz parte da condição humana. Ou seja, o último da estirpe dos *Dracul*, o monumental “vilão” remanescente de tempos e valores outrora findados, levanta-se da própria morte como um ser errante – temporal e espacialmente – para assombrar esses “novos tempos” noite adentro.

## Referências

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Routledge: London, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. Dover Publications, 1994.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci. *A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico*. In: Abralic - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo - SP. Eletrônico. Abralic : Abralic, 2008.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci. *Roderick Usher: o dândi das origens*. In: Para Sempre Poe - Congresso Internacional 200 anos do nascimento de Edgar Allan Poe, 2009, Belo Horizonte - MG. Caderno de Resumos: Congresso Internacional para Sempre Poe. Belo Horizonte - MG : Fale - UFMG, 2009.

CIRLOT, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the Spanish by Jack Sage. London: Routledge, 2001.

DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

LOTMAN. Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MELTON. Gordon. *Enciclopédia dos Vampiros*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.

POE, Edgar Allan. *The collected works of Edgar Allan Poe: Tales and Poems*. Wordsworth Library Collection, 2009.

PUNTER, David & BYRON, Glennis. *The Gothic*. England: Blackwell Publishing, 2004.

STOKER, Bram. *Dracula*. London: CRW Publishing Limited, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TWITCHELL. James. *The Living Dead: A study of the vampire in Romantic Literature*. Duke University Press, 1997.

## A UTILIZAÇÃO DE *SOFTWARE* COMPUTACIONAL EM PESQUISAS CIENTÍFICAS: EM FOCO O *WORDSMITH TOOLS* NA EDUCAÇÃO

Olíria Mendes GIMENES  
Universidade de São Paulo

**Resumo:** A área da Educação, de maneira geral, pouco se utiliza da informatização computacional para otimizar processos investigativos. Ao contrário, a área da linguística possui uma vertente específica que utiliza o *Wordsmith Tools* como recurso tecnológico, a Linguística de *Corpus*. Mediante essa premissa, o presente trabalho tem como objetivo apresentar o uso do *software Wordsmith Tools* em pesquisas científicas de uma área distinta, a educação, a partir de uma pesquisa em nível de mestrado. Essa investigação se propôs a apreender o significado social das produções teóricas sobre formação de professores e o sentido pessoal atribuído e objetivado no contexto das teses e dissertações que desenvolveram pesquisas de intervenção, nos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGEDs) na região centro-oeste, de 1999 a 2008. Assim sendo, a partir do *Wordsmith Tools* e com ele, foi possível coletar e tratar os dados de maneira que pudessem ser analisados a partir de uma abordagem dialética, sustentada na teoria histórico-cultural, validados pela categoria significado e sentido, nas perspectivas vigotskianas e leontievianas. As ferramentas *wordlist*, *keywords* e *concordance* permitiram analisar os *clusters* em maior evidência no corpus, bem como suas significações a respeito das concepções dos autores expressas nas pesquisas analisadas. A utilização do programa computacional, do porte do *Wordsmith Tools*, contribuiu para que os objetivos propostos fossem alcançados, proporcionando assim, uma significativa otimização na pesquisa e, também, inovação metodológica na área. Por conseguinte, acreditamos que a apropriação de ferramentas digitais de áreas específicas do conhecimento não pode ser vista por pesquisadores de outras como algo distante da realidade e, sim, como uma possibilidade de apreensão por meio da divulgação realizada por grupos de pesquisa.

### Introdução

A área da Educação, de maneira geral, pouco se utiliza da informatização computacional para otimizar processos investigativos. Ao contrário, a área da linguística possui uma vertente específica que utiliza o *Wordsmith Tools* como recurso tecnológico, a Linguística de *Corpus*.

Mediante essa premissa, o presente trabalho tem como objetivo apresentar o uso do *software Wordsmith Tools* em pesquisas científicas em uma área distinta, a educação, a partir de uma pesquisa em nível de mestrado.

Apresentamos ao longo deste texto um dos procedimentos metodológicos para coleta e tratamento dos dados, realizado na pesquisa em comento, o qual foi utilizado o *software Wordsmith Tools* como ferramenta potencializadora da otimização da investigação.

Para isso, apresentamos as características do *corpus* da pesquisa empreendida e demonstramos como foi realizado tal procedimento, ilustrando com telas do próprio programa computacional.

### **O *corpus* da pesquisa**

A pesquisa em nível de mestrado em que foi utilizado o *software Wordsmith Tools* teve como objetivo apreender o significado social das produções teóricas sobre formação de professores e o sentido pessoal atribuído e objetivado no contexto das teses e dissertações que envolveram pesquisas de intervenção, nos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGEDs) na região centro-oeste, de 1999 a 2008.

O *corpus* analisado se constituiu de uma tese e oito dissertações contendo 2.876.055 palavras, 19.570 palavras únicas ou *types*, e 1.487 palavras-chave geradas a partir da ferramenta *keyword*. De acordo com Sardinha (2004) o classificamos como médio-grande e, quanto aos critérios em relação à tipologia geral, o classificamos assim:

Modo: escrito

Tempo: sincrônico e contemporâneo

Seleção: de amostragem

Conteúdo: especializado

Autoria: de língua nativa

Disposição interna: original em português

Finalidade: de estudo

Não obstante, nos apropriamos da empregabilidade do *software* no campo da educação para otimizar a pesquisa e promover assim, sua disseminação nesta área do conhecimento que até então, pouco se utiliza da informatização computacional, da maneira como a Linguística de *Corpus* o vem fazendo.

O *Wordsmith Tools* é composto de ferramentas, utilitários, instrumentos e funções. Diante dessa apropriação, nos restringimos nessa pesquisa referenciada às ferramentas básicas do programa que, mediante aos objetivos propostos, muito nos atenderam.

## A utilização do *Software Wordsmith Tools*

Para chegarmos a esta descrição que ora apresentamos e que é parte da metodologia adotada na pesquisa de mestrado, necessário se faz a ocupação de alguns detalhes, permitindo assim, uma melhor compreensão da mesma.

## A coleta de dados

Para iniciarmos o percurso que ora trataremos, foi necessário identificar todas as pesquisas de intervenção desenvolvidas na região centro-oeste, no período de 1999-2008, que à época, compuseram o *corpus* de estudo da investigação para, em seguida, darmos o próximo passo, ou seja, o acesso a elas.

O *corpus* de estudo foi composto por uma tese e oito dissertações, advindas dos Programas de Pós-Graduação *Strictu Sensu*, sendo eles: Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e Universidade de Uberaba (UNIUBE)<sup>1</sup>.

De posse da listagem das referências completas das teses e dissertações, foi realizado o *download* de todas elas, a partir da criação de um diretório específico no qual foram abrigadas para tal finalidade investigativa.

Em seguida, fizemos um recorte nos arquivos elegendo apenas o conteúdo contido nos elementos textuais<sup>2</sup> dos trabalhos como parte integrante de nossas análises, pois o referente aos elementos pré-textuais<sup>3</sup> e pós-textuais<sup>4</sup> não continha informações substanciais para nossa pesquisa.

Tal atitude se justifica pelo fato de que várias palavras ali presentes poderiam confundir e/ou influenciar nosso olhar e também por não atenderem aos objetivos da pesquisa, fazendo com que transparecessem como palavras-chave o nome do autor do

---

<sup>1</sup> Nesse momento, há necessidade de justificarmos o fato dessas instituições estarem presentes na região centro-oeste nesta pesquisa, sendo que a divisão das regiões brasileiras perante a CAPES, se encontram na região sudeste. Entretanto, existe uma ressalva por parte desse órgão. Essa divisão refere-se ao alocamento dos programas de pós-graduação das instituições de ensino superior do Brasil nas cinco regiões brasileiras, com fins de estabelecimento de políticas administrativas e orçamentárias dentro da CAPES. Em conformidade ao esclarecimento prestado diante ao nosso questionamento a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Clarilza Prado, Coordenadora da Área de Educação junto a CAPES, diz ser o Estado de Minas Gerais pertencente a região sudeste, no entanto, os programas de pós-graduação das instituições de Uberlândia, UFU e, Uberaba, UNIUBE, estão alocados na região centro-oeste devido ao fato de que eles, em acordo com o órgão, se posicionaram e definiram que estariam melhor integrados nessa região, se beneficiando também com programas de recursos prioritários destinados a ambas regiões.

<sup>2</sup> Elementos textuais em trabalho científico diz respeito à introdução até as considerações finais.

<sup>3</sup> Elementos pré-textuais são: capa, folha de rosto, epígrafe, agradecimentos, resumo, *abstract*, lista de figuras, de ilustrações, de siglas, de tabelas, sumário.

<sup>4</sup> Elementos pós-textuais são: referências, anexos, apêndices.

trabalho, nome da instituição, palavras em língua estrangeira do *abstract*, dentre outros.

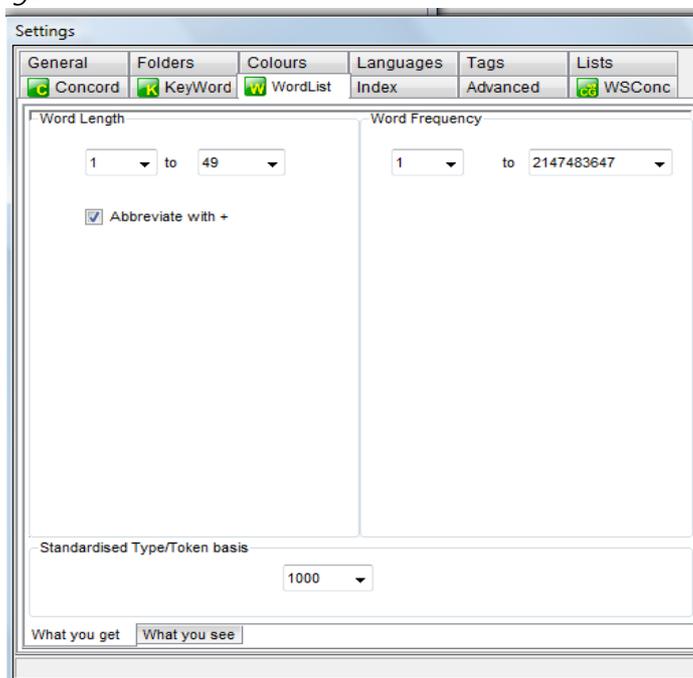
### O tratamento dos dados

Fizemos uma *wordlist* de cada trabalho a partir dos arquivos em TXT. Em seguida, geramos outra *wordlist* com o conjunto de trabalhos da região. Todas *wordlists* foram gravadas separadamente no próprio *Wordsmith Tools*. Da mesma maneira, fizemos com a listagem da *keyword* que foi gerada a partir da *wordlist*.

Estabelecemos algumas pré-definições a partir da função *Controller Settings* quando da utilização das ferramentas tanto da *wordlist* quanto da *keyword*, algumas delas presentes nas Fig. 1, 2 e 3.

Isso significa que as listas de palavras produzidas mediante as definições nos mostrariam as palavras utilizadas no *corpus* de estudo com uma frequência mínima de uma vez, compostas a partir de uma letra, como os artigos definidos que possuem uma só letra (o, a) até as compostas de várias letras, conforme as Fig. 1 e 2.

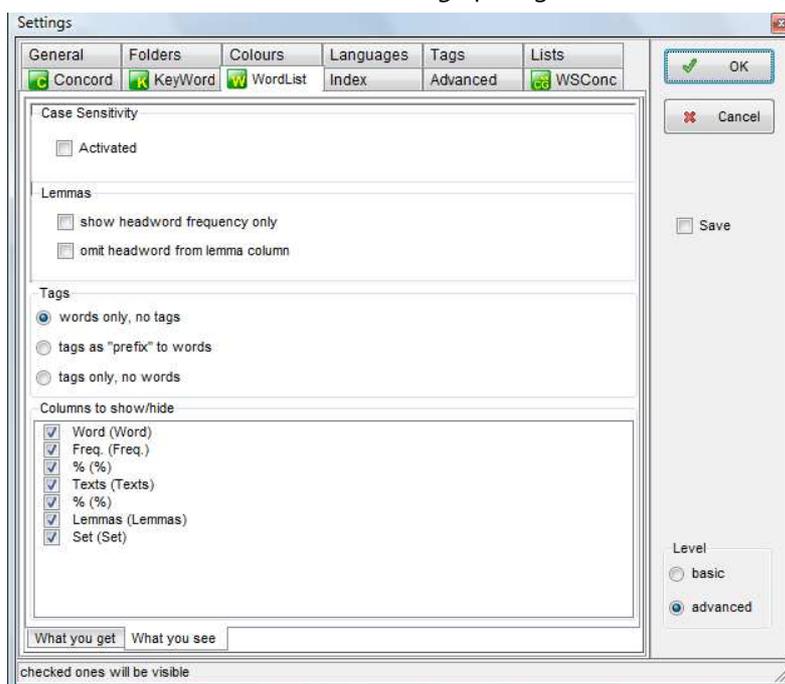
**FIGURA 1** – Tela do *Controller Settings* para gerar a *wordlist*, aba *What you get*



**Fonte:** Gimenes (2012).

A Fig. 1, ao clicar na aba *What you get*, que indica as opções disponíveis para a composição da *wordlist*, foi selecionada para que capturasse palavras a partir de uma só letra até 49, partindo da frequência um até o limite do próprio programa, conforme Fig. 2.

**FIGURA 2** – Tela do *Controller Settings* para gerar a *wordlist*, aba *What you see*



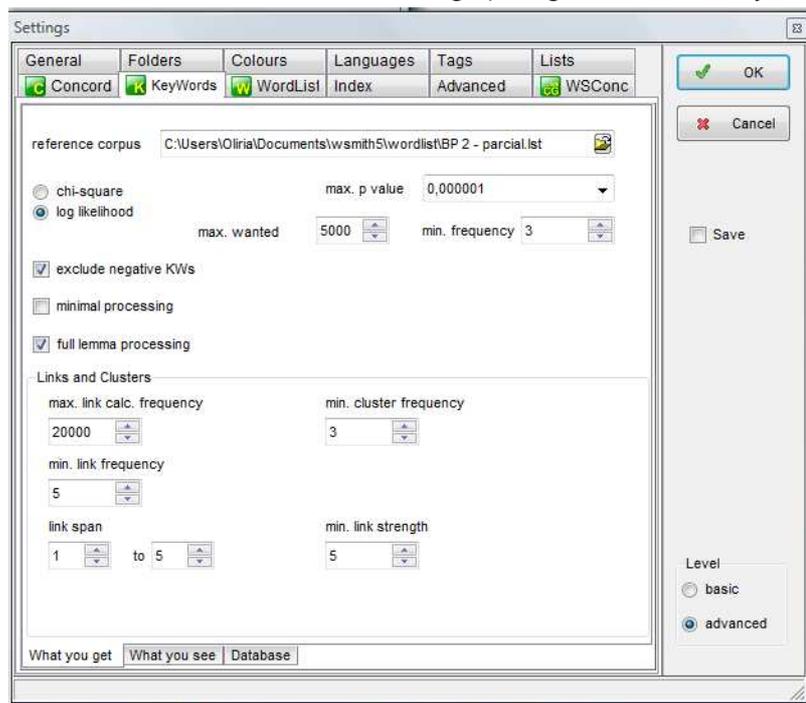
**Fonte:** Gimenes (2012).

Na Fig. 2 ao clicar na aba *What you see*, foi confirmada a seleção padrão do próprio programa, ou seja, capturar somente palavras, com colunas referentes a frequência e sua percentagem, bem como os textos em que elas aparecem.

Na listagem *keyword* optamos por definir um *cluster*<sup>5</sup> cuja sequência fosse fixa de palavras recorrentes na concordância, com frequência no mínimo três vezes no *corpus* de estudo com possibilidade de visualização de cinco palavras à direita (5R) e cinco à esquerda (5L) do nódulo pesquisado, conforme Fig. 3, 4 e 5.

<sup>5</sup> É uma lista de sequências fixas de palavras recorrentes na concordância, ou seja, multipalavras extraídas da concordância.

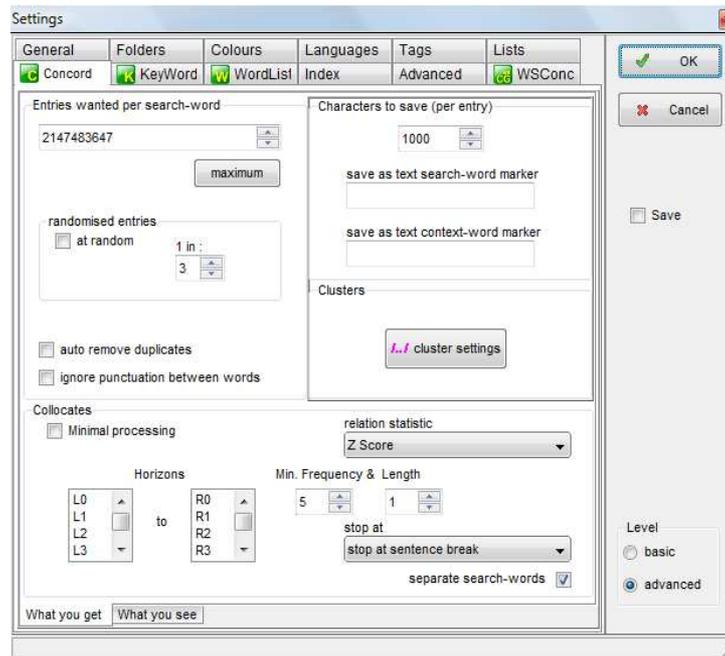
FIGURA 3 – Tela do *Controller Settings* para gerar a lista de *keywords*



Fonte: Gimenes (2012).

Optamos por definir a lista dos *collocates* ou colocados, que são palavras ao redor da palavra de busca ou nóculo em determinada posição, a partir de uma frequência mínima de uma vez, parte inferior da Fig. 4, para que pudéssemos observar o posicionamento das diversas palavras que se apresentavam ao redor do nóculo, visualizando assim, a elaboração dos *clusters* por parte dos autores das pesquisas analisadas, as quais comporiam o nosso *corpus* de estudo.

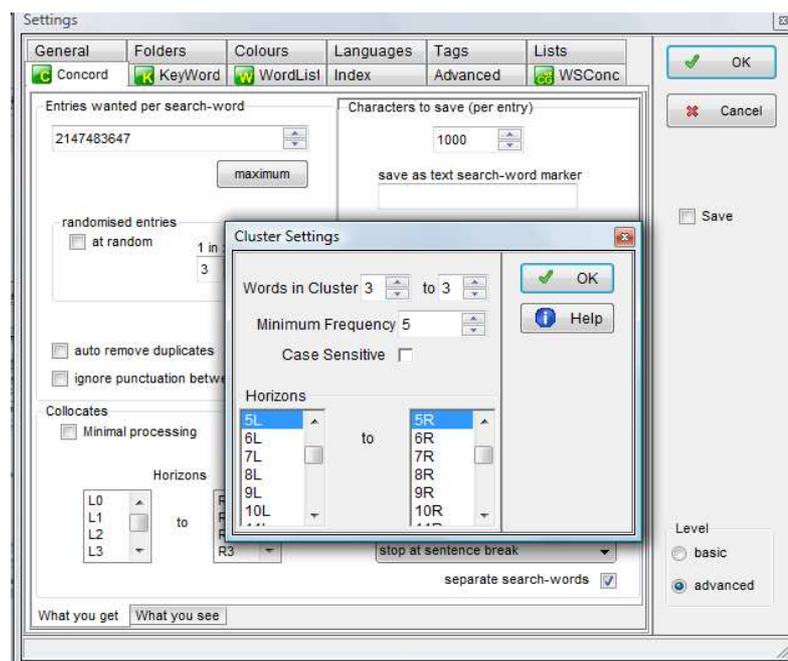
FIGURA 4 – Tela do *Controller Settings* para gerar o *Concord*



Fonte: Gimenes (2012).

Ao clicar em *Cluster Settings*, uma nova tela aparece possibilitando escolher a quantidade de palavras que iria compor o *cluster*, bem como a frequência mínima e a abrangência de palavras ao seu redor, conforme Fig. 5.

FIGURA 5 – Tela do *Controller Settings*, clicando em *Cluster Settings*



Fonte: Gimenes (2012).

Na sequência, a partir da *wordlist* da região, extraímos os nomes de autores, conforme Fig. 6, que foram citados, direta e indiretamente, bem como sua frequência, para elaboração de tabelas<sup>6</sup>. Neste caso, Alvarado e Prada foram localizados em separado, mas referem-se ao sobrenome de um único autor, Luis Eduardo Alvarado Prada.

Para composição dessas tabelas foi necessário percorrer as listas de palavras da região, palavra por palavra, para identificarmos os autores, chegando a alguns casos em que por erro de grafia foi necessário fazer a contagem manual, tendo em vista que o programa reconhece grafia e não sentido.

Outras vezes, recorremos ao contexto do trabalho para reconhecermos se os nomes se referiam a teóricos ou a sujeitos envolvidos na pesquisa. Os dados que compuseram cada uma das tabelas permitiram analisar os referenciais que estariam embasando as pesquisas de intervenção no campo da formação de professores.

FIGURA 6 – *Wordlist* com identificação do autor Alvarado Prada

N	Word	Freq	%	Texts	%_emmas	Set
451	TÉCNICA	112	0.03	9	100.00	
452	TEXTO	112	0.03	9	100.00	
453	EQUIPE	111	0.03	8	88.89	
454	FAMILIA	111	0.03	8	88.89	
455	INSTRUTORES	111	0.03	1	11.11	
456	INTERESSE	111	0.03	9	100.00	
457	LEITURA	111	0.03	9	100.00	
458	PONTO	111	0.03	9	100.00	
459	AGORA	110	0.03	9	100.00	
460	DEPOIS	110	0.03	9	100.00	
461	FALA	110	0.03	9	100.00	
462	FAMILIAS	110	0.03	8	88.89	
463	INTERESSES	110	0.03	8	88.89	
464	REFERE	110	0.03	9	100.00	
465	ALVARADO	109	0.03	5	55.56	
466	BOM	109	0.03	8	88.89	
467	CAPACITAÇÃO	109	0.03	8	88.89	
468	ESTADO	109	0.03	9	100.00	
469	PLANEJAMENTO	109	0.03	7	77.78	
470	PRADA	109	0.03	5	55.56	
471	REALIZAÇÃO	109	0.03	9	100.00	
472	TÃO	109	0.03	9	100.00	
473	VALORIZAÇÃO	109	0.03	9	100.00	
474	AI	108	0.03	8	88.89	
475	ESPAÇOS	108	0.03	8	88.89	
476	MENOS	108	0.03	9	100.00	
477	PODEMOS	108	0.03	9	100.00	
478	QUALQUER	108	0.03	9	100.00	
479	ATUAÇÃO	107	0.03	9	100.00	
480	AVALIAR	107	0.03	7	77.78	
481	CONSIDERANDO	107	0.03	9	100.00	
482	EXISTE	107	0.03	9	100.00	
483	DIVERSIDADE	106	0.03	8	88.89	

Fonte: Gimenes (2012).

Para selecionarmos as palavras de maior chavidade e mais significativas no que tange às perspectivas de formação de professores, bem como suas frequências,

<sup>6</sup> Cada tabela refere-se ao referencial teórico utilizado nos trabalhos da região analisada, constituindo assim, os apêndices da pesquisa.

nos baseamos na listagem de *keywords* da região, ou seja, as palavras emergiram do próprio *corpus* de estudo.

Para que pudéssemos concretizar o reconhecimento de palavras mais significativas realizamos um estudo sobre as teorias recorrentes acerca das perspectivas de formação com base na racionalidade técnica, na racionalidade prática, no intelectual crítico, por coletivos, na perspectiva histórico-cultural e na histórico-crítica. Vale lembrar que essas perspectivas foram escolhidas *a priori*.

Ao final do estudo, tivemos condições de apreender todo o movimento de formação, bem como sua manifestação diante de um contexto formativo. Assim, com base no que foi apreendido sobre as perspectivas de formação e, de posse da lista de *keywords* do conjunto dos trabalhos, iniciamos a identificação de palavras, que emergiram do *corpus* de estudo, presentes na listagem de *keywords*.

A identificação das palavras, isoladas ou em contexto juntamente com outra, quando da utilização do *Wordsmith Tools*, com a ferramenta *Concord*, permitiu visualizarmos os *clusters*, possibilitando constatar, em contexto, se as expressões utilizadas nas teses e dissertações, se referiam às perspectivas ou não. A seguir ilustramos esse passo, com a palavra "reflexivo" até a composição da expressão lexical "professor reflexivo", por meio de telas do próprio programa.

A palavra "reflexivo" faz parte da categoria racionalidade prática, conforme os estudos realizados. Ela foi selecionada e submetida à concordância pela ferramenta *Concord*, que faz a busca das aparições desse nóculo. Ainda com essa ferramenta, tivemos a oportunidade de verificar os *patterns*<sup>7</sup> do nóculo, ou seja, quais são as palavras que acompanham a palavra "reflexivo" (Fig. 7).

**FIGURA 7** – *Patterns* da palavra-chave "reflexivo"

N	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1				O	PROFESSOR	REFLEXIVO	E				
2				DO							

**Fonte:** Gimenes (2012).

A tela dos colocados, conforme a Fig. 8, permitiu visualizarmos a frequência e o posicionamento de palavras que acompanham a "reflexivo". A palavra "professor", à esquerda (L1), da palavra "reflexivo", ao centro.

<sup>7</sup> Resumo dos colocados. Eles são agrupados nas posições em que são mais frequentes.

FIGURA 8 – Collocates da palavra-chave “reflexivo”

N	Word	With	Relation	Texts	Total	total	Left	Right	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1	REFLEXIVO	reflexivo	0.000	8	30	1	1	0	0	0	0	1	0	28	0	1	0	0	0
2	PROFESSOR	reflexivo	0.000	3	18	15	3	0	0	3	0	12	0	1	0	2	0	0	0
3	O	reflexivo	0.000	7	15	12	3	0	4	2	6	0	0	1	2	0	0	0	0
4	DE	reflexivo	0.000	5	10	7	3	1	1	3	2	0	0	0	0	2	1	0	0
5	DO	reflexivo	0.000	5	9	7	2	1	1	0	5	0	0	1	0	0	0	0	1
6	E	reflexivo	0.000	5	7	1	6	0	0	1	0	0	0	6	0	0	0	0	0
7	A	reflexivo	0.000	3	7	1	6	1	0	0	0	0	0	1	2	1	1	1	1
8	É	reflexivo	0.000	4	6	2	4	1	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	2
9	UM	reflexivo	0.000	4	5	3	2	0	0	0	3	0	0	0	1	0	0	0	1
10	COMO	reflexivo	0.000	3	5	5	0	1	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0
11	APRENDER	reflexivo	0.000	1	5	0	5	0	0	0	0	0	0	1	0	2	1	1	1
12	QUE	reflexivo	0.000	3	5	1	4	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	3

Fonte: Gimenes (2012).

Ao clicar sobre a frequência da palavra “professor”, aparece uma nova tela constando as linhas de entrada desta, ao lado da “reflexivo”, conforme a Fig. 9. Isso significa que o nóculo em questão fica em evidência diante das demais palavras, na cor azul, e ao clicarmos duas vezes sobre uma das linhas de entrada, o programa nos remete a outra tela exibindo em destaque a palavra em contexto (Fig. 10).

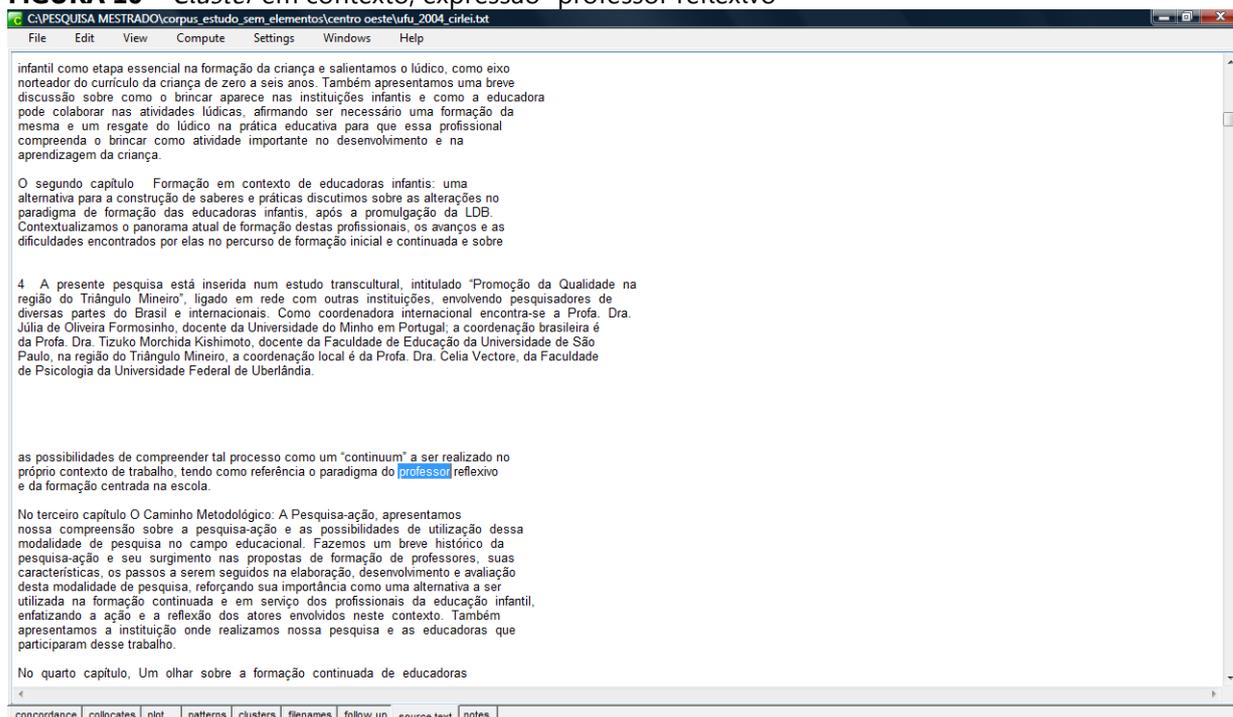
FIGURA 9 – Concordance da palavra-chave “reflexivo”; posicionamento da palavra “professor”

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent. #	nt.	Pos	Para. #	Para. Pos	Head. #	d.	Pos	Sec	Sect.	File	%
1	como pesquisador” e do “professor reflexivo”, o objetivo dessas			17,039	452	33%	0	31%					0	31%	ufu_2004_cirlei.txt	33%
2	Alarcão (1996) o conceito de professor reflexivo não se esgota na ação docente			20,145	690	60%	0	51%					0	51%	uniube_2004_maria_soledade.txt	52%
3	momento de surpresa : um professor reflexivo permite-se ser surpreendido			19,811	672	58%	0	50%					0	50%	uniube_2004_maria_soledade.txt	51%
4	pelos conceitos de reflexão, professor reflexivo, aluno reflexivo, aprender a			20,222	693	67%	0	51%					0	51%	uniube_2004_maria_soledade.txt	52%
5	abordagem próxima à do professor reflexivo e, em muitos pontos,			20,513	705	35%	0	52%					0	52%	uniube_2004_maria_soledade.txt	52%
6	rótulos tais como “professor reflexivo”, “professor pesquisador” ou			2,457	70	68%	0	6%					0	6%	uniube_2004_maria_soledade.txt	6%
7	et. al. (2002), o paradigma do professor reflexivo trabalharia na formação deste			12,375	317	16%	0	23%					0	23%	ufu_2004_cirlei.txt	24%
8	da própria sala de aula. O professor reflexivo é um professor investigador			17,242	580	11%	0	44%					0	44%	uniube_2004_maria_soledade.txt	44%
9	referência o paradigma do professor reflexivo e da formação centrada na			4,393	107	86%	0	8%					0	8%	ufu_2004_cirlei.txt	8%
10	formação do aluno crítico, do professor reflexivo, trata da necessidade das			31,452	1,020	17%	0	87%					0	87%	uniube_2004_maria.txt	87%
11	e Estados Unidos sobre o professor reflexivo 14, isto é, aquele que			6,577	204	59%	0	17%					0	17%	uniube_2004_maria_soledade.txt	17%
12	é importante ressaltar: o professor reflexivo e o professor pesquisador. Em			19,268	652	84%	0	49%					0	49%	uniube_2004_maria_soledade.txt	49%
13	dentro das escolas - como movimento reflexivo das tentativas,			20,073	592	62%	0	36%					0	36%	uniube_2003_glaucia.txt	36%
14	de reflexão, professor reflexivo, aluno reflexivo, aprender a aprender, aprender			20,224	693	75%	0	51%					0	51%	uniube_2004_maria_soledade.txt	52%
15	a favor do professor como profissional reflexivo, investigativo, construtor da			19,288	653	77%	0	49%					0	49%	uniube_2004_maria_soledade.txt	49%
16	ou continuada com enfoque crítico reflexivo, facilita a dinâmica de auto			19,377	577	68%	0	34%					0	34%	uniube_2003_glaucia.txt	35%
17	, formulando uma concepção de prática reflexivo, em diferentes momentos,			19,794	671	75%	0	50%					0	50%	uniube_2004_maria_soledade.txt	51%
18	valorizam o professor como profissional reflexivo (Schön, 1992; Nóvoa, 1992;			12,176	311	59%	0	22%					0	22%	ufu_2004_cirlei.txt	23%
19	. Entendemos que o sujeito, quando reflexivo, intervém em sua própria			2,919	78	23%	0	8%					0	8%	ufu_2005_jean.txt	9%
20	feitas pela diretora da escola. Bem reflexivo, e, acima de tudo, incentivador			50,991	1,853	27%	0	90%					0	90%	uniube_2003_glaucia.txt	90%
21	dos conhecimentos supera o tatear reflexivo ao alcance de cada um e			9,156	341	22%	0	25%					0	25%	uniube_2004_maria.txt	26%
22	professor de classe hospitalar. O olhar reflexivo do pesquisador, que também é			13,794	440	11%	0	29%					0	29%	ufg_2008_rita.txt	30%
23	O conceito predominante é o processo crítico-reflexivo sobre o saber docente			12,383	355	18%	0	21%					0	21%	uniube_2006_valeria.txt	21%
24	sobre este profissional (tradicional, reflexivo, orientado para a investigação),			15,725	520	56%	0	40%					0	40%	uniube_2004_maria_soledade.txt	40%
25	docente pode, através de um processo reflexivo, reelaborar seus saberes			12,275	314	57%	0	22%					0	22%	ufu_2004_cirlei.txt	24%
26	que se caracteriza por ser participativo, reflexivo e se fazer através da troca de			49,085	1,347	41%	0	82%					0	82%	uniube_2006_valeria.txt	81%
27	perspectiva, para incentivar o trabalho reflexivo e conhecer melhor professores/			30,134	1,073	31%	0	69%					0	69%	uniube_2004_marta.txt	69%
28	uma aula. Durante a leitura de um texto reflexivo, A. pede para também ser			36,552	1,247	33%	0	76%					0	76%	ufg_2008_rita.txt	77%

Fonte: Gimenes (2012).

Ou seja, a palavra é destacada no próprio trabalho, permitindo a leitura da frase, do parágrafo ou da própria página onde ela está inserida, possibilitando assim, melhor entendimento do contexto em que foi utilizada (Fig. 10).

FIGURA 10 – *Cluster* em contexto; expressão “professor reflexivo”



Fonte: Gimenes (2012).

Vale lembrar que, esse processo foi realizado com todas as palavras relativas a cada perspectiva de formação de professores, sendo que o que é apresentado neste trabalho é uma demonstração do que foi realizado, tendo em vista os limites deste artigo.

Ao final do processo de busca pelas expressões mais significativas de cada perspectiva de formação, na lista de *keywords*, a qual foi gerada a partir do *corpus* de estudo, elaboramos a Tab. 1, contendo as expressões lexicais relacionadas a cada uma delas.

Durante essa elaboração, levamos em consideração as palavras do próprio *corpus* de estudo, as quais se relacionavam ou estavam diretamente ligadas com o arcabouço teórico das perspectivas, bem como sua frequência.

**TABELA 1** - Expressões lexicais das perspectivas de formação de professores

<b>Formação com base na <i>Racionalidade Técnica</i></b>		<b>Formação base na <i>Racionalidade Prática</i></b>	
1	Resolução de problemas	1	Reflexão sobre a prática
2	Professor competente	2	Ação-reflexão-ação
3	Conhecimento técnico	3	Ação-reflexão
4	Competência técnica	4	Reflexão-ação-reflexão
5	Especialistas e técnicos	5	Professor reflexivo
6	Competências do professor	6	Professor pesquisador

<b>Formação com base no <i>Intelectual Crítico</i></b>		<b>Formação com base na <i>Perspectiva Histórico-Crítica</i></b>	
1	Reflexão crítica	1	Prática social
2	Análise crítica	2	Transformação social
3	Formação para a cidadania	3	Problematização
4	Atitude crítica-reflexiva	4	Instrumentalização
5	Professor crítico/criativo	5	Catarse
6	Autonomia intelectual		

<b>Formação com base na <i>Perspectiva Histórico-Cultural</i></b>		<b>Formação por <i>coletivos</i></b>	
1	Atividade de ensino	1	Formação continuada de professores em serviços
2	Atividade humana	2	Formação em serviço
3	Teoria da atividade	3	Formação política
4	Interação entre os sujeitos	4	Espaço coletivo de formação
5	Sujeito ativo	5	Construção coletiva
6	Zona de desenvolvimento proximal	6	Pesquisa formação

Fonte: Gimenes (2012).

Concomitante ao processo de elaboração da Tab. 1, o *software Wordsmith Tools* permitiu a sistematização das informações oriundas do percurso descrito, com elementos que dizem respeito à frequência desses *clusters* na região, o quantitativo de trabalhos que contém os *clusters*, bem como a distribuição das ocorrências nos trabalhos analisados. Vale ressaltar que, a análise dos dados foi direcionada a partir da escolha de dois clusters de cada perspectiva, ou seja, de cada concepção de formação de professores elaborada *a priori*, conforme Tab. 2.

**TABELA 2** – *Clusters* escolhidos para análise no contexto da tese e dissertações

<b>Perspectivas de formação</b>	<b>Clusters</b>
racionalidade técnica	professor competente competência técnica
racionalidade prática	reflexão sobre a prática professor reflexivo
intelectual crítico	reflexão crítica professor crítico/criativo
perspectiva histórico-crítica	transformação social catarse
perspectiva histórico-cultural	teoria da atividade zona de desenvolvimento proximal
coletivos	formação continuada de professores em serviço formação em serviço

**Fonte:** Gimenes (2012).

### Considerações

A nossa intenção com este artigo foi apresentar as potencialidades do uso do *Wordsmith Tools* em pesquisas na área da educação, otimizando processos investigativos em qualquer área do conhecimento.

A utilização do programa computacional, do porte do *Wordsmith Tools*, contribuiu para que os objetivos propostos fossem alcançados, proporcionando assim, uma significativa otimização na pesquisa e, também, inovação metodológica na área.

A apreensão das ferramentas desse programa, que só foi possível com a participação da pesquisadora como membro integrante do Grupo de Pesquisas e Estudos em Linguística de *Corpus* – GPELC, possibilitou criar e inovar metodologicamente no campo investigativo na área da educação.

Diante do que foi exposto nos limites deste trabalho, acreditamos que a apropriação de ferramentas digitais de áreas específicas do conhecimento não pode ser vista por pesquisadores de outras como algo distante da realidade e, sim, como uma possibilidade de apreensão por meio da divulgação realizada por grupos de pesquisa.

Por conseguinte, a divulgação de *softwares* específicos para estudo e pesquisa em áreas também específicas, podem ser mais bem divulgados, proporcionando assim, diálogos entre áreas distintas, permitindo mediante isso, o compartilhamento de saberes, bem como a sua difusão no meio acadêmico.

## Referências

BERBER SARDINHA, Tony. Como encontrar as palavras-chave mais importantes de um corpus com Wordsmith Tools. *D.E.L.T.A.* São Paulo, v. 21, n. 2, dez. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502005000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502005000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 13 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. *Linguística de Corpus*. Barueri, São Paulo: Manole, 2004.

\_\_\_\_\_. Linguística de Corpus: histórico e problemática. *D.E.L.T.A.* São Paulo, v. 16, n. 2, p. 323-367, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v16n2/a05v16n2.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. O banco de palavras-chave como instrumento de identificação de palavras-chave exclusivas no programa Wordsmith Tools keyword. *The ESPECIALIST*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 1-19, 2006. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/esp/article/download/1626/1045>>. Acesso em: 3 maio 2011.

\_\_\_\_\_. Tamanho de corpus. *The ESPECIALIST*. São Paulo, v. 23, n. 2, p. 103-122, 2002. Disponível em: <[http://www2.lael.pucsp.br/especialist/23\\_2\\_2002/BerberSardinha.pdf](http://www2.lael.pucsp.br/especialist/23_2_2002/BerberSardinha.pdf)>. Acesso em: 13 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. Usando Wordsmith Tools na investigação da linguagem. *DIRECT Papers 40*, São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://www2.lael.pucsp.br/direct/DirectPapers40.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2011

GIMENES, Olíria Mendes. *Significado da formação docente e os sentidos atribuídos em pesquisas de intervenção*: um estudo das teses e dissertações defendidas na região Centro-Oeste. 2012, 255 fl. Dissertação (Mestrado em Educação)-Faculdade de Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia. 2012.

## UNE COMMUNAUTÉ – RELAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE BAKHTIN, GLISSANT E ECO NA OBRA *TEXACO*

Olivânia Maria Lima ROCHA  
*Universidade Federal do Piauí*

**Resumo:** Os recursos lingüísticos e estilísticos materializam a tessitura textual da trama de um romance, e assim construindo-o. Nosso intuito é analisar como a narrativa se constrói através das relações estéticas estabelecidas em *Texaco*, um romance do escritor Antilhano Patrick Chamoiseau, que num jogo entre real e imaginário tecer uma tapeçaria mnemônica para contar a formação de um bairro a partir do legado da família Laborieux. A guisa de introdução esse livro instiga nossa perspectiva para compreender o modo como texto se apresenta, observando uma nova estética para percepção e interpretação da escritura produzida por indivíduos de países descolonizados. Esse estudo foi desenvolvido com as leituras do livro *Texaco*, da fortuna crítica e por fim, tendo como ponto de partida analisamos o capítulo Anunciação. Em nosso percurso, como orientação teórica, utilizaremos os seguintes autores: Mikhail Bakhtin (1970) trazemos o conceito de dialogismo; sendo esse o princípio constitutivo da linguagem, Bakhtin (1997) traz algumas análises sobre polifonia. Paulo Bezerra (2008) sobre polifonia; essa sendo uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis. Glissant (2005) aborda a crioulização como processo em que elementos culturais são colocados na presença uns dos outros sendo obrigatoriamente equivalentes em valor. De Eurídice Figueiredo (1998) vem os estudos sobre o romance do nós; esse acontece quando há um revezamento de personagens no papel de narrador. Nas considerações de Eco (2000), tem a contribuição sobre metáfora, supondo que está quando bem realizada traz para o texto um cenário bem amplo. Percebe-se no texto que as relações estéticas estão no cerne da formação de uma grande teia de relacionamentos que é possível através da presença do Dialogismo, da Polifonia, das Metáforas, da discussão sobre Identidade e Memória, sendo essas relações (re)significadas na experiência cotidiana.

### Introdução

*Texaco*<sup>1</sup> é uma obra de Patrick Chamoiseau<sup>2</sup> que narra à formação do bairro homônimo<sup>3</sup>, onde vivem descendentes de escravos, a partir do legado da família Laborieux. A personagem Marie-Sophie conta a partir das memórias de seu pai, Esternome, como os escravos deixaram as lavouras e foram para a cidade. Ela, através da palavra, busca defender seu bairro do processo de urbanização.

---

<sup>1</sup> Obra que narra à escravidão na Martinica através das gerações de uma família. Publicada em 1992 recebeu um prêmio concedido anualmente para o melhor livro em prosa pela Sociedade Literária do Goncourt.

<sup>2</sup> Escritor martinicano autor de *Elóge de la creolité* (Elogio da criolidade, trad. de Magdala França) juntamente com Jean Bernabé e Raphaël Confiant que inaugura o pensamento da criolidade.

<sup>3</sup> O bairro Texaco, fora da ficção, recebeu esse nome porque antes dos moradores tomarem posse do lugar lá havia uma refinaria de petróleo do grupo Texaco.

Esse trabalho a princípio buscou como *Lemotiv*<sup>4</sup> a discussão sobre recomposição da memória e a constituição da identidade no mundo contemporâneo; em que o hibridismo e as políticas sobre identidade estão nas pautas de debate. Para além desse ponto vislumbramos que diferentes autores tem um posicionamento quanto a esse hibridismo e isso é mister para que possamos compreender não somente o que se escreve, mas como esses escritos buscam resistir ao apagamento de culturas fragmentadas

Essa pesquisa iniciou a cerca de dois anos em que trabalhou-se alguns desses aspectos de maneira individual onde foram abordados o romance *Texaco* e também outros por exemplo o filme *Narradores de Javé*<sup>5</sup>. No périplo que fizemos até aqui propusemos a seguinte questão: Quais as relações estéticas entre os teóricos Bakhtin, Glissant, Eco e Benjamim? A outra questão é como podemos ver essas relação em *Texaco*?

O trabalho traz primeiramente os conceitos norteadores e após isso uma análise de trechos do livro. Para desenvolvermos nossos estudos temos alguns conceitos que orientarão este trabalho tais como: romance do nós<sup>6</sup>, de Eurídice FIGUEIREDO (1998); polifonia<sup>7</sup> em Paulo BEZERRA (2008), monologismo e dialogismo Mikhail BAKHTIN (2003); Édouard GLISSANT (2005); experiência, narração e desvio BENJAMIM (2000).

Para esse trabalho selecionou-se o primeiro capítulo do livro *Texaco* "Anúnciação" (p. 17-34), bem como o trecho pertencente do segundo capítulo "Sermão de Marie-Sophie Laborieux".

Nosso objetivo foi o de verificar se existem essas relações estéticas e de que maneira ela está presente no romance. A relevância deste trabalho é discutir as relações entre os conceitos que se pautam por Dialogismo, Polifonia, Romance do nós, Desvio entre outros relacionados que sejam configurados como estratégias para tentar recompor a memória e a identidade.

### **Relações estéticas em *Texaco*: Romance do nós versus Polifonia.**

<sup>4</sup> Fio condutor.

<sup>5</sup> *Narradores de Javé* é uma produção da diretora Eliane Caffé. Nele os moradores do povoado Javé, se unem para reconstruir através de relatos orais a história do lugar, uma vez que o mesmo estava ameaçado de extinção pela instalação de uma hidrelétrica. Esse filme nos auxiliou na formulação dessa pesquisa sobre a obra *Texaco*, no sentido de pensar como as memórias são constituídas.

<sup>6</sup> Termo forjado por Euridice Figueiredo para descrever os romances de Glissant. Figueiredo, 1998, p. 80.

<sup>7</sup> Conceito formulado por Mikhail Bakhtin no estudo dos romances de Dostoiévski em que há uma multiplicidade e diversidade de vozes, Bakhtin, 2003, p. 199.

O romance do nós é uma termo que é utilizado para descrever alguns dos romances escritos por Glissant, como Malemort (1975)<sup>8</sup> que compreendo essa especificidade dos romances ocidentais que vivem a crise de identidade. Em Malemort Glissant traz o narrador não centrado no 'eu', mas sim no 'nós'. Não é mais uma narrativa de um só indivíduo, mas de uma coletividade que ele representa. Nesse tipo de romance a figura do narrador é pluralizada através falas e interpelações das personagens que se revezam na tarefa de narrar. Simplificando há uma substituição do sujeito individual pelo sujeito coletivo.

Segundo Figueiredo, (1998, p. 83) "o nós de Glissant inclui o narrador, que aparece como personagem, como *chroniqueur*<sup>9</sup>, o *auteur*<sup>10</sup>, o *déparleur*<sup>11</sup>. Ele é anônimo, imerso, no meio da multidão, a ouvir e transmitir a palavra dos outros. Faz circular a palavra ao ceder a voz a outros narradores."

Nesse processo de dar voz aos personagens a polifonia é um conceito chave para que possamos compreender como o autor faz isso na narrativa e que esses possam expressar suas consciências. Vejamos o que Bezerra, ao compreender Bahktin, diz a respeito da caracterização da polifonia:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do progresso dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recia, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro "eu para si" infinito e inacabável. Trata-se de uma "mudança radical da *posição do autor* em relação às *peçoas* [grifo meu] representadas, que de pessoas coisificadas se transformam em individualidades. (BEZERRA, 2008, p. 194).

O autor é então o regente das vozes das personagens que cria, fazendo com que essas participem do diálogo em um processo inacabável. O autor trata as personagens como pessoas individualizadas dando a elas autonomia para que se manifestem e assim revelem a si mesmo e ao outro.

Para se compreender o que significa polifonia é necessário compreender primeiro os conceitos de monologismo e dialogismo. O monologismo apresenta uma

---

<sup>8</sup> Romance que traz um mundo de confusão e errância no qual Glissant aborda a questão da narração das histórias vividas por martiniquenhos que são narradas por outros. Nesse livro um narrador sem nome fala sobre a ausência da memória na experiência antilhana.

<sup>9</sup> Escritor de crônicas históricas.

<sup>10</sup> Autor.

<sup>11</sup> O termo *déparler* – Em francês *déparler*, pouco usado, significa: falar sem discenirmento, divagar; em crioulo significa: 1. delirar, divagar; 2. contar, antes de morrer, as atrocidades cometidas; 3. se contradizer. FIGUEIREDO, 1998, p.87.

só consciência, uma individualidade, um personagem que narra à história. Segundo Bakhtin, (2003, p.339) “O que é monologismo em sentido superior? Negação da isonomia<sup>12</sup> entre as consciências em relação à verdade (compreendida de maneira abstrata e sistêmica)”.

Os romances de Glissant, por exemplo, essa relação de isonomia apresenta-se como ‘nós’ através de fragmentos de textos, epígrafes, títulos, paratextos e uma série de histórias que são encadeadas: “o romance de Glissant se constrói como uma colagem de histórias o que lhes dá um caráter fragmentário e lacunar próximo das narrativas populares, com um tênue fio que entrelaça as diferentes vozes narrativas” (FIGUEIREDO, 1998, p. 86).

Selecionamos o trecho que corresponde a epígrafe do capítulo “Anúnciação” do livro *Texaco* para observarmos o romance do nós e a polifonia em uma diálogo entre textos escritos.

EPÍSTOLA DE TI-CIRIQUE AO MARCADOR DE PALAVRAS ENVERGONHADO; “Escrevesse eu, e ter-me-iam visto com o lápis nobre, descrevendo muitas elegantes, dignos cavalheiros, o olimpo do sentimento; ter-me-iam visto Universal, alçado ao oxigênio dos horizontes, exaltado num francês mais francês do que os franceses as profundezas do porquê do homem, da morte, do amor e de Deus; mas de modo algum ter-me-iam visto escrevesse como você, incrustado nas negrises da sua Crioulidade ou no fibrocimento descascado das paredes de Texaco. Oiseau de Cham<sup>13</sup>, desculpe-me, mas falta-me Humanismo – e, sobretudo, grandeza. Grifo nosso.

RESPOSTA DO LAMENTÁVEL: Querido mestre, literatura num lugar vivo é um apre(e)nder ao vivo... (CHAMOISEAU, 1993, p.19).

Patrick Chamoiseau faz uso do “romance do nós” para que tenha-se não um personagem individual, mas um sujeito coletivo. Através também dessa estratégia o autor se insere horizontalmente no texto como marcador de palavras<sup>14</sup>, e, portanto, ele dialoga com todas as personagens. Dessa maneira em um intrincado diálogo entre as personagens a narrativa irá se construindo. Na trama Marie-Sophie é a informante, ela narra as crônicas sobre a vida de Esternome. Os outros personagens a auxiliam nessa

<sup>12</sup> Isonomia, tomada aqui como relação de igualdade. .

<sup>13</sup> Pássaro de Cam. Tradução nossa. O autor costuma atribuir a seus personagens apelidos e nesse trecho atribui a si mesmo um. Com esse apelido Chamoiseau reivindica para a constituição da sua identidade o legado de Cam, um dos três filhos de Noé – Gênesis, 5,31.

<sup>14</sup> Aquele que marca as palavras, escreve-as. “Marqueur” em crioulo significa escrever mas também solo-ritmar o concerto dos tambores (tambours-ka) que acompanham o contador de histórias. FIGUEIREDO (1998, p. 110).

tarefa através da troca de cartas e notas entre eles e o marcador de palavras, como é demonstrado no trecho acima na forma de um dialogismo.

O dialogismo por outro lado não reprime as vozes e garante a isonomia entre as muitas consciências que podem aparecer em um texto a estabelecendo uma relação dialógica.

A estrutura totalmente nova da imagem do homem é a consciência do outro, rica em conteúdo e plenivalente, não inserida na moldura que *concluiu* a realidade, consciência essa que não pode ser concluída por nada (nem pela morte), pois o seu sentido não pode ser solucionado ou abolido pela realidade (matar não significa refutar). Essa consciência do outro não se insere na moldura da consciência do autor, revela-se de dentro como uma consciência situada *fora e ao lado*, com o qual o autor entra em relações dialógicas. (BAKHTIN, 2003, p. 338).

Em *Texaco* o autor dá voz aos seus personagens para que falem por si: em primeiro lugar o autor se insere na trama horizontalmente, como, Oiseau de Cham, sendo uma personagem; em segundo, o autor dá a suas personagens consciências, isso possibilitou que a personagem e o autor dialogassem e até discordassem. Isso também é notado quando a personagem Cristo é inserida na trama e as outras personagens fazem diferentes relatos sobre sua chegada.

**A chegada de Cristo segundo Sonore** - Para Sonore, isso era uma vanguarda de expulsão policial, o que a deixou um bocado aborrecida. Já estava girando em torno de todas as maldições quando seus olhos caíram em cima da carta. Com o mesmo movimento, pegou-a, abriu-a, desdobrou-a, e preparava-se para sonorizar no batente da porta quando leu de um só fôlego... (CHAMOISEAU, 1993, p. 27).

**A chegada de Cristo segundo Marie-Clémence** – Na verdade, Marie-Clémence descobrira o Cristo antes de todo mundo. E, a se acreditar no que dizia, antes mesmo que este chegasse ela sabia de sua vinda. Não que Marie-Clémence seja vidente, mas de tanto bisbilhotar a vida alheia acabou sabendo ligar todas as coisas em sua memória depravada. (CHAMOISEAU, 1993, p. 27).

Na obra *Texaco* podemos demonstrar a presença da polifonia no capítulo "Anunciação" no qual as personagens narram à chegada do urbanista e expressam o que significa a chegada desse. "O encontro de Cristo comigo mesma -Vi aquela turma chegar quando eu terminava de fazer a repartição da molecada entre os barracos de Texaco alto. (CHAMOISEAU, 1993, p. 32). Marie-Sophie ao ver o urbanista tremeu por pensar ser ele um anjo destruidor "Ao me deparar com Cristo (a idade avançada

umenta o alcance do olhar), tive a sensação de que era um dos cavaleiros do nosso apocalipse, o anjo destruidor da prefeitura modernista.” (CHAMOISEAU, 1993, p. 33)

No relato do pescador Irené observamos a consciência se fazendo e se refazendo. Irené ao sair para sua labuta diária viu Cristo observando os barracos, e “entendeu na hora: aquele estranho visitante vinha questionar a utilidade de nossa insalubre existência.” (CHAMOISEAU, 1993, p. 21). Ao voltar do trabalho, Irené pensa nessa chegada do urbanista, mas não como antes:

Irené, meu pescador de tubarão, foi o primeiro a desconfiar que o homem encontrado naquela manhã entrando em Texaco não era da raça dos que trazem desgraças, como acreditamos à primeira vista, e nem anunciava tempos difíceis. Apenas uma batalha. Minha grande batalha. (CHAMOISEAU, 1993, p. 23).

Nesse capítulo além dos personagens narrarem de acordo com sua consciência a chegada do urbanista, percebemos as interpelações de Marie-Sophie nos relatos dos outros. O conceito de polifonia que fora utilizado por Bakhtin, em *Estética e teoria do romance*, refere-se ao processo pelo qual duas vozes caminham juntas e lutam no território do discurso, mas os dois pontos de vista não se misturam, mas se cruzam dialogicamente. (BERND, 2004, p. 100).

Esse processo dialógico é o que vemos com as interpelações de Marie-Sophie, por exemplo, quando ela diz “meu pescador de tubarão”. Soma-se a isso o constante refazer de impressões sobre o urbanista que percebemos no trecho correspondente ao relato de Irené.

### **Identidade, crioulização e memória**

De Edouard Glissant apropriamo-nos dos conceitos de identidade associado à cultura atávica: “corresponde à cultura dos ameríndios do México”; e compósita: “cultura geral do país mexicano atual.” (GLISSANT, 2005, p. 72). Nesse caso o Brasil antes de 1492 está associado à cultura atávica assim como o Brasil atual está para cultura compósita. As culturas compósitas estão associadas a locais que houve migração de povos, seja por guerras, escravidão, etc.

A identidade simbolizada pela raiz – atávica<sup>15</sup> – está estruturada em torno do princípio de Gênese<sup>16</sup>, com filiação, legitimidade e territorialidade. Ao se constituir em

<sup>15</sup> Idéia de raiz única. Glissant, (2005, p. 71)

algo fixo a identidade atávica concebe que os traços culturais são passados ao longo de gerações, caracterizando a constituição de um legado. Entra em cena o mito fundador ou de elucidação que tem a tarefa legitimar uma pertença ou presença de uma comunidade. “O papel do mito fundador é consagrar a presença de uma comunidade em um território, enraizando essa presença, esse presente a uma Gênese, a uma criação do mundo, através da filiação legítima.” (GLISSANT, 2005, p. 74).

As culturas compósitas são centradas na idéia de rizoma<sup>17</sup> e estão fundadas no princípio de criouliização<sup>18</sup>, ao reboque trazem a ideia de híbrido. A pós-modernidade traz à tona o conceito de híbrido, e enfatiza o respeito à alteridade e a valorização do diverso (BERND, 2004, p. 100).

No caso de povos como os africanos que foram escravizados o mito fundador deles so é possível através de cultura híbrida ou compósita. O estabelecimento de um motivo de pertença ao lugar que foram trazidos como cativos não pode ser justificado pelo mito fundador como veremos abaixo:

No caso das sociedades nas quais o mito fundador não funciona, senão através de empréstimo - estou me referindo às sociedades compósitas, as sociedades de criouliização – a noção de identidade se realiza em torno de tramas da relação que compreende o outro como inferência. [...] “Essas culturas começam diretamente pelo conto que, paradoxalmente, já uma prática de desvio. Assim o que é desviado pelo conto é a propensão de associar-se a uma gênese, é a inflexibilidade da filiação, é a sombra projetada das legitimidades fundadoras” (GLISSANT, 2005, p. 76).

Essa legitimidade de identidade de uma lugar ou de um pessoa pertence a um lugar é calcado através da memória. A respeito da memória Jaques Le Goff (2003) colabora com uma explanação geral sobre essa através dos períodos históricos, nas sociedades com e sem escrita. A memória não é algo permanente está em constante processo de refazer-se, e nesse o ordenamento dos acontecimentos pode mudar: “O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação dos vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (CHANGEUX *apud* LE GOFF, 2003, p. 420).

---

<sup>16</sup> A criação do mundo. Glissant, (2005, p. 74)

<sup>17</sup> Raiz que vai de encontro às outras. Glissant, (2005, p. 71)

<sup>18</sup> A criouliização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação “se intervalizem”, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro. GLISSANT, (2005, p. 22)

Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogos de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória. (LE GOFF, 2003, p. 422).

Além disso, em *Texaco*, vale ressaltar e esclarecer que a memória coletiva, da comunidade, é apenas a memória da velha moradora do bairro. Sobre memória coletiva Godoy (*apud* Le Goff, 2003, p. 424) diz que “o primeiro domínio no qual se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento – aparente histórico – a existência das etnias ou das famílias, isto é dos mitos de origem.”.

A memória como constante processo de se refazer e se ressignificar também está na pauta das lutas de poder, pois tanto as memórias individuais quanto a coletiva podem estar suscetíveis à manipulação de interesses. Esses vestígios são os elementos com os quais é possível buscar a reconstrução de uma memória. Esse ponto é explicado pelo que nos diz Gagnebin (2003) ao estudar Walter Benjamin sobre a questão da relação do passado, da história e da memória.

Não, a verdade do passado reside antes no leque dos possíveis que ele encerra, tenham eles se realizado ou não. A tarefa crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além destes que realmente ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história uma outra história. A tarefa crítica converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento na luta para tirar do silêncio um passado que a história oficial não conta. (GAGNEBIN, 2003, p. 52)

Nas sociedades de cultura compósita, o mito fundador se dará na questão de empréstimo, de memórias que vão sendo contadas e recontadas ou até narrada por contos que estabelecem relações entre os indivíduos e histórias. Ao utilizar a forma conto o autor trabalha uma riqueza de memórias que podem não ser as dele, mas são aquelas que ficaram impressas em suas memórias dos acontecimentos que ouviu.

Outro ponto a respeito dos contos é que eles são a forma eleita para que esses povos que tiveram que reconstruir sua identidade e sua memória manifestem-se, por aquela forma permitir o eco das vozes uns dos outros. Além disso, ele se constituir em

uma *ruse*<sup>19</sup> ou prática de desvio na busca de suplantar as memórias que estão faltando, ocorrendo assim uma autenticidade das histórias ao mesmo tempo que elas evoluem.

Transmite-se oralmente uma frase de shuler. Todo conhecimento, disse ele, deve conter um mínimo de contra-senso, como os antigos padrões de tapete ou de frisos ornamentais, onde sempre se pode descobrir, nalgum ponto, um desvio insignificante de seu curso normal. Em outras palavras: o decisivo não é o prosseguimento de conhecimento em conhecimento, mas o salto que se dá em cada um deles. É a marca imperceptível da autenticidade que os distingue de todos os objetos em série fabricados segundo o padrão. (BENJAMIN, 2000, p. 264)

Ao ler *Texaco* que esse se estrutura na forma de pequeno contos, como uma bricolagem e de salto em salto a história evoluiu. Observou-se também em sua estrutura as crônicas entrelaçam fatos pessoais e políticos, reais e imaginados, ao apresentar as personagens que fizeram parte da trajetória de Esternome. Um exemplos disso é quando Marie-Sophie conta sobre “vovô na masmorra”, a “vovó lavadeira”, o “amor queimado”, o “efeito cesaire”.

Crônicas a partir de memórias, verdadeiras ou ficcionais, que compõem uma nova visão da história do país, narrativas que ajudam a instaurar novos imaginários sobre a nação, moldando uma imagem multifacetada, que une o sério e o cômico, o alto e o baixo, práticas discursivas sobre o humor, o amor e o sexo. (FIGUEIREDO, 1998, p. 116-117).

Ressalta-se ainda que esses contos que narram à história do lugar são de responsabilidade dos indivíduos mais velhos “é por isso que me trouxeram o Cristo, para mim, Marie-Sophie Laborieux, ancestral fundadora desse bairro, mulher velha cuja idade prefiro silenciar” (CHAMOISEAU, 1993, p. 32). Essa deferência aos mais velhos evidencia o respeito à tradição que os ancestrais africanos já demonstravam para com a figura do contador de histórias.

Em *Texaco* essa figura mais velha que narra os contos é Marie-Sophie é traz todas essa grande epopeia mnemônica através dos acontecimentos de sua família, tomada aqui como memória coletiva.

A seiva da folhagem só é elucidada no segredo das raízes. Para compreender *Texaco* e o entusiasmo de nossos pais pela Cidade,

---

<sup>19</sup> Na significação obtidas através de contos como os do Ti-Jean *la ruse* é a esperteza dos negros perante as adversidades e a maneira pela qual os resquícios de cultura se perpetuaram.

teremos que ir bem longe na linhagem da minha própria família, pois minha compreensão da memória coletiva é apenas minha própria memória. E esta hoje, só é fiel se exercitada pela história das minhas velhas carnes. (CHAMOISEAU, 1993, p. 39-40)

Observando esse trecho temos a ratificação de que Marie-Sophie faz a narração da trajetória da sua família, utilizando contos para compor uma trama que indique pertença das pessoas no bairro sem que seja necessário forjar um mito fundador de um grande herói, o que indica que a memória é uma composição.

A memória é composição, fluxo rítmico de anexação e criação, momento narrativo, momento textual: determinada ordem "escolhida", certa maneira de ler e dizer a experiência com e no vivido: é a experiência singular do sujeito ao dizer-se em movimento e relação: é a ficção segunda de uma vivência entre as ficcionalidades do mundo social: é a maneira singular de dizer e ordenar essas ficcionalidades: a memória é relação: como momento textual não é nem o passado nem uma narrativa definitiva: é um momento do sujeito que se traduz em ordem narrativa, em ordem de palavras: é elemento que se desdobra numa lógica de procriação similar ao cantar, ao recitar, ao sonhar. (CALDAS, 2005, p. 04).

Como essa memória se constrói de maneira diversa os personagens mostram-se preocupados com essa construção, da importância de fazer com essas memórias sejam perpetuadas mesmo que pareçam delírios. O importante é que essas reflexões demonstram que em algum momento a busca por pertença a um lugar é problematizada.

Então Idoménee dizia: Mas o que é memória? É a cola, é o espírito, é a seiva, e fica. Sem memórias, nada de Cidade, nada de Bairros, nada de casa-grande. Quantas memórias? perguntava ela. Todas as memórias, respondia ele. Mesmo as que transportavam o vento e os silêncios da noite. É preciso falar, contar, contar as histórias e viver as lendas. É por isso. Você também constrói a Cidade porque ali você põe as memórias, esclarecia meu Esternome. Caderno n.º 9 de Marie-Sophie Laborieux. 1965. Biblioteca Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1993, p. 161).

Essa reflexão demonstra, por sua vez, a preocupação não só com, o conceito de memória, mas também sobre a participação dos indivíduos na construção da memória e conseqüentemente na história de suas próprias vidas, bem como a história de um povo e de um lugar.

Sophie, era deixar as histórias deles para entrar na nossa história. Mas as histórias deles continuavam, e a nossa parte dava assim um outra curva. Pense nas curvas. Os caráibas viviam uma curva. Os mulatos tinha uma curva própria, e os bekês formavam *outra*, e tudo isso estremecia com a História que os navios da França, dia após dia, desembarcavam em Saint-Pierre. Caderno n.º 4 de Marie-Sophie Laborieux. Página 27. 1965. Biblioteca Schoelcher. (CHAMOISEAU, 1993, p. 115 -116)

A personagem ao questionar-se sobre o que seria memória revelou a importância dessa para que o indivíduo perceba a sua contribuição para a construção das sua identidade, da sua própria história de vida, da memória coletiva, da História.

### **Considerações finais**

Em *Texaco* percebeu-se a estrutura narrativa como uma teia de crônicas, tecendo fragmentos de memórias, através das quais tem-se a manifestação de consciências das personagens o que auxilia na reconstituição da identidade. A polifonia e o romance do nós o autor dá voz aos seus personagens para que elas falem por si mesmas e nisso as consciências delas emerge na trama, fazendo com que a história oculta apareça entre os fragmentos. No relato que se segue desses fragmentos notamos que a história de cada uma delas se mescla com suas memórias individuais, mostrando o que elas se lembram do ocorrido de uma maneira diferente. Outro ponto é o reordenamento de como o fato se passou. Em Le Goff (2003) vimos que esses vestígios são os elementos com os quais é possível buscar a reconstrução de uma memória.

Por sua vez a memória está relacionada com a constituição da identidade das personagens, pois ambas se fazem em interação com sociedade. Também é importante ressaltar que as personagens constituem sua identidade e consciências na relação com o outro através da linguagem. Nisso a polifonia permite que os personagens estejam no mesmo universo interagindo e constituindo mutuamente.

Nessa narrativa o ato de narrar é uma forma de resistência e combate do apagamento da cultura creole, e portanto de defesa da memória dos povos de cultura compósita. Também essa trama demonstra que o ato de rememorar ativa os diálogos conflituosos entre as culturas ao questionar a importância da memória, pois revela a preocupação de que maneira a memória é conservada.

## Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*: obras escolhidas. 5 ed. Vol.II. São Paulo: editora Brasiliense, 2000.
- BERND, Zilá. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (Org.). *Margens da cultura*: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. IN: BRAITH, Beth. *Bakhtin*: conceitos-chaves. 4ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- CALDAS, Lins Caldas. *História e memória*. Primeira versão. Ano 3, n.º 181, Março. Porto Velho: UFRO, 2005.
- CHAMOISEAU, Patrick. *Texaco*. Tradução do francês da Martinica Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 347p. Título original: Texaco.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Eurídice Figueiredo. Niterói: EDUFF, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*: os cacos da história. 2 e.d. São Paulo, editora Brasilenese, 2003.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. 176p. Título original: Introduction à une poétique du divers.
- LE GOFF, Jacques. Memória. In: \_\_\_\_\_. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 419-476.

## ***SEN TO CHIHIRO NO KAMIKAKUSHI: VIAGEM AO FANTÁSTICO ATRAVÉS DOS MITOS JAPONESES***

Olivânia Maria Lima ROCHA  
Universidade Federal do Piauí

Rychelly Lopes dos SANTOS  
Universidade Federal do Piauí

**Resumo:** Essa comunicação parte do resultado de influências do estudo da história, do cinema e da literatura fantástica. Ao dar vida a uma narrativa a equipe que produz um filme é responsável por materializá-la e, para que a isso aconteça, são utilizados elementos para criar uma atmosfera específica. Isso é semelhante ao que faz o escritor, com alegorias e outros elementos textuais para produzir uma atmosfera adequada para sua história. A atmosfera sobrenatural na animação *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (2001) nos chamou a atenção e por isso a elegemos como objeto de estudo. Nosso intuito foi o de identificar quais aspectos do fantástico se apresentam na narrativa. Essa animação é uma produção japonesa que explora elementos da cultura nipônica e oriental sobre crenças e costumes cotidianos. O filme *Sen to Chihiro no Kamikakushi* traz aspectos mágicos, míticos, sobrenaturais e insólitos onde monstros e pessoas têm uma convivência fora dos padrões reais. A personagem principal é uma menina mimada que está chateada com a mudança de sua família para outra localidade. Nessa mudança algo inesperado acontece: o pai da menina pega uma estrada não mapeada e se depara com um túnel. Do outro lado uma cidade em que não tem ninguém de dia, mas a noite os habitantes aparecem. Ao atravessar esse túnel é que se inicia a verdadeira jornada de Chihiro rumo ao mundo diferente. A análise desse trabalho foi desenvolvida com base em Rodrigues, Chiampi, Todorov e Furtado para abordar questões sobre o fantástico e suas vertentes: as distinções sobretudo entre maravilhoso, estranho, real e insólito. Encontrou-se nessa animação elementos que o estabeleceram na linha do sobrenatural através da inversão de papéis dos personagens e situações do cotidiano.

### **Introdução**

Esse trabalho surgiu de uma mescla de estudos entre história, literatura fantástica e cinema. As experiências pessoais de estudo e apreciação principalmente dessas últimas áreas trouxe-se elas para o campo investigativo. O fascínio pela cultura japonesa também é importante para esse trabalho, pois foi o objeto escolhido para análise que delineou os caminhos de outros suportes teóricos fora desse âmbito do fantástico.

Partiu-se para um ponto limítrofe entre literatura e cinema: resolveu-se a questão do objeto de análise tomando como objeto de estudo o gênero **anime**. A

reboque desse gênero trouxe-se a tona aspectos da cultura nipônica, principalmente no que se refere a mitos e religião xintoísta.

O intuito desse trabalho é tecer uma relação análoga entre o gênero fantástico e o anime sem que rotulássemos um no outro. O objeto de análise escolhido foi o filme de animação *A Viagem de Chihiro* lançado em 2001 no Japão e dirigido por Hayao Miyazaki. Essa animação chamou a atenção mundial por apresentar um mundo mítico que conseguiu encantar crianças e adultos, não somente porque abordava a cultura japonesa, mas porque a forma como é tratada a estória provoca no espectador uma empatia pela personagem.

### **Literatura, cinema e anime versus aspectos fantásticos e mitológicos**

A primeira categoria de estudo é a literatura fantástica que tem suas características peculiares como gênero. Por ser um gênero mutante então apresenta diferentes características e por conseqüência vertentes. Esse gênero foi bastante estudado por Todorov (1992) como ver-se-á a seguir.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, 1992: 39).

Para Todorov (1992) que foi um dos primeiros a buscar definir e caracterizar o que é o gênero fantástico. Para ele um conto para ser fantástico deveria cumprir essas três premissas: hesitação, identificação e rechaço das explicações alegóricas e poéticas. O ponto de discordância dessa concepção está nela mesmo como se observou.

Em um conto se a primeira condição não for satisfeita o que acontece com o texto? Então o conto não é fantástico ou o leitor tem problemas em sua decodificação. E caso essa identificação não seja experimentada como o texto arrebatará o leitor? Ele nunca atingirá o fantástico pois não tem empatia pelo texto, ou pelo herói. E se o leitor

for como Clara do conto o homem da areia<sup>1</sup> e afirmar para cada situação estranha há uma explicação racional.

Daí concluiu-se que essas premissas não são suficientes para compreensão do fantástico e percebeu-se uma ambiguidade nessa exposição das características do fantástico. Aliás a ambiguidade é considerada outra características do gênero, pelos menos ao que diz Furtado (1980, p. 132) “No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da ambigüidade de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas”.

Sendo o conto como um texto ambíguo, focalizado no discurso, ele pode se tratar de uma paródia ou ser recortes de outros textos na perspectiva estética de ser uma espécie de produção comum no século XVII, um retorno aos clássicos. Um texto ambíguo abre um espectro de possibilidades e permite que surjam muitas interpretações e, portanto pode ser um texto fantástico embora não seja pertencente a esse gênero.

A ideia que se apreendeu em comum entre esses dois autores principalmente com a colaboração desse contiguo é que na essência do gênero fantástico esse permite ao leitor não se decidir se é o texto tem uma saída que o remeta para dentro ou fora do fantástico. Tem uma ou aquela característica, mas características que juntas serão o aporte do gênero.

O ponto central sobre os aspectos do fantástico é que o leitor é muito cobrado para conseguir visualizar essas características que nem sempre se apresentam de maneira única. Daí então não buscamos nesse trabalho uma rotulação de gênero que engessa a análise, mas escolhemos uma vertente desse gênero e, por isso, tomamos o caminho do insólito.

Para Sartre, o “insólito contemporâneo” à questão da ambigüidade e da hesitação não é mais relevante. A partir de agora o que passa a valer é certa representação social do mundo: apenas a normalidade deve ser contrariada, não as leis naturais. Além disso, agora apenas o ser humano e as criaturas naturais devem ser focalizados, ou seja, os fenômenos sobrenaturais não devem mais aparecer. No “insólito contemporâneo” é a existência rotineira que, contrariando-se como se tivesse vontade própria, se volta contra o protagonista. RODRIGUES, 2007, p. 89)

---

<sup>1</sup> Conto do século XIX escrito por E.T.A Hoffmann, um dos percussores do gênero fantástico.

Essa conceituação de insólito está presente ainda em Todorov, mas observa-se que o insólito contemporâneo aí abordado deve-se voltar para o humano cuja problemática se situa no cotidiano se volta contra a personagem. Um exemplo disso é a crônica a morte do leiteiro<sup>2</sup> de Carlos Drummond de Andrade: “no país que possui a legenda ladrão se mata com tiro”, é com um tiro que um cidadão mata o leiteiro. Nesse conto se percebeu que o fantástico está em nosso cotidiano inclusive no que é visto como banal. Entra na tela uma experiência de fantástico diferente de que o absurdo está presente no dia-a-dia em que é cada vez difícil separar o que é real do que é irreal.

O outro exemplo vem do conto O homem de cabeça<sup>3</sup> de papelão de João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto. Um almágama desses dois itens concluiu-se que o cotidiano é material profícuo para os contos fantásticos em suas múltiplas metamorfoses de gênero. Adita-se a essa ideia que as imagens transmitidas pelos contos produzem no leitor uma espécie de arrebatamento que faz esse refletir sobre quão absurda é a realidade

De Furtado (1980) vem outro conceito de insólito que traz a questão da essência do subgênero, e sendo contraponto para a conceituação anterior, o sobrenatural está presente.

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia insólita de uma forma ambígua e manter até ao fim uma total indefinição perante ela. (FURTADO, 1980: 36).

---

<sup>2</sup> “Há pouco leite no país, é preciso entregá-lo cedo. Há muita sede no país, é preciso entregá-lo cedo. Há no país uma legenda, que ladrão se mata com tiro. Então o moço que é leiteiro de madrugada com sua lata sai correndo e distribuindo leite bom para gente ruim... E há sempre um senhor que acorda, resmungando e torna a dormir. Mas este acordou em pânico (ladrões infestam o bairro), não quis saber de mais nada. O revólver da gaveta saltou para sua mão. Ladrão? se pega com tiro. Os tiros na madrugada liquidaram meu leiteiro.”

<sup>3</sup> . No conto do Homem de cabeça de papelão Antenor tinha uma cabeça bem regulada. Ele só falava a verdade, mas todos os demais o achavam doido, não tinha mulher, trabalho ou algo de seu. Antenor se apaixona por uma moça filha da lavadeira, mas essa o recusa e só lhe aceitará se ele tomar juízo. Então um dia leva sua cabeça para consertar em um relojoeiro e como não pode ficar sem cabeça ele toma emprestado uma cabeça de papelão. Depois disso sua vida muda e ele até será cogitado para senador da república. Ao fim conclui-se que um homem com a cabeça mais regulada do mundo nada conseguia e teve êxito com uma cabeça de papelão.

Essa conceituação de insólito busca como elemento essência para essa vertente ou subgênero o sobrenatural. O sobrenatural como o próprio termo indica algo que está além do natural, tendo o natural como a realidade que vivemos e conhecemos. Junta-se a isso que pela indefinição do que pode ser abrangido por esse sobrenatural nele cabe bastante muita coisa, além de poder evocar todo um processo fenomenológico e um discurso próprio.

Os elementos sobrenaturais nos remetem para aspectos mágicos, maravilhosos e mitológicos, mas nem sempre estão presentes nos contos o que também não quer dizer que são elementos puramente dos contos carochinha. Isso é um dado remanescente de uma época em que quando não se tinham uma explicação racional optava-se por uma solução mágica.

Limitado pela materialidade de seu corpo e do mundo em que vive, é natural que o homem tenha precisado sempre de *mediadores mágicos*. Entre ele e a possível realização de seus sonhos, aspirações, fantasia, imaginação...sempre existiram *mediadores* (= fadas, talismãs, varinhas mágicas, ...) e *opositores* (= gigantes, bruxas ou bruxos, gigantes, seres maléficos...). (COELHO, 1982, p.85-86)

Anteriores as explicações científicas, as explicações mágicas estavam presentes no cotidiano das pessoas e foram sendo substituídas aos poucos por outras que compreendessem melhor a realidade, mas o homem sempre precisou da intervenção desses elementos. Isso foi transportado para as múltiplas maneiras do homem se expressar.

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática [...] É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento). (CHIAMPI, 1980, p. 49)

O que se chama de maravilhoso é identificado como uma vertente que apresenta seres sobrenaturais que tem poderes mágicos que vivem entre os homens, interferindo em suas vidas ora para ajudá-los ora para atrapalhar. Esse aspecto maravilhoso é um elemento importante para que se tenha o arrebatamento em uma obra, pois o homem comum que não possui poderes se vê impotente diante de seres que tudo podem.

Toda essa problemática transcendeu os contos, e foi transportado para as telas do cinema. O fascínio pela literatura fantástica apreendeu nesses pontos de não solução a tornar o gênero ainda mais difundido, principalmente por provocar no homem uma mescla de terror, empatia e deslumbramento.

O visual, a comunicação por imagens é uma nova realidade do período moderno, pois essa forma de comunicação que é capaz de atingir as populações de maneira massificada. Também deve considerar que as transformações que ocorreram na sociedade, modificaram as relações de recebimento dos contos mediatizados por imagens.

Ao transformar a natureza e a função do visual na nossa sociedade e na nossa cultura, as imagens industriais parecem ter ressonâncias profundas na forma como o homem contemporâneo se situa relativamente ao mundo e descreve as suas relações com o real e com o imaginário (BRUNEL, 2004, p. 287-288).

As produções do século XX que possuíam a tecnologia da imagem e depois também do som, cores etc, desfilou os mais vários tipos de seres sobrenaturais: deuses, vampiros, zumbis, bruxas, demônios, fadas. Isso é contraditório dentro das conceituações de insólito, porque motivo a sociedade moderna ainda quer ver nas telas elementos de uma tradição antiga, mas não esquecida através dos contos. A explicação é que esses elementos fazem parte de uma tradição que formou o homem e também porque esses contos ganharam espaço nas telas, mas sofreram transformações e adaptações para atingir o público.

Dentro desse âmbito de transformações é que surgiu o gênero anime. Esse elemento é da cultura nipônica, mas no seu início encontrou resistência até em sua própria cultura. (SATO, 2005, p. 29). Um gênero nada pretensioso que aos poucos encantou tanto japoneses como a população mundial durante o século XX, que saiu de uma cultura desconhecida para uma cultura misteriosa repletas de seres fantásticos. No Brasil várias safras de produtos japoneses alimentaram os imaginários de muitas gerações depois da década de 1960.

Sem qualquer intensão premeditada, as produções japonesas foram exportadas e televisionadas a vários países a partir da década de 1960, como uma alternativa de diversão despretensiosa. [...] A imagem de olhos grandes e cabelo espetados se tornou familiar e passou a ser sinonimo de estética japonesa, embora esse visual não corresponda a realidade física dos orientais. Hábitos como comer bolinhos com hashis, usar uniformes escolares semelhantes a roupas de marinheiro,

ver placas e letreiros em japonês e degustar como 'okonomiyaki a moda sulista' aparecem todos os dias na televisão, diante de crianças e adultos que desconhecem esses hábitos e que a partir desse inusitado meio passam a conhecer um povo com tradições e hábitos diferentes. (SATO, 2005, p. 29)

Os hábitos<sup>4</sup> japoneses bem como suas preocupações cotidianas<sup>5</sup> se difundiram através de produções desde os embates de Nacional Kid<sup>6</sup> e Godzila, os grupos de jovens com Flashman que lutavam para defender o mundo das invasões aliegineas, os heróis solitários como Giraia entre outros. Embora difundidos os aspectos culturais é muito difícil de compreender o real impacto desses valores para vida dos japoneses.

O que aconteceu com nessa difusão cultural japonesa é que ela foi aceita, assim como o pacto entre leitor e o fantástico sem que esses elementos culturais fossem questionados. Um exemplo desse não questionamento está no animê Dragon Ball que fez muito sucesso na década de 90 e nos anos 2000.

Nesse anime um grupo de pessoas estão em busca de esferas de dragão que são capazes de realizar qualquer desejo, mas em cada evolução do próprio desenho este vai tomando o foco para lutas de poder e defender o Japão da destruição. Nele temos alienígenas que invadem a terra em busca de domínio, uma corporação que produz tecnologia em cápsulas, temos torneios com misturas de lutas, transformações de seres humanos em animais, animais falantes e robôes que são autômatos em perfeição que são capazes de ter filhos, o mundo dos espíritos, inclusive o personagem Goku, o protagonista do animê, após morrer volta em uma das suas visitas que faz a terra e engravida sua esposa Titi.

Esse mundo no qual convivem o fantástico e o animê mostra que tudo é possível, mas como um produto japonês ele esta permeado de preceitos culturais tais como: o animismo, o xintoísmo entre outros.

O animismo nada mais é que a crença em monstros, animais, elementos da natureza, robôs, fantasmas, enfim seres que são humanizados. Um exemplos disso está no conto homem da areia de E.T.A Hoffmann, já citado em que tem-se a personagem Olimpia que é um autômato. Isso não é exclusividade da cultura japonesa, mas de culturas antigas que tem a mescla de elementos de costumes tradicionais e religioso.

---

<sup>4</sup> Como andar uniformizados, os karoekes, os alimentos como bolinhos de arroz, comer usando os hashis, os cortes de cabelo, as crenças.

<sup>5</sup> Esse monstro aliás nos remete ao problema da contaminação por bombas nucleares que a população japonesa teve que enfrentar.

<sup>6</sup> Nome dado a herói japonês no Brasil.

No Japão, desde a antiguidade, acredita-se que há oito milhões de divindades na natureza, inclusive a presença de espíritos dentro dos objetos e materiais. Sob essa visão, os animais são considerados missionários da divindade da natureza. Com base nisso, aparecem em contos e histórias do Japão personagens animais humanizados, monstros ou fantasmas que se comunicam com seres humanos. É também comum os cientistas japoneses colocarem nomes em robôs super modernos, recebendo a influência da cultura tradicional japonesa. Assim, a partir desse aspecto de animismo, os japoneses costumam aceitar o insólito na sua cultura. (KITAHARA, 2011, 325-326)

Embora o animismo pareça um tanto abstrato, o leitor ou o espectador poderá comprovar que os animês possuem muito desse elemento é acaba por ter aspectos que o ligam ao gênero insólito. Temos como exemplos disso os animês o Dragon Ball, Sailor Moon, Naruto, Pokémon, Digimon, Bakugan entre outros.

O animismo vem do Shintoísmo, uma religião antiga do Japão. Se focalizar o primeiro ideograma o *shintō*: a palavra é composta de dois ideogramas, *kami* (que pode ser lido como *shin*) e *michi* (*to*), que significa caminho. Modernamente, seria o "caminho dos deuses". (ANDRÉ, 2013, p. 04)

### **Análise do filme**

*Sen to Chihiro no Kamikakushi* narra a história de Chihiro uma menina pré-adolescente que está de mudança para uma cidade pequena com os pais. Mimada, triste por deixar para trás os amigos ela se agarra a um buque de flores demonstrando o apego a sua condição anterior. Não se sabe o destino dessa família, pois essa cidade não tem nome.

Nessa viagem a família esta num carro 4 x 4 como o pai de Chihiro orgulhosamente ostenta. Eles se perdem ao pegar uma estrada não mapeada que é rodeada de estátuas que tem um sorriso amedrontador e se deparam com um túnel.

Esse túnel parece uma construção antiga e eles ouvem um barulho de trem. Tomado por uma curiosidade o pai de Chihiro entra no túnel e é seguido pela esposa e por Chihiro que com medo de ficar no carro sozinha ela os segue. Ao chegar ao outro lado eles pensam que estão em um tipo de resort para descanso, os quais foram comuns em determinado período.

Como não vêem outras pessoas os pais pensam que o local está abandonado e eles seguem até pelas escadas até encontrar uma serie de restaurantes com muita comida. Em um deles os pais se servem e Chihiro reluta em ali ficar chamando os pais

para ir embora, mas é em vão. Então Chihiro caminha por aquela estranha cidade até se deparar com uma enorme construção com uma bandeira hasteada. Lá ela encontra um menino que a manda embora de maneira até grosseira afirmando que ela tem de sair dali antes de anoitecer, mas já é tarde e noite chega.

Ao procurar os pais Chihiro não os encontra, mas sim dois grandes porcos. Pensando que eles foram embora ela busca voltar pelo caminho que veio, mas no lugar de uma escadaria tem um rio e ela começa a pensar que aquilo é somente um sonho e começa a desaparecer. Nesse momento ela receberá ajuda do menino que a mandou embora e isso será determinante para sua sobrevivência e a de seus pais. Ela terá que ir procurar trabalho na casa de banhos de Yubaba feiticeira que governa aquele mundo, pois senão for considerada útil o seu destino será a morte.

Após grande confusão Chihiro conseguirá um emprego na casa de banhos e para isso terá que abrir mão de seu nome passando a se chamar Sen. Nesse ínterim ela conhecerá Haku, Kamaji, Lin, Bebê, Sem face e Zeniba os quais se tornarão seus amigos lhe ajudando na jornada de volta para sua vida e seu mundo.

A descrição desse animê o inscreve no âmbito do sobrenatural e do insólito. Os eventos desenrolados acontecem com tamanha naturalidade que são questionados muito mais pelo público ocidental que desconhece as relações que envolvem as personagens e a forte tradição animista das produções culturais japonesa.

Assim, os eventos insólitos seriam aqueles que não são freqüentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. (GARCIA, 2007, P. 18)

Um dos aspectos de importantes nas produções japonesas é que a literatura bem como cinema e animação japoneses são permeados por elementos que mesclam o tempo presente com o tempo passado, observando as tradições e também os problemas cotidianos que estão sendo ou foram vividos. A questão do tempo mostra a crítica a modernidade que vem distanciando-se das tradições.

De fato, a natureza tem um espaço muito particular entre os japoneses. Suas marcas são evidentes, mesmo num espaço de grandes metrópoles de concreto, asfalto e neón, em inúmeras dimensões de suas vidas: na forma como exploram economicamente as terras ou

preservam suas florestas, na religião, na arte, na literatura, na concepção de lazer. (SAKURAI, 2007, p. 11)

Por isso a presença tão forte da mitologia apresentadas nos filmes e animês japoneses com uma maneira clara de passar lições de vida, e de arrebatamento, pois a convivência fora dos padrões relega aquele ser a solidão e isolamento frente às adversidades da vida. O contraste entre o tempo passado e o tempo futuro é um bom exemplo em Chihiro que é arrebatada no início do animê.

Outro ponto é a convivências entre os seres humanos, deuses, monstros que demonstra no filme a presença dos preceitos do Shintoísmo, que a crença nos mundos e no respeito entre eles. Uma personagem emblemática dessa relação é o sem rosto que se relaciona com as pessoas através daquilo que as outras demonstram. Com Chihiro o sem rosto é calmo e amigo, assim como ela o trata, com os demais dentro da casa de banhos ele representa o caráter ambicioso com o os outros se comportam e o tratam.

O animê mostra como é conflituosa essa relação entre os seres de mundos diferentes, principalmente se voltados para a ambição, logo ali na casa de banhos um local elegido pelos seres míticos para descansar e se purificarem.

Os japoneses antigos acreditavam que havia três mundos: Takamagahara, Nakatsukuni e Yominokuni. Em Takamagahara, o mundo do céu, vivem Homens na existência de natureza com montanhas, rios, plantas e arvores, que continuam com o mundo da Terra, ou seja, o mundo atual Nakatsukuni, com trânsito livre entre os mundos. No mundo subterrâneo pós-morte, o Yominokuni, onde vivem mortos, há ligações, tanto com Takamagahara, quanto com Nakatsukuni. Sob essa visão, o mundo atual possui mais importância, não tendo tanta consciência de pecados, conseguindo deixar limpos todos os males e sujeiras, através de purificações e/ou exorcismo. Como citamos anteriormente, na obra de Kojiki, há cenários em que as divindades, os Homens e os animais humanizados transitam livremente entre os três mundos. (KITAHARA, 2011, 328-329)

O Shintoísmo é aqui visto por essa cultura, mas que uma religião, mas um modo de vida, uma filosofia de compreensão e adaptação para as constantes mudanças, respeito pelos seres, incluindo os mortos, a purificação dos templos do homem sejam materiais ou imateriais.

O animê *Sen to Chihiro no Kamikakushi* apesar de alguns influencias ocidentais é pleno dos elementos nipônicos produzindo no espectador um encantamento pela

estória e pela cultura no filme, além de mostrar que o respeito as tradições e a harmonia entre os seres é essência para uma vida equilibrada.

### Considerações finais

*Sen to Chihiro no Kamikakushi* é mais que uma animação ela é um fantástico filme. O fantástico permeia a situações vividas pela personagem Chihiro que apresentou para nós uma possibilidade instigante a do protagonismo infantil. Esse protagonismo infantil é marcado pelas ações e acontecimentos que fazem parte de condutas de uma pessoa adulta, mas que vivenciadas por uma criança. Podemos sentir isso quando temos a condição imposta a Chihiro: ou ela é útil no mundo dos espíritos ou será morta.

Chihiro não tem rotulação. Não tem explicação que aponte duas ou mais direções para entrar ou sair do fantástico. O fantástico compõe a obra, mas não rotula sua narrativa. O fantástico que ali está presente é o fantástico independente da obra, do somatório de dicotomias ou do enfretamento de tomos: individuo x ambiente x mito x autor x leitor x fantástico. Nesse filme se vê que o fantástico ultrapassa a barreira do realismo.

Eventos são solitos em um mundo que não é o seu habitué. O 'mundo novo' em sua visão não lhe é diverso do outro em que vivia, alias este outro mundo também não se diz como novo nem para explicar-se a Chihiro. Percebe-se isso pela atmosfera criada, de similaridade, pois as ações desse 'novo mundo' são condizentes com o seu mundo habitué.

Um exemplo disso é o personagem Haku, o deus rio que a salvou certa vez e desta outra também a salvou, concluindo que o rio sempre salvará Chihiro. Diante dessa constatação indagamos: será que Chihiro saiu do primeiro encontro com o rio sã e salva? A sua ida pra o mundo dos espíritos não demonstra que ela ficou em uma transição entre a vida e a morte?

### Referências

ANDRÉ, Richard. *Shintoísmo e Culto aos Kami: Aproximações e Distanciamentos*. In: Revista Nures nº 9 – Maio/Setembro 2008 Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistanures>. Acesso em: 05.05.2013

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. *Compendio de literatura comparada*. Lisboa: Gulbekian, 2004.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, N. N. *A literatura infantil: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo: Quíron, 1981.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flavio. "O 'insólito' na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários". In: GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, V.1, 2007. p. 11-22. Disponível em: [www.dialogarts.uerj.br](http://www.dialogarts.uerj.br). Consultado em: 10/06/2008.

KITAHARA; Satomi Takano. Tradição de insólito na cultura japonesa. In: O insólito e a Literatura Infanto-Juvenil. Anais do IX Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional/ III Encontro Nacional o Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – *Simpósios*. Flávio Garcia; Regina Micheli; Marcello Pinto (orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

RODRIGUES, Tailane . O insólito na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, V.1, 2007. p. 11-22. Disponível em: [www.dialogarts.uerj.br](http://www.dialogarts.uerj.br). Consultado em: 10/06/2008.

SAKURAI, Celia. *Os Japoneses*. São Paulo: Contexto, 2007.

SATO, Cristiane A. A cultura popular japonesa: anime. In: LUYTEN, Sonia Bibe (Org.). *Cultura pop japonesa: mangá e anime*. São Paulo: Hedra, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

## FORMAÇÃO DO LEITOR: NOVAS EXPERIÊNCIAS NAS PRÁTICAS DE LETRAMENTO

Patrícia Barreto MENDONÇA  
Universidade Federal do Pampa - Campus Bagé/PIBID

Ana Paula Fontoura PINTO  
Universidade Federal do Pampa - Campus Bagé/ PIBID

Zila Letícia Goulart Pereira RÊGO  
Universidade Federal do Pampa - Campus Bagé

**Resumo:** O presente trabalho expõe as experiências de dinâmicas com literatura no ensino fundamental, desenvolvidas por bolsistas da Licenciatura em Letras da UNIPAMPA – Campus Bagé/RS através do Programa de Iniciação à Docência - PIBID. O subprojeto “Formação de Leitores” tem por objetivo enriquecer a experiência docente dos alunos com a criação e efetiva aplicação, em escolas da cidade, de projetos que pretendem estimular o gosto por literatura, criando novos leitores literários. Relatamos, neste trabalho, os projetos realizados com alunos de sétimos e oitavos anos na escola municipal Dr. João Severiano da Fonseca, em um período de, aproximadamente, um ano e meio, projetos esses criados a partir do perfil de leitores da escola – previamente pesquisado. Dessa forma, destacamos, nesse trabalho, os projetos “O Tempo e o Vento”, baseado na obra de Érico Veríssimo e com o suporte da filmagem do filme homônimo, que ocorreu na cidade no período de realização do projeto, “O Mágico de Oz”, onde a obra de Baum foi posta em diálogo com adaptações cinematográficas da mesma, “O teatro na escola”, em que se trabalhou com contos de Simões Lopes Neto adaptados para o teatro, e, finalmente, a Feira do Livro da escola, quando se expôs o acervo de livros literários presentes na biblioteca e se ofereceu diversas oficinas para os estudantes, todas relacionadas a diferentes expressões artísticas. Os resultados alcançados variaram de projeto a projeto, mas em todos observamos que os alunos se sentiram motivados e participantes efetivos destes, mostrando-se interessados pela leitura e sugerindo, através de suas reações e atitudes, que podem vir a dar sequência ao hábito de ler.

### Introdução

No presente ensaio pretendemos refletir o papel da literatura enquanto cumpridora de seu papel de humanização que, segundo definição de Antônio Cândido, são

(...) aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CÂNDIDO, 2004, p. 180).

Sendo assim, refletiremos em que medida isso foi possível através de projetos implantados pelos bolsistas do Programa Institucional de Iniciação à Docência – PIBID, programa financiado pela CAPES e Ministério da Educação, adentro do Subprojeto da Licenciatura em Letras da Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA, campus Bagé. Estes projetos foram desenvolvidos com alunos do Ensino Fundamental visando formar leitores literários críticos, que cultivassem o prazer pela leitura e, sem que nos mantivéssemos alheios ao contexto social e escolar em que se esteve inserido, atingir outras necessidades que foram tornando-se relevantes ao longo dos projetos.

Obviamente o propósito central do projeto é desenvolver as práticas docentes e aperfeiçoar a postura dos bolsistas enquanto professores em formação. Durante tal processo, ocorreram desafios dos mais diversos frente ao modelo tabulado de ensino de literatura, em que, como expôs Tzvetan Todorov (2012, p. 33),

“O caminho tomado atualmente pelo ensino literário (...) arrisca-se a nos conduzir a um impasse – sem falar que dificilmente poderá ter como consequência o amor pela literatura”.

Partindo desta realidade e da resistência à leitura que normalmente acomete alunos desses anos, ainda mais ao considerarmos a defasagem em que muitos se encontravam, notar-se-á a necessidade da implementação destes projetos tanto como forma de intervenção necessária para um efetivo e prazeroso aproveitamento da literatura no ambiente escolar como à guisa de experiência enriquecedora vivenciada pelos bolsistas, futuros professores.

Distribuiremos nossas reflexões a respeito das práticas escolhidas e da metodologia elaborada à medida que retratarmos cada projeto desenvolvido e os resultados que obtivemos.

### **Conhecendo *O tempo e o Vento***

Por meio dos mais variados meios, nos propusemos à tarefa de fazer com que os alunos tivessem contato com textos literários clássicos e contemporâneos através de diferentes metodologias desenvolvidas para ir ao encontro dos interesses e especificidades de cada leitor. Damos máxima importância para conhecer o perfil destes alunos por se tratar de um aspecto bastante importante do projeto, analisarmos o contexto em que estamos introduzirmos e a situação dos alunos em questão para, então, criarmos projetos que supram esta demanda, pois, segundo Célia Regina Delácio Freitas (2001, pg.328), “Para cumprir seu papel de formador de leitores críticos

e criativos, o professor precisa saber quem são os seus alunos e o que estão lendo, ou seja, conhecendo seus aprendizes, suas preferências e seus interesses". A escolha de obras canônicas, em princípio, se deu a fim de alargar a bagagem literária dos alunos o que para Freitas são aqueles que permanecem vivos na memória dos leitores ou, ainda,

(...) aqueles que deixam marcas profundas, que permanecem na memória, porque tratam de experiências humanas universais, de buscas, problemas e sensações compartilhados pela humanidade como, por exemplo, amor, ódio, rivalidade, inveja, dor, morte, justiça, traição, liberdade e etc. (FREITAS, 2001, p. 342-343).

Durante o planejamento do primeiro projeto ocorriam as gravações do filme *O tempo e o vento* na cidade e, partindo disso, desenvolvemos o projeto "Conhecendo *O Tempo e o Vento*" em que trabalhamos com a obra homônima de Érico Veríssimo. Segundo Paulino e Cosson (2009) o letramento literário é de grande importância para o desenvolvimento cultural do ser humano, pois este torna o leitor um cidadão crítico e competente, não só na área de literatura, mas para explorar todas as outras ciências. Desta forma, contando com a colaboração da professora de Geografia da escola, desenvolvemos um projeto interdisciplinar em que abordamos de forma diferenciada o contexto histórico da obra. Iniciamos por fazer a leitura de trechos da obra de Veríssimo em sala de aula antes de levarmos os alunos a uma visita até a cidade cenográfica de Santa Fé, cenário da história de *O Tempo e o Vento*, que estava sendo construída para as filmagens do longa metragem na cidade, e continuamos as leituras após a atividade. Posteriormente, por se tratar de uma obra que exige, inicialmente, leitores mais proficientes, entregamos um capítulo por grupo para que os alunos pudessem realizar a leitura e compartilhar com seus colegas os trechos lidos. Após esta primeira etapa de leitura, propomos diferentes atividades finais, adequando-as ao perfil de cada turma; uma das turmas, por exemplo, elaborou um mural com as notícias sobre o filme que foram publicadas na internet e jornais da cidade. Com o término desta atividade, os alunos realizaram um jornal falado para o restante de sua respectiva turma; a segunda turma elaborou duas maquetes: uma representando a cidade de Santa Fé, e a outra projetando como Santa Fé estaria nos dias atuais, se realmente existisse; por fim, a terceira turma, com perfil mais apático, produziu um dicionário com termos captados ao longo da leitura da obra que foram de difícil compreensão pelos leitores por não estar presente em seus cotidianos ou devido à falta de bagagem cultural que muitos apresentavam.

Este foi um dos projetos que mais geraram frutos, ecoantes ainda hoje, pois a iniciava do PIBID em formar leitores mediando suas leituras e não apenas entregar livros a eles era a ação que faltava para gerar no público leitor em formação o gosto pela leitura, alargando seus horizontes de interpretação e apreensão do mundo.

### ***O mágico de Oz***

No segundo projeto que desenvolvemos nos dispomos a produzir algo que envolvesse textos literários de formação, pois percebemos uma falta significativa de referências culturais e literárias por parte dos alunos e, assim, produzimos o projeto “O mágico de Oz” em que trabalhamos com a obra de Lyman Frank Baum e adaptações cinematográficas do livro, desta forma, ao longo do projeto, discutimos como são realizadas as diversas formas de adaptações e o que, exatamente, se compreende por este conceito que permeia tantas vezes a realidade dos alunos e é o meio pelo qual a maioria obtém acesso a alguma forma de literatura. Desta forma, conforme Ana Maria Machado ressalta, é importante, para a formação da criticidade e desenvolvimento da leitura de mundo do leitor, criar acesso às diferentes formas de arte através de diferentes mídias, pois

Se tomarmos leitura num sentido mais amplo do que apenas a leitura de palavra, esse conceito pode ser útil para falarmos também de ilustrações e de qualquer arte. Todo mundo tem direito a desenvolver uma leitura do mundo, sem dúvida. Mas também tem o direito inalienável a adquirir meios que propiciem uma leitura de arte – o que só consegue por meio de uma intimidade com ela, em exposições múltiplas, constantes e prolongadas ao universo artístico. (MACHADO, 2007. p. 177).

Nós, enquanto bolsistas de um projeto de formação de leitores, não somente temos este dever, o de abrir acesso à literatura em suas diferentes formas e adaptações, como também o de mediar esta leitura para leitores muitas vezes despreparados até mesmo para a leitura em si. Graça Paulino e Rildo Cosson (2009) já preveem isso e destacam que não se trata de censurar ou limitar o gosto do leitor, mas sim guiá-los a cultivar seus próprios gostos enquanto leitores em formação.

(...) a inferência crítica, ou seja, o papel a ser cumprido pelo professor na formação do aluno, na educação literária. Trata-se da formação do gosto, desde que não seja entendida como mero refinamento, mas sim como a aprendizagem da cultura literária. Mais precisamente é a

construção do repertório do aluno (...) um repertório literário personalizado, ligando as atividades escolares à vida social e à sua história. (PAULINO e COSSON, 2009, p. 75).

Desta forma demos seguimento ao projeto em desenvolvimento com um texto clássico de formação do leitor, *O mágico de Oz*. Iniciamos por contextualizar a obra e fazer a exibição do filme *O mágico de Oz*, de 1939; em seguida fizemos um breve diálogo com outra adaptação brasileira, uma paródia diferente da adaptação até então vista, *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz*, de 1984, justamente para que percebessem as diferenças entre as adaptações. Após, realizaram a leitura do livro original de forma que cada aluno efetuasse a leitura de um capítulo da obra e relatasse oralmente a parte que, a princípio, foi encarregado, para o restante da turma, porém, apesar de cada aluno ter sido encarregado de um capítulo – ou dois, dependendo do tamanho da turma em questão – eles tiveram acesso a todo o livro, podendo dar prosseguimento à leitura, se assim lhes interessasse. Junto à leitura eles teriam de traçar, e perceber no relato dos colegas, diferenças estruturais entre o texto literário e a adaptação vista integralmente. Foi importante ressaltar o caráter livre que possui uma adaptação. Esta, não necessariamente, teria de ser fidedigna ao texto original em que se baseou, como o caso de *Os Trapalhões e o Mágico de Oróz*. Por fim, foi proposto aos alunos que criassem uma pequena adaptação, representando aproximadamente uma cena, da parte do livro que mais lhes interessasse para, desta forma, exercer o conteúdo mais específico tratado ao longo deste projeto, que é a adaptação, e pôr em prática a criatividade que esta obra fantástica costuma despertar nos leitores.

### **Teatro na escola**

Mesmo depois de termos desenvolvido e aplicado os projetos mencionados, notamos a ocorrência de traços que apontavam uma forte defasagem nas leituras de mundo dos alunos, percebendo-se também a dificuldade de acesso à literatura que estes possuem na comunidade em que estão inseridos e a forma rasa e forçada como a literatura é abordada na escola, apenas com a preocupação da obrigatoriedade em cumprir com o conteúdo programado, sem o prazer pelo hábito da leitura e o devido tempo destinado para tal atividade, como previu Freitas (2001, pg. 343) “a escola tem um papel fundamental na formação de leitores e não pode matar o prazer da leitura com a obrigatoriedade, cobrança de prova e exercícios enfadonhos.”, bem como defende Todorov (2012) ao dizer que

O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um. O caminho tomado atualmente pelo ensino literário dá as costas a esse horizonte ("nesta semana estudamos metonímia, semana que vem estudamos personificação"), arrisca-se a nos conduzir a um impasse – sem falar que dificilmente poderá ter como consequência o amor pela literatura. (TODOROV, 2012, p. 33).

Sendo assim, nos preocupamos em desenvolver um projeto que suprisse as necessidades de leitura de mundo que os alunos careciam e que alargasse os conhecimentos culturais dos mesmos. Para tal, criamos o projeto "Teatro na escola" em que trabalhamos com contos de Simões Lopes Neto – são eles: *M'Boitatá*, *Negrinho do Pastoreio*, *Batendo Orelha*, *Rosilho Piolho* e *Melancia e Coco Verde* – a fim de aproximar os leitores da clássica literatura regionalista que muitas vezes é pouco abordada no contexto escolar. Para complementar o projeto com diferentes formas de arte e atender a essa necessidade dos alunos, convidamos o grupo de dança-teatro *Tatá*, vindo de Pelotas, que se encontrava com o espetáculo "Tatá dança Simões" em que encenam os contos de Lopes Neto que trabalharíamos no projeto dentre outros. Neste projeto percebemos que os alunos se adaptaram bem à leitura de contos, mesmo se tratando de contos com uma linguagem tão específica quanto estes em questão. Iniciamos o projeto fazendo uma sondagem sobre o que os alunos conheciam sobre as lendas gauchescas consagradas nos textos de Lopes Neto e as mudanças ocorridas entre as versões orais relatadas por eles e as literárias; após, fizemos a leitura e discussão gradual dos demais contos que trabalharíamos. Notamos que, apesar de se tratar de textos com uma linguagem regionalista, os alunos, já adolescentes, tiveram dificuldade em compreender determinados trechos e a leitura destes fez com que se integrassem mais a sua própria cultura regional e soubessem a origem de várias lendas tradicionalmente repassadas oralmente na região. Após as leituras discutimos com os alunos a questão da adaptação de textos para espetáculos como os do grupo *Tatá*, que envolvem dança e teatro, pois nenhum deles havia visto algum espetáculo do gênero antes. Após assistimos ao espetáculo, demos sequência às leituras apresentando uma animação do conto *Melancia e Coco Verde* e, aproveitando o desejo dos alunos, motivados pela apresentação teatral que assistiram, em encenarem alguns contos lidos, propomos que estes escrevessem uma adaptação do conto que escolhessem para, posteriormente, realizassem a encenação destes em sala de aula. Apesar de uma das turmas demonstrar um perfil mais retraído, os alunos desta também se mostraram

empolgados em realizar a adaptação e encenação dos contos, o que nos satisfaz em ter conseguido atingir as diferentes especificidades com as quais nos deparamos. Ao final do projeto, todos produziram suas adaptações e realizaram suas encenações com êxito.

## II Feira do livro escolar

Por este se tratar de um projeto com o intuito de formar leitores, nada parece mais adequado que organizar uma feira do livro na escola, ainda mais se tratando desta em que a comunidade não possui o hábito da leitura, muito menos o de tomar livros emprestados na biblioteca, que possui um excelente acervo literário com textos teatrais, poemas, romances, cordel, leitura de imagens etc. Portanto, sentimos a necessidade de expor este acervo ao organizarmos a *Segunda Feira do Livro* da escola. Realizamos o evento com uma mostra de trabalhos produzidos por alunos e o oferecimento de oficinas que traziam diferentes formas artísticas para diversas faixas etárias, atingindo todos os anos da escola – as oficinas tratavam de contação de histórias, dança, histórias em quadrinhos, produção de *fanfiction* de *Harry Potter* etc. Estas oficinas eram ministradas pelos próprios bolsistas deste projeto e alguns convidados, gerando um dia de atividades em que pais e alunos puderam, principalmente, conhecer o acervo literário da biblioteca e saber da possibilidade de empréstimo dos livros, pois passamos a assumir a organização desta atividade na biblioteca desde então, já que a funcionária que cumpria com este papel, como muitas vezes se vê, não era propriamente uma bibliotecária e sim uma funcionária realocada para esta função. Isto acaba prejudicando bastante essa atividade tão importante para formar leitores – que é tomar livros literários emprestados na biblioteca escolar –, pois o funcionário que exerce essa função também possui o dever de guiar o leitor sem conhecimento do acervo, indicando leituras que possam lhe interessar ou mesmo apontar onde se encontram as desejadas por quem procurá-las. Esta biblioteca, ao chegarmos durante o início das atividades do PIBID nesta escola, guardava seus livros fechados em um armário sem que nenhum aluno tivesse sequer conhecimento destes ou fosse motivado por algum professor a questionar sobre o acervo. Percebe-se, então, a importância de haver um profissional qualificado para exercer o papel de bibliotecário, tendo interesse e consciência da importância da fazer com que os livros sejam circulados na comunidade escolar e responsabilizar-se pela conservação e preparação de um local adequado para leitura como deve ser uma biblioteca.

## Conclusão

Ao longo dos projetos descritos percebemos diversas especificidades só encontradas ao pormos em prática iniciativas que busquem fomentar a necessidade da literatura a leitores tão jovens como aqueles com quem trabalhamos. Essa necessidade de contato com o texto, mais especificamente o literário, se justifica por diversos motivos tantas vezes debatidos, dentre eles os que Antônio Candido, no artigo *A literatura e a formação do homem* (1972), apresenta como sendo três funções essenciais que a literatura possui e exerce sobre o leitor: a de “satisfazer à necessidade universal de fantasia e contribuir para a formação da Personalidade” (CANDIDO, 1972, pg. 806), bem como a de conhecimento de mundo e do ser. Esta última função é uma das mais significativas e foi a que mais procuramos efetivar ao longo de todos os projetos, pois ao identificarmos o perfil das turmas em que trabalharíamos e constatar a situação muitas vezes encontrada em escolas públicas, a de alunos sem o hábito e o interesse pela leitura por a verem meramente como uma atividade avaliativa enfadonha e pertinente apenas às aulas de português e literatura, ou seja, unicamente em ambiente escolar e sob justificativa da transmissão de outros conteúdos, percebemos que estes leitores em questão necessitavam enxergar os prazeres que a literatura oferece e a vê-la como uma ferramenta de sustentação à vida, como de fato é. De acordo com Todorov (2012), a literatura cumpre com o papel de ajudar o leitor de dentro para fora, não como uma espécie de autoajuda, mas como ferramenta de conhecimento e compreensão de outras realidades, diferentes da nossa, que enriquecem nossas vivências.

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidado para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir e dentro. (...) Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas, com a diferença de que podemos descobri-las interiormente de imediato, pois cada ação tem o ponto de vista do seu autor. Quando menos essas personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte. (...) Essa amplitude interior (...) representa, antes, a inclusão na nossa consciência de novas maneiras de ser, ao lado daquelas que já possuímos. (TODOROV, 2012, p. 76 – 81).

Nós – enquanto mediadores de leitura empenhados em desenvolver projetos a fim de efetivar os resultados previstos por Todorov acima mencionados – temos de abrir o acesso para que o prazer pela leitura seja cultivado e fazer com que a literatura que chega até os alunos por meio destes projetos seja selecionada, porém, sem ser censurada, de forma que se obtenha textos de diferentes gêneros que, como expõe Freitas (2001, pg. 342), tratem de sentimentos e sensações universais, gerando identificação por parte dos leitores. Em se tratando de literatura infantil e juvenil, enfrentamos mais adversidades devido à forte influência que esta literatura tende a sofrer, como prevê Machado, pois esta é uma “(...) área em que é imprescindível separar o joio do trigo, pois abrange terrenos em que o joio costuma ser adubado para se alastrar profusamente (...)” (MACHADO, 2007, p. 121).

Depois de termos efetuado todo o relatado aqui – levando em consideração que se tratam de iniciativas que destacamos, pois prosseguimos com as atividades na escola em questão com o desenvolvimento de outros projetos –, podemos notar que a receptividade dos alunos, em geral, foi bastante positiva, sendo que ao longo deste um ano e meio de atividades pudemos trabalhar com os mesmos alunos por dois anos consecutivos e constatamos que, de fato, muitos obtiveram melhora significativa na leitura e passaram a cultivar a cultura de empréstimos de livros da escola. Ainda que haja falta de um profissional bibliotecário no local, os alunos, ao menos os que trabalhamos diretamente, criaram autonomia para selecionar os textos que gostariam de ler, ou ainda, optaram por lerem integralmente os livros com que trabalhamos nos projetos.

Ao final destes projetos podemos afirmar que o PIBID, como projeto de iniciação à docência, nos trouxe experiências que certamente não apreenderíamos ao longo da graduação. Vivências profissionais que nos levam a refletir e ter consciência do papel fundamental de professores ao incitar o prazer pela leitura e, de certa forma, à cultura que cada leitor/aluno teria de ter. Durante a graduação absorvemos uma série de teorias e práticas didáticas que deveriam formar nossas competências docentes, porém, como ressalta Todorov, o papel do professor é demasiado complexo, pois devemos transformar as técnicas assimiladas e adequá-las a cada contexto escolar e/ou público que a destinarmos, neste caso, adolescentes.

O professor do ensino médio fica encarregado de uma das mais árduas tarefas: interiorizar o que aprendeu na universidade, mas, em vez de ensiná-lo, fazer com que esses conceitos e técnicas se transformem numa ferramenta invisível. Isso não seria pedir a esse

professor um esforço excessivo, do qual apenas os mestres serão capazes? Não nos espantemos depois se ele não conseguir realizá-lo a contento. (TODOROV, 2012, p. 41).

Acreditamos que ao desenvolvermos as práticas do PIBID e entrarmos em contato direto com a comunidade escolar em que estamos inseridos, conseguimos realizar a devida articulação entre a universidade e teoria e a escola e prática docente. Se tratando de bolsistas de Licenciatura em Letras, cremos ter sido de essencial importância para a formação acadêmica de todos os envolvidos fazer parte deste projeto e ter tido contato com a realidade escolar ao longo de todo o ano letivo, pois podemos observar a caminhada de cada aluno integralmente, e não na forma limitada como muitas vezes ocorre no estágio acadêmico que realizamos na graduação.

### Referências

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, vol. 24. n.º 9, pg. 803-809, setembro.

\_\_\_\_\_. O direito à Literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

FREITAS, Célia Regina Delácio. Letramento literário no contexto escolar. In: PAULINO, G.; PAIVA, G.; MARTINS, A. (ORG). *Leituras literárias*. discursos transitivos. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MACHADO, Ana Maria. *Balaio: livros e leitura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: RÖSING, Tânia M.K; ZILBERNAM, Regina (orgs.). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

## FORMANDO LEITORES: PRÁTICAS DE LETRAMENTO LITERÁRIO NO ENSINO FUNDAMENTAL

Paula da COSTA SILVA  
Universidade Federal do Pampa - Campus Bagé/ PIBID

Cintia Alves DIAS  
Universidade Federal do Pampa - Campus Bagé/ PIBID

Zila Letícia Goulart Pereira RÊGO  
Universidade Federal do Pampa - Campus Bagé

**Resumo:** O presente trabalho tem o objetivo de relatar as experiências de formação do leitor literário promovidas no ano de 2012, dentro do Programa de Bolsistas em Iniciação à Docência (PIBID), subprojeto Letras, da Universidade Federal do Pampa, que foram aplicadas em escola municipal da Cidade de Bagé – RS. “A formação de um leitor literário significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres”, baseado na definição de Graça Paulino (2004) o subprojeto procurou envolver os alunos em ações diversificadas que promovessem o letramento literário na escola. Em um primeiro momento deu-se a entrada nas turmas, observação e verificação do nível de letramento dos alunos, para que então nos pusessemos a planejar as ações efetivas. Primeiro trabalhando com interpretação de texto e dando abertura à criatividade dos alunos. Em seguida, foram feitas leituras coletivas, individuais, produção de textos literários, poesias, feira do livro na escola, trabalho com literatura de cordel, apresentações teatrais. O subprojeto tem como principal objetivo o letramento literário, portanto, nos utilizamos dos mais variados recursos metodológicos na busca de nos aproximarmos dos leitores em potencial que encontramos em diferentes realidades dentro das três escolas onde o projeto atua. Os projetos foram aplicados no ano de 2012, e variaram entre obras literárias (O Tempo e o Vento), poesia (ciberpoesia), cordel, feiras do livro, debates e produção de textos, histórias em quadrinhos, perfis de facebook, rodas de conversas e de leituras de poemas. Dentro dos resultados pudemos notar uma abertura maior dos alunos com os textos, melhora nas relações de interpretação, melhor aproveitamento desde a primeira até a última atividade aplicada nas turmas.

### Introdução

O subprojeto letras do PIBID-2011 tem a tarefa de formar leitores literários acreditando na prática da leitura como forma de humanização, sensibilização e reconhecimento das experiências pessoais através da leitura literária. Graça Paulino (2004) define que “A formação de um leitor literário significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres”. Partindo disso, o

subprojeto procurou envolver os alunos em ações diversificadas que promovessem o letramento literário na escola.

A particularidade do projeto PIBID é o foco que, além da formação do leitor literário, é o aperfeiçoamento da prática docente para graduandos de licenciaturas e a formação continuada dos professores da rede pública. Ou seja, os resultados esperados vêm principalmente da participação do bolsista dentro das atividades escolares e o envolvimento do mesmo em planejar, aplicar e analisar os resultados das atividades de letramento literário auxiliando o professor de escola pública na inovação das metodologias e práticas presentes em sala de aula.

As práticas de letramento tiveram início a partir da pesquisa e da observação feitas na comunidade escolar, onde se notou uma defasagem na leitura literária e no gosto pela mesma, além de certa resistência por parte dos alunos. Foram geradas opções mais concretas para projetos e intervenções a serem desenvolvidos na escola a partir do perfil traçado na comunidade. Para que se conquiste um leitor literário, o mediador precisa tentar conhecer ou reconhecer seu leitor alvo, para que se aproxime da chamada identificação de leitura e que esta preencha os requisitos para que se forme a união de leitura e leitor. Então foram feitos os planejamento de projetos para serem aplicados ao longo de 2012 em duas escolas municipais de ensino fundamental na cidade de Bagé/RS. No decorrer da aplicação das atividades os projetos foram sofrendo alterações e adaptações de acordo com a resposta que cada grupo de alunos ia apresentando, procurando respeitar o tempo e a realidade presentes em cada.

Os projetos a serem discutidos foram aplicados durante o ano de 2012 e variaram entre leituras de obras literárias, poesias, cordel, Feiras do livro, debates e produção de textos, Histórias em quadrinhos e etc... Cada um dos projetos teve uma especificidade na aplicação e buscou variar a metodologia para tentar alcançar o público como um todo e na sua multiplicidade, desdobrando os bolsistas para que se pusessem a observar o andamento dos projetos e analisar os resultados, fossem eles positivos ou negativos do ponto de vista da aproximação com os textos.

## **Metodologia**

Discutiremos a metodologia que foi desenvolvida nos grandes projetos que foram postos em prática, com diferentes resultados e percepções por parte dos bolsistas, da supervisora, dos alunos e da comunidade escolar em geral. Em um primeiro momento, a atuação do projeto causou estranhamento por parte da

comunidade escolar que era adepta do modo de ensino tradicional e focado e centralizado no professor como transmissor de conhecimento e os alunos em posição passiva dentro de sala de aula, tratados como 'receptores' do conhecimento que este professor vinha trazer durante as aulas. O estranhamento se deu a partir do momento que os bolsistas, juntamente com a supervisora, passaram a modificar o ambiente a ser trabalhado e se dividir em tarefas de auxílio aos alunos na leitura e os levando para locais fora de sala de aula na tentativa de quebrar o paradigma de que a sala de aula é o único lugar onde se deve aprender alguma coisa. Os recursos utilizados serão discutidos de acordo com o projeto em que foram aplicados. O grande desafio da prática de letramento literário se deu no primeiro projeto aplicado na escola de ensino fundamental com a clássica obra "O tempo e o vento" de Érico Veríssimo.

### **Projeto 'O Tempo e o Vento'**

Este projeto surgiu na mesma época das gravações do longa com mesmo nome da obra de Veríssimo, dirigido por Jaime Monjardim aos redores da cidade de Bagé, com montagem de cidade cenográfica e participação da comunidade como figurantes e equipe de apoio. Oportunamente o projeto moldou-se para que os alunos das escolas conhecessem a história da obra O tempo e o Vento e pudessem descobrir o porquê de esta obra ter tanta importância no cenário da literatura rio grandense e brasileira. O projeto foi norteado pelos objetivos de: propiciar aos alunos o contato com a obra, que traz outra face da história do Rio Grande do Sul através não só da Língua Portuguesa como também traz um projeto de caráter interdisciplinar, abrangendo todos os âmbitos que a obra pode proporcionar aos alunos; Avaliar as respostas dos alunos diante das atividades; Explorar a capacidade de interpretação; Oportunizar que os alunos expressem suas opiniões e desenvolvimento de leitura e interpretação.

Com linguagem de não muito fácil compreensão para o público que variava entre 12 e 15 anos, foram feitas rodas de leitura conversa, com auxílio de interpretação dos trechos utilizados e contextualização histórica a partir das datas e fatos mostrados ao longo da história. Também foram convidados professores de outras áreas da escola para que se fizessem presentes na montagem e aplicação do projeto, contando com as áreas de História, Geografia e Artes. Assim que os alunos foram se identificando com personagens e adentrando a história apresentada na obra, foram sendo feitas intervenções oportunas e leituras de trechos de entrevistas com o autor, sessões de

cinema com exibição de outros longas de adaptações da obra, como o filme “Um Certo Capitão Rodrigo” e alguns capítulos da minissérie “O tempo e o Vento” que foi exibida na Rede Globo nos anos 70, além de visitação à cidade cenográfica que estava montada aos arredores da cidade. No decorrer da leitura, foi pedido aos alunos que produzissem escrita relativa ao que achavam que seria o final dos capítulos que estavam em processo de leitura, para que depois fosse feita uma comparação do final original com o final que produziram em sala de aula. Para que se finalizasse o projeto, foi feita uma atividade de reconhecimento das características dos personagens da obra, a partir de um roteiro de perguntas aplicado ao grande grupo como eles enxergavam determinados personagens da obra e então foram criados “Perfis de Facebook” com o objetivo de que os alunos criassem uma releitura atualizada de tais personagens. Nas aulas de História, os alunos criaram histórias em quadrinhos em adaptação da obra, fazendo desde roteiro até ilustração. Nas aulas de Geografia foram produzidos mapas de como o rio grande do sul se constituía na época em que aparecia na obra e onde eram localizadas as cidades citadas, além da trajetória feita pelos personagens. Nas aulas de artes foram feitas releituras e maquetes do cenário que os alunos visitaram na cidade cenográfica e de como imaginaram que seria de acordo com a obra descrevia.

A dificuldade de leitura que assolava os alunos ao começo da obra foi se dissipando de acordo com o andamento do projeto e dos auxílios dados pelas bolsistas, supervisora e os professores das outras áreas para que se extraísse o máximo da história e aproximasse esses leitores de uma obra que, provavelmente, não os chamasse atenção em uma biblioteca qualquer. Ao final, os alunos discutiam posições de personagens frente a fatos que aconteceram na obra e comparavam com o que fariam se acontecesse com eles o que aconteceu na obra, o que vai de encontro ao que Zilberman argumenta sobre a literatura ser ‘o meio de vivenciar as experiências através da leitura e facilitar os acessos, reações, reconhecimentos e significações destas experiências’.

### **Feira do Livro**

Durante a realização da Feira do Livro, toda comunidade escolar foi envolvida na preparação da mesma, na organização do acervo e na decoração da escola. Além desta, houve também uma significativa participação dos graduandos do Curso de Letras/Unipampa – Bagé através da oferta de oficinas e palestras. A Feira do Livro teve suas atividades desenvolvidas durante dois períodos, turno da manhã e turno da tarde,

abrangendo desde os alunos da Educação Infantil até os concluintes do Ensino Fundamental. A programação envolveu a oferta de oito oficinas aos alunos das séries finais da escola, que foram: Inglês, Espanhol, Informática, Pintura, Histórias em Quadrinhos, Teatro, Fanfics e Mini-metragem. Além disso, houve sessões de cinema para a educação infantil, contação de histórias sobre mitos iorubanos, roda de conversa com escritores e exposição permanente de telas de artista local e de trabalhos desenvolvidos pelos alunos durante os projetos de leitura realizados pelos bolsistas ID em 2012 na escola. O ponto alto da Feira foi a exposição e disponibilização de todo o acervo de literatura infantil e juvenil até então guardado em caixas na biblioteca nas dependências da mesma, entregue na data após passar por uma reforma. Nas duas semanas que antecederam a Feira, o tempo foi inteiramente dedicado a preparar um espaço aconchegante na biblioteca, que despertasse o interesse dos alunos pela leitura. Os livros foram agrupados a partir de diferentes critérios e espalhados pelas dependências da biblioteca de forma criativa e inusitada, a fim de que os alunos pudessem manuseá-los à vontade e, principalmente, sentissem motivação para retirá-los e lê-los, o que de fato, ocorreu.

Com a repercussão da feira do livro pudemos alcançar a biblioteca da escola para modificar e dinamizar o espaço:

O conceito de “biblioteca” mudou muito nos últimos anos. De um lugar em que se guardavam e se emprestavam livros, passou a ser um lugar vivo, que proporciona informação e conhecimento, que promove a leitura, que fomenta hábitos leitores e possibilita a relação entre os usuários. Entre as variadas funções da biblioteca está a de formar comunidade leitoras para o que é necessário que sejam organizados projetos de promoção de leitura. (Santiago Yuber e Cézare Ortiz *apud* RÖSING; RETTENMAIER, 2009, p. 75).

Com a necessidade de se criar um local que incite a leitura e o gosto pela leitura e que permita que os alunos entrem em contato com os livros de uma maneira que não seja somente dentro da sala de aula, este projeto originou-se na tentativa de que o futuro leitor crie hábitos de leitura fora da escola, com textos literários não obrigatórios. É importante que todos os agentes educativos tenham consciência de que a capacidade de leitura condiciona fortemente a participação do indivíduo na sociedade, que a biblioteca é um poderoso instrumento nesse sentido e que, se usado da maneira certa, desenvolverá seres capazes e autônomos. Com esse pensamento em mente, criamos um local em que o aluno sintasse estimulado e à vontade para pegar o

livro que estiver lhe chamando atenção nas prateleiras dispostas com livros abertos e de capa virada para que os leitores os enxerguem e toquem.

## **Ciberpoesia**

Na era digital, tudo o que é ágil e prático está sendo mais valorizado, até porque os meios, como a internet, facilitam essa interação quase que instantânea. Seria um desafio formar leitores literários aliando computadores e literatura, mais especificamente a poesia. Por isso, esse projeto procurou fortalecer estes laços e tentar provar que os meios digitais podem sim ser pontes para a formação de leitores literários. Trabalhando dentro da poesia os aspectos humanísticos e tentando atender as demandas individuais (Todorov; 1970), que podem ser percebidas nas escolhas, pode-se alcançar um bom resultado através da poesia e desenvolver certa curiosidade pelos diversos gêneros literários existentes.

Tratando-se do tema citado foi escolhida a ciberpoesia, ou poesia digital, para que se fizesse uma ponte entre a literatura e meio digital, mostrando que se pode aliá-los fortemente na formação de leitores, além de ser um método que chama atenção do público alvo onde o projeto foi aplicado. Além da formação do leitor literário, o projeto também teve os objetivos de promover o letramento literário e o letramento digital e a leitura, interpretação e produção de ciberpoesias e reflexão a partir das próprias produções.

O projeto se deu através de aulas expositivo dialogadas em laboratório de informática e sala de aula com alunos de oitavo e nono ano. Partindo da leitura, análise e interação com as poesias digitais para a produção das mesmas, culminando em possível exposição do trabalho dos alunos aos demais colegas, professores e comunidade escolar. Dentro das atividades, os alunos foram divididos em grupos para dar certa produtividade e participação em igualdade na turma, a partir dos exemplos de ciberpoesia, foram dados textos de apoio e feitas rodas de discussão para desenvolvimento dos temas e produção dos poemas digitais. No desenvolvimento do projeto foram visitados sites com ciberpoesias como o de Sérgio Capparelli <http://www.ciberpoesia.com.br/> e também utilizadas poesias do mesmo autor e de alguns outros. Na avaliação do projeto, os alunos demonstraram interesse depois que viram suas poesias publicadas no site que foi criado especialmente pra isso. Podendo comentar seus trabalhos e ver o dos colegas, deu um sentido maior de concretude ao que os alunos vinham fazendo em sala de aula e no laboratório de informática,

gerando discussões e interações com os textos e outros tipos de poesia, fora da sala de aula.

## Conclusão

Analisando a trajetória e o envolvimento nas atividades, pudemos notar uma maior abertura dos alunos com os textos e a leitura literária, melhora nas relações de interpretação e melhor aproveitamento nas aulas não só de português. Além das relações entre os alunos e entre alunos e bolsistas terem tomado uma forma mais peculiar, menos arredia e, aparentemente, mais empática. Os bolsistas tomaram as dificuldades que são encontradas durante o encaminhamento do projeto como aprendizagem de como lidar com situações de extremo aproveitamento das atividades e também com o baixo rendimento e resistência da comunidade em geral. Acreditando no que Todorov propõe que seja a literatura “objeto de humanização e sensibilização” nota-se que o processo é lento e, muitas vezes, imperceptível, porém ele acontece.

Como mediadores de leitura em formação, a experiência é única e a escola é o lugar onde pode ser aprendida e apreendida na sua forma mais variada e complexa, levando em consideração o ensino da literatura e o tratamento com a leitura que se tem na atualidade em escolas públicas, além do perfil do público alvo que se encontra na contemporaneidade e na era da interação e objetividade.

Foi possível, também, aos bolsistas fazerem um exercício de reconhecimento pessoal como leitores literários, podendo se ver e se rever não só como professores de literatura em formação, mas avaliando a própria trajetória de leitura. Partindo deste reconhecimento pessoal, as práticas e projetos ficaram mais próximos da caminhada que tiveram como leitores, e assim, dar mais abertura, identificação e segurança de trabalho com as obras escolhidas e as atividades propostas.

## Referências

PAULINO, Graça; COSSON, Rildo. Letramento literário: para viver a literatura dentro e fora da escola. In: RÖSING, Tânia M.K; ZILBERNAM, Regina (orgs.). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009.

RÖSING M. K. Tânia, RETTENMAIER Miguel. *Leitura dos espaços e espaços de leitura*. Ed. Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Difel. Rio de Janeiro, 2009

## UM OLHAR DISCURSIVO SOBRE DIZERES ACERCA DE CRENÇAS E ENSINO E APRENDIZAGEM DE LÍNGUA ESTRANGEIRA EM ARTIGOS CIENTÍFICOS

Pauliana Duarte OLIVEIRA  
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás – *Campus Jataí*/  
Universidade Federal de Uberlândia

Ernesto Sérgio BERTOLDO  
Universidade Federal de Uberlândia

Carla Nunes Vieira TAVARES  
Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** Este trabalho é fruto de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo objeto de estudo são os comentários de autores de artigos científicos sobre crenças e ensino de língua estrangeira. Nos trabalhos realizados na linha de estudos das crenças e ensino de línguas estrangeiras discutem-se os dizeres, denominados crenças, de professores, alunos, e outros sujeitos envolvidos no processo de ensino de línguas. Tais estudos constituem um grande volume de conhecimento produzido sobre questões relacionadas ao ensino e à aprendizagem de línguas. Assim, tenho como objetivo problematizar os aspectos discursivos que mostrem o funcionamento dos discursos que sustentam os dizeres produzidos nessas construções discursivas. O *corpus* de minha pesquisa é constituído por artigos científicos sobre crenças e ensino de língua estrangeira publicados de 2002 a 2013. Analiso os comentários dos autores dos artigos sobre os dizeres dos participantes de suas pesquisas. Teoricamente, filio a pesquisa à Análise do Discurso de orientação pecheutiana e, desse campo teórico, mobilizo conceitos como discurso, sujeito, interdiscurso, memória discursiva, representação e imaginário. Esta pesquisa visa contribuir para os estudos na área da Educação, da Análise do Discurso e da Linguística Aplicada, pois, ao lançar um olhar discursivo sobre trabalhos acerca de crenças e ensino e aprendizagem de línguas, é possível compreender melhor o que acontece na sala de aula de língua estrangeira e, a partir daí, assumir uma posição diante do processo de ensino, especialmente na condição de professor.

### Introdução

O objeto de estudo deste trabalho são comentários de pesquisadores acerca do ensino e aprendizagem de língua inglesa em artigos científicos sobre crenças. As crenças podem ser definidas por termos como, entre outros exemplos, ideias, opiniões, percepções de alunos, de professores, de pais ou de outros sujeitos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem de línguas e, na perspectiva dos estudos sobre crenças, considera-se que o conhecimento das crenças destes sujeitos é importante para o desenvolvimento do ensino e para a obtenção de melhores resultados. Os trabalhos produzidos a partir da temática das crenças e ensino de línguas têm como

objetivo geral identificar e/ou compreender os dizeres dos informantes da pesquisa a respeito de alguma questão relacionada às línguas estrangeiras. Por meio de procedimentos metodológicos como entrevista, questionário, observação de aulas, gravações, entre outros, são realizados levantamentos dos dizeres dos participantes da pesquisa que tem como objetivo geral o aprimoramento do processo de ensino e aprendizagem de línguas, conforme informam Barcelos; Abrahão (2006, p. 9): “[...] o desvelamento das crenças de professores e alunos permite uma melhor adequação de objetivos, conteúdos e procedimentos e mais chances de se atingir a eficácia no processo de ensino e aprendizagem” e também “[...] crenças podem ser vistas como instrumentos a ser utilizados para solução de problemas” (BARCELOS, 2006, p. 19).

Os artigos sobre crenças e ensino de língua estrangeira, geralmente, têm como objetivo levantar e identificar dizeres, chamados de crenças e, de modo geral, visam refletir sobre, e compreender melhor, o processo de ensino e aprendizagem de línguas, buscar soluções para problemas nessa área, aperfeiçoar e melhorar o ensino. Porém, a investigação em trabalhos acerca do tema das crenças e ensino de línguas evidencia que, nos dizeres dos participantes das pesquisas, é possível flagrar representações sobre ensino e aprendizagem de línguas que, muitas vezes, passam despercebidas ou que não são suficientemente discutidas e analisadas.

Desse modo, o objetivo geral do presente artigo é problematizar aspectos discursivos que mostrem o funcionamento dos discursos que sustenta os dizeres sobre o ensino e a aprendizagem de língua inglesa em artigos sobre o tema das crenças. De modo mais específico, pretendo: a) identificar representações sobre o ensino e a aprendizagem de língua inglesa em artigos que tratam de crenças; e b) problematizar em quais construtos conceituais esses artigos se fundamentam e, em decorrência, as suas implicações para a área do ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras.

Teoricamente, filio-me à Análise do Discurso francesa de orientação pecheutiana. Desse referencial teórico, serão mobilizados conceitos como discurso, interdiscurso, memória discursiva, pré-construído, representação e formações imaginárias, com base em Pechêux (1990, 1995, 1997).

## **Fundamentação teórica**

### **Discurso, sujeito e funcionamento do discurso**

O sujeito da Análise do Discurso caracteriza-se como um sujeito constituído de modo múltiplo, pois ele é social, histórico, ideológico e cindido. O sujeito, nessa

perspectiva teórica, é resultado de relações da linguagem com mecanismos exteriores tais como a história, a memória discursiva, a ideologia e também o Outro. Esse Outro não quer dizer necessariamente o semelhante, mas sim construções discursivas acerca de algo. Em meu trabalho, procuro mostrar que o sujeito constituído pelo discurso das crenças também é constituído pela língua inglesa, que representa esse outro. Segundo Pêcheux (1995, p. 125), há uma “[...] relação do sujeito com aquilo que o representa; portanto, uma teoria da identificação e da eficácia material do imaginário”. Ao considerar que Pêcheux (1995) afirma, ainda, que há um funcionamento das representações nos processos discursivos, entendo que, no discurso das crenças, as representações sobre a língua inglesa contribuem para a naturalização de pré-construídos sobre esse idioma.

Nos processos discursivos, há de se considerar também o efeito da ideologia sobre o sujeito (PÊCHEUX, 1995). Conforme Pêcheux (1995), o sujeito é interpelado e constitui-se pelo Outro. Essa perspectiva baseia-se em Lacan, para o qual o inconsciente é o discurso do Outro. No dizer de Castoriadis (1982), há uma relação entre o discurso do Outro e a constituição do imaginário do sujeito. Assim, o sujeito é constituído também pelas representações que vão sendo construídas sobre aquilo que o Outro representa. Ocorre, então, um processo de identificação.

Na base das representações está o pré-construído cujo efeito, segundo Pêcheux (1995, p. 156), é constituir uma “[...] modalidade discursiva pela qual o indivíduo é interpelado em sujeito”. A teorização pecheutiana acerca do efeito da ideologia e da memória sobre o sujeito fornece bases para se entender porque os participantes das pesquisas a partir das quais componho o *corpus* de análise deste trabalho enunciam sobre o inglês e seu processo de ensino do modo como enunciam.

Pêcheux (1995) chama a atenção para a necessidade de se compreender de que modo o sujeito toma como evidente o sentido do que ouve, diz, lê ou escreve. A partir daí, o autor discorre sobre o papel das formações ideológicas na constituição do sentido. Segundo ele, as formações imaginárias fornecem ao sujeito as evidências sobre o mundo que o cerca. A relação do sujeito com a realidade apoiada em tais evidências é imaginária, visto que elas constituem-se ideologicamente. A naturalização de sentidos sobre a língua inglesa mencionada anteriormente contribui para que esse sentido pareça evidente, óbvio.

Vejamos, agora, acerca do conceito de discurso que referenda este trabalho. A noção de discurso que adoto é a noção pecheutiana de discurso como efeito de

sentidos entre interlocutores e sua análise implica referi-lo ao conjunto de discursos possíveis a partir de um estado de condições de produção (PÊCHEUX, 1997).

Segundo Pêcheux (1997), um discurso é sempre produzido a partir de condições de produção dadas. Orlandi (2003) explica que as condições de produção partem da materialidade linguística, são constituídas por formações imaginárias e atravessadas pelo interdiscurso. Além disso, compreendem os sujeitos e a situação e ainda incluem o contexto sócio-histórico e ideológico.

De acordo com Pêcheux (1995), na construção de um texto, há uma relação entre base, que é linguística, e processo, que é discursivo, ideológico e enunciativo. De modo semelhante, para Machado (2000), o modo de funcionamento da linguagem não é integralmente linguístico porque é perpassado por uma materialidade linguístico-discursiva que comporta uma memória discursiva. Isso significa que os dizeres que são identificados como crenças e geralmente classificados pelos pesquisadores em categorias produzem sentidos porque se constituem de algo mais além da materialidade linguística.

### **Interdiscurso, memória e pré-construído**

O interdiscurso, conforme elaborado por Pêcheux, na segunda fase de sua teoria, refere-se à presença de diferentes discursos no interior de um dado discurso. O interdiscurso caracteriza-se, então, pela presença de elementos oriundos do espaço social e de diferentes momentos da história em sua constituição. No dizer de Orlandi, o interdiscurso pode ser considerado como “o conjunto de formulações feitas já esquecidas que determinam o que dizemos” (ORLANDI, 2003, p. 33).

Segundo Pêcheux (1995), o interdiscurso compreende o pré-construído e o discurso transversal. O autor afirma que os elementos do interdiscurso (o *pré-construído* e as *articulações*) são reinscritos no dizer do sujeito. Sobre o pré-construído e as articulações, Pêcheux (1995, p. 164, grifos do autor) explica que:

[...] o “pré-construído” corresponde ao “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob a forma da universalidade (o “mundo das coisas”), ao passo que a “articulação” constitui o sujeito em sua relação com o sentido”.

Desse modo, os pré-construídos sobre a língua inglesa referem-se às representações que são cristalizadas no imaginário sobre esse idioma e constituem

sentidos já naturalizados sobre o inglês. Segundo Pêcheux (1995, p. 171, grifos do autor), o pré-construído remete:

“àquilo que todo mundo sabe” [...]. Da mesma maneira, a *articulação* (e o discurso-transverso, que – como já sabemos – é o seu funcionamento) corresponde, ao mesmo tempo, a: “como dissemos” (evocação intradiscursiva<sup>1</sup>); “como todo mundo sabe” (retorno do Universal do sujeito); e “como todo mundo pode ver” (universalidade implícita de toda situação “humana”).

O discurso transverso configura-se nas possibilidades de substituição entre palavras, expressões ou proposições que possuem o mesmo sentido e seu funcionamento remete-se a ordens como as das metonímias, da relação causa-efeito, do sintoma com o que ele aponta.

Ao adotar o conceito de interdiscurso, pressupõe-se também a noção de memória. Orlandi (2003, p. 31) explica essa relação entre memória e interdiscurso:

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação dada.

A exterioridade ou memória discursiva não é algo fora da linguagem, mas é algo que fala antes, em outro lugar (interdiscurso) sob o domínio da ideologia. Pêcheux (1999) questiona a noção de uma memória arquivada linearmente, organizada sob uma ordem exclusivamente consciente, pois ela é marcada pela presença dos conflitos do sujeito e dos discursos. Ao tratar do papel exercido pela memória no discurso, Pêcheux (1999) explica que a memória discursiva estabelece os implícitos (pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos etc.) e seu conteúdo não é homogêneo. Ela constitui: “Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (PÊCHEUX, 1999, p. 56).

Orlandi (1997) afirma que a história se inscreve na língua para que ela funcione, isto é, produza sentido. Assim, no discurso das crenças a memória discursiva acerca do

---

<sup>1</sup> Segundo Pêcheux, o intradiscorso refere-se ao funcionamento do discurso em relação a ele mesmo (o que eu digo agora, em relação ao que eu disse antes e ao que direi depois).

inglês e também do seu processo de ensino retorna sob a forma de pré-construídos sobre essa língua que aparecem nos dizeres dos participantes das pesquisas e também dos pesquisadores.

### **Representação e imaginário**

Ao discorrer sobre a noção de discurso como efeito de sentidos entre interlocutores,

Pêcheux (1997) explica que a posição que tais interlocutores ocupam constitui lugares designados na estrutura de uma formação social. No contexto discursivo do ensino de línguas existem lugares como o do professor, do aluno, da escola, da própria língua estrangeira entre outros. Porém, tais lugares são construídos ideologicamente: “Nossa hipótese é a de que esses lugares estão *representados* nos processos discursivos em que são colocados em jogo” (PÊCHEUX, 1997, p. 82, grifo do autor.) Assim, o lugar que os sujeitos atribuem a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro é constituída por representações construídas a partir de um imaginário. Para corroborar essa ideia, trago o dizer de Pêcheux (1997, p. 82, grifos do autor): “[...] o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”.

No imaginário sociocultural, a língua inglesa é, algumas vezes, representada como o Outro que supostamente é capaz de conferir vantagens àqueles que possuem conhecimento do idioma. De acordo com Castoriadis (1982), há a influência do Outro na representação e esta relação é construída pela diferença. Esse dizer está em consonância com a noção defendida por Pennycook (2001) em que ele menciona a existência de uma construção do Outro. Em tal construção, esse Outro pode ser a língua inglesa e tudo o que ela representa.

Conforme Mالدیدیر; Normand; Robin (1997), a representação se constrói a partir de um pré-construído e o pré-construído, por sua vez, corresponde “àquilo que todo mundo sabe” (PÊCHEUX, 1995). Assim, as representações sobre o inglês são construídas a partir de sentidos já cristalizados sobre essa língua e também sobre sentidos construídos com base na diferença entre o sujeito que enuncia sua constituição pela língua inglesa e o Outro que o inglês representa.

## Metodologia

Apresento, a seguir, um excerto da análise do *corpus* que constitui minha pesquisa de doutorado. O *corpus* em questão compõe-se de artigos científicos sobre crenças e ensino de língua inglesa publicados no período de 2002 até 2013<sup>2</sup> em periódicos da área Letras/Linguística, indexados no sistema Qualis, com classificação A ou B. É necessário que as palavras “crenças”, “inglês/língua inglesa”, “ensino” e/ou “aprendizagem” figurem no título, no resumo ou nas palavras-chave do artigo; e nos artigos é preciso conter análise do dizer do participante.

Os artigos analisados são identificados por um número dessa maneira: Artigo 01, Artigo 02 e assim por diante. Esse procedimento foi adotado para impedir a identificação dos artigos e preservar a identidade dos autores.

Na análise de cada artigo, primeiramente, procedo à contextualização da pesquisa em que conto, em linhas gerais, o contexto em que a pesquisa foi realizada e descrevo o perfil dos participantes, informado pelos autores. Apresento, também, uma visão geral do desenho da pesquisa realizada, tais como os objetivos, a pergunta de pesquisa, o referencial teórico e a metodologia utilizada.

Depois disso, procedo à análise dos comentários dos autores sobre as crenças identificadas nos dizeres dos informantes da pesquisa relatada em cada artigo. Minha análise é embasada no referencial teórico da Análise do Discurso francesa, conforme aclarado anteriormente, e contempla a análise da materialidade linguística, a análise das relações interdiscursivas, a identificação de pré-construídos e de representações.

## Análise

A análise apresentada a seguir repousa sobre o trabalho identificado em minha pesquisa como **Artigo 01**. Neste artigo, investigou-se crenças de um aluno formando do curso de licenciatura em Letras/Inglês de uma universidade federal do Centro Oeste. Os autores informam que o aluno, identificado pelo nome fictício de Davi, na época em que colaborou como informante da pesquisa relatada no **Artigo 01**, cursava Letras havia seis anos e o seu contato com a língua inglesa havia sido, então, primeiramente, na escola e depois na universidade. Esse aluno não havia, ainda, lecionado inglês e expressava o desejo de aprender outras línguas estrangeiras.

---

<sup>2</sup> Essa data foi fixada em virtude de corresponder ao período de expansão da pesquisa sobre crenças no Brasil.

O objetivo da pesquisa informado pelos autores do **Artigo 01** é analisar crenças de um formando na licenciatura Letras/Inglês sobre o processo de ensino e aprendizagem da língua inglesa. O arcabouço teórico consiste de referências a pesquisas feitas acerca do construto crenças no campo do ensino e aprendizagem de línguas e seguem a seguinte organização, no referencial teórico do artigo: a) apresentam um levantamento das diversas definições existentes para as crenças; b) abordam a questão da relevância da investigação das crenças sobre o processo de ensino e aprendizagem de línguas; c) revisam três trabalhos focados na pesquisa sobre crenças e que tiveram como informantes alunos de Letras.

Para a coleta do *corpus*, os autores informam que foram utilizados três instrumentos diferentes, a saber: questionários semiabertos, narrativas e entrevistas.

Vejamos, então, excertos dos comentários dos autores sobre algumas destas crenças.

Crença:

“[...] a parte mais importante na língua inglesa seria a pronúncia”

“O ponto negativo da escola regular foi a falta de ensinar a pronúncia. Quando ensinava era geralmente de uma forma incorreta. Hoje na universidade os professores cobram mais a pronúncia, coisa que os professores da escola regular deveria [m] ter ensinado mais aos alunos”

Excerto de comentário nº 01:

A crença de que a pronúncia é a parte “mais importante” no processo de ensino/aprendizagem de inglês nos faz refletir que, embora Davi e os demais participantes dos estudos mencionados estejam inseridos em ambientes de ensino/aprendizagem de inglês considerados comunicativos, nos quais a prioridade é a comunicação (Bassetti, 2006)<sup>3</sup>, ou seja, se fazer entender, eles demonstram consciência quanto à importância de desenvolver uma boa pronúncia em língua inglesa e de não apenas se fazer inteligível. [...]

Como vimos, para Davi a pronúncia é o mais relevante no ensino/aprendizagem de língua inglesa. Qual seria, então, o aspecto que não desempenharia um papel central ao longo do processo de se ensinar/aprender inglês? Davi parece acreditar que seja a *gramática*, ao marcar no questionário que discorda plenamente que “a parte mais importante no ensino/aprendizagem de língua inglesa é a gramática” (Grifos dos autores).

<sup>3</sup> As citações empregadas nos excertos de comentários não constam nas referências bibliográficas deste trabalho porque constituem referencial teórico dos artigos que compõem o *corpus*, portanto, não são referências que embasam minha pesquisa.

Vejam os seguintes enunciados do informante: “[...] a parte mais importante na língua inglesa seria a pronúncia”. Ao empregar o substantivo **parte**, fica implícita a ideia de que a língua é passível de ser compartimentada em partes menores e, segundo o dizer do informante, é possível atribuir valores a tais partes, classificando-as como mais ou menos importantes, como por exemplo, quando Davi enuncia: “a parte mais importante na língua inglesa seria a pronúncia”, o emprego do artigo definido “a” indica que o dizer de Davi remete à ideia de que a pronúncia é “a parte” mais importante da língua inglesa. Essa visão da língua é um tanto reducionista, pois desconsidera o todo que a língua representa e ainda remete à visão instrumentalizada da língua inglesa, em que esse idioma é visto como uma ferramenta útil para se atingir determinados fins e, em virtude disso, o aluno aprende as habilidades específicas e os aspectos da língua requeridos para atingir seus objetivos.

Essa noção é referendada no **Artigo 01**, conforme se verifica no seguinte trecho do comentário dos autores: “A crença de que a pronúncia é a parte “mais importante” no processo de ensino/aprendizagem de inglês nos faz refletir [...]” e também em: “Como vimos, para Davi a pronúncia é o mais relevante no ensino/aprendizagem de língua inglesa. Qual seria, então, o aspecto que não desempenharia um papel central ao longo do processo de se ensinar/aprender inglês? Davi parece acreditar que seja a gramática, ao marcar no questionário que discorda plenamente que “a parte mais importante no ensino/aprendizagem de língua inglesa é a gramática”. Com esse comentário, os autores referendam a noção de língua passível de divisão e ainda promovem a ideia de dicotomização da língua em que é determinada a parte mais importante e aquela menos importante no processo de ensino e aprendizagem.

Tal dizer remete a uma visão instrumentalizada da língua inglesa, que possui origem no discurso de métodos de ensino, o qual orienta o foco do ensino para o desenvolvimento de determinadas habilidades de acordo com as necessidades do aprendiz, a exemplo do ensino instrumental. Essa visão é compartilhada por muitos professores e alunos que se constituem pela ideologia em que se concebe um inglês instrumentalizado como ferramenta para se alcançar determinados fins. Tal ideologia é veiculada pela mídia, especialmente pelas campanhas publicitárias de escolas de línguas, pelo material didático utilizado em escolas da rede oficial de ensino e até em documentos oficiais, como é o caso dos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Estrangeira para o Ensino Fundamental (1998), no qual se privilegia o ensino da habilidade de leitura.

Vejam os a discussão sobre a relevância ou não da gramática no processo de ensino-aprendizagem de uma língua estrangeira. No resumo do **Artigo 01** são informados alguns resultados da pesquisa: "Os resultados apontam que o participante acredita que: a gramática não é relevante naquele processo [...]". Esse dizer dos autores sobre o resultado da pesquisa se insere em uma discussão bastante explorada no campo dos estudos sobre ensino de línguas e tem raízes remotas. O ensino tradicional de línguas, que data do período entre os séculos XVII e XIX, privilegiava a gramática. Com o advento do século XX, o ensino de línguas entra na era denominada por Germain (1993) como *era científica do ensino de línguas*. A partir desse século, o ensino de línguas começa a apoiar-se em teorias linguísticas, em teorias sobre aquisição de línguas e também em teorias sobre ensino e aprendizagem, proporcionando a evolução de tais métodos e gerando abordagens que procuravam se opor ao ensino do passado, centrado na gramática. Desse modo, um dos aspectos mais debatidos no campo dos estudos sobre ensino e aprendizagem de línguas sempre foi o papel da gramática nesse processo. Assim, há muito tempo, as abordagens de ensino deixaram de enfatizar o ensino de gramática em detrimento de outros aspectos da língua, como por exemplo, quando na abordagem cognitiva é considerado que a aquisição da língua ocorre pela internalização das regras por meio da organização dos elementos linguísticos aos quais o aprendiz está exposto e permite uma abertura para se considerar aspectos sociais da língua, bem como sua função comunicativa.

A atribuição de maior importância à pronúncia em detrimento da gramática revela um dizer que remete à memória discursiva das abordagens e métodos de ensino de línguas e que produz um discurso da modernidade e atualização do ensino que, por sua vez, se faz presente na política de ensino de línguas, nos documentos que norteiam o ensino, no material didático, no discurso publicitário sobre as escolas de línguas.

Vejam os, agora, outro excerto de comentário.

Crença:

"[o bom professor] incentiva o aluno a continuar, mesmo com obstáculos"

"Ajuda o aluno a ter um possível futuro melhor"

Excerto de comentário nº 02:

Foi possível observar que o participante parece acreditar que bom professor (a) transmite o conhecimento que possui aos aprendizes, (b) é um incentivador do aluno [...] e (c) é tão responsável pela aprendizagem do aluno quanto o próprio aluno.

É importante ressaltar que outros pesquisadores chegaram a resultados semelhantes. [...]

A comparação entre as crenças acima levantadas nos permite inferir que, nas quatro situações distintas, os sujeitos-participantes apresentam aspectos convergentes no que diz respeito às características de um bom professor. Dito de outra forma, a competência discursiva (citada pelos participantes das outras pesquisas) une-se à competência interpessoal (Perrenoud, 2000) inferida no depoimento de Davi, aliando assim aspectos técnicos a humanísticos, que, a nosso ver, são essenciais ao bom professor.

Quando Davi enuncia “futuro melhor”, deixa transparecer, em seu dizer, sua constituição pela representação de que o conhecimento da língua inglesa possibilita melhores oportunidades acadêmicas e profissionais. Tal representação é recorrente no discurso da mídia, especialmente das escolas de idiomas em que se associa o conhecimento de inglês a melhores oportunidades de trabalho, a melhores oportunidades acadêmicas, à ampliação dos horizontes culturais e, ainda, à ascensão social.

Há estudos que apresentam uma discussão crítica sobre as vantagens atribuídas ao inglês; dentre esses trabalhos destaco Pennycook (2001). Segundo Pennycook (2001), há uma construção do outro em que *The Other* é a língua inglesa e tudo o que ela representa. O inglês torna-se esse *outro* desejado.

Quanto à noção de bom professor, o comentário dos pesquisadores sobre a crença de Davi referenda a noção que ele possui de um bom professor. Os pesquisadores citam, inclusive, outras pesquisas em que os resultados obtidos sobre a crença acerca do perfil do bom professor são semelhantes à crença de Davi. O comentário dos autores limita-se a fazer um levantamento das características de um bom professor de inglês tomando como base pesquisas que tiveram como foco as crenças e o professor de inglês. Essa noção de professor incentivador tem origem no discurso das abordagens cognitiva e comunicativa, em que o professor deixa de ser transmissor de conteúdos como nas abordagens tradicionais e passa a ser aquele que ajuda o aluno a aprender, que analisa as necessidades e interesses dos aprendizes, que

motiva os alunos, entre outras atribuições. Esse discurso leva a grande maioria dos professores e alunos da atualidade a se constituírem pela representação do professor dinâmico que foca o ensino no aprendiz.

No comentário sobre essa crença, os autores também se constituem por essa representação, conforme é possível verificar em “Dito de outra forma, a competência discursiva (citada pelos participantes das outras pesquisas) une-se à competência interpessoal (Perrenoud, 2000) inferida no depoimento de Davi, aliando assim aspectos técnicos a humanísticos, que, a nosso ver, são essenciais ao bom professor”. Em consequência disso, centram o comentário em aspectos “técnicos” do processo de ensino aprendizagem de línguas, que constituem as supostas atribuições do bom professor, tal como o domínio da língua ensinada, metodologia e técnicas de ensino, planejamento, relacionamento professor e aluno, capacitação profissional. A produção de conhecimento em Linguística Aplicada, que trata apenas de questões semelhantes às listadas anteriormente é identificada por Pennycook (2001) como uma Linguística Aplicada que concebe a sala de aula de língua estrangeira como uma ilha neutra, que não é perpassada por discursos de cunho político, social e econômico e, portanto, isenta de ideologia.

Embora a abordagem dos aspectos metodológicos, pedagógicos, de planejamento, dentre outros, também constitua o rol de questões a serem tratadas no curso de formação de professores de línguas e que tampouco devem ser negligenciadas pelos professores em serviço; tais questões não deixam de ser perpassadas por ideologias. As escolhas de livro didático, abordagem, metodologia, objetivos do ensino, avaliação entre outras, tomam parte de um contexto bem maior que a sala de aula. Elas são determinadas pela política de ensino de línguas. Essa política possui uma concepção de sujeito que representa o modelo de sujeito de uma sociedade e a discursivização que é produzida contribui para a promoção da naturalização de sentidos sobre o ensino de línguas. Para exemplificar: o papel atribuído ao professor presente na crença e no comentário dos pesquisadores constitui uma representação que, se não discutida, torna-se cristalizada no imaginário de professores e alunos.

Vejamos o seguinte trecho do comentário dos autores: “É importante ressaltar que outros pesquisadores chegaram a resultados semelhantes. [...] A comparação entre as crenças acima levantadas nos permite inferir que, nas quatro situações distintas, os sujeitos-participantes apresentam aspectos convergentes no que diz respeito às características de um bom professor”. Os autores informam que outros

pesquisadores concluíram resultados semelhantes e reforçam esse dizer ao citar outras pesquisas em que se obteve resultados parecidos quanto ao perfil do bom professor delineado pelos participantes da pesquisa. A análise da crença de Davi sobre o papel do professor fica no plano da constatação e da comparação com outras pesquisas, que apontam para as mesmas crenças. Na introdução do **Artigo 01**, os autores afirmam que: “O estudo das crenças vem assumindo local de destaque nas investigações sobre formação de professores de línguas estrangeiras (Barcelos, 2004). Tem se tornado quase um senso comum que a compreensão delas favorece o entendimento da prática do professor, tanto aquele em formação quanto o em serviço”. No caso da crença discutida no excerto de comentário 02, não se trata mais de uma questão a ser investigada porque outros pesquisadores já o fizeram. A compreensão desta crença poderia ser possibilitada por uma problematização acerca de seu conteúdo e de suas implicações, porém o comentário dos pesquisadores limita-se a justificar a identificação da crença respaldando-se em pesquisas que chegaram ao mesmo resultado. Com relação a esse trecho do **Artigo 01**, não há acréscimo de conhecimento, nem qualquer desestabilização daquilo que já foi dito sobre o professor de línguas, ou seja, não ocorre deslocamento naquilo que já foi investigado para que seja produzida a (res)significação do sentido que se encontra naturalizado.

### **Considerações finais**

Do excerto de análise apresentado, é possível verificar a presença de algumas representações acerca da língua inglesa no dizer do informante da pesquisa relatada no artigo analisado. Tais representações emergem no dizer do sujeito informante devido à sua constituição heterogênea e também devido aos efeitos de sentido decorrentes da memória discursiva sobre a língua inglesa e seu processo de ensino e aprendizagem. Essas representações constituem pré-construídos sobre o inglês que, geralmente, são referendados no dizer dos autores do artigo e contribuem para o efeito de circularidade do discurso das crenças e ensino de línguas.

É relevante discutir a naturalização do imaginário decorrente da discursivização sobre as crenças e o ensino de línguas estrangeiras, pois, conforme pude verificar, os dizeres dos participantes das pesquisas, geralmente, encerram representações sobre o ensino de línguas; e quando o pesquisador, ao discursivizar sobre tal dizer, simplesmente deixa de problematizar as representações e, em certos casos, seu comentário até reforça o imaginário sobre línguas estrangeiras, ocorre a naturalização

e a cristalização desse imaginário. O imaginário é naturalizado quando representações são tomadas como se fossem algo posto e evidente e, portanto, algo que não demanda discussão e reflexão.

Entendo como válido conhecer as opiniões e expectativas sobre o ensino e a aprendizagem de língua inglesa dos sujeitos envolvidos nesse processo, tanto de professores quanto de aprendizes, tal como os estudos sobre crenças propõem. Porém, tais opiniões e expectativas devem ser sempre problematizadas porque elas, por si só, não refletem o panorama do ensino e aprendizagem de línguas, nem mesmo quando se trata de contextos bem específicos. Ressalto, ainda, que minha pesquisa está em andamento, portanto, as questões postas neste trabalho possivelmente terão mais desdobramentos.

## Referências

ABRAHÃO, M. H. V.; BARCELOS, A. M. F. (Org.). *Crenças e ensino de línguas - foco no professor, no aluno e na formação de professores*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006, 236 p.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua estrangeira*. Brasília: MEC/SEF, 1998, 120 p.

CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. de Guy Reynaud; revisão técnica de Luis Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, 418 p. (Coleção Rumos da cultura moderna; v. 52).

GERMAIN, C. *Évolution de l'enseignement des langues: 5000 ans d'histoire*. Paris: CLE International. Serie Didactique des langues étrangères, collection dirigée par Robert Galisson, 1993, 351 p.

MACHADO, R. D. S. *O funcionamento discursivo de charges políticas*. 2000. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Católica de Pelotas, Pelotas, 2000.

MALDIDIER, D.; NORMAND, C.; ROBIN, R. Discurso e ideologia: bases para uma pesquisa. *Gestos de leitura: da história no discurso*. Trad. de Bethania S. C. Mariani [et al.]. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. p. 67-102. (Coleção Repertórios).

ORLANDI, E. P. (Org.). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Trad. De Bethania S. C. Mariani [et al.]. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. 281 p. (Coleção Repertórios).

\_\_\_\_\_. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003, 100 p.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990. 68 p.

\_\_\_\_\_. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. de Eni Pulcinelli Orlandi (et. al.). 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995. 306 p. (Coleção Repertórios).

\_\_\_\_\_. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradutores Bethania S. C. Mariani [et al.]. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-161. (Coleção Repertórios).

\_\_\_\_\_. Papel da memória. In: ACHARD, P. *Papel da memória*. Trad. e introd. de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999. p. 49-57.

PENNYCOOK, A. *Critical applied linguistics: an introduction*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 2001.

## CONQUISTA E SEXUALIZAÇÃO: TROPOS E ENGENDRAMENTO DO ORIENTE EM *OS LUSÍADAS*, DE LUÍS VAZ DE CAMÕES\*

Pedro Carlos Louzada FONSECA  
Universidade Federal de Goiás

**Resumo:** A ideia basilar deste trabalho consiste na verificação de que o fazer literário representa geografias e paisagens culturais de outras localidades, alheias à sua própria realidade e contexto, de forma retórica, imaginária e simbólica, refletindo formações ideológicas, de ordem política e cultural. Na esteira desta ideia, o trabalho examina, por meio de pressupostos teóricos e críticos, buscados nos estudos do discurso do gênero e suas estratégias de engendramento da realidade, o principal tropo da retórica da tradicional épica ocidental, qual seja, a feminização ou sexualização da realidade etnoantropológica a ser conquistada por sua redução ao princípio do feminino como regente do seu mundo natural e da sua realidade social e cultural. Tendo por base essas noções, o trabalho propõe examinar *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, como obra comprometida com traços do complexo etnocultural e androcêntrico da tradição ocidental. Assim, apoiando-se nesses pressupostos acima indicados, o trabalho examina essa referida retórica tropológica do ideário camoniano utilizada para retratar o Oriente, sua paisagem e sua gente, nos moldes ideológicos e formais da narrativa épica tradicional. Nesse âmbito tendenciosamente imaginário e figurativo, destaca-se a chamada orientalização do Oriente, a qual se verifica sob as lentes do discurso ocidental do gênero, ideológica e politicamente informado.

*Engendering* um discurso, isto é, conferir-lhe uma óptica sexualizadora, pode ser um dos mais influentes aspectos na produção, circulação e consumo da literatura (RUTHVEN, 1984, p. 9; SHOWALTER, 1994, p. 1-23). Na cultura ocidental tradicional, o "falogocentrismo", ou seja, a centralização do *logos* no poder simbólico do *phallus* (CUDDON, 1992, p. 34), indica um sistema binário de imposição do masculino (considerado como matriz universal) sobre o feminino (considerado como uma derivação particular dessa matriz) (SHOWALTER, 1994, p. 20). E essa superposição dominante do masculino identifica uma postura ideológica organizada em termos sociais e culturais (KAPLAN, 1986, p. 148), significando, assim, a ideia do gênero como ordem política imposta por força (MACKINNON, 1987, p.82).

Para o que é proposto examinar neste trabalho, qual seja, a visão da paisagem cultural e geográfica do Oriente visitado pela épica lusíada de Camões, o que Helgerson estuda como "formas de nacionalidade" da cultura ocidental (1992, p. 6) é de significativa importância. Desse modo, o trabalho visa examinar como o nacionalismo épico camoniano expressa, em termos de forma, conteúdo e discurso do gênero, a imposição do masculino (Ocidente) sobre o feminino (Oriente) numa perspectiva cultural e geográfica. Uma das primeiras noções para sintonizar essa

prerrogativa androcêntrica do Ocidente deve ser buscada ao tradicional conceito de *paterfamilias*. Provindo da tradição romana, esse conceito servia para expressar a prerrogativa do pai como chefe e proprietário do clã, não só em termos de posse material, mas também no sentido moral e espiritual (STOLTENBERG, 1990, p. 68). As civilizações periféricas e estrangeiras que falhavam na dotação desse atributo patriarcalista eram aferidas em termos de inferioridade social e cultural.

Nesse caso, por uma espécie de injunção de fatores, o patriarcal acaba sempre se associando ao épico e à virilidade na legitimação do domínio do Ocidente sobre a periferia Oriente, geralmente equacionado a atributos preconceituosos para identificar a natureza do feminino. Dentre tais atributos, encontra-se aquele que projeta o Oriente como um espaço desconhecido e misterioso, cujo desvelamento pelo homem do Ocidente funciona como um rito de passagem a alegorizar os feitos da sua estatura heróica e viril (SHOHAT; STAM, 1994, p. 146).

Dos muitos exemplos clássicos dessa situação, David Quint (1993) destaca a *Eneida* de Virgílio (70-19 a. C.), um dos textos fundadores da história e da cultura do Ocidente, provavelmente escrito entre 29 a 19 a. C., onde a sua ética androcêntrica se expressa em relação ao Oriente, cuja civilização e cultura desde sempre constituíram, para o mundo greco-latino, uma realidade desafiadora. Um dos exemplos exponenciais desse pensamento pode ser conferido na batalha de *Actium* (Ácio) ocorrida na Grécia em 2 de setembro de 31 a. C., durante a guerra civil romana entre Marco Antônio e Octaviano, mais tarde conhecido como César Augusto. A frota de Marco Antônio foi apoiada pelos barcos de guerra da rainha Cleópatra, do Egito, sua amante na ocasião. Os consorciados amantes foram derrotados. Nessa batalha, é sintomático o fato de Apolo aparecer como

[...] god of Western rationality, and his decisive intervention in the battle is apparently a reaction to the confusion and destructive bred by the Furies of War, Disorder, and Strife. But, because it is the Eastern troops of Cleopatra who panic at Apollo's appearance, *they* become the embodiment of disorder and violence of Warfare [...] the Western soldier should be seen as instrument not of the war but of order and pacification (QUINT, 1993, p. 28)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “[...] deus da racionalidade ocidental, e a sua decisiva intervenção na batalha é aparentemente uma reação à confusão e destrutiva criação das Fúrias da Guerra, Desordem e Luta. Mas, porque são as tropas orientais de Cleópatra que entram em pânico diante do aparecimento de Apolo, *elas* se tornam a corporificação da desordem e da violência da Guerra [...] Os soldados Ocidentais deviam ser vistos como instrumento não da guerra mas da ordem e da pacificação” (Tradução minha).

Essa construção ideológica e política da conquista, baseada no discurso do gênero, pode ser analisada na própria maneira ideologicamente histórica e ocidental com a qual os descobridores de *Os Lusíadas* são retratados frente à realidade alienígena visitada. Nesse sentido, além dos artefatos e dos símbolos civilizacionais que esses descobridores carregam consigo, a própria imagem ostensiva da sua embarcação, aportada nas terras orientais, serve ainda para se referir à ideia da superioridade e do poder do conquistador, à medida que indica a facilitação da expansão da hegemonia europeia.

Aqui, torna-se interessante ainda comparar a imagem dessa incisiva embarcação, sob o controle da virilidade androcêntrica, com a imagem do deambular de Cleópatra sobre as águas do Nilo, referido naquela batalha de Actium. Quint (1993) observa que a imagem de Delos – a ilha grega sagrada flutuante, sede de nascimento de Apolo e Artemis, filhos de Lete com Zeus – vagando sobre os mares é, de fato, repetida na fuga de Cleópatra da batalha de Ácio, quando ela convoca os ventos para que os seus navios possam ser impulsionados. Com Cleópatra, a oposição entre o Oriente e o Ocidente torna-se explicitamente caracterizada em termos de gênero, sendo o Oriente, evidentemente, representado como feminino. O recurso retórico do *ventus vocavit* [invocação dos ventos] da rainha do Egito associa-a a Juno que, no início da *Eneida*, consegue que Eolo sobre seus ventos tormentosos para colocar em confusão os navios de Eneias.

Na tradição alegórica, Juno ou Hera era a deusa do ar, estando, portanto, particularmente associada com o vento. Na religião romana, Juno também representava um princípio universal feminino. Essa associação figurativa de Juno com Cleópatra confere ao Oriente a imagem do feminino para simbolizar as suas forças anárquicas. E a metaforização de rainha como uma embarcação desarvorada expressa a ideia do feminino como passividade, barco à deriva, incapaz de dirigir o seu próprio destino, sujeito aos mutáveis ventos das circunstâncias. Dessa forma, conclui Quint que,

By inference, the womanish Easterners cannot rule themselves and require the masculine government of their European masters. [...] Woman's place or displacement is therefore in the East, and epic features a series of Oriental heroines whose seductions are potentially more perilous than Eastern arms: Medea, Dido, Angélica, Arminda, and Milton's Eve. Virgil's epic depicts imperial victory as the victory of the

*principle of history* – a principle lodged in the West, where identity and power are transmitted across time in patrilineal succession – over the lack or negation of historical identity that characterizes the ever changing, feminized East” (1993, p. 28-30).<sup>2</sup>

Esse efeito épico, característico do discurso colonialista, retoriciza, em termos promocionais, a conquista com imagens erótico-sexuais, à medida que o desejo do Ocidente envolve-se com metáforas de escrutínio, penetração e consumo erotizados.

Em *Os Lusíadas*, essa estratégia de submissão e de controle do espaço, assim tendenciosamente feminizado, projeta a expectativa desejosa do ocidental em esperar do Oriente uma receptividade passiva, desnuda de atitudes viris próprias e contrapositivas. Exemplo disso é a descrição que Camões faz, no Canto Sétimo (s.d., p. 95-102), do encontro de Vasco da Gama com o Samorim, governador de Calicute, nas Índias. Nesse encontro, o Oriente, alegoricamente assim personificado, jaz emoliente em luxuosos adornos feminis, à espera do militante, severo e aguerrido Ocidente representado pelo conquistador português (CAMÕES, s.d., p. 95-102). O que se destaca, nesse e em outros episódios do discurso épico camoniano, é a imagem da centralidade de poder, característica de uma antiga monarquia. E quanto mais concentrado esse poder, mais exclusivista ele se torna em termos de aceitação do outro enquanto raça e cultura (HELGERSON, 1992, p. 297-98). Correlatamente, para o discurso camoniano, por meio de uma correspondência de motivos ideológicos, a outridade do Oriental torna-se a outridade do próprio segundo sexo (QUINT, 1993, p. 29).

Essa busca por um ponto central enquanto *loci* de razão e de moral históricas e culturais (SHOHAT; STAM, 1994, p. 141), inerentes à lusitanidade heroicizada por Camões, irracionaliza e desmoraliza as periféricas regiões orientais, as quais passam a ser projetadas como lugares de impulsos, instintos violentos e de lascívia anárquica (SHOHAT; STAM, 1994, p. 141), a requererem o controle e o domínio do conquistador europeu.

A discriminação do espaço oriental, qualificado com imagens derogatórias do feminino, integra a ordem ideológica e política da profusa história da misoginia

---

<sup>2</sup>“Por inferência, os efeminados orientais não podem governar a si próprios e requerem o governo masculino dos seus mestres europeus. [...] O lugar ou o deslocamento da mulher é, portanto, no Este, e a épica apresenta uma série de heroínas orientais, cujas seduções são potencialmente mais perigosas que as armas orientais: Medeia, Dido, Angélica, Arminda e Eva de Milton. A épica de Virgílio representa a vitória imperial com a vitória do *princípio da história* – um princípio arraigado no Oeste, onde a identidade e o poder são transmitidos através dos tempos em sucessão patrilinear – sobre a falta ou negação da identidade histórica que caracteriza o inconstante, feminizado Leste” (Tradução minha).

praticada na cultura ocidental. Dentre as prevenções antifeministas, com as quais a aventura épica masculinista metaforiza o Oriente, destacam-se, principalmente, aquelas que se referem à sua exuberância sensorial ou mesmo à sua luxúria. Tais aspectos do sensualismo oriental, próprios do paganismo ou dos costumes dos infiéis, estariam prontos para seduzir e corromper o conquistador europeu cristão na sua apetência em desvendar o exótico que, nesse caso, compromete-se com o erótico.

Entretanto, frente a esse espaço provocador, o conquistador e o explorador ocidentais se concedem certos momentos de deslize rumo às prazerosas atrações orientais, apesar de tenderem à preservação das suas androcêntricas prerrogativas culturais e de procurarem estender os seus *topoi* de racionalidade e de moralidade ao desordenado espaço do Oriente. Toda essa configuração paradoxal de refreamento e de concessão, expressa na disposição épica de *Os Lusíadas*, leva à constatação de que, constituinte do monologismo épico idealizado pelo ocidental nas suas aventuras no Oriente, existe uma ansiedade desejosa do **outro**, para além de um encontro de razão. Daí apresentar-se o Oriente como uma força magnética a inspirar os europeus a criarem ou recriarem um Leste que combine com o que o Oeste quer que esse Leste seja: misterioso, maravilhoso, bizarro e, talvez, mesmo imoral (CUDDON, 1992, p. 664).

Em *Os Lusíadas*, essa temática dos encantos sedutores do Oriente é bastante recorrente, sugerindo, em várias passagens, a sua vertente corruptora. No Canto Segundo (CAMÕES, s.d., p. 52-60), a natureza feminizada dessa sedução é personificada por Vênus, que representa um tipo de força propiciadora para a orientalização dos portugueses. Isto porque é através da intervenção dos poderes dessa deusa do amor pagão que a expedição de Vasco da Gama resulta bem sucedida no plano mitopoético, o qual, conjugado ao histórico, apresenta-se como ingrediente próprio das epopeias ao feitio da tradição clássica.

A transferência espacial e temporal de Vênus para reger o aspecto sedutor do Oriente não parece ser uma incongruência, uma vez que a deusa, símbolo protótipo da sedução na cultura ocidental, agora corresponde ao espaço e à paisagem orientais feminizados pelo desejo do europeu, dialeticamente emparelhado com a disposição épica de fazer história.

O entorno oriental para a figuração de Vênus não poderia ser mais imagisticamente apropriado enquanto espaço e paisagem de atuação. Primeiramente a deusa e, depois, o irresistível séquito feminino das ninfas amorosas de Tétis, no Canto Nono (CAMÕES, s.d., p. 110-18), que relata o episódio da Ilha dos Amores, constituem a metáfora do Oriente identificado ao erótico e sexual. É conhecida a passagem em

que a deusa-mãe da raça lusitana, no Canto Segundo (CAMÕES, s.d., p. 52-60), preocupada com as artimanhas de Baco para abortar a viagem do Gama às Índias, lança mão dos encantos da sua infalível beleza e nudez eróticas, quando, maliciosamente sedutora e insinuante, apresenta-se a Júpiter, para que ele interceda em favor dos portugueses, amainando, assim, as adversidades do mar tormentoso e dos agressivos gentios orientais:

E como ia afrontada do caminho,  
Tão formosa no gesto se mostrava  
Que as estrelas e o céu e o ar vizinho  
E tudo quanto a via, namorava.  
Dos olhos, onde faz seu filho o ninho,  
Uns espíritos vivos inspirava  
Com que os polos gelados acendia,  
E tornava do fogo a esfera, fria.

.....  
Os crespos fios de ouro se esparziam  
Pelo colo que a neve escurecia;  
Andando, as lácteas tetas lhe tremiam,  
Com quem Amor brincava e não se via.  
Da alva petrina flamas lhe saíam,  
Onde o Minino as almas acendia;  
Pelas lisas colunas lhe trepavam  
Desejos, que como hera se enrolavam.

C'um delgado cendal as partes cobre  
De quem vergonha é natural reparo;  
Porém nem tudo esconde nem descobre  
O véu, dos roxos lírios pouco avaro;  
Mas, para que o desejo acenda e dobre,  
Lhe põe adiante aquele objecto raro.  
Já se sentem no Céu, por toda a parte,  
Ciúmes em Vulcano, amor em Marte.

.....  
E destas brandas mostras comovido,  
Que moveram de um tigre o peito duro,  
Co' o vulto alegre, qual, do Céu subido,  
As lágrimas lhe alimpa e, acendido,  
Na face a beija e abraça o colo puro.  
De modo que dali, se só se achara,  
Outro novo Cupido se gerara.  
(CAMÕES, s.d., p. 54-55)

Na figuração da conquista amorosa, miticamente vazada nas imagens de Vênus e de Cupido, o que tradicionalmente aparece como impugnado, em termos de culpabilidade, ao deus-menino, em Camões, é dirigido à responsabilidade da deusa-mãe, reforçando-se, dessa forma aquela discriminatória visão patriarcalista que, em

momentos mais virulentos concebia, na cultura ocidental principalmente latina, a mulher sob a derrogação de valores misóginos.

Aquela mesma frugalidade e avareza evanescente das vestes da divindade feminina de *Eros* é reduplicada nas seminuas ninfas da Ilha dos Amores, cobertas “da lã fina e seda diferente / Que mais incita a força dos amores” (CAMÕES, s.d., p. 114). Entretanto, a voz poética, com a consciência moral da sua formação cultural e cristã, refreia o envolvimento das excitações orientais e pagãs, censurando, quase que com pouca vontade, as corrupções do amor venéreo, cuja passionalidade nefanda o torna responsável por milhares de desconcertos e tragédias da humanidade.

Conforme sugerido anteriormente, esse tropo da desenfreada licenciosidade amorosa do Oriente representa, no discurso camoniano, um dos aspectos estratégicos do eurocentrismo da época, empenhado na subalternização cultural e moral do outro em referência ao Oriente.

Essa atribuída efusão amorosa oriental acaba por sucumbir, discriminatoriamente, o seu espaço a um tratamento figurativo e retórico que reduz – parafraseando-se, aqui, o que longamente discorre Ella Shohat sobre o assunto no capítulo “Tropes of Empire” – o seu mundo ao natural e ao biológico, associando-o antes de preferência ao vegetativo, ao instintivo e ao material cru do que ao instruído, ao cultural e ao manufaturado, realizando, aqui, o que se conhece, no discurso colonialista, por tropologia da naturalização do colonizado (SHOHAT; STAM, 1994, p. 137-75). Por esse ângulo analítico, a sexualização venérea do Ocidente pode ser tomada em correspondência crítica com o androcentrismo que, de forma prototípica para a época, caracteriza a épica histórica de *Os Lusíadas* como forma de expressão do logocentrismo cultural do Ocidente.

Essa problemática, formalizada pelo discurso do gênero, configura-se na tentativa camoniana de nacionalizar a sua epopeia com base na supervalorização hierárquica das formas patriarcais da sua realidade pátria e ocidental, em contraste com a subserviência, e mesmo denegação, das formas de expressão ginocêntrica da feminilidade oriental.

Na Ilha dos Amores, por exemplo, Tétis e as suas ninfas servem, sobretudo, como obedientes e gentis troféus de refrigério erótico para recompensarem o honorável desempenho dos viris e épicos portugueses na conquista do caminho marítimo para as Índias. A mítica e luxuriosa ilha oceânica, presente de Vênus, funciona como um verdadeiro *locus amoenus* que, reminescente da tradição dourada da antiguidade clássica, a ele adiciona o império do prazer e da sensualidade. E, na

espécie de graciosa orgia que se segue na paradisíaca ilha paganizada, mesmo Lionardo, um dos soldados do Gama, que “tinha já por firme prossuposto / Ser com amores mal afortunado” (CAMÕES, s.d., p. 116), consegue o seu prêmio, quando, finalmente, a sua negaceadora ninfa oceânica “Toda banhada em riso e alegria, / Cair se deixa aos pés do vencedor, / Que todo se desfez em puro Amor” (CAMÕES, s.d., p. 116).

Entretanto, essa maravilhosa realidade mítica não tarda em ser desfeita pelo tom moralizante que, caracteristicamente, se sobressai em vários momentos-chave do poema. Afinal de contas, a Ilha não passa de um símbolo muito nítido para figurar as recompensas sublimes que a Honra – princípio tão caro à patriarcalidade ibérica, de primaz importância à correta ordenação das suas relações sociais (WILSON, 1969, p. 43) – havia reservado para os valorosos portugueses.

Esse complexo da superioridade psicocultural do europeu, referido à realidade ibérica, com a finalidade de emancipar-se semanticamente em outros níveis, vale-se ainda do *topos* do *hieros gamos*, ou casamento sagrado, para se expressar com maior abertura mitopoética. Esse expediente teogônico do mundo antigo supunha a necessidade de o rei se casar com uma deusa para lhe ser permitido governar, refletindo uma época em que as mulheres eram as que possuíam terras, propriedades e domicílios, os quais passavam, por direito, aos homens depois do casamento (WALKER, 1988, p. 182-83).

Em *Os Lusíadas*, esse *topos* do *hieros gamos* ilustra figurativamente a ideologia do poema. Ambos, ideologia e figurativização se consorciam muito bem para cumprir a finalidade de sancionar os valores ímpares dos navegadores portugueses. E isso se realiza não só no nível da referencialidade histórica, mas também do seu discurso poético.

No nível da estrutura motivacional e estilística, o poema de Camões se qualifica como modalidade ultimada do épico que, consubstanciado nos valores heróicos e histórico-nacionais da raça lusitana, representa-se masculinamente. Em vista disso, a simbologia do *hieros gamos*, anteriormente referido, tradicionalmente caracterizado como a figura de preservação da regência do princípio do feminino, é mais uma figuralidade ideológica para indicar a autenticação do direito de conquista e de posse patrimonial do Oriente pelo Ocidente, motivo que fica especialmente simbolizado em *Os Lusíadas* quando as amorosas ninfas da Ilha dos Amores se tornam verdadeiros troféus merecidamente a serem auferidos pelos valorosos guerreiros lusitanos. Aqui, o

que fica estabelecido é a ideia de que a imagem do feminino, conotada em referência oriental, reforça, uma vez mais, a supremacia do masculino ocidental.

Tal ideologia androcêntrica pode ser ainda mais explicada se for considerado o fato de o desejo dos portugueses de levar as suas ninfas-troféus para Portugal representar, claramente, não só um mecanismo de rapto e de apropriação do natural (isto é, da naturalidade mítica) mas também um mecanismo de reificação dessa desnuda realidade mitológica que se torna coisificada ao se transformar em dados culturais alocêntricos. Nesse ponto, pode ser mesmo argumentado se tais ninfas, erradicadas do seu *habitat*, não seriam, em Portugal, ainda vítimas de um processo de objetificação na condição de mulheres úteis para a finalidade única de serem simplesmente usufruídas como amantes, visto que, para qualquer outro mister, a sua natureza e retratação dificilmente poderiam servir.

Na esteira dessa interpretação, podem ser explicadas as seguintes e deslumbradas palavras do soldado Veloso, da expedição de Vasco da Gama, ao se referir às ninfas como objeto de caça, praticamente transformadas em troféus, não obstante a referência ao antigo rito pagão de sacrificar caças às deusas da floresta: "'Senhores, caça estranha', disse, 'é esta! / Se inda dura o gentio antigo rito, / A deusas é sagrada esta floresta'" (CAMÕES, s.d., p. 115). Conforme pode ser percebido, o assédio sexual, ainda que descrito como desejado pelo objeto da sua provocação, e o resgate amoroso, não passam, no discurso da conquista e da exploração ultramarinas, como no caso de *Os Lusíadas* de Camões, de metáforas ideológicas do discurso europeu dominante construídas em correspondência estratégica com a sua política sexual de controle e de dominação das terras descobertas.

## Referências

CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprinte S. A., s.d. (Edição crítica de Francisco Silveira Bueno).

CUDDON, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. New York: Penguin Books, 1992.

HELGERSON, R. *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.

KAPLAN, C. *Sea Changes: Culture and Feminism*. London: Verso, 1986.

MACKINNON, C. *Feminism Unmodified*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

QUINT, D. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

RUTHVEN, K. K. *Feminist Literary Studies: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

SHOHAT, E. and STAM, R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London and New York: Routledge, 1994.

SHOWALTER, E. Introduction: The Rise of Gender. In: SHOWALTER, E. (Org.) *Speaking of Gender*. New York: Routledge, Chapman and Hall, 1994

STOLTENBERG, J. *Refusing to be a Man: Essays on Sex and Justice*. New York: Meridian/Penguin Books, 1990.

WALKER, B. G. *The Woman's Dictionary of Symbol and Sacred Objects*. San Francisco: Harper and Row, 1988.

WILSON, M. *Spanish Drama of the Golden Age*. Oxford: Pergamon, 1969.

## A FAZENDA E O SUBSOLO: MADALENAS SILENCIADAS<sup>1</sup>

Pedro Henrique Gomes PAIVA  
Universidade Federal do Tocantins/NEDIG

Maria da Glória de Castro AZEVEDO  
Universidade Federal do Tocantins/NEDIG

**Resumo:** Esta pesquisa é a realização de um projeto apoiado pelo Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC) da Universidade Federal do Tocantins (UFT) e busca fazer uma análise da representação da mulher a partir da construção de duas personagens nomeadas Madalenas. A primeira do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e a segunda do romance *A luz no subsolo*, de Lúcio Cardoso, ambos escritores do Modernismo brasileiro e publicados pela primeira vez na década de 1930. Explicitando a forma como estas personagens estão enredadas em um meio de violência e dominação patriarcal, sem que suas vozes sejam ouvidas e sem que possam defender-se do sentimento de propriedade e humilhação psicológica de que se veem vítimas em suas relações matrimoniais, este trabalho discute as especificidades de cada narrativa e suas contribuições para a composição da figura feminina menosprezada na literatura e na sociedade.

### Introdução

Duas mulheres, dois casamentos e dois desfechos trágicos distintos. Em uma sociedade patriarcal, as personagens Madalenas, silenciadas, humilhadas e violentadas psicológica e fisicamente compõe o cerne do nosso estudo. Uma acaba com a própria vida e a outra com a vida do marido. Quais os conflitos emocionais que levaram estas mulheres ao suicídio e ao homicídio? Quais as diferenças e as semelhanças existentes entre elas, representantes de uma classe menosprezada, em um século de grandes transformações no âmbito político e social brasileiro? Estas são as questões que buscaremos resolver ao longo desta análise.

As referências utilizadas neste trabalho em sua maioria fazem um paralelo entre história e literatura, estabelecendo uma relação de representação da realidade histórica com o âmbito literário, discutindo os valores sociais que guiam as ações e relações humanas e como estas são reproduzidas e interpretadas nas artes.

---

<sup>1</sup> Trabalho Final do Projeto Institucional Voluntário de Iniciação Científica, atrelado ao NEDIG (Núcleo de Estudos das Diferenças de Gênero da UFT).

## **As Madalenas silenciadas: representações da mulher na década de 30 do século XX no Brasil**

Na Literatura, sabemos que ao dar nome a um personagem, os autores geralmente não ignoram toda a história que carrega determinado nome, a memória nele contida, portanto, como leitores não devemos deixar de levar em consideração este importante fator que poderá contribuir muito para uma análise mais aprofundada. Quando Graciliano Ramos e Lúcio Cardoso escolheram os nomes de suas personagens para os romances, não puderam isolá-lo e impedir que se estabelecesse uma relação com a Madalena mais conhecida na História da humanidade, a Madalena das escrituras bíblicas. Um nome como este, tão forte e marcado pelo preconceito, pode estar representando toda uma história de violência e de silenciamento contra as mulheres.

Maria Madalena, segundo o relato bíblico apresentado pelos evangelistas na versão ocidental que conhecemos da Bíblia Sagrada, era uma discípula devota de Jesus, o qual a libertou de sete demônios (Seriam estes os representantes dos sete pecados capitais?). E, provavelmente, por conta dessa libertação, passou a segui-lo (Mc-16:9) (Lc-8:1-2), servia-o com os seus bens (Lc-8:1-3), esteve ao pé da cruz (Mt-27:56) (Mc-15:40) (Jo-19:25), esteve assentada junto ao sepulcro quando o corpo de Jesus foi sepultado (Mt-27:61), foi na manhã do primeiro dia ungir o corpo de Jesus (Jo-20:1), foi a primeira a ver Cristo ressuscitado (Mc-16:9) (Jo-20:11-17) e seu nome aparece doze vezes como Maria Madalena (Mt-27:56, 61/ 28:1) (Mc-15:40,47/ 16:1, 9) (Lc-8:2/ 24:10) (Jo-19:25/ 20:1, 18) e uma vez como Maria (Jo-20:11).

Os trechos citados acima são tudo o que se pode saber de fato sobre Maria Madalena. No entanto, esta personagem é mundialmente conhecida por adúltera e prostituta. Quando não passa de mais uma pecadora, como todos os homens vivos, e que foi convertida por Cristo. Devido a uma série de equívocos, a ideia errônea de Madalena foi se propagando como verdade na sociedade ocidental ao longo da História e facilmente aceita, pois, vivemos em uma sociedade patriarcal onde a mulher sempre existiu em função dos homens. A primeira citação de Maria Madalena como uma prostituta aparece em um sermão do papa Gregório, o grande, no ano 591 d.C. provavelmente baseado em uma confusão na leitura do evangelho de Lucas, capítulo 7.

Após essa breve abordagem voltada para a religião e a função do nome das personagens abordadas, passaremos a analisar os pontos de semelhanças ou diferenças existentes entre as duas personagens, apresentando os elementos representativos que aproximam e distanciam as duas Madalenas conforme os enredos

se apresentam e as vozes de seus narradores ganham vida. Ambos os romances ambientam-se num meio patriarcal rural do início do século XX, no qual a mulher, muitas vezes, era representada como um ser abjeto, indigno de ter voz e opinião, quando somente os homens pareciam ter direito de exercerem sua dignidade como seres humanos.

*São Bernardo*, romance de Graciliano Ramos, se passa em Viçosa, Alagoas, e conta a trajetória de Paulo Honório, homem rude e empreendedor, que acredita ter transformado uma fazenda degradada e em decadência em sinônimo de prosperidade e poder, e construído toda a sua riqueza por meio do trabalho duro e do seu suor, quando, no entanto, utilizou-se muitas vezes da enganação e de atitudes pérfidas para conquistar o que queria. A narração é curta e direta, em primeira pessoa. Paulo Honório escrevendo suas memórias, busca compreender o significado de toda a sua vida miserável e o que teria suscitado sua tristeza e infelicidade profundas. Sempre acreditara que depois de ter superado a pobreza em que nascera e vendo-se rico e influente, na região em que morava, seria um homem feliz. Quando decide que precisava de uma esposa que lhe desse um herdeiro para dar continuidade ao seu “império” e ao seu nome, pede então a mão de Madalena em casamento. Mas não se casa por amor e trata o fato como trataria de mais um negócio, um investimento. É o que se pode perceber de acordo com este trecho do livro *São Bernardo* que retrata o diálogo entre Paulo Honório e Madalena acerca do casamento:

Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra...  
Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...[...]  
Já se vê que não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça. [...]  
A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família. [...] Com um bocado de boa vontade, em uma semana estamos na igreja. (RAMOS, 1934, p. 89)

- O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?

- Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu. (RAMOS, 1934, p. 90)

A mulher, nesta relação, é representada como uma moeda de troca, de acordo com as imposições culturais da sociedade patriarcal, onde toda mulher deveria casar-se, servir e obedecer há um homem. A subserviência e a procriação seriam os únicos

objetivos que uma mulher deveria almejar na vida, esta seria a vocação feminina por excelência, vale salientar que este princípio é baseado nos dogmas pregados pela religião cristã.

*A Luz no Subsolo*, de Lúcio Cardoso, faz o relato da tempestuosa e claustrofóbica relação conjugal de Madalena e Pedro. Nenhum dos dois é feliz no casamento e, enquanto Madalena ama Pedro silenciosamente, ele a despreza declaradamente, fazendo de tudo para que a vida dela continue a ser uma cadeia angustiante de sofrimentos. O narrador onisciente em terceira pessoa perpassa a mente de todos os personagens da trama, mas mantém sempre uma negatividade característica, uma melancolia abrasadora, como se todos os caracteres sofressem de um mesmo mal invisível, avassalador. A narração se arrasta por páginas e páginas, caracterizada por longos monólogos dentro das mentes dos personagens, especialmente dentro da mente de Madalena, durante os quais as reflexões giram em torno de uma tristeza sem fim.

A Madalena de *São Bernardo* é acusada pelo marido de cometer adultério com o Padilha, professor contratado por Paulo Honório para educar as crianças, filhos dos trabalhadores da fazenda. Madalena passava muito tempo conversando com o professor, por se tratar de um homem instruído e por compartilhar muitas das ideias que ela própria alimentava com suas leituras. Paulo Honório, cego de ciúmes, está sempre procurando provas de uma traição infundada, levando a mulher ao desespero, humilhando-a, agredindo-a verbalmente, menosprezando-a e acusando-a injustamente. Enquanto Paulo Honório torna-se louco e paranoico pela provável infidelidade da mulher, Madalena transforma-se em um ser abjeto, desprovida de toda a dignidade que a personificava e que lhe mantinha a vontade de viver.

A Madalena de *A luz no subsolo* passa pelo mesmo processo degenerativo, de forma muito mais agressiva. Condenada a um casamento infrutífero, enganada pelo próprio coração e traída inúmeras vezes pelo marido ela quase se entrega a depressão.

A historiadora brasileira, Maria Helena Bueno Trigo, em seu artigo *Amor e Casamento*, fala sobre as peculiaridades do amor na relação matrimonial no início do século XX, e define esta relação como sendo uma fusão das "exigências do patriarcalismo e cânones amorosos". Segundo Trigo (1989, p. 90)

nessa fusão o papel da mulher é o mais atingido e, em nome do amor, uma série de deveres lhe são impostos, cabendo-lhe desempenhar o papel e cumprir o dever que a sociedade e a condição de amar e ser amada exigem: praticar a renúncia, a dedicação e a submissão.

Pedro é um homem perverso e infeliz, não satisfeito com a vida que leva, faz de tudo para agredir a mulher de todas as formas possíveis, amedrontando-a, traindo-a, e chegando até a arquitetar o seu assassinato com o auxílio da mãe, Adélia. Pedro se utiliza de várias formas para subjugar Madalena, deixando-a isolada com seus medos na sombria casa em que habitam. Além de traí-la constantemente, envolvendo-se com as moças que Madalena contrata para ajudá-la nas tarefas domésticas, Pedro a despreza tanto, ao ponto de considerá-la indigna para ter com ela relações sexuais, próprias da união conjugal. Prefere dormir com as empregadas do que com a própria mulher. Mas de uma forma quase que masoquista, Madalena o ama, admira e, ao mesmo tempo, o odeia por não retribuir-lhe o sentimento, por não a desejar igualmente.

Era uma espécie de consciência da sua fraqueza, da sua entrega total à personalidade de Pedro, de tal modo, que ela sentia arder em si a mais incrível vergonha. Tudo terminará um dia - pensava ainda. Deixaria de amar aquele miserável. E, baixo, cobria-o de nomes, como se isto valesse alguma coisa. Mas, no mesmo instante, compreendia que aquilo servia apenas para trazer mais à luz o sentimento da sua covardia (CARDOSO, 1936, p. 73)

Pedro considera até a possibilidade de entregá-la ao "amigo" Bernardo, que é apaixonado por Madalena, apesar de ser casado com a irmã dela, Cira, como pagamento por uma dívida adquirida. Novamente, percebemos a mulher como moeda de troca em relações comerciais para a satisfação dos desejos masculinos.

No contexto histórico, já a partir da década de 20, as mulheres começaram a se rebelar contra as formas de opressão dirigidas a elas e a lutar pelo seu espaço na sociedade brasileira. O movimento feminista, surgido nesta época, e a tentativa de imersão da mulher em todos os campos da sociedade foram de suma importância na luta pelos seus direitos. O movimento das mulheres trouxe aos poucos harmonia entre os valores femininos e os valores masculinos, num mundo antes somente reconhecido e com espaço para os homens, principalmente no universo do casamento, da política e da economia. A década de 30 no Brasil foi um período de grandes mudanças na estrutura política, econômica e social impulsionadas principalmente pela industrialização e por representar um período entre duas guerras mundiais. A modernidade trouxe para as mulheres, especialmente as casadas, a promessa da sua liberdade doméstica. O surgimento do rádio no Brasil popularizou o acesso a

informações. Cresceu o trabalho feminino nas fábricas e principalmente nas profissões de professora, enfermeira, datilógrafa e telefonista. Em 1932, a mulher conquistou o direito ao voto.

Mesmo com tantas mudanças acontecendo no início do século, muitos valores culturais tradicionais estavam enraizados na sociedade brasileira da época e a nova tomada de consciência configurava um processo lento e doloroso. A mulher casada, mesmo já não pertencendo mais legalmente ao marido, ainda precisava da autorização masculina para o trabalho, atitude que causava constrangimento e marcava ainda mais a sua dependência. A mulher que conseguisse a autorização do marido para trabalhar, tinha que se aventurar no âmbito do espaço privado, e se sujeitar a trabalhar por menores salários e uma jornada de trabalho maior, já que o espaço público era ainda reservado à ocupação masculina. No vínculo matrimonial

a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido. Complementaridade de tarefas, sim. Igualdade entre homem e mulher, nunca. Ao marido, cabia representar a família, administrar os bens comuns e aqueles trazidos pela esposa e fixar o domicílio do casal. Quanto à esposa, bem... essa ficara ao nível dos menores de idade ou dos índios (PRIORE, 2005, p. 246)

Este fardo de inferioridade que acompanhava a mulher, fazia com que muitas, especialmente no ambiente rural, se mantivessem em casa cuidando dos filhos e dos serviços domésticos, constantemente isoladas da comunidade e dos movimentos efervescentes da época.

A Madalena de Graciliano enquadra-se neste perfil de nova mulher, é uma professora formada na Escola Normal, vivia com a tia (D. Glória) e tinha aproximadamente 25 anos. Por conta de sua profissão, Madalena era uma mulher que tinha estudos, muitas leituras e ideias revolucionárias. Quando resolve aceitar a proposta de casamento feita por Paulo Honório, o faz de forma resignada, sem amá-lo, sem romantismos, estritamente por causa da sua condição financeira desvantajosa, da sua idade considerada avançada para a época, e do medo de acabar ficando sem marido, o que era considerado um triste destino para uma mulher.

Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas porque não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.  
[...]

- Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. [...] Negócio com prazo de ano não presta. (RAMOS, 1934, p. 93)

Segundo Del Priore (2005, p. 254), as mulheres eram

persuadidas de que não casar era um insucesso. Fazia-se a diferença entre a solteirona – rejeitada para o casamento – e a solteira, ainda não escolhida, mas, casável. As primeiras ficavam conhecidas como formais, deselegantes e retraídas. “Cair no barricão” designava “ficar para tia”. Pior. Era uma forma de descensão social, que deprimia as moças maduras.

Após o casamento, Madalena muda-se com a tia para a fazenda São Bernardo, e a perspectiva de uma nova realidade a deixa esperançosa no início, com a vida no campo, com a possibilidade de enfim ter encontrado a felicidade: "Vamos começar vida nova, hem? disse Madalena alegremente" (RAMOS, p. 95). Preocupava-se com os assuntos da fazenda e, diferentemente do seu marido, importava-se com as condições de vida e de trabalho dos moradores e empregados de São Bernardo. Suas atitudes benevolentes afrontavam Paulo Honório, que a julgava socialista, e isto o importunava bastante. Ele abusava dos empregados e os tratava quase que como bichos: "Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem. [...] Foi vontade de Deus. É um molambo" (RAMOS, p. 110). Para ele, mulher não deveria se meter em assuntos de negócios, deveria apenas dedicar-se aos cuidados da casa e à religião, bem como dar-lhe um herdeiro.

Por outro lado, a Madalena de *A luz no subsolo* não tinha profissão nem filhos, vivia para a casa e para o marido, que era professor. Crescera em uma pequena cidade no norte de Minas Gerais com a mãe (Camila) e a irmã (Cira) e via no casamento a possibilidade de escapar do destino terrível de solteirona. Madalena não tivera uma juventude feliz, uma vez que a mãe era alcoólatra, a sua maior esperança era um dia poder casar-se e sair da casa em que crescera. Madalena

revia-se menina, encerrada dentro daquela casa, limitando o seu mundo nos horizontes estreitos daquelas paredes bolorentas. [...] Fora assim toda a sua adolescência sonhando alguma coisa que a esperava lá fora, um mundo de perigos, uma "vida" verdadeira... (CARDOSO, 1936, p. 31-32, grifo do autor)

Acerca desta maternidade em suspensão, Elizabeth da Penha Cardoso (USP-Fapesp) afirma que é uma característica constantemente apresentada nas obras de Lúcio Cardoso.

Na prosa de Lúcio Cardoso a maternidade é vista como mais um arranjo social para aprisionar a mulher em situação de infelicidade. [...] Este modo de representar a maternidade criou um vasto campo para que suas mulheres fossem execradas, inclusive com violência física, pelas outras personagens e pela crítica literária brasileira que preferiu ver nas personagens de Lúcio um erro de verossimilhança e não um novo olhar sobre a feminilidade brasileira. (CARDOSO, 2007)

Percebe-se que os dois romances ambientam-se em um meio patriarcal rural e isolado, distantes do mundo exterior, em que a casa ou a fazenda constituem mais um elemento opressor da condição da mulher. Em *A Luz no Subsolo*, o ambiente exerce influência maior sobre o espírito de Madalena:

Falara ao marido em mandar cortar tudo aquilo, transformar o jardim, a casa, arrancar-lhe aquele aspecto hostil e envelhecido. [...] Mas a sua existência era uma curiosa história; não se sentia com direito de coisa alguma, nem sequer o de cortar o bambual, nem sequer o de viver bem na sua própria casa (CARDOSO, 1936, p. 24-25).

O meio rural, sempre atrasado em relação às transformações sociais que ocorrem no meio urbano, configura o pequeno reinado do marido, chefe da família, onde somente ele tem voz e poder.

Aqui era Pedro, a sua existência de agora, a sua própria história. Notara que a esses pequenos inconvenientes que o marido encontrava para opor ao menor dos seus desejos emprestava ele um certo prazer, uma alegria furtiva, quase dissimulada. Parecia se divertir com essas pequenas intrigas, alimentando as dificuldades que encontrava (CARDOSO, 1936, p. 25)

A questão do trabalho representa fator de destaque na composição do caráter das duas personagens femininas em questão. Enquanto a Madalena de Pedro (*A luz no subsolo*) não possui profissão e apenas os estudos básicos, sua criticidade é atrofiada e a consciência da sua situação menosprezada quase que inexistente no início; a Madalena de Paulo Honório (*São Bernardo*) é uma professora, instruída e formada, idealizadora, não aceita facilmente a subordinação imposta pelo marido, exige valorização do seu trabalho, é questionadora dos atos de crueldade de Paulo Honório e age, desde o início, sem precisar da sua autorização prévia. Logo depois do

casamento, Madalena "meteu-se no escritório, folheou os livros, examinou documentos, desarmou a máquina de escrever, que estava emperrada." (RAMOS, 1934, p. 95) No entanto, Paulo Honório não gostou muito da atitude da mulher, para ele, ela estava tentando meter-se com assuntos que não entendia e aquilo não era coisa para mulheres. Disse ele: "Esses caboclos são uns brutos. Quer trabalhar? Combino. Trabalhe com Maria das Dores. A gente da lavoura só comigo" (RAMOS, 1934 p. 95), a isso, Madalena que não se conformava com a obrigação de que mulher só servia para serviços domésticos responde: "A ocupação de Maria das Dores não me agrada. E eu não vim para aqui dormir". (RAMOS, 1934 p. 95)

No entanto, o que acontece no desenrolar das tramas, é exatamente o contrário do que se esperaria, a julgar pelo caráter das personagens. A primeira Madalena (A luz no subsolo) se sobrepõe às vilanias do marido, enfrenta-o e ao final utiliza-se das próprias armas do inimigo para vencê-lo. Madalena toma posse do veneno que estava sendo administrado por Adélia e Pedro à sua bebida matinal para provocar-lhe uma morte lenta e dissimulada, e o engana, servindo-lhe do próprio veneno sem que ele perceba, assim ela lhe tira a vida e se torna "livre".

Já a segunda, é subjugada e pouco a pouco sucumbe a forte pressão machista imposta por Paulo Honório, "Madalena chorou, gritou, teve um ataque de nervos. Depois vieram outros ataques, outros choros, outros gritos, choveram descomposturas" (RAMOS, 1934, p. 137). Não suportando tantas acusações e calúnias contra a sua dignidade, acaba por suicidar-se, tomando, por sua vez, ela própria o veneno, conquistando a liberdade por meio da morte. Assim, Paulo Honório narrou o momento em que encontra a esposa morta: "Madalena estava estirada na cama, branca, de olhos vidrados, espuma nos cantos da boca. Aproximei-me, tomei-lhe as mãos, duras e frias, toquei-lhe o coração, parado. Parado. No soalho havia mancha de líquido e cacos de vidro" (RAMOS, 1934, p.165). Sendo assim, Madalena

pode ser vista como uma face nula quanto à capacidade de transformação de uma realidade já estabelecida; sobretudo porque, a partir desta perspectiva, ela é incapaz de transpor o véu das aparências e de resolver questões senão individualmente. Se por um lado, Madalena se realiza no âmbito de exercer um ideal, numa cultura, por outro lado ela é incapaz de ver-se, a partir daí, em sua condição feminina/humana, adequada a um padrão de valor que não esteja estabelecido pelo valor de mercado. (MOURA, 2011 , p. 169)

Entre os crimes passionais, ou seja, os crimes motivados por paixão, o mais frequente é o cometido como reação ao adultério. Entretanto, seria um crime, em grande maioria, praticado pelo homem, como afirma Del Priore (2005, p. 265):

Apoiado na tradição machista e patriarcal, este crime (passional) seria predominantemente masculino. Nessa tradição, honra manchada lavava-se com sangue. Já o adultério masculino normalmente provocava acomodação por parte das mulheres, em especial nas camadas médias e burguesas, temerosas de uma ruptura que as obrigasse a mudar de vida.

Em *A luz no subsolo*, Madalena consegue vencer este paradigma, mas só depois de anos sustentando um casamento cheio de traições e mentiras. Madalena esteve, por muito tempo, acomodada com as traições de Pedro dentro da própria casa. Mesmo não estando satisfeita com a situação, ela não conseguia enxergar uma saída segura para livrar-se dessa humilhação. Tanto é que o seu futuro permanece incerto. Após fazer Pedro tomar o veneno, Madalena foge na sua charrete, mas não se sabe para onde ela teria ido. Certamente, não voltou para a casa da mãe, lugar que tanto odiava, onde fora tão infeliz. Para onde então teria ido uma mulher sozinha, sem emprego, sem vínculos de amizade e com um crime nas mãos? Apesar de, no romance, o final representar uma libertação da condição de opressão do casamento, sabemos que na vida real o futuro de Madalena não seria muito feliz, pois a sociedade tem as suas próprias formas de oprimir uma mulher nestas condições.

### **Considerações finais**

Podemos afirmar que são diversos os motivos que poderiam ter levado os romancistas a tecerem finais tão diferentes, porém igualmente trágicos, para suas personagens femininas. Não é porque a Madalena de *A luz no subsolo* mata o marido ao invés de matar-se que toda humilhação e violência sofridas no seu passado, causadas por ele, foram instantaneamente apagadas. Este tipo de violência é algo que não se cura facilmente, não se apaga da pele como maquiagem, mas permanece para sempre na carne como uma cicatriz horrível, que mesmo não estando mais aberta, causa uma dor profunda.

Está claro que estamos analisando romances, escritos por homens, em uma época já ultrapassada para nós e que em alguns pontos podem estar um tanto distantes da realidade. No entanto, o propósito deste trabalho não é julgar o que se

passava na mente de dois escritores modernistas, mas sim, a forma como eles refletem a sociedade na qual estão inseridos por meio dos seus escritos.

Cabe a nós, refletirmos, um século depois, em como, num período de tantas conquistas das/para as mulheres, o preconceito e a discriminação de gêneros permanecem impregnadas como um veneno ingerido que leva muito tempo para ser eliminado do organismo de formas naturais.

Esta metáfora não diminui o valor da verdade sob ela. A sociedade configura este organismo vivo e mutante, e os venenos são todas as formas de violências, menosprezo, subordinação, humilhação, preconceito e escravização contra os órgãos vitais deste organismo, sejam eles as mulheres, os negros, os homossexuais ou os judeus.

## Referências

CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Insatisfação e revolta: Histórias femininas de fuga, loucura e morte na prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/index.htm>>. Acesso em: 26 de jun. 2013.

CARDOSO, Lúcio. *A luz no subsolo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

DEL PRIORE, Mary (Org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.

D'INCAO, Maria Angela e outros. *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

MOURA, Edilson Dias de. *As ilusões do romance: estrutura e percepção em São Bernardo de Graciliano Ramos*. São Paulo, 2011. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-25072011-142132/pt-br.php>>. Acesso em: 26 de jun. 2013.

PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1934.

## HARRY POTTER E O WORDSMITH TOOLS: O QUE AS LISTAS DE PALAVRAS, PALAVRAS-CHAVE E CONCORDÂNCIAS REVELAM

Raphael Marco Oliveira CARNEIRO  
Universidade Federal de Uberlândia/CNPq

Guilherme FROMM  
Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** O uso de ferramentas computacionais é fundamental para a pesquisa que se utiliza de *corpora* eletrônicos. O *WordSmith Tools@ 5.0*, desenvolvido por Mike Scott, é um programa constituído por três ferramentas básicas: *Concord*, *KeyWords* e *Wordlist*. Cada ferramenta desempenha diferentes funções, as quais, em conjunto, fazem deste programa um dos mais úteis e versáteis para a análise linguística de *corpora* (BERBER SARDINHA, 2004). Assim, neste trabalho, pretendemos mostrar como o *WordSmith Tools* (SCOTT, 2008) foi utilizado na análise de um *corpus* paralelo bilíngue de ficção literária infanto-juvenil. Para isso, descreveremos brevemente a constituição do *corpus* de estudo, os princípios que regem o funcionamento do programa, bem como a função de cada uma das ferramentas, exemplificando-as a partir de evidências retiradas de nosso *corpus* de estudo. Esse *corpus* é composto por catorze textos referentes aos originais em inglês, escritos pela britânica J. K. Rowling, e às traduções em português brasileiro, de Lia Wyler, da série *Harry Potter*. Para tanto, apresentaremos uma análise prévia das listas de palavras, listas de palavras-chave e listas de concordâncias, focando no processo que levou à análise de alguns aspectos do *corpus* e à descrição de alguns agrupamentos lexicais formados a partir das lexias *wand* e *varinha*.

### Harry Potter<sup>1</sup>

A série literária infanto-juvenil Harry Potter<sup>2</sup> está entre os livros mais importantes na vida de leitores brasileiros, ocupando o quarto lugar segundo uma pesquisa realizada em 2007<sup>3</sup>. Dada a importância da série não só no Brasil como em todo o mundo, investigamos o uso do léxico a partir de um *corpus* composto pelos sete livros da série.

Para que se realize um estudo baseado em *corpus*, é necessário que este seja planejado de forma a atender os objetivos da pesquisa. Logo, o planejamento feito para a subsequente compilação do nosso *corpus* foi realizado com base nos critérios tipológicos apresentados por Berber Sardinha (2004).

<sup>1</sup>Harry Potter™ é propriedade de J. K. Rowling, Warner, Bloomsbury, Scholastic e Rocco. As obras foram utilizadas apenas para fins de pesquisa.

<sup>2</sup>A série é composta por sete livros: Harry Potter e a Pedra Filosofal, Harry Potter e a Câmara Secreta, Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban, Harry Potter e o Cálice de Fogo, Harry Potter e a Ordem da Fênix, Harry Potter e o Enigma do Príncipe, Harry Potter e as Relíquias da Morte.

<sup>3</sup>Pesquisa realizada em 2007 e organizada por Galeno Amorim (2008) no livro Retratos da Leitura no Brasil publicado pelo Instituto Pró-Livro.

Em relação ao modo, o nosso *corpus* é constituído pela modalidade escrita da língua inglesa e portuguesa de uma série literária Infanto-Juvenil composta por quatorze livros, sete livros da autora J. K. Rowling e das sete traduções de Lia Wyler. Assim, a amostra da linguagem que constitui nosso *corpus* de estudo está circunscrita em um período de dez anos que acompanha o ano de publicação do primeiro livro até a publicação do último, que vai de 1997 a 2007 em inglês e de 2000 a 2007 em português. Percebe-se que os anos não coincidem. Dois anos após a publicação do primeiro livro é que se publicou a primeira tradução brasileira. Podemos então, para fins de comparação, estabelecer o seguinte quadro em relação aos anos de publicação dos livros:

Harry Potter and the Philosopher's Stone (1997)	Harry Potter e a Pedra Filosofal (2000)
Harry Potter and the Chamber of Secrets (1998)	Harry Potter e a Câmara Secreta (2000)
Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (1999)	Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban (2000)
Harry Potter and the Goblet of Fire (2000)	Harry Potter e o Cálice de Fogo (2001)
Harry Potter and the Order of the Phoenix (2003)	Harry Potter e a Ordem da Fênix (2003)
Harry Potter and the Half-Blood Prince (2005)	Harry Potter e o Enigma do Príncipe (2005)
Harry Potter and the Deathly Hallows (2007)	Harry Potter e as Relíquias da Morte (2007)

**Tabela 1:** Comparação entre os anos de publicação das obras originais e traduzidas

Segundo a tipologia do *corpus* adotada (BERBER SARDINHA, 2004), podemos resumir-na na seguinte tabela:

<b>Modo</b>	Escrito (narrativas)
<b>Tempo</b>	Sincrônico (textos de 1997-2007) Contemporâneo
<b>Seleção</b>	Amostragem (linguagem de textos da ficção) Estático (seleção não renovável)
<b>Conteúdo</b>	Equilibrado (textos em quantidades semelhantes) Especializado (textos de uma série de ficção literária infanto-juvenil)
<b>Autoria</b>	Língua nativa (inglês britânico e tradução em português brasileiro)
<b>Disposição Interna</b>	Paralelo (original e tradução)
<b>Finalidade</b>	Estudo (descrição linguística)

**Tabela 2:** Tipologia do *Corpus* de estudo

## WordSmith Tools

O *WordSmith Tools* (WST) é um *software* desenvolvido por Mike Scott, da Universidade de Liverpool, Reino Unido, e comercializado pela *Oxford University Press*, que tem como objetivo fornecer ferramentas de análise linguística, principalmente para análises lexicais. Dentre as ferramentas disponibilizadas pelo programa as principais são: *Concord*, *Keywords* e *WordList* (Figura 1). Cada uma dessas ferramentas desempenha uma função que pode ser utilizada para diversos fins. Elas permitem fazer análises baseadas nas frequências e co-ocorrências de palavras em *corpora*.



**Figura 1:** Ferramentas do WordSmith Tools® 5.0

O WST tem como princípios abstratos a ocorrência, a recorrência e a co-ocorrência. Isto é, as ferramentas do programa funcionam segundo esses três princípios. A ocorrência refere-se simplesmente ao fato de que os itens devem estar presentes, ou seja, para serem observados os itens precisam fazer parte do conjunto de textos que constituem um *corpus*. A recorrência faz referência à presença dos itens mais de uma vez, porém isso não significa que os itens que ocorrem uma única vez (*hapax legomena*) não sejam relevantes. Por fim, a co-ocorrência refere-se à presença de itens na companhia de outros, ou seja, um item isolado é pouco informativo, obtendo significância na medida em que é interpretado dentro do conjunto de itens de que faz parte (BERBER SARDINHA, 1999).

Além de fornecer os dados linguísticos em listas de palavras, listas de palavras-chave, linhas de concordância, agrupamentos e padrões lexicais, o WST fornece informações estatísticas como a frequência das palavras em um *corpus*, a quantidade de itens e formas<sup>4</sup> em um *corpus*, dentre outras informações.

## Listas de Palavras

<sup>4</sup> Itens (*tokens*) referem-se ao total de palavras de um *corpus*, considerando todas as ocorrências das palavras; formas (*types*) referem-se ao número de ocorrências únicas das palavras em um *corpus*, desconsiderando repetições.

A ferramenta do WST, responsável por gerar as listas de palavras, é apresentada como *WordList*.

- *WordList*: produz listas de palavra contendo todas as palavras do arquivo ou arquivos selecionados, elencadas em conjunto com suas frequências absolutas e percentuais. Também compara listas, criando listas de consistência, onde é informado em quantas listas cada palavra aparece (BERBER SARDINHA, 2009, p. 9).

A ferramenta *WordList* pode ser assim detalhada:

□□□□*WordList*:

1. Lista de palavras individuais ('wordlist').
2. Lista de multi-palavras ('wordlist, clusters activated').
3. Lista de palavras de consistência individuais ('detailed consistency').
4. Lista de multi-palavras de consistência ('detailed consistency, clusters activated').
5. Lista de dimensões e densidade lexical ('statistics') (BERBER SARDINHA, 1999).

	N	Overall	1	2	3	4	5	6	7
text file		Overall	HP 1_I.txt.txt	HP 2_I.txt.txt	HP 3_I.txt.txt	HP 4_I.txt.txt	HP 5_I.txt.txt	HP 6_I.txt.txt	HP 7_I.txt.txt
file size		12,697,038	886,642	993,704	1,265,584	2,235,370	3,014,966	1,992,832	2,307,940
tokens (running words) in text		1,135,082	81,415	89,263	112,545	199,563	268,496	177,093	206,707
tokens used for word list		1,131,799	81,191	89,021	112,245	198,960	267,751	176,502	206,129
sum of entries									
types (distinct words)		20,614	5,705	6,816	7,360	10,090	11,957	10,097	10,881
type/token ratio (TTR)		1.82	7.03	7.66	6.56	5.07	4.47	5.72	5.28
standardised TTR		42.72	41.91	43.59	42.73	42.43	42.91	42.83	42.62

	N	Overall	1	2	3	4	5	6	7
text file		Overall	HP 1_P.txt.txt	HP 2_P.txt.txt	HP 3_P.txt.txt	HP 4_P.txt.txt	HP 5_P.txt.txt	HP 6_P.txt.txt	HP 7_P.txt.txt
file size		13,195,092	919,334	1,048,592	1,343,458	2,329,134	3,145,828	2,027,896	2,380,850
tokens (running words) in text		1,090,179	77,836	87,933	111,926	193,912	257,890	165,220	195,462
tokens used for word list		1,088,420	77,784	87,899	111,895	193,895	256,887	165,196	194,864
sum of entries									
types (distinct words)		33,369	8,350	9,271	10,253	14,557	16,986	14,228	15,862
type/token ratio (TTR)		3.07	10.73	10.55	9.16	7.51	6.61	8.61	8.14
standardised TTR		47.27	46.64	47.41	46.58	46.87	47.30	47.81	47.73

**Figura 2:** Dados estatísticos dos *corpora* em inglês e português. Em destaque, as quantidades totais de palavras em cada *corpus*.

A partir dos dados estatísticos apresentados acima, podemos fazer algumas inferências em relação ao *corpus* de estudo. Primeiramente, enquanto o *subcorpus* em inglês tem um total de 1.135.082 itens, em português esse número caiu para 1.090.179, totalizando o nosso corpus de estudo com 2.225.261 itens, classificado como médio-grande (de 1 milhão à 10 milhões de palavras) segundo Berber Sardinha (2004). Isso demonstra que o *subcorpus* em inglês é maior do que o *subcorpus* em português. Tal diferença se dá principalmente devido às diferenças morfossintáticas das línguas, como o maior uso de pronomes no inglês. Mas pode-se especular que os seguintes fatores também influenciem nessa diferença de palavras: diferentes mecanismos de coesão textual, como maior repetição de palavras em uma das línguas; questões de tradução, como omissões, alterações superficiais de cunho sintático, entre outros fatores. Em nosso caso, o *subcorpus* em inglês tem 44.910 itens a mais que em português.

### Listas de Palavras-Chave

- KeyWords: extrai palavras de uma lista cujas frequências são estatisticamente diferentes (maiores ou menores) do que as frequências das mesmas palavras num outro *corpus* (de referência). Calcula também palavras-chave chave, que são chave em vários textos (BERBER SARDINHA, 2009, p. 9).

A ferramenta KeyWords pode ser assim detalhada:

□□□KeyWords:

1. Lista de palavras chave ('keywords').
2. Banco de dados de listas de palavras chave ('database').
3. Lista de palavras chave chave ('key keywords').
4. Lista de palavras chave associadas ('associates').
5. Lista de agrupamentos textuais ('clumps').
6. Gráfico de distribuição de palavra chave ('keyword plot').
7. Listagem de elos entre palavras chave ('keyword plot links') (BERBER SARDINHA, 1999).

Para a geração das listas de palavras-chave, utilizou-se o BNC<sup>5</sup> (*British National Corpus*) como *corpus* de referência para o inglês e o Banco de Português<sup>6</sup> como *corpus* de referência para o português. Ao comparar esses dois *corpora* com nosso *corpus* de estudo, obtivemos as seguintes listagens:

N	Key word	Freq	%	RC. Freq	RC. %	Keyness
1	HARRY	19,815	1.75	3,929		156,845.66
2	S	14,920	1.31	23,425	0.02	83,280.27
3	RON	6,326	0.56	1,270		49,943.07
4	HERMIONE	5,381	0.47	44		47,776.59
5	T	7,798	0.69	11,788	0.01	43,924.89
6	DUMBLEDORE	3,392	0.30	0		30,432.55
7	SAID	14,453	1.27	195,580	0.20	28,946.20
8	POTTER	2,767	0.24	543		21,881.27
9	HE	22,223	1.96	593,609	0.60	21,720.63
10	HAGRID	2,050	0.18	0		18,389.91
11	VE	2,159	0.19	434		17,035.25
12	SNAPE	1,860	0.16	66		16,111.65
13	LL	1,772	0.16	148		14,856.09
14	WEASLEY	1,612	0.14	0		14,460.13
15	WAND	1,674	0.15	145		14,008.05
16	DON	1,989	0.18	1,790		12,654.83
17	DIDN	1,426	0.13	19		12,589.51
18	HIS	14,297	1.26	410,294	0.41	12,549.34
19	MALFOY	1,343	0.12	0		12,046.81
20	VOLDEMORT	1,264	0.11	0		11,338.08
21	RE	1,948	0.17	3,248		10,673.86
22	PROFESSOR	2,059	0.18	4,855		10,159.54

N	Key word	Freq	%	RC. Freq	RC. %	Keyness
1	HARRY	17,068	1.57	2,609		205,367.45
2	RONY	5,981	0.55	142		75,948.04
3	HERMIONE	4,923	0.45	19		63,369.89
4	DUMBLEDORE	3,026	0.28	1		39,081.18
5	VOCÊ	7,242	0.66	207,898	0.03	30,891.67
6	ELE	10,142	0.93	788,110	0.11	24,851.68
7	HAGRID	1,835	0.17	2		23,676.91
8	DISSE	7,386	0.68	419,067	0.06	22,212.55
9	SNAPE	1,697	0.16	34		21,590.55
10	WEASLEY	1,595	0.15	7		20,517.03
11	VARINHA	1,695	0.16	248		20,416.00
12	PERGUNTOU	2,141	0.20	8,511		16,999.04
13	VOLDEMORT	1,187	0.11	22		15,115.51
14	ESTAVA	4,269	0.39	192,112	0.03	14,631.16
15	MALFOY	1,106	0.10	1		14,272.76
16	SIRIUS	1,057	0.10	292		12,247.20
17	POTTER	1,212	0.11	1,346		12,123.44
18	NÃO	16,920	1.55	4,108,713	0.59	11,787.46
19	HOGWARTS	892	0.08	27		11,280.27
20	QUE	34,707	3.18	12,260,763	1.76	10,234.67
21	SE	17,496	1.60	4,766,534	0.69	9,782.89
22	OLHOS	1,970	0.18	39,178		9,756.86

Figura 3: Recorte das listas de palavras-chave em inglês e português

Pode-se visualizar acima um recorte das listas de palavras-chave em inglês e português elencando as vinte e duas palavras com maior chavidade<sup>7</sup> dos *corpora* sem

<sup>5</sup>BRITISH NATIONAL CORPUS. Listagem de palavras disponível em:

<<http://www.lexically.net/downloads/version4/downloading%20BNC.htm>>. Acesso em: 27 set. 2012.

<sup>6</sup>BERBER SARDINHA, A (org.). Banco de Português. CEPRIL, LAEL, PUC/SP. Disponível em:<<http://www2.lael.pucsp.br/corpora/bp/conc/index.html>>. Acesso em: 27 set. 2012.

<sup>7</sup>O quanto a palavra é chave dentro do *corpus*.

o uso de uma *stoplist*.<sup>8</sup> A partir dessas vinte e duas palavras, já podemos traçar considerações importantes em relação à algumas características dos *corpora*. Para isso, partiremos dos seguintes conceitos em relação aos tipos de palavras-chave:

Conforme descrito por Scott (2009b, p.150) as palavras chave geralmente são de três tipos: temáticas, gramaticais e/ou identificativas. A primeira categoria abarca todas as palavras que apontam para o assunto abordado no *corpus* de estudo, as quais seriam inicialmente identificadas por um analista humano. [...] As palavras gramaticais, por serem geralmente empregadas em quantidades semelhantes em ambos os *corpora*, não aparecem no topo da lista de palavras-chave como ocorre numa lista de palavras regular. Contudo, o surgimento delas – com altos valores de chaticidade – indica uma característica estilística do *corpus* estudado. [...] Finalmente, as palavras identificativas correspondem a nomes próprios: por serem formas únicas de expressão, é esperado que apareçam entre as palavras-chave (VIANA, 2010, p. 65).

Nas vinte e duas primeiras palavras-chave apresentadas acima, percebe-se a presença dos três tipos de palavras-chave mencionados anteriormente, sendo a maioria delas identificativas, ou seja, nomes próprios dos personagens como Harry, Dumbledore, Snape. A alta ocorrência dos verbos *say/dizer* nas formas *disse/said* marcam o *corpus* estilisticamente. Desse modo, podemos inferir que os verbos *dizer* e *say* são, portanto, os verbos mais usados pelo narrador para dar voz aos personagens.

Em relação às palavras temáticas, temos *wand* e *professor* em inglês e *varinha* somente em português. O item *professor* em português aparece na posição 278. A partir dessas palavras, já se pode comprovar a temática do nosso *corpus*. *Varinha* relaciona-se à magia e à bruxaria enquanto *professor* relaciona-se ao ensino, ou seja, a temática de nosso *corpus* gira em torno do ensino de magia e bruxaria.

### Listas de Concordâncias

- Concord: realiza concordâncias, ou listagens de uma palavra específica (o 'nóculo', *node word* ou *searchword*) juntamente com parte do texto onde ocorreu. Oferece também listas de colocados, isto é, palavras que ocorrem perto do nóculo (BERBER SARDINHA, 2009, p. 9).

A ferramenta Concord pode ser assim detalhada:

---

<sup>8</sup> Lista de palavras usada para filtrar/excluir palavras que não interessam para a pesquisa.

□□□Concord:

1. Concordância ('concordance').
2. Lista de colocados ('collocates').
3. Lista de agrupamentos lexicais ('clusters').
4. Lista de padrões de colocados ('patterns').
5. Gráfico de distribuição da palavra de busca ('plot') (BERBER SARDINHA, 1999).

A partir das palavras-chave, observamos que em nossa investigação do léxico relacionado à ficção, as formas *wand/varinha* tem maior destaque no *corpus*. Desse modo, a partir de um comando da lista de palavras-chave, geramos a lista de concordâncias para as lexias *wand* e *varinha*. Já de início, chama a atenção a grande ocorrência dos verbos *raise* e *erguer* com *wand* e *varinha*. Desse modo, realizamos os procedimentos necessários, a fim de verificar se as associações entre *raise* e *wand/erguer* e *varinha*, tratavam-se de meras co-ocorrências, ou se constituíam de fato padrões colocacionais. Destacamos que essa análise levou em conta apenas as ocorrências dos verbos no tempo passado *raised* e *ergueu* e dos substantivos no singular *wand* e *varinha*, por serem as formas com frequência maior no *corpus* em relação às outras formas como infinitivo, gerúndio, plural. Outras análises serão feitas posteriormente para considerar todas as formas das lexias lematizadas acima. Abaixo, apresentamos um recorte das listas de concordâncias em inglês e português.

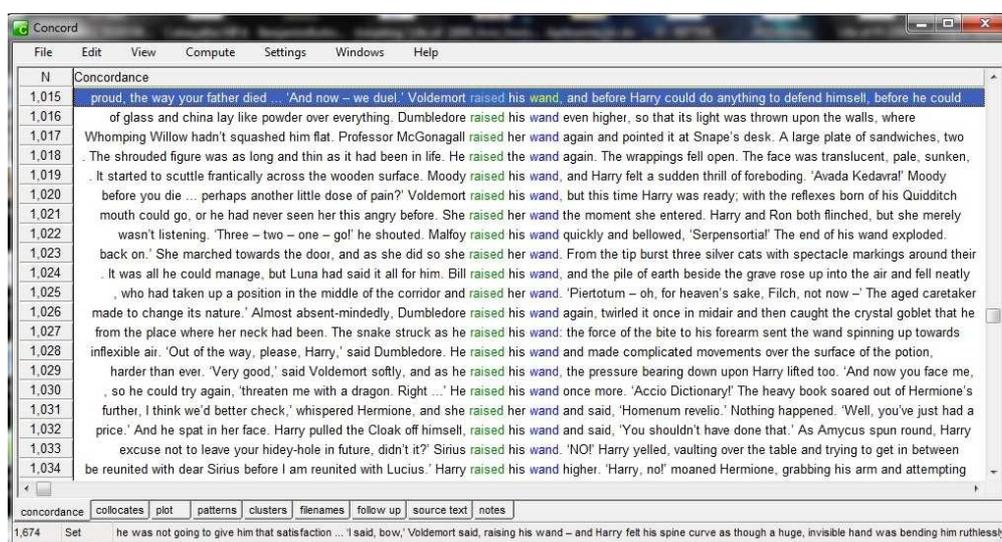




Figura 4: Linhas de concordância em inglês (*wand/raised L2*) e português (*varinha/ergueu L2*)

A partir das listagens acima, percebe-se que entre o nóculo e o colocado que nos interessa ocorre o uso de pronomes (*his, her, you*) ou artigos (*the, a*) em inglês. Em português o pronome usado se restringe a *sua* e aos artigos *a, uma*. Isso porque o pronome ou artigo deve concordar em gênero e número com o substantivo que o sucede, nesse caso o substantivo feminino *varinha*. Em inglês, como o substantivo *wand* é neutro e o pronome é utilizado de acordo com o agente, os pronomes se alternam entre masculino e feminino de acordo com a frase.

Para verificar a existência de padrões linguísticos, é preciso realizar estatísticas de associação entre o nóculo e o colocado. Dentre os vários cálculos estatísticos aplicados para verificar o grau de associação entre palavras utilizamos os seguintes: razão Observado/Esperado (O/E), Informação Mútua (I) e Escore T (T). Além da realização de tais cálculos, levamos em conta os três critérios usados para a identificação de associações importantes em *corpora*, conforme estabelecidos por Stubbs (1995) e citados por Berber Sardinha (2004, p. 205-206):

- 1) Desconsiderar os pares que tenham frequência 1 (isto é, quando  $f(n,c) = 1$ ), já que, mesmo assim, eles podem atingir níveis satisfatórios de I e T.
  - 2) Dentre os que sobraem do passo 1, desconsiderar os que tenham  $I < 3$ .
  - 3) Dentre os que sobraem do passo 2, desconsiderar os que tenham  $T < 2$ .
- Os pares que restarem seriam, então, considerados colocações legítimas ou associações não-aleatórias.

Felizmente, para realizar os cálculos estatísticos, há ferramentas disponíveis *online* como a *T-Score and Mutual Information Calculator* disponível em <<http://lael.pucsp.br/corpora/association/calc.htm>>. A partir da inserção dos dados do *corpus* nos campos de informações solicitados pela calculadora online, o *site* retornou os seguintes resultados:

## Results

---

T-Score: 10.0618304088892 (min. acceptable = 2)

Mutual Information: 8.06647936190228 (min. acceptable = 3)

Observed-Expected: 268.072490344808

Based on data below:

Freq of node *wand* f(n): 1674

Freq of collocate *raised* f(c): 129

Freq of node and collocate within span: 102

Size of *corpus*: 1135082

## Results

---

T-Score: 9.29437422655877 (min. acceptable = 2)

Mutual Information: 8.14265091709527 (min. acceptable = 3)

Observed-Expected: 282.606516492357

Based on data below:

Freq of node *varinha* f(n): 1695

Freq of collocate *ergueu* f(c): 99

Freq of node and collocate within span: 87

Size of *corpus*: 1090179

A partir dos resultados acima, percebe-se que, tanto em inglês quanto em português, o valor de T é bem maior do que 2, sugerindo que as associações entre os nódulos *wand* e *varinha*, e os colocados, *raised* e *ergueu*, respectivamente, não são aleatórias, havendo um grau de associação forte entre eles.

Em relação ao segundo cálculo, obtivemos um valor também superior à marca estabelecida de 3. E então, mais uma vez podemos reiterar que as co-ocorrências nos pares *raised/wand* e *ergueu/varinha* não são mera coincidências.

A razão Observado/Esperado também demonstra a atração entre esses pares. De acordo com os valores obtidos, podemos concluir que o valor observado das co-ocorrências entre *raised* e *wand* em um horizonte<sup>9</sup> de 2:0 ou L2 (segunda palavra à esquerda do nóculo) é 268 vezes maior do que o esperado, sugerindo que o par *raised/wand* tem uma força de associação maior que o esperado. Do mesmo modo, a associação entre *ergueu/varinha* é 282 vezes maior do que o esperado.

Temos, portanto um padrão colocacional entre os itens *raised/wand* e *ergueu/varinha*, que pode ser representado da seguinte forma: *raised* + pronome/artigo + *wand*, *ergueu* + pronome/artigo + *varinha*.

### Considerações Finais

Pretendemos demonstrar a utilidade do programa *WordSmith Tools® 5.0* para a descrição lexical de *corpora* eletrônicos. Para tanto, descrevemos brevemente as funções das três ferramentas básicas (*Concord*, *KeyWords* e *WordList*) a partir de evidências extraídas de um *corpus* paralelo bilíngue inglês/português constituído pelos sete livros da série literária *Harry Potter*.

Desse modo, as listas de palavras, palavras-chave e concordâncias contribuíram respectivamente para totalizar as palavras do *corpus*, identificar a temática do *corpus*, bem como padrões lexicais. A partir das palavras de maior destaque de nosso *corpus* (*wand/varinha*), exemplificamos como uma palavra com significado ficcional se associou a outras palavras (*raised/ergueu*). A partir desse estudo piloto, novas análises serão realizadas para identificar outros padrões, a fim de evidenciar como esses padrões se articulam no discurso literário ficcional da série *Harry Potter*.

### Referências

AMORIM, G (Org.) *Retratos da Leitura no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial: Instituto Pró-Livro, 2008.

BERBER SARDINHA, T. *Pesquisa em Linguística de Corpus com WordSmith Tools*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Linguística de Corpus*. Barueri: Manole, 2004.

<sup>9</sup> Distância máxima entre o nóculo e o colocado.

\_\_\_\_\_. *Usando WordSmith Tools na investigação da linguagem*. **DIRECT Papers**, n. 40. São Paulo: LAEL/PUC, 1999.

SCOTT, M. *WordSmith Tools*. Versão 5. Oxford: Oxford University Press, 2008.

VIANA, V.; TAGNIN, S.E.O. (Org.) *Corpora no ensino de línguas estrangeiras*. São Paulo: Hub Editorial, 2010.

## A PERSONIFICAÇÃO DO MEDO EM *SIR GAWAIN* E O CAVALEIRO VERDE

Raul Dias Pimenta  
Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão

Alexander Meireles Silva  
Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão

**Resumo:** Tomando como objeto de estudo o romance medieval inglês de fim do século XV *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* este projeto objetiva demonstrar como a representação do cavaleiro alicerçado sob os valores da honra, bravura e lealdade serviram como um instrumento de propagação e reafirmação do discurso ideológico da Igreja Católica Medieval contra diferentes grupos minoritários e culturais. Considerando a literatura como um fenômeno artístico afetado pelo jogo ideológico este projeto busca especificamente demonstrar como o pesquisador ou o docente pode desenvolver estratégias de desconstrução do discurso discriminatório presente na literatura contemporânea a partir da figura do herói da tradição romanesca, herdeira do legado dos romances de cavalaria.

Destemidos, leais e de enorme honradez, assim são vistos os nobres homens de armadura montados em cavalos. Este grupo formado por apenas aristocratas, sendo somente a única classe social capaz de custear os enormes investimentos dedicados nas mais afiadas espadas e no mais bonito e reforçado elmo de batalha. Sobre estes homens ouvimos grandes histórias em como se empenharam para matar um enorme dragão ou o quanto lutaram para derrotar um gigante, sendo assim este cavaleiro buscava enfrentar qualquer perigo capaz de ameaçar uma linda donzela ou até mesmo o seu próprio reino. Assim conhecemos os romances de cavalaria. Frye assinala que:

A forma perfeita da estória romanesca é claramente a procura bem sucedida, e uma forma assim completa em três estádios principais: o estádio da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares; a luta crucial, comumente algum tipo de batalha na qual o herói ou o seu adversário, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói. (FRYE, 1957, p. 186)

Não existe nada mais nobre do que este herói retornar vitorioso de um embate contra um poderoso vilão, obtendo sucesso em suas jornadas este cavaleiro ganha uma enorme reputação assim como atributos que tornam este ser ainda mais nobre, variando entre uma espada mágica ou uma força física além da compreensão. Mas estes bravos homens também possuem fé, por ela eles lutam, vivem e se arriscam. Dedicando sua vida a um Deus único, este que também é valoroso e que irá

recompensar aqueles homens que lutam e protegem pelo seu nome, viver eternamente no reino dos céus onde a paz reina para sempre.

Tendo este herói medieval como um guerreiro bravo e leal associado aos valores cristãos, chegamos ao guerreiro de Deus que tem Cristo como a imagem ideal e adotando para si as virtudes morais e espirituais do Cristianismo. Este que agora carrega em suas mãos a espada também leva o nome de Cristo em suas ações: "Pode existir somente um herói cristão, este é Cristo. Qualquer heroísmo é uma imitação dele – o verdadeiro herói é uma imitação de Cristo" (HUPPÉ, 1976, p. 23). Também podemos tomar por base o capítulo 6 da Epístola de Paulo aos Efésios, que fala sobre as armas do cristão, associando à armadura do cavaleiro a fé. Neste cenário o cavaleiro é o protetor da Igreja servindo de instrumento de guerra e agindo em preservação da fé católica contra os infiéis. Entretanto também temos os símbolos da fé que zelam pelo cavaleiro e que reforçam suas ações de agentes da propagação do Cristianismo, tais como São Jorge e São Miguel, símbolos do Bem que encaram dragões, sinônimos do Mal e da perdição. Dentro deste quadro e considerando que o Cristianismo atinge não somente o campo de batalha, mas também conquista seu espaço sobre outros povos através da Literatura este trabalho tem como objetivo analisar o romance medieval inglês *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, tomando como análise principalmente o personagem Gawain, cavaleiro oriundo da nobre linhagem do grande rei Arthur, e fiel cavaleiro e sobrinho do lendário regente inglês.

Como todo bom cristão o rei Arthur e os nobres cavaleiros da Távola Redonda celebravam em alegria o Natal e o Ano Novo em harmonia quando um inesperado visitante totalmente marcado pela cor verde irrompeu através dos portões do castelo em Camelot. E este forasteiro desafiou os nobres ali presentes em um desafio mortal, batizando-o como um "jogo de Natal", objetivando a decapitação do adversário. Arthur que decide aceitar é logo interrompido por seu sobrinho Gawain, que insiste em tomar seu lugar. O jovem cavaleiro é muito bem descrito por suas qualidades: "As cinco quintas virtudes que este famoso homem praticava eram a liberalidade e a bondade, depois a castidade e a cortesia, que nunca se corromperam nele, e como virtude mais destacada, a piedade." (SIR GAWAIN, 2007, p. 19). Esta descrição se opõe a do assustador cavaleiro verde: "... parecia um ser sobrenatural e terrível, todo coberto de um verde resplandecente." (SIR GAWAIN, 2007, p. 19). Ao vermos Gawain como o herói cristão, logo temos o Cavaleiro Verde como seu opositor, ou seja, este cumpre seu papel de vilão demoníaco. O Cavaleiro Verde representa o sobrenatural não somente devido ao seu enorme tamanho, mas também pela sua aparente imortalidade, ao

veremos que a sua cabeça salta de seu corpo e este mesmo continua de pé e deixa o castelo cavalgando segurando em uma de suas mãos a própria cabeça. Assim podemos caracterizá-lo como sendo até mesmo uma criatura monstruosa nos termos de Jeffrey Jerome Cohen em "A cultura dos monstros: sete teses" (2000) "As demasiadamente precisas leis da natureza tais como estabelecidas pela ciência são alegremente violadas pela estranha composição do corpo do monstro." (COHEN, 2000 p. 31). Outro ponto que chama bastante a atenção é sua cor verde que está presente em seu corpo, tal cor que pode ser associada com a natureza.

Sua cor verde e tamanho grande e aparentemente imortalidade apontam o sobrenatural; ele parece estar aliado à natureza e em toda sua fúria, grandeza regenerativa. Muitos críticos aqui apontam sua semelhança com Green Man da lenda Celta/Inglesa, certamente o Cavaleiro Verde pode ser visto como símbolo de fertilidade e magnitude da natureza, em oposição à sociedade... (<http://www.gradesaver.com/sir-gawain-and-the-green-knight/study-guide/character-list/>).

Entretanto, esta associação estabelecida entre os personagens não esconde a presença mutua em um mesmo personagem de elementos do Cristianismo e do paganismo. Um fato curioso neste ponto é que Gawain carrega em seu escudo um pentagrama um símbolo que possui diferentes significados em várias culturas.

Estrela de cinco pontas figura de cinco lados, usado em magia como um talismã contra bruxas etc. E às vezes usado como acessório para a cabeça, ou como uma defesa contra demônios em atos de conjuração. Também chamado de pé de bruxo, e é o selo de Salomão (*Signum Salamonis*), e supostamente representa os cinco sentidos, e resolve-se em três triângulos, sua eficácia pode apresentar um símbolo triplo da trindade... (*Brewer's dictionary of Phrase and fable*, p. 697).

Apesar de carregar em seu escudo o pentagrama, Gawain também possui a imagem da Virgem Maria no interior de seu escudo, neste ponto chama a atenção para este curioso fato, pois ele é um adorador de símbolos e também um devoto de Maria. No entanto no decorrer de sua aventura outra explicação surge sobre o pentagrama em seu escudo, o número de pontas na estrela são cinco, logo o número cinco se torna uma série de combinações sobre o perfil de Gawain:

Não se encontrava uma falta em seus cinco sentidos, depois jamais falhou com seus cinco dedos, e toda sua fé a tinha posta nas cinco chagas que Cristo recebera na Cruz, como o credo nos ensina. E cada

vez que tomava parte em alguma batalha, tinha o pensamento posto nisso mais que em qualquer outra coisa, e todo seu valor dependia dos Cinco Gozos puros que a Santa Rainha do Céu recebera de seu filho. Por isso, o cortês cavaleiro levava a imagem da rainha pintada na face interior do escudo, a fim de que, vendo-a, não desfalecesse seu coração. As cinco quintas virtudes que este famoso homem praticava eram a liberalidade e a bondade, depois a castidade e a cortesia, que nunca se corromperam nele, e como virtude mais destacada, a piedade. (SIR GAWAIN, 2007, p.19)

Após o grande acontecimento que marcou as festas de final de ano dos nobres homens chega o alvorecer de um novo ano, Gawain está determinado a encontrar o Cavaleiro Verde para cumprir sua parte no jogo que havia iniciado. Durante sua preparação para sair em busca de seu fim este jovem homem é comparado ao mais fino ouro por suas características, depois de vestir sua armadura trabalhada em ouro ele logo se despede de todos. As pessoas que o veem são descritas com um olhar de mais profunda tristeza ao ver Gawain partindo em uma aventura da qual todos acreditam fielmente que ele não retornará, e em sua partida eis que um comentário surge: "morrer decapitado por um ser infernal por causa de uma vã arrogância. Quem se lembra de um rei que alguma vez tenha dado ouvidos a um engano assim em sua corte, durante os jogos de Natal?" (SIR GAWAIN, 2007, p.20). Nesta narrativa se torna claro que o personagem Cavaleiro Verde é visto como uma abominação. Desde sua aparição no castelo de Arthur notamos que ele não se adéqua na normicidade um ser que está além da compreensão. Temos o nobre Gawain que possui atributos próximos a perfeição, algo quase que divino, e logo vemos o Cavaleiro Verde que possui atributos que o levam para algo mítico, Frye assinala que:

O inimigo pode ser uma criatura humana comum, mas quanto mais próxima a estória romanesca estiver do mito, tanto mais os atributos da divindade aderirão ao herói e tanto mais o inimigo assumirá qualidades míticas demoníacas. A forma básica da estória romanesca é dialética tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo... (FRYE, 1957, p. 186)

Sendo assim Gawain está mais próximo da divindade pelas suas qualidades que fazem parte também do código de cavalaria como castidade, piedade e cortesia. Logo temos o Cavaleiro Verde que não se encaixa neste discurso sendo ele o oposto, o vilão de qualidades míticas demoníacas. O que se encaixa perfeitamente para o Cavaleiro Verde já que Gawain é devoto da Virgem Maria a quem ele sempre se apega em

momentos de dificuldades, por outro lado o Cavaleiro Verde é devoto de uma pagã a quem ele mesmo chama de "Deusa" ou seja a feiticeira Morgana.

Estou assim encantado e de cor mudada pelo poder da fada Morgana, que habita em minha morada, a qual, pelo saber de certas artes aprendidas, chegou a dominar muito dos poderes de Merlin, pois durante um tempo compartilhou um profundo amor com este bondoso sábio, conhecidos por todos os cavaleiros de vossa corte. A Deusa Morgana...(SIR GAWAIN, 2007, p. 70)

Um fato curioso de Gawain que não é mencionado em *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* é sua habilidade de receber um aumento em sua força física vinda do Sol, sendo este o conto mais conhecido sobre Sir Gawain e que atesta a origem pagã (celta) do personagem arthuriano. Este curioso fato se passa durante o cerco ao castelo de Lancelot:

Guawaine tem uma peculiaridade que lhe permite ganhar força física no período que vai das nove da manhã até ao meio-dia. Malory diz que isso era um presente de um homem santo, mas é claro que, originalmente, Gawaine era um adorador do "deus-sol" (<http://www.lib.rochester.edu/camelot/gawmenu.htm>)

Este atributo de Gawain vindo do sol mostra que este guerreiro é um adorador solar, a despeita deste fato vemos que o jovem cavaleiro parece estar ligado não ao Cristianismo, mas a algum culto antigo de adoração ao sol, assim como outros povos adoravam os elementos da natureza como uma forma de estar em harmonia, ou como os gregos e egípcios que adoravam seus deuses solares, fosse na figura de Apolo ou Ra. Sendo assim o Cristianismo pode ter absorvido:

No ocidente, os cultos chamados pagãos, que se baseavam na adoração como forma de harmonização com a natureza, foram suprimidos e substituídos por ritos católicos que, de forma velada, mantiveram a sagração ao Sol, expressa no hostiário da missa, na irradiação solar do coração flamejante do Cristo... ([http://espacoluzeamor.blogspot.com.br/2010\\_12\\_01\\_archive.html](http://espacoluzeamor.blogspot.com.br/2010_12_01_archive.html))

Um fato contraditório sobre Gawain que também não é mencionado nesta obra, é sobre sua personalidade, ele é irritadiço e vingativo. Este cavaleiro possui dentre as suas cinco perfeitas qualidades a piedade, sendo ela a que mais se destaca. Novamente em outra narrativa vemos Gawain diferente, aqui agindo de modo contraditório as suas qualidades:

Possuía um comportamento muito irritadiço, como pode-se constatar em Layamon, onde, quando Artur descobre a traição de Lancelot e Guinevere, Gawaine declara que vai enforcar Mordred com suas próprias mãos e que Guinevere deve ser despedaçada por cavalos selvagens. Outra passagem, descrita por Thomas Malory, onde se pode visualizar o caráter persistente de Gawaine, é mostrada quando do cerco ao castelo de Lancelot. Lancelot, que durante a fuga com a rainha mata Gaheris e Gareth, afirma que a acusação de traição contra ele é falsa e que o julgamento por combate havia mostrado que ele estava certo. Arthur poderia até perdoá-lo, mas Gawaine não deixa que isso ocorra. ([http://www.templodeavalon.com/modules/mastop\\_publish/print.php?tac=Os\\_Cavaleiros](http://www.templodeavalon.com/modules/mastop_publish/print.php?tac=Os_Cavaleiros))

Estes fatos contraditórios sobre Gawain não são mencionados ou se quer são visíveis em *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, entretanto o jovem cavaleiro possui uma postura um tanto curiosa, vemos que em sua jornada até a Capela Verde em um momento de aflição Gawain começa a rezar implorando a Virgem Maria por um abrigo onde possa passar a noite, após adentrar a Capela Verde outra vez Gawain pede a Virgem para que olhe por ele, aqui se torna visível que em momentos que Gawain se sente ameaçado ou perdido ele sempre implora a Virgem por proteção, aqui o Cavaleiro serve de instrumento catequizador. Ensinando o que fazer em momentos de aflição e desespero.

\_ Suplico-te, Senhor, e a ti, Maria, a mais doce e querida das mães, que encontre um refúgio onde eu possa ouvir a missa com o devido recolhimento, e as matinas pela manhã: peço-o humildemente, e rezo o Pai Nosso, a Ave Maria e o Credo. E benzeu-se, chorando por seus pecados, exclamando enquanto esporeava o cavalo:  
\_ Que Cristo ampare minha causa, e sua Cruz me guie!  
Três vezes fizera sobre si o sinal do Salvador. (SIR GAWAIN, 2007, p. 22).

Após sua longa jornada em busca da Capela Verde eis que enfim ele enxerga um castelo de longe, dizendo que suas preces a Virgem foram ouvidas e que logo irá descansar. Ao adentrar o castelo onde é bem recebido por Lord Bertilak um nobre homem que oferece abrigo a Gawain este que insiste para que ele fique e aguarde até o prazo final, agora estando exatamente a três dias de o jogo chegar a uma conclusão. Ao passar as noites alegres e festivas no castelo Gawain sente interesse em uma bela dama que logo passa a trocar olhares com ele, mas logo este jovem homem descobre que esta dama se trata de Lady Bertilak. A dama a pedido de Bertilak, o Cavaleiro Verde

procura por Gawain em seu quarto durante suas três noites tentando proporcionar prazer a ele, assim colocando em prova uma de suas qualidades, a castidade. O propósito dessa investida de Lady Bertilak é complicar ainda mais a situação de Gawain também colocando em prova sua fé e moral. Ressaltando que no discurso católico a mulher não é bem vista assim como o Diabo, a mulher é um ser mais fraco que o homem e é mais inclinada a atos considerados pela ideologia do período como impróprias, como a prática do sexo somente para o prazer (CARNEIRO, 2006, p.68). Durante as investidas da dama Gawain volta a apelar para o seu lado cristão:

Ela o seduz ele se esquivava com medo de maltratar-la e faltar com cortesia e de ceder aos desejos da mulher e trair a lealdade ao senhor do castelo, Gawain apela a São João dizendo que não nenhuma dama que ele ama, pois está focado em seu compromisso (SIR GAWAIN, 2007, p.28).

Em sua última tentativa visto que Gawain não cederia a ela, eis que surge uma oportunidade de corromper Gawain, oferecendo a ele um objeto de cor verde, um item que o protegeria da morte, mesmo sendo ela de cor verde. Sem pensar duas vezes o cavaleiro aceita onde comete seu maior erro. Após aceitar o presente Gawain logo o veste em sua armadura preparando-se para logo ir de encontro com o Cavaleiro Verde, o jovem cavaleiro se despede de todos do castelo e sai em busca da Capela Verde seguindo um batedor de Lord Bertilak. A todo o momento o batedor avisa Gawain sobre os perigos que ele vai encontrar ao adentrar a floresta em busca da Capela Verde, suas palavras para Gawain são bastante desencorajadoras, mas o jovem cavaleiro sempre procura se manter firme em sua promessa. “Zimmer ressalta que, em contraste com a cidade, casa e terra cultivada, são áreas seguras, a floresta abriga todos os tipos de perigo, demônios, inimigos e doenças”. (CIRLOT, 2001, p. 112). O batedor avisa a Gawain que agora está próximo da Capela Verde seguindo apenas por um caminho estreito e logo o batedor diz ao cavaleiro que não pode mais seguir adiante e que deve retornar ao castelo. Gawain logo toma o seu caminho em meio a floresta e eis que se depara com a Capela Verde, com o olhar fixo e surpreso, dizendo em voz alta que tal lugar e que tal pessoa pertencem ao demoníaco:

Aqui o próprio Diabo poderia cantar suas matinas a meia-noite. Verdadeiramente – disse Gawain consigo mesmo- este é um lugar desolado, um horrendo oratório coberto de rel-va, muito apropriado para que aqui o Cavaleiro Verde cumpra aqui suas devoções ao Diabo. Agora vejo com clareza que o inimigo me enganou com este pacto

para me destruir. Esta é uma capela da desgraça... Que o mal caia sobre este lugar, pois é a igreja mais maldita em que jamais pus os pés (SIR GAWAIN, 2007, p.63).

Na verdade a Capela Verde não consistia de alguma edificação construída pelo homem, isto representa o espanto de Gawain indicando que este lugar não se trata de algo feito pelo homem algo construído em devoção a Cristo, e sim a pura e forte natureza. Este ponto mostra que há presença do paganismo seja o Cavaleiro verde apontado como sendo O Green Man ou Wild Man da lenda Celta a Capela Verde que na verdade é uma caverna mostra a harmonia existente entre o homem e a devoção a natureza, a caverna pode representar o útero materno, os mitos de origem, o renascimento e a iniciação (CHEVALIER, 2002, p. 212). Já Gawain com seu olhar Cristão condena o lugar como sendo obra e culto do Diabo, após admirar a Capela Verde Gawain decide entrar e cumprir sua parte no pacto com o Cavaleiro Verde, de elmo fechado e de lança em mãos o cavaleiro estava preparado para qualquer evento surpresa. Porém ele ouvirá um som que ressoava por todo lugar, eis que era o Cavaleiro Verde afiando seu machado, logo ele desceu e se dirigiu a Gawain para concluir o jogo, somente na terceira tentativa é que o Cavaleiro Verde acerta o pescoço de Gawain ferindo-o levemente, e a verdade é revelada a Gawain. Cavaleiro Verde e Lord Bertilak são a mesma pessoa e que tudo passou apenas de um teste para Gawain, o real propósito é que ao adentrar Camelot a rainha Guinever deveria morrer de susto ao ver a cena de uma decapitação e um corpo verde e horrendo vagando com sua cabeça falante. Lord Bertilak na verdade estava atendendo a um pedido da bruxa Morgana a quem ele respeita muito. Lord Bertilak e Lady Bertilak estavam conspirando contra Gawain a fim de fazê-lo corromper com seu código de cavalaria e sua fé, porém Gawain ao proteger sua castidade se descuidou e acabou aceitando o cinto verde mostrando que é muito apegado a vida e que não aceitaria sua morte.

Em verdade, me pareces o cavaleiro mais inatacável do mundo que já pôs os pés sobre a terra. Do mesmo modo que a pérola é de muitíssimo valor que um feijão branco, assim é Gawain comparado com os outros nobres cavaleiros. Mas aqui falhastes um pouco, senhor, e vos faltou lealdade; ainda que tenhas caído, não por astuta malícia nem por desejo de amor, mas pelo apego a própria vida; coisa que é mais desculpável. (SIR GAWAIN, 2007, p. 68).

A morte é uma ocorrência natural que deve ser interpretada de forma bíblica para o cristão e jamais de outra forma. Sendo assim Gawain errou por ter aceitado o

cinto verde e recebeu o golpe para que se lembrasse do que aconteceu ali, ao retornar a Camelot para rei Arthur e os demais a história foi contada e todos passaram a usar o cinto verde em homenagem a Gawain por sua jornada.

### **Considerações Finais**

Sendo este o conto mais famoso de Sir Gawain, este apresenta a divisão entre o Cristianismo e o Paganismo, personagens como o Cavaleiro Verde e Morgana estão ligados ao povo celta o Cavaleiro Verde e sua semelhança ao Green Man e sua capacidade de regeneração estão ligadas a natureza em oposição a sociedade e suas construções, um ponto marcante é a Capela Verde, fazendo o leitor e até mesmo Gawain pensar que se trata de uma construção que na verdade é uma caverna em meio a floresta. O batedor de Lord Bertilak a todo o momento procura fazer Gawain desistir de sua missão e sempre o alertando do perigo na floresta. A floresta representa duas vertentes: transparecendo um lugar de culto aos deuses, paz e serenidade também pode se mostrar um cenário de horror, perigo e morte.

A floresta se encontra entre os grandes símbolos do inconsciente, Se pensarmos nos contos de fadas, lendas e mitos de muitas tradições, ou no folclore popular do mundo inteiro, veremos que neles abundam imagens de florestas que devem ser percorridas, atravessadas, e desvendadas nos seus caminhos labirínticos temor, e até o terror, que provocam os monstros da floresta confundir-se-iam, segundo Jung, com o medo pressentido, por cada um de nós, perante as revelações do nosso inconsciente. Só atravessa a floresta o herói que ousar enfrentar os seus medos. No final da travessia, encontrar-se-ão o tesouro escondido, a Bela Adormecida, o elixir da imortalidade, o Graal. (CHEVALIER,1994).

Morgana a feiticeira a qual concedeu o poder de transformação a Lord Bertilak em Cavaleiro Verde também possui seu lugar nesta narrativa, onde vemos Gawain como devot da Virgem Maria temos Lord Bertilak que é adorador da feiticeira Morgana a quem ele diz respeitar muito. A figura da feiticeira. Aqui também se estabelece a dualidade entre o paganismo e o cristianismo, outra vez o Bem contra o Mal (Cristianismo x paganismo). Nogueira (2004) assinala que:

Do combate ao paganismo, e a todas as práticas a este vinculadas, os teólogos procuram delimitar o campo de ação e os efeitos da magia, colocando-a em oposição à religião como pura manifestação do Mal e

contando com a intervenção de uma “divindade” maléfica: o Diabo (p. 31).

Cavaleiro Verde e Morgana são adoradores da natureza, usando da floresta como o lugar para viver, adorando a grande força da natureza como também usufruindo de seu poder e por fim onde se escondem, o comportamento do Cavaleiro Verde em Camelot perante Arthur e os membros da Távola Redonda é de extrema provocação e insulto as pessoas ali presentes, onde mais uma vez vemos a oposição entre a Natureza e a Humanidade: “Ele caça da reputação da corte do rei Arthur, e neste sentido também pode ser visto como oposição as construções artificiais da sociedade, valores, pretensões.” (<http://www.gradesaver.com/sir-gawain-and-the-green-knight/studyguide/character-list/>).

Enquanto Gawain possui certas características e valores do Cristianismo, encontramos também sinais do paganismo, como a estrela em seu escudo que possui várias representações e em outras aventuras Gawain possui uma personalidade diferente da que é apresentada e caracterizada em *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*, como sua atitude vingativa que tem com sua tia a rainha Guinever, mesmo esta recebendo o perdão de seu rei. Além do pentagrama em seu escudo há a imagem da virgem colocada do lado de dentro do escudo, temos esta dualidade. Sendo ele um devoto da Virgem Maria e cristão e ainda resta o seu poder solar, sendo ele um adorador do sol. Estes elementos foram absorvidos e incorporados ao cristianismo, como uma forma de esconder sua origem. A obra *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* que foi contado oralmente e mais tarde vindo a ser transcrita por monges copistas que consiste em somente um manuscrito original por volta do ano de 1400, escrito de forma anônima.

## Referências

*Sir Gawain e o Cavaleiro Verde*. 2 ed. São Paulo: Hemus, 2007. p. 6- 64.

CARVALHO, L. Rocha. *O Diabo*: artifício do bem na luta contra o mal. UNESB, Bahia, 2005. p. 3-6.

JÚNIOR, F. V. de Paula. *As Cores e o Fantástico*, UFPB, João Pessoa, 2011. p. 134.

CIRLOT, J. E. *Dictionary of symbols*. London: Taylor & Francis e-Library, 2001. p.112-490.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 222-771.

CARNEIRO, C. Helena, *Bruxas e Feiticeiras em novelas de cavalaria do Ciclo Arturiano: O Reverso da Figura Feminina?* UEM, Maringá, 2006.

Sir Gawain and the Green Knight Characters. Disponível em: <<http://www.gradesaver.com/sir-gawain-and-the-green-knight/study-guide/character-list/>>. Acesso em: 5 de fev. 2013.

ANDERYATT, M. C. Templo de Avalon. Disponível em: <[http://www.templodeavalon.com/modules/mastop\\_publish/print.php?tac=Os\\_Cavaleiros](http://www.templodeavalon.com/modules/mastop_publish/print.php?tac=Os_Cavaleiros)>. Acesso em: 6 de mar. 2013.

Sol. Disponível em: <[http://espacoluzeamor.blogspot.com.br/2010\\_12\\_01\\_archive.html](http://espacoluzeamor.blogspot.com.br/2010_12_01_archive.html)>. Acesso em: 6 de mar. 2013.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957. p. 85-98.

## CONTRIBUIÇÕES DA CIÊNCIA LEXICOGRÁFICA PARA O ESTUDO DA VARIAÇÃO LINGUÍSTICA NO NÍVEL LEXICAL

Rayne Mesquita de REZENDE  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

Maria Helena de PAULA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo demonstrar como a lexicografia pode contribuir para a legitimação da variação linguística no nível lexical através do seu registro nas obras lexicográficas de diversa natureza (dicionário geral, dicionário de regionalismos, vocabulários, glossários etc.). Sabe-se que uma unidade lexical é considerada como constituinte do léxico de uma comunidade linguística a partir do momento em que é dicionarizada, uma vez que o dicionário, objeto cultural “representa o paradigma linguístico dos usos, sentidos e expressões de um idioma” (KRIEGER, 2006, p. 165). Partindo desse princípio é que vamos investigar em duas obras lexicográficas (o “Dicionário do Brasil Central: subsídios à filologia” de Ortêncio (2009) em sua versão eletrônica e o glossário que é parte integrante do livro “Estudos de Dialectologia Portuguesa: linguagem de Goiás” de Teixeira (1944)), de que forma a ciência lexicográfica colabora para o estudo dos regionalismos e como o registro das variações no âmbito lexical da língua refletem as práticas culturais das diferentes regiões do Brasil. Nosso foco será a região Centro-oeste, especificamente o estado de Goiás. Desta feita, esse estudo enseja ainda tecer algumas considerações acerca da linguagem goiana tendo como subsídio as obras lexicográficas supracitadas, uma vez que é o registro de um signo no dicionário que é capaz de instituí-lo como parte de um acervo lexical. Para tanto, trataremos em linhas gerais de quais são os tipos de instrumentos lexicográficos fundamentadas em Biderman (1984) e (2001) e Coelho (2008), bem como quais são os critérios lexicográficos necessários na elaboração desses instrumentos que abordaremos, ressaltando os principais aspectos que os diferenciam. Como fundamentação teórica, serão utilizados ainda os estudos de Paula (2007), Borba (2003), Krieger (2006), dentre outros.

### Palavras iniciais

O estudo que ora se apresenta enseja demonstrar como a lexicografia, vulgarmente conhecida com ciência que produz dicionários, constitui uma fonte de pesquisa para o estudo da variação linguística nos matizes geográfico e social, em nível lexical.

A relação entre o léxico, subsistema dinâmico cujo encargo é o de traduzir através dos nomes os seres, sentimentos e objetos que formam o universo exterior à língua, escolhidos por uma comunidade linguística através de um consenso, e a lexicografia, que intenta registrar em sua totalidade esses nomes/signos e seus significados de forma sistematizada, perpassa não somente o universo das lexias, bem

como questões de maior amplitude, como por exemplo, as normas que regem a execução da língua, o que implica a escolha de uma dessas normas, certamente a tida como padrão para nortear de que maneira serão registradas e classificadas essas lexias, seja no dicionário geral ou em outro tipo de acervo lexicográfico específico de uma fração da língua.

Destarte, os produtos lexicográficos não podem ser concebidos apenas como inventários de palavras, mas como registro histórico, sociológico e cultural de uma comunidade linguística em dados ambiente e tempo. Ademais, os mesmos são uma forma de autenticar o uso e a ocorrência de um signo e suas designações funcionando ainda como paradigma linguístico e reproduzidor dos ideais regentes da sociedade.

O nosso estudo se organiza, primeiramente, com a exposição genérica do que é a lexicografia e quais são os seus produtos. Posteriormente, apresentaremos a descrição de dois produtos que serviram de *corpus* para a presente investigação, “Dicionário do Brasil Central – subsídios à filologia” de Waldomiro Bariani Ortêncio (2009), na versão eletrônica e o glossário regional que compõe o quarto capítulo do livro “Estudos de Dialetologia Portuguesa: linguagem de Goiás” de José Aparecido Teixeira (1944); por fim, discutiremos o conceito de regionalismo e como eles podem ser investigados a partir do seu registro sistematizado, resultado do labor lexicográfico.

### **A ciência lexicográfica: registro e legitimação das unidades lexicais**

Uma definição simplificada e trivial para o que é e qual a função da lexicografia é a da ciência que se ocupa da produção de dicionários. Não deliberamos aqui esta definição como insuficiente, mas consideramos rasa, devido à complexidade do trabalho lexicográfico. Sabe-se que cada um de seus passos deve ser pautado em critérios que orientam as suas produções e tornam eficazes os resultados de seu labor.

O trabalho com a produção de instrumentos lexicográficos requer, antes de tudo, nível elevado de conhecimento em lexicologia, que fornece as bases teóricas para o desenvolvimento do mesmo.

A lexicologia se ocupa do estudo da estrutura do léxico, no que diz respeito à sua organização interna, sendo também de seu domínio a investigação das relações entre léxico e fatores extralinguísticos. Podemos citar como exemplo, de suas pesquisas concernentes à estrutura do léxico a conceituação de palavra, unidade lexical, o significado geral e o sentido que cada item lexical pode adquirir atendendo

às especificidades de um contexto qualquer de uso, a distinção entre lexema e lexia, dentre outros.

No respeitante às relações exteriores à língua, a lexicologia leva em conta a interdependência existente entre o léxico, seu principal objeto de estudo e a cultura, uma vez que o léxico é dos subsistemas da língua que representa, através das unidades lexicais, o universo que lhe é extrínseco.

Por essa exposição basilar acerca da lexicologia, podemos identificar a fundamentação para alguns pressupostos de que se serve a lexicografia. Esta, por sua vez, se ocupa da definição e da identificação da unidade lexical, configurando a ciência responsável pela tentativa de registrar por escrito o léxico da língua, através dos variados tipos e instrumentos lexicográficos.

É válido ressaltar que os objetos resultantes da produção lexicográfica são de múltipla função, uma vez que abarcam desde a legitimação de um signo como representante dos referentes extralinguísticos escolhidos por uma comunidade linguística, a elucidação de significados e sentidos, além de serem de suma importância para a aquisição lexical quando utilizado de forma correta como material pedagógico.

Após essas notas, que julgamos serem pertinentes ao tratarmos da ciência lexicográfica, abordaremos quais são os tipos em que subdividem os instrumentos lexicográficos. Estamos falando dos **glossários**, **vocabulários**, **enciclopédias** e **dicionários**, que, à primeira vista, parecem se tratar do mesmo objeto, já que a sua finalidade é a de esclarecer dúvidas sobre os usos ou a grafia correta de algumas palavras.

O ponto central que os caracteriza como obras distintas é justamente a proposição que se tem ao elaborar quaisquer delas, ou seja, a sua utilidade é um dos fatores distintivos entre os seus tipos. Então, discorreremos a seguir sobre quatro modelos de objetos lexicográficos, quais são; o glossário, o vocabulário, a enciclopédia e, por fim, os dicionários e os seus subtipos.

Salientamos que para o presente trabalho, utilizamos como *corpus* um glossário e um dicionário de regionalismos, por isso destacamos as descrições de glossário e de dicionário, que em nosso entendimento são fundamentais para observarmos como diferentes produtos lexicográficos colaboram para o estudo da variação linguística no âmbito lexical.

Para Coelho (2008),

O que caracteriza principalmente o glossário é a sua particularidade de elucidação de palavras obscuras. O glossário é, em síntese, um elucidário de significados cuja obscuridade, quer por se tratar de arcaísmos, quer por se tratar de palavras de pouquíssimo uso, ou de cunho muito restrito como são os regionalismos, necessitam de explicações a fim de que o texto em que aparecem possa ser entendido (COELHO, 2008, p. 22).

O **vocabulário** constitui um conjunto de palavras cujos usos são restritos a um determinado campo, ou obra, e as definições trazidas, são mais breves, em alguns casos com exemplos.

A **enciclopédia**, que algumas vezes pode ser confundida com um dicionário, por conter algumas semelhanças em sua estruturação, consiste em um conjunto de explicações e definições sobre questões exteriores á língua, pois seu papel, não é o de trazer a definição dos signos existentes no léxico da língua, como fazem os dicionários, mas sim de apresentar explicações e informações relativas a diferentes áreas de conhecimento.

Já o **dicionário** é, de acordo com Krieger (2006),

[...] o registro sistematizado do léxico confere ao dicionário o estatuto de instância de legitimação das palavras de uma língua. Esta legitimação é também uma das razões pelas quais o dicionário é considerado como paradigma linguístico dos usos e sentidos das palavras e expressões de um idioma. Nessa medida, a obra dicionarística monolíngue cumpre o papel de código normativo de um sistema linguístico, funcionando como um dos instrumentos reguladores das regras do bem dizer das comunidades linguísticas. Por tudo isto, o dicionário goza de uma autoridade que não é menor nas sociedades de cultura (KRIEGER, 2006, p. 165).

Assim, cabe ao dicionário não só a tarefa de registrar os signos que compõem o léxico e seus significados, ficando também ao seu cargo a sua normatização e sistematização, ainda que o registro total do léxico de uma língua seja impossível devido ao seu caráter dinâmico e heterogêneo.

Os principais subtipos de dicionários de que temos conhecimento são; **parcial, terminológico, analógico, inverso, de rimas, histórico, thesaurus, padrão/geral, escolar e infantil**. Ressaltamos que essa classificação pode variar em alguns casos, dependendo da divisão adotada por cada autor.

Quanto à sua estruturação, os dicionários podem ser **semasiológicos** ou **onomasiológicos**. Diz-se que um dicionário é semasiológico quando o conjunto de verbetes que compõe sua nomenclatura está organizado partindo do signo ou lema

para a significação. Nos onomasiológicos, ocorre o contrário; o temos primeiro a definição/significado para, em seguida, o seu signo ou lema.

Segundo Biderman (1984), as etapas para a elaboração de um dicionário padrão são; primeiramente, a constituição do *corpus* que funcionará como banco de dados relativos a determinado período sincrônico de língua, composto por textos escritos das variadas áreas do conhecimento incluindo também a linguagem coloquial dos meios de comunicação em massa.

Posterior a essa etapa, de acordo com a proposta lexicográfica do tipo de dicionário que se pretende elaborar e o índice de frequência, ou seja, a quantidade de vezes que um vocábulo ocorrerá, é que é determinada qual será a macroestrutura do dicionário. Assim, as palavras mais recorrentes são aquelas que engendram o vocabulário básico de uma língua, e as que aparecem com menor frequência são palavras raras, em alguns casos que já caíram em desuso e estão em vias de desaparecer.

Sobre o paradigma da microestrutura dos verbetes dos dicionários semasiológicos, a ordem convencional é: primeiramente, o lema, em seguida, a categorização léxico-gramatical, a definição/paráfrase do significado e sentidos e, por fim, os exemplos de uso e, em alguns casos, as abonações.

Embora todo esse processo de elaboração de dicionários descrito por Biderman (1984) seja concernente à construção de um dicionário do tipo padrão/geral, essa estrutura serve também como modelo para outros tipos de dicionário, sendo necessária apenas uma adequação de acordo com a proposta lexicográfica do produto a ser fabricado. Nesse aspecto, Isquierdo (2007) disserta:

Em se tratando do português do Brasil, um dicionário de regionalismos, independente da sua dimensão, pelas razões já expostas não poderá apenas da compilação de matérias já existentes, mas sim ser produto de um grande projeto, estribado em princípios teóricos fornecidos pelas modernas teorias lexicográficas, que defina com rigor científico questões básicas como: i) os objetivos do dicionário; ii) a área a ser coberta pelo dicionário (estado, região, país) e o recorte do vocabulário que integrará a obra (geral ou diferencial); iii) as modalidades da língua a serem consideradas (escrita/oral; rural/urbana; culta/coloquial; popular; literária); iv) o estágio da história da língua a ser contemplado (qual (is) sincronia(s) v) a abrangência e a representatividade dos regionalismos; vi) a natureza das fontes; vii) a teoria linguística que respaldará a elaboração do dicionário - conceito DAE unidade léxica e de regionalismo, estabelecimento da nomenclatura (*corpus* informatizado para extração e seleção das entradas) e definição da estrutura e do tratamento dos verbetes (ISQUERDO, 2007, p. 203-204).

Tanto o glossário como o dicionário dos quais lançamos mão como *corpus* são de cunho semasiológico. Em relação à classificação tipológica de dicionários, de acordo com Coelho (2008), o Dicionário do Brasil Central<sup>1</sup> (2009), se enquadra no perfil dos dicionários parciais, uma vez que se propõe a trazer o recorte de lexias próprias da variação diatópica da região Centro-oeste.

O conceito de regionalismo perpassa por questões externas à língua, posto que são os fatores de ordem espacial, social e temporal que influenciam na ocorrência dessas variações. Ao se tratar de variação linguística, nos deparamos sempre com o conceito de norma. Se existe a variação em alguma comunidade, é porque existe uma norma que serve como paradigma de uso da língua.

No caso do Brasil em que a língua portuguesa aqui utilizada é uma variante da mesma língua falada em Portugal, é considerado como regionalismo no Brasil qualquer fato linguístico que não seja recorrente no eixo Rio/São Paulo, que são as variedades tomadas como referência de português brasileiro padrão (BIDERMAN, 2001).

Feitas essas reflexões que expõem em linhas gerais a atividade lexicográfica, suas demandas e resultados, passaremos no tópico seguinte para a descrição de cada um dos objetos que compuseram o nosso *corpus*, o Dicionário do Brasil Central (2009) e o glossário regional de Teixeira (1944).

Essa descrição é parte da metodologia adotada para que pudéssemos alcançar resultados cogitados, visto que a observação do *corpus* é uma etapa indispensável em um trabalho de cunho metalexicográfico, que visa ao estudo dos regionalismos.

### **Alguns apontamentos sobre o dicionário do *Brasil Central* – subsídios à filologia (2009) e o glossário do livro *Estudos de Dialectologia Portuguesa* (1944)**

Primeiramente, dissertaremos sobre o Dicionário do Brasil Central (2009). Nosso contato inicial com a obra foi durante uma pesquisa<sup>2</sup> de iniciação científica, na qual fizemos uso dessa obra com o intento de verificar em cotejo com o capítulo “V - Vocabulário” presente em “Dialeto Caipira” de Amaral (1920), se as lexias registradas

---

<sup>1</sup> Destacamos que ao longo desse trabalho, utilizamos como base para nossas investigações exclusivamente a versão eletrônica do Dicionário do Brasil Central (2009).

<sup>2</sup> Pesquisa de iniciação científica (PIVIC) realizada no âmbito do Programa Institucional de Iniciação Científica no período de agosto de 2011 a julho de 2012 sob o título de “Traços de Conservação Lexical no Dialeto Caipira em Goiás”.

pelo mesmo como parte do vocabulário caipira ainda eram correntes no estado de Goiás que, é sem dúvida, um *locus* de realização da variante caipira.

Os dados que apresentaremos são resultado da referida pesquisa e advém do cotejo entre o que Amadeu Amaral registra no vocabulário de “O Dileto Caipira” (1920) e unidades lexicais registrados por Ortêncio (2009) no Dicionário do Brasil Central. Das 1.720 lexias inventariadas por Amaral (1920) como parte do vocabulário relativo ao caipirês, 37,3% foram encontradas em Ortêncio (2009) com significado igual e 4,4 % com significado semelhante, o que nos leva a dizer que atualmente há uma manutenção considerável do vocabulário caipira no falar goiano.

A iniciativa de Ortêncio (2009) de elaborar um dicionário de regionalismos da região Centro-oeste deve ter reconhecido seu valor. Não encontramos nenhuma obra similar que registre as variações linguísticas dessa região, pois as mesmas são estigmatizadas por serem diferentes da norma padrão, ainda que isso não interfira na execução da língua.

Destarte, pode-se dizer que a proposição de Ortêncio (2009) de descrever os sentidos dos regionalismos é bem sucedida, embora com algumas ressalvas. Os principais problemas do Dicionário do Brasil Central (2009) estão em sua microestrutura, ou seja, relacionados à organização da estrutura do verbete. A maneira com eles estão dispostos, não é compatível ao que se espera de um dicionário.

Para atestarmos nossas afirmações, primeiramente, discorreremos sobre a sua macroestrutura. Aparentemente, quando abrimos o dicionário eletrônico, não detectamos nenhuma dissonância em relação aos dicionários eletrônicos que conhecemos como, por exemplo, Ferreira (2004) e Houaiss (2001).

Na parte superior do “Dicionário do Brasil Central – subsídios à Filologia” (2009) temos uma espécie de barra de tarefas do dicionário, onde encontramos uma caixa em que ao ser digitada a palavra faz-se sua busca. Caso seja encontrada, o resultado aparece na tela à direita. Ainda na mesma barra, temos as opções de tarefa; ajuda, guia do leitor, ficha técnica, bibliografia e autores consultados.

Cada uma das seções traz:

- a) **ajuda:** explica como deve ser a busca dos verbetes de duas maneiras; a primeira na caixa de pesquisa e a segunda, clicar na letra correspondente a inicial da palavra na barra situada na parte inferior da tela.
- b) **guia do leitor:** Ortêncio (2009) explica como está estruturado o seu dicionário, por etapas, citando todos os critérios que listamos anteriormente para a confecção de um dicionário, além de justificar o porquê de em alguns casos não colocar

definição, mas apenas as abonações, que ele julga serem suficientes para a definição/entendimento do significado do verbete.

- c) **bibliografia:** traz uma extensa lista de obras como romances, enciclopédias e outros dicionários consultados ao longo da construção do Dicionário do Brasil Central (2009).
- d) **autores consultados:** aqui estão listados os nomes de todos os autores cujas obras serviram de suporte.

Observamos nessa parte de apresentação do dicionário, a ausência de dados como a quantidade de verbetes registrados, além de nenhuma informação sobre o autor. A informação sobre a quantidade de verbetes contidos em um dicionário é um quesito indispensável uma vez que se trata de um dos aspectos classificatórios deste quanto ao seu tipo (geral, escolar, básico, etc.).

A nomenclatura das palavras está situada do centro da tela para o lado esquerdo, de modo que ao serem selecionadas, do lado direito da tela aparecem os seus significados. Essa secção parece estar de acordo com as regras da lexicografia no que diz respeito à macroestrutura.

Salientamos que essas observações acerca das lacunas apresentadas no Dicionário do Brasil Central (2009) poderiam tornar estéril o emprego central deste, que é a elucidação de significados dos regionalismos, principalmente no que tange à substituição de algumas definições por abonações retiradas de obras literárias, dentre outras fontes, visto que a definição, no caso de palavras que adquirem traços semânticos peculiares a variação diatópica, é indispensável para a compreensão desse sentido.

Dando continuidade à exposição dos *corpora*, seguem alguns apontamentos sobre as principais características e o conteúdo do glossário de regionalismos de Teixeira (1944).

A obra *Estudos de Dialectologia Portuguesa: linguagem de Goiás* da autoria de José Aparecido Teixeira é datada do ano de 1944 e apresenta um estudo sistematizado sobre a linguagem de Goiás, nos níveis fonético, morfológico, sintático e lexical.

Inicialmente, no prefácio da referida obra, Teixeira (1944) traz o que ele denomina como estudo da morfologia social goiana, em que justifica o fato de constar em sua investigação dados linguísticos referentes às regiões de maior densidade demográfica, sendo o sul, leste, centro e pré-norte, delegando a ausência de informações correspondentes ao restante do estado à distância e à dificuldade de acesso.

Ressaltamos que no período em que *Estudos de Dialectologia Portuguesa: linguagem de Goiás* foi escrito o atual estado do Tocantins ainda não havia sido desmembrado de Goiás. Ao referir-se ao extremo norte de Goiás, concluímos, então, que se trata, na verdade, do território que hoje é parte do Tocantins (doravante, TO).

É ainda nessa seção que identificamos os critérios que guiaram as investigações do mesmo, no tocante a quais aspectos deveriam ser observados ao classificar determinados fenômenos linguísticos como variações diatópicas e diastráticas do linguajar goiano. Observamos que as classificações adotadas por Teixeira (1944) são pautadas no local/cidade onde vivem seus observados, na estratificação social e no grau de escolaridade, que se subdividem em quatro grupos, os analfabetos, os semianalfabetos, uma pequena porção alfabetizada e uma fração mínima de letrados, que são citados durante todo o livro em três classes: os incultos, os semicultos e os cultos respectivamente.

O autor traz também um panorama da ciência dialetológica desde o seu surgimento, até o século XX quando esta ganha os contornos de uma ciência independente, embora esteja intrinsecamente relacionada com a evolução da Linguística. Sabendo da necessidade de se situar histórica e geograficamente o *locus* em pesquisas de natureza dialetológica, sobre o surgimento de Goiás demarcado na historicidade, Teixeira (1944) assevera que

Goiás surgiu para a história pelos fins do séc. XVI. Sua conquista e desbravamento foi obra dos bandeirantes, e sua colonização está ligada ao movimento histórico das bandeiras. As mesmas causas que levaram as bandeiras a Minas Gerais, levaram-nas às terras dos Guaiases, onde corria a notícia, existirem minas de ouro. Embora Bartolomeu Bueno da Silva não houvesse sido o primeiro a visitar Goiás, entretanto foi ele quem iniciou seu desbravamento com a numerosa bandeira que levou. Esta bandeira, que penetrou pelo sul do estado, chegou até ao rio Araguaia (TEIXEIRA, 1944, p. 25).

Conforme dito anteriormente, o autor faz um estudo acurado das variações recorrentes em Goiás, iniciando com a fonética em seguida a morfologia e a sintaxe. No capítulo I em que é abordada a fonética e as especificidades do linguajar goiano nesse nível, Teixeira (1944) exhibe algumas cartas linguísticas para demonstrar em quais lugares ocorrem as variações, como por exemplo, a apócope do /r/ em final de palavra.

Não podemos afirmar com certeza se Teixeira (1944) lançou mão de algum questionário semântico-lexical ao elaborar o glossário que constitui nosso objeto de

pesquisa, visto que o mesmo não fornece informações precisas sob os métodos utilizados durante a confecção do glossário em questão.

Após a apuração dos dados linguísticos nos níveis supracitados, Teixeira (1944) aduz um "Glossário Regional", que compõe a quarta parte de sua obra. O glossário é constituído de 253 vocábulos dispostos em ordem alfabética, estruturados semasiologicamente, e estão divididos na seguinte ordem; (i) classificação, (ii) vocábulo, (iii)significação e (iv) local, onde são colocadas as cidades da recorrência lexical registrada.

O autor lista vinte e duas cidades onde foram colhidas informações sobre linguajar goiano, sendo que, dessas, Porto Nacional e São José Tocantins pertencem atualmente ao estado do Tocantins, e a última, provavelmente, recebera outro nome já que não consta entre a lista de cidades do IBGE que fazem parte do estado do TO. Percebemos que quando o uso da lexia era corrente em várias cidades próximas Teixeira (1944) aponta o nome das regiões Norte, Zona Central e Nordeste de Goiás.

As cidades que constam como *locus* de pesquisa e observação do linguajar goiano são: Bela Vista, Atolador, Formosa, Itaberaí, Jaraguá, Goiandira, Posse, Pouso Alto, Santa Ana, Pirinópolis, Morrinhos, Urutaí, Ipameri, Buriti, Santa Luzia (atualmente, Luziânia), Planaltina, Corumbaíba, Catalão, Trindade e Capelinha<sup>3</sup>.

No primeiro item, que surge no quadro de lexias, a classificação das categorias em que estão subdividas as palavras e suas abreviaturas são: 1. Neologismo (Neo); 2. Neologismo semântico (Neo-se); 3. Brasileirismo (Brasil); 4. Portuguesismo (Portugue) e 5. Arcaísmo (Arcai). O que o autor denomina de "classificação", em lexicografia, chamamos de marca de uso.

Embora constem entre as marcas de uso os neologismos e neologismos semânticos, a questão dos arcaísmos é o que mais nos chama a atenção devido à relação com estudos anteriores de natureza semelhante a esse, que ora apresentamos.

Ademais, ao longo da leitura dessa obra, constatamos que Teixeira (1944) credita uma parcela considerável dos fenômenos classificados como variações linguísticas do linguajar goiano nos níveis abordados como manutenção de usos originalmente latinos, indo-europeus e do próprio português arcaico, logo, muito do

---

<sup>3</sup> Não encontramos durante a nossa busca no site do IBGE nenhum município que tenha esse nome no estado de GO, mas sim em MG, em uma região distante da fronteira com Goiás, o que nos leva a atestar que não se trata do mesmo município. Provavelmente, este município deve ter recebido outro nome ou ainda pode ter sido integrado a outro município maior. Levantamos essas hipóteses considerando que os registros dos nomes das cidades que foram *locus* de investigação de Teixeira datam de meados da década de 40, sendo perfeitamente possível que ao longo dos anos com algumas alterações político-administrativas nas delimitações espaciais de GO tenham ocorrido mudanças dessa natureza.

que se acredita ser uma corruptela da língua portuguesa, nada mais é na verdade do que a conservação desses fenômenos da linguagem através do tempo.

Convém, então, observarmos a relação existente entre os arcaísmos e a variação diatópica, uma vez que a resposta para a questão da diferença entre o que é tido como padrão de realização da língua e as variações decorrentes pode estar justamente nesse ponto.

### **Notas sobre os regionalismos: classificação e registro**

Durante as leituras e observações realizadas não apenas para a confecção do presente trabalho mas, também, para investigações que advêm de pesquisas anteriores sobre o tema da variação linguística caipira vigente no estado de GO constatamos que esta, na verdade, se trata em grande parte dos casos da manutenção de alguns dos usos de unidades lexicais pertencentes ao português arcaico, bem como a língua geral por aqui falada no início do processo de desbravamento e colonização da Capitânia dos Guayazes, que deu origem ao mesmo estado.

Acerca do linguajar goiano, Paula (2007) explana que

Sem condições de precisar a influência ou herança de cada falar para o português em Goiás, convém dizer que muito do modo que se fala aqui também se encontra em terras de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (fugindo da fronteira), Minas e São Paulo. Não nos parece, pois, aconselhável dizer de um modo de falar de Goiás ou de uma língua goiana, de um dialeto goiano, mas de uma língua com dada feição dialetal que se verifica também nos falantes goianos nativos (PAULA, 2007, p.70).

Os estados brasileiros a que Paula (2007) se refere fazem parte da Rota Caipira, que compreende ainda uma parte do estado do Paraná. Constatamos, então, que as variáveis que compõem o linguajar caipira não estão restritas somente ao estado de Goiás, pois têm em comum com os outros estados o seu processo de disseminação, que se deu através da mineração e seus agentes, os bandeirantes, que instituíram a língua portuguesa com nuances do tupi (língua geral) como língua oficial dessas províncias.

As unidades lexicais oriundas de um estado antigo da língua denominamos arcaísmos, que podem ser definidos como lexias que caíram em desuso sendo que a causa para isso é o desaparecimento de um referente extralinguístico que outrora fora denominado por essas unidades lexicais (BIDERMAN, 2001).

De acordo com Cano (2010), os arcaísmos podem ser classificados em dois grupos; os arcaísmos léxicos e os arcaísmos semânticos. Os primeiros são as unidades lexicais que caíram em desuso, porque os referentes às quais elas designavam já não fazem mais parte do ambiente e do contexto cultural de uma comunidade. Já os segundos correspondem às lexias que foram usadas com sentido diferente e que ainda hoje são unidades lexicais que figuram em nosso vocabulário, mas com sentidos distintos dos registrados em tempos pretéritos.

Sobre a questão dos regionalismos que configuram a conservação de lexias oriundas do português arcaico, Biderman (2001) afirma;

Por outro lado, muita vez o arcaísmo se identifica como um regionalismo brasileiro; de fato, no português do Brasil a manutenção de palavras fósseis do período medieval da língua não é fenômeno raro. São típicos os casos com a prótese de *a* (< prep.) como os vocábulos acima citados respigados na obra roseana: *alembrar*, *arresolver*, *arruído* (BIDERMAN, 2001, p.137, grifos da autora).

Ao atribuir a marca de uso a uma unidade lexical percebemos que subjaz à sua ocorrência em uma determinada região, que permite classificá-la como regionalismo, uma causa que fez e faz com que os falantes do espaço em questão optem por utilizar a variante. É justamente essa causa, em relação aos regionalismos, que extrapola a língua e passa para o domínio de aspectos culturais, históricos e sociais.

Retomando a discussão sobre os critérios de que se serve a ciência lexicográfica para a produção de dicionários regionais, reforçamos mais uma vez a proposição de que os dicionários devem ser elaborados a partir de um *corpus* que seja levantado com enfoque nas especificidades vocabulares de cada região.

Então, a atenção quanto à escolha dos textos que servirão de base para criação do *corpus* é também de extrema importância, contendo diferentes gêneros textuais (jornalísticos, literários, trabalhos acadêmicos dissertem sobre o tema dos regionalismos etc.) que contemplem os regionalismos mais representativos da variante linguística em questão (ISQUERDO, 2007).

Neste ponto surgem dissonâncias que dificultam a sistematização consistente do léxico regional, pois temos que considerar:

- a) qual será a norma adotada que servirá de elemento distintivo entre o que é tido como uso padrão da língua? É a partir disso que poderemos observar qual unidade lexical será a variável e quais serão as variantes ou regionalismos.

b) os regionalismos podem não estar restritos a uma única região do Brasil, pois o influxo migratório de falantes uma região para outra influência nas práticas linguísticas das comunidades que recebem os novos moradores.

De acordo com Borba (2003), a variação linguística, sob o aspecto intralinguístico, que em outras palavras significa dizer as diversas possibilidades de execução da língua, cada qual com suas particularidades, tem como determinantes os fatores

[...] diatópico, responsável pelas diferenças entre subcomunidades situadas geograficamente em áreas diversas (é o caso dos dialetos e subdialetos); diastrático, decorrente das diferenças entre os subgrupos de uma mesma comunidade devido à estratificação social, à faixa etária, ao sexo, à ocupação profissional etc.; e o diafásico, caracterizado pela diversidade de estilos conforme as circunstâncias em que se realizam os atos de fala (BORBA, 2003, p. 317, grifos do autor).

Percebemos, então, que produzir uma obra lexicográfica cuja proposta é a descrição dos regionalismos de uma língua não é tarefa fácil e demanda uma sistematização que se for efetuada com métodos uniformes permitirá que as unidades lexicais arroladas como regionalismos nos dicionários ou glossários, sirvam de base para estudos não só na área de lexicografia mas também de outras ciências no ramo da linguística como a dialetologia, sociolinguística, pragmática e até mesmo de áreas afins, como a literatura, a antropologia e a sociologia.

Desta feita, concluímos que o registro das particularidades linguísticas de uma comunidade de falantes concede autenticidade de existência à sua memória, história e traços culturais, posto que o léxico, ao mesmo tempo em que perpassa por todas essas áreas do conhecimento humano, é também o veículo responsável por conduzir e disseminar, por meio da linguagem, todas elas.

### **Considerações finais**

No encalço de investigarmos como a lexicografia pode contribuir para o estudo dos regionalismos, nos deparamos com algumas questões que ultrapassam apenas a questão da descrição e o registro do léxico.

Sabemos que o registro sistematizado do léxico por meio dos objetos lexicográficos configura-se em uma tarefa árdua e minuciosa, principalmente em se tratando do léxico regional, como no caso das obras estudadas.

Ao longo do presente trabalho, constatamos que antes de elaborar um dicionário ou glossário que se propõe registrar as unidades lexicais que representam a variação diatópica de uma determinada região, é preciso que se tenha bem delimitado o conceito de regionalismo, para, a partir desse ponto, fazer uma seleção criteriosa dos dados que servirão de base para a composição do dicionário, glossário ou qualquer que seja o objeto em questão.

Salientamos, ainda, que a quantidade de pesquisas sobre regionalismos do estado de Goiás é irrelevante, visto que como obra lexicográfica contemporânea de referência sobre o linguajar goiano temos apenas o *Dicionário do Brasil Central - subsídios à filologia* (ORTÊNCIO, 1983; 2009)), obra que teve sua primeira versão no ano de 1983 e a segunda recentemente, no ano de 2009, esta nos formatos impresso e eletrônico.

Assim sendo, ensejamos continuar e aprofundar nossos estudos acerca das produções lexicográficas regionais, em especial a que se relaciona ao estado de GO para que futuramente possamos colaborar para aumentar em número e qualidade com pesquisas dessa natureza.

## Referências

AMARAL, Amadeu. *O Dialeto Caipira*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BIDERMAN, Maria Teresa Camargo. As Ciências do léxico. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande-MS; EDUFMS, 2001. p. 13-22.

\_\_\_\_\_. Os dicionários na contemporaneidade: arquiteturas, métodos e técnicas. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri. (Org.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande-MS; EDUFMS, 2001. p. 131-144.

\_\_\_\_\_. O Dicionário Padrão da Língua. *Alfa*. São Paulo; UNESP, 28 (supl.), 1984b, p. 27-43.

BORBA, Francisco da Silva. Montagem de dicionários de língua. In: \_\_\_\_\_. *Organização de dicionários: uma introdução à lexicografia*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p.301-333.

COELHO, Braz José. Dicionários – estrutura e tipologia. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem – Lexicologia e Ensino de Português*. Catalão: Modelo, 2008. p. 13-43.

Instituto Brasileiro de Geografia. *IBGE Cidades @*. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>> Acesso em: 04 jun. 2013.

ISQUERDO, Aparecida Negri. A propósito de dicionários de regionalismos do português do Brasil. In: ALVES, Ieda Maria; ISQUERDO, Aparecida Negri (Org.) *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande-MS; EDUFMS; São Paulo: Humanitas, 2007. p. 193-208.

KRIEGER, Maria da Graça. Lexicografia: o léxico no dicionário. In. SEABRA, Maria Cândida Trindade Costa de. (Org.). *O léxico em estudo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.158-171.

ORTÊNCIO, Bariani. *Dicionário do Brasil Central* : subsídios à Filologia. 2. ed. rev. e ampl. Goiânia: Kelps, 2009.

PAULA, Maria Helena de. *Rastros de velhos falares: léxico e cultura no vernáculo catalano*. 2007. 521f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

TEIXEIRA, José Aparecido. *Estudos de Dialectologia Portuguesa* : Linguagem de Goiás. São Paulo: Ed. Anchieta, 1944.

## UMA PROPOSTA ANACRÔNICA DE ENSINO DE LÍNGUA INGLESA POR MEIO DA LITERATURA: *HOLDEN CAULFIELD* FAZENDO USO DO *FACEBOOK*

Rayssa Duarte Marques CABRAL  
Universidade Federal de Mato Grosso

**Resumo:** Esta pesquisa tem como objeto uma proposta de ensino de língua inglesa por meio da utilização de literatura de língua inglesa em salas de aula de ensino médio. A escolha da obra não é aleatória, *The catcher in the rye* (O apanhador no campo de centeio), do autor estadunidense J. D. Salinger, traz como personagem protagonista e narrador da história, *Holden Caulfield*, um adolescente de 16 anos, e, por isso mesmo, é considerada um marco na literatura, pois foi a primeira vez em que a fase da adolescência foi retratada. Nesse diapasão, objetiva-se, com a utilização da obra em sala de aula, facilitar o acesso dos alunos à literatura universal, tornando os alunos cidadãos do mundo, incentivando-os a ler livros que qualquer jovem – brasileiro ou não – tem acesso, o que pode atraí-los para o hábito da leitura e a interagir com outros jovens de diversas nacionalidades que também tenham lido a obra, estimulando a interação em língua inglesa. E não é só, essa prática pode despertar a curiosidade dos alunos para ler textos em inglês que falem sobre o autor ou sobre a obra. Tendo em vista o fato da inviabilidade da utilização do original em inglês, propõe-se a utilização da versão brasileira, fazendo alusão a algumas passagens da obra na língua original quando necessário. Após lida e discutida a obra, a proposta seria a de, mais uma vez seduzir os alunos para o ensino de língua inglesa e trabalhar o enredo da obra por meio da utilização de perfis simulados do *facebook* (prática social de cultura pós-massiva). Os alunos seriam orientados a inserir a obra escolhida ao universo da rede social simulado fazendo uso da língua inglesa na criação dos perfis. E é nesse ponto que está o anacronismo: a obra foi publicada em 1951.

### Considerações iniciais

No contexto escolar, e até mesmo no contexto acadêmico, é, infelizmente, muito comum a fragmentação das disciplinas, o que dá uma ideia equivocada da fragmentação do próprio conhecimento. Os alunos não conseguem relacionar o estudo de Geografia, com o estudo de Matemática, ou o de Física com o de Filosofia, por exemplo. Até mesmo o professor, principalmente de Língua Portuguesa, tende a trabalhar de modo fragmentado.

O problema talvez comece já na graduação, ainda no processo de formação docente. A tendência é que os alunos de Letras, de modo geral, tenham preferência ou por Literatura, ou por Linguística, mas dificilmente por ambas. E qual o resultado disso? Um profissional tendencioso, que trabalhará mais uma área que a outra, ou, talvez, com mais afinco na que possui mais afinidade.

Hoje, em muitos casos, há professores que separam suas aulas de língua materna em: gramática, literatura e redação; como se fossem três áreas distintas e incomunicáveis. Nessa situação, o aluno que analisa sintaticamente algumas frases soltas e consegue identificar o sujeito oculto, o objeto direto ou indireto etc., na aula de gramática, poderá não saber escrever boas redações, bem como poderá ser um aluno que fique limitado ao estudo de frases soltas, sem qualquer contato com a leitura de obras literárias de ficção.

Na aula de língua materna, a literatura não pode ser esquecida, pois, por meio dela é possível proporcionar uma ampliação da visão de mundo dos alunos, como bem disse Antonio Candido (2004, p. 179): “As produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão de mundo.”.

Feita essa menção à literatura, cabe uma reflexão acerca de sua utilização não apenas na aula de língua materna, mas também na aula de língua estrangeira. O que faz emergir novos questionamentos, como por exemplo: se há deficiência na abordagem conjuntiva de gramática, redação e literatura nas aulas de língua materna, o que dizer das aulas de língua estrangeira? Ainda que haja toda uma formação na área, tanto linguística, quanto literária, na graduação, esse professor formado em Letras acaba por agir como se língua e literatura fossem duas coisas incomunicáveis, e como se fosse impossível trabalhar com literatura em aulas de língua estrangeira.

É claro que a problemática de como trabalhar literatura de língua estrangeira em sala de aula não é tarefa simples, levando-se em consideração os diversos empecilhos encontrados na prática docente de língua estrangeira, quais sejam: pouca carga-horária da disciplina, desinteresse/dificuldade dos alunos, imposição de utilização do material didático etc.

Ocorre que, ainda que haja todos esses problemas, é preciso considerar que é direito do aluno ter acesso a obras literárias, pois, como defende Antonio Candido: a literatura tem o poder de humanizar, Candido (2004, p. 180) entende essa humanização como sendo:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na

medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

Sendo assim, a literatura, que já tem valor por si mesma, pode servir como estratégia de ensino-aprendizagem para análise de conteúdos estáticos, bem como para desenvolvimento da língua(gem), inclusive a estrangeira. Sem contar que o professor de Língua Estrangeira tem aulas de literatura também estrangeira em sua época de graduação, tendo, portanto, a formação mínima necessária para tirar a literatura estrangeira dos muros da universidade e adentrá-la no ambiente escolar.

Se a tarefa de relacionar língua e literatura já é vista como uma tarefa árdua para ser trabalhada em sala de aula, o que dizer da utilização de gêneros tecnológicos nessas aulas? Será possível? Reflitamos um pouco acerca da importância da tecnologia e de sua utilização na escola.

Ao contrário do que se imaginava há alguns anos, a tecnologia, hoje, tornou-se indispensável na vida de todos. Tanto que ao se fazer uma entrevista de emprego, ou mesmo no trabalho ou no estudo é necessário fazer uso de *e-mail* para eventual contato virtual e, claro, o domínio de, ao menos, noções básicas de informática.

Desse modo, a familiarização com o computador e com o que ele e a internet oferecem, que no passado era um “ponto extra” no currículo; hoje, faz-se indispensável, uma vez que o século XXI é, indiscutivelmente, digital, tanto que temos conexões com a internet não só pelos computadores, mas também por *notebooks*, *netbooks*, *tablets* e até mesmo em celulares e *smartphones*!

Nesse diapasão, o indivíduo que está fora dessa realidade, além de ser um excluído digital, muitas vezes se torna também um excluído no “mundo real”. E é exatamente aí que entra o papel da escola e do professor de línguas!

Sabe-se que o objetivo da escola não é tão-somente ensinar por ensinar para que o indivíduo seja capaz de sair do ensino médio e passar no vestibular ou no ENEM. Não. O objetivo da escola é, ou pelo menos deveria ser, educar – verbo com um sentido muito mais amplo.

Quando se educa, prepara-se a criança, o adolescente, e também os jovens e adultos, para a vida, trazendo os conteúdos abordados em sala para o cotidiano do aluno. Nesse ponto, inclusive, o professor de língua materna é um privilegiado, já que a sua disciplina tem uma aplicabilidade notória e imediata, pois sempre se tem a necessidade de falar, ler, interpretar e escrever.

Se essa relevância do ensino de língua portuguesa, seja para fins de comunicação, seja por meio da fala ou da escrita, já era evidente em outros tempos, hoje faz-se necessário o domínio não só dela, mas de uma segunda língua. Atualmente, com a adoção das novas tecnologias, saber uma língua estrangeira, principalmente o inglês e/ou o espanhol, é ainda mais indispensável, tendo em vista o contexto globalizado ao qual estamos inseridos, sendo possível, inclusive, comunicar-se com infindáveis pessoas ao redor do mundo.

Há quem diga, contudo, que o contexto digital ainda é inacessível para uma grande parcela da população, contudo, como menciona Luiz Fernando Gomes (2011, p. 14):

Ainda que, em muitos casos ainda, o acesso à internet não possa ser feito de suas residências, através de *lan houses* ou áreas de acesso público, crianças e jovens têm driblado as dificuldades e têm vindo para a escola com um crescente repertório de imagens e de gêneros textuais que circulam na web. [...] não é o simples acesso às tais ferramentas que pode trazer algum benefício ao aluno, ao cidadão, mas sim o uso que se fizer delas.

Seguindo essa linha de raciocínio, nota-se que o importante não é o simples contato com a máquina e com as tecnologias digitais, isso é o de menos. O que importa é que os alunos tenham uma boa instrução de como fazer uso do meio digital da melhor maneira possível.

Esse papel de “instrutores digitais” cabe aos professores, principalmente de línguas e de Informática. Ocorre que, para que cumpram esse papel, é necessário, que esses educadores se atualizem de modo a tornar suas aulas mais atrativas e úteis para os discentes.

O professor de português juntamente com professores de inglês ou de espanhol, podem, dentro da perspectiva do ensino de gêneros, com certeza, tratar dos gêneros textuais mais utilizados, nos quais devem ser incluídos os gêneros digitais. Até porque para as gerações Y e Z, e até mesmo para as gerações mais antigas, o gênero “carta” está praticamente extinto, tendo sido substituído pelo gênero digital “*e-mail*”.

Portanto, nota-se que o estudo dos gêneros digitais pressupõe um conhecimento prévio dos professores no assunto, sendo ele existente, as aulas tornar-se-ão muito mais atrativas e próximas da realidade em que estamos inseridos: a era digital. E os professores estarão preparando os alunos para o mundo.

Feitas essas considerações, torna-se necessário explicar que este trabalho tem como objeto uma proposta de ensino de língua inglesa por meio da utilização de literatura de língua inglesa em salas de aula de ensino médio, objetivando-se, com a utilização da obra *The catcher in the rye* (O apanhador no campo de centeio), de J. D. Salinger, no contexto escolar, facilitar e/ou proporcionar o acesso dos alunos à literatura universal. O contato com a arte, seja ela em que modalidade for torna o aluno não só mais humano, mas também um cidadão do mundo.

Além do incentivo à leitura de livros que qualquer jovem – brasileiro ou não – tem acesso, o que pode conquistar esses alunos (muitas vezes traumatizados por autores brasileiros canônicos como Machado de Assis) para o hábito da leitura e para a interação com outros jovens de diversas nacionalidades que também tenham lido a mesma obra, estimulando a interação em língua inglesa.

Mas não é só, práticas como a aqui proposta pode despertar a curiosidade dos alunos para ler textos em inglês que falem sobre o autor ou sobre a obra, ampliando ainda mais o horizonte de leitura.

Tendo em vista o fato da inviabilidade da utilização do original em inglês, propõe-se a utilização da versão brasileira, fazendo alusão a algumas passagens da obra na língua original, quando necessário. Após lida e discutida a obra, a proposta seria a de, mais uma vez, seduzir os alunos para o ensino de língua inglesa e trabalhar o enredo da obra por meio da utilização de perfis simulados do *facebook* (prática social de cultura pós-massiva).

Mas como será possível essa tarefa de relacionar ensino de língua estrangeira e tecnologia?

Tendo como inspiração a proposta de proposto por Roxane Rojo e Eduardo Moura (2012), organizadores do livro "Multiletramentos na escola", na qual propõe-se a elaboração de

[...] trabalhos colaborativos que descrevessem, de maneira teoricamente embasada, propostas de ensino de língua portuguesa que eles [professores] tivessem experimentado em suas escolas com seus alunos ou que pudessem ser experimentadas por eles mesmos ou por outros colegas professores em outras ocasiões. (ROJO e MOURA, 2012, p. 08)

A proposta de Rojo (2012), foi a elaboração do que ela chamou de "protótipos", ou seja, "estruturas flexíveis e vazadas que permitem modificações por parte daqueles que queiram utilizá-las em outros contextos" (ROJO e MOURA, 2012, p. 08),

apresentando possibilidades de recursos tecnológicos com o fim de trabalhar com multiletramentos.

Neste trabalho, considerando o nome do Grupo de Trabalho em que está inserido, qual seja: "Possibilidade e desafios no ensino da língua inglesa: contribuições para o processo de ensino e aprendizagem", a apresentação de um protótipo, trazendo possibilidades de trabalhar com língua e literatura estrangeira e tecnologia nas aulas de língua inglesa para o Ensino Médio, percebe-se que este artigo/comunicação vai ao encontro do que foi pretendido no grupo.

### **A escolha da obra e do público-alvo**

O público-alvo, ou seja, o público para o qual este protótipo se dirige é para alunos do Ensino Médio. A escolha da obra não é aleatória, *The catcher in the rye* (O apanhador no campo de centeio), do autor estadunidense J. D. Salinger, traz como personagem protagonista e narrador da história, Holden Caulfield, um adolescente de 16 anos, e, por isso mesmo, é considerada um marco na literatura, pois foi a primeira vez em que a fase da adolescência foi retratada.

A obra, publicada em 1951, trata mais de uma personagem do que de um enredo: Holden Caulfield, adolescente classe média-alta de Nova York, que já havia sido expulso de uma escola, é novamente convidado a retirar-se do colégio interno particular que frequenta, o Pencey, na cidade de Agerstown, no interior da Pensylvania, Estado vizinho de Nova York.

A narrativa inicia-se com a personagem contando, em primeira pessoa, a sua despedida da instituição de ensino, dos professores e colegas, fazendo comentários sarcásticos e irônicos a respeito de tudo e todos. Como seus pais ainda não sabem da expulsão, e Holden também tem receio da reação deles ao receber a notícia, o adolescente vai para Nova York, mas não vai direto para casa; caminha pela cidade, procura uma amiga/namorada, um professor, passa por bares, comenta a carreira do irmão mais velho, que é roteirista de cinema, conversa com uma prostituta, fala da morte do irmão mais novo e encontra-se com Phoebe, a adorada irmãzinha. Até que atinge o ápice de sua crise nervosa e é internado em uma clínica. São contados três dias na vida de Holden, quando ele tinha 16 (dezesseis) anos; e ele narra a história – os três dias – um tempo depois, quando está com 17 (dezessete).

Mas por que essa obra?

Ela tem como protagonista um adolescente, com idade semelhante a dos alunos do ensino médio, o que pode conquistar este público-leitor mais facilmente. Objetiva-se, com a utilização dessa obra em sala de aula, facilitar o acesso dos alunos à literatura universal, tornando-os cidadãos do mundo, incentivando-os a ler livros que qualquer jovem – brasileiro ou não – tem acesso, o que pode atraí-los para o hábito da leitura e a interagir com outros jovens de diversas nacionalidades que também tenham lido a obra, estimulando a interação em língua inglesa.

Explicado o motivo da escolha da obra, passemos à parte prática, os desafios e as possibilidades.

### **Os desafios e as possibilidades**

O primeiro desafio é como ensinar a língua inglesa por meio da utilização da literatura de língua inglesa, sem deixar de lado os valores literários da obra; e o segundo é como utilizar o *Facebook*, nesse mesmo contexto. Será uma tarefa possível? Supomos que sim.

Primeiramente, no que se refere ao aspecto literário, sugere-se que os alunos façam a leitura da obra escolhida traduzida. Nesse primeiro momento, é possível trabalhar com elementos do gênero narrativo, Cândida Vilares Gancho (2006) aponta vários aspectos que podem ser analisados em uma obra literária, tais como o foco narrativo, as personagens, o tempo, o espaço, o ambiente etc.

Nesse caso em particular, propõe-se a análise do narrador-protagonista da obra, delimitando um perfil psicológico para ele. Este perfil, inclusive, pode ser desenvolvido em inglês, para tanto o professor de inglês pode trabalhar com fragmentos da obra original e inglês, em sala, e, por que não, criar uma espécie de glossário para que os alunos tenham um contato mais facilitado com palavras recorrentes na obra e que, porventura possam contribuir para a construção do perfil do narrador-protagonista.

Feito esse perfil, os alunos deverão entrar no universo do *Facebook*. Para tanto, o professor poderá preparar um tutorial e apresentar aos alunos o *layout* da ferramenta, ainda que, provavelmente, a maioria deles já a conheça.

Tal apresentação deve ser feita, pois a entrada no universo digital propriamente dito será meramente fictícia, uma vez que os alunos serão incumbidos de criar, manualmente, perfis em inglês de Holden Caulfield, ou seja, é preciso que os alunos reparem nos detalhes.

As páginas com o perfil serão criadas manualmente pelos alunos, em língua inglesa, ficando à cargo da imaginação deles os desenhos, colagens ou escritos que desejarem inserir no perfil do personagem.

Desse modo, além de estimular a criatividade do aluno no que se refere à criação, dentro da perspectiva de gênero, o distanciamento do aluno será adequado para que ele analise os detalhes do hipertexto. Além disso, por ser uma prática simulada, o professor também não corre o risco de perder o controle da sala de aula (caso fosse utilizar a sala de computação, com cada aluno em uma máquina), pois o *Facebook* genuíno distrairia os alunos com jogos, bate-papos etc, desviando a atenção da aula.

Vale ressaltar que a atividade será, além de construtiva, lúdica para os participantes, bem como servirá como um ótimo *Feedback* para checar se os alunos, de fato, leram o livro ou não.

Mas como poderão os alunos personificar Holden Calfield?

O personagem poderá ser caracterizado de vários modos, com publicações na linha do tempo; criações de grupos; relações de amizade; curtidas/compartilhamentos; criação de textos com imagens; charges etc.

Um trabalho desse tipo já foi feito com a famosa obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, senão vejamos:



Figura 1 – Dom Casmurro no Facebook

Ilustração de Beatriz Carvalho.

Disponível em: <<http://ebooksgratis.com.br/informacao-e-cultura/curiosidades/curiosidades-como-seria-o-facebook-do-bentinho-de-dom-casmurro/>>. Acesso em: 20 maio 2013.

A proposta é fazer uso dessa ótima ideia, combinando ensino e aprendizagem de língua estrangeira, literatura e tecnologia nas aulas de inglês.

Como defende Pierre Lévy (2007), a prática de ferramentas de cultura pós-massiva como o *Facebook*, o *Orkut*, os fóruns, os *blogs*, dentre outras, permite que todos sejam emissores e receptores de informações, enquanto nas práticas de cultura massiva, o detentor da emissão da informação é singular, sendo plural o polo receptor.

Lévy (2007, p. 45) explica que “[...] a nova comunicação pública é polarizada por pessoas que fornecem, ao mesmo tempo, os conteúdos, a crítica, a filtragem e se organizam, elas mesmas, em redes de troca e de colaboração”.

Nesse diapasão, é notório o processo enriquecedor pelo qual passarão os alunos que forem alvo dessa prática, isso porque, como eles criarão, cada um (ou em grupos), um perfil diferente do mesmo personagem que é conhecido por todos eles, os próprios alunos poderão concordar ou discordar com os perfis criados, com comentários do tipo: “Isso é mesmo a cara do Holden!” ou “o Holden nunca compartilharia isso!”.

Além de proporcionar a interatividade entre os colegas, os alunos serão criadores e receptores de informações, mas dentro de um leque de possibilidades limitado ao texto literário.

Lévy (2007) prevê três máximas da cibercultura: “emita e produza”; “produza, emita e... conecte”; e “produza, emita, conecte e... transforme!”. Nesse protótipo apresentado, os alunos poderão colocar em prática todas elas.

### **Considerações finais**

Por enquanto, podemos considerar que o ensino vem sendo, de modo geral, bastante fragmentado, e que o entrelaçamento de disciplinas (principalmente literatura e língua) é relevante para a formação de cidadãos do mundo, que sejam capazes de interagir no mundo digital, bem como de ser humanizados pela literatura e interagir, em língua estrangeira, com pessoas de todo o mundo.

A proposta aqui apresentada ainda não foi aplicada em nenhuma sala de aula, mas, no futuro, pretende-se dar continuidade a este trabalho, de modo a comprovar o sucesso ou o fracasso da atividade em uma turma do ensino médio.

Ainda que não haja qualquer resultado comprovado nesse trabalho, ele pode servir de inspiração para professores que queiram levar a tecnologia para a sala de aula, mas que não conseguem visualizar um modo de fazê-lo.

### **Referências**

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre azul/Duas cidades, 2004, p. 169-191.

GOMES, Luiz Fernando. *Hipertexto no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2011.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. 2. ed. São Paulo: 34, 2007.

ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (Org.). *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola, 2012.

SALINGER, J. D. *O apanhador no campo de centeio*. Tradução de Álvaro Alencar *et al*. 16. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor.

SALINGER, J. D. *The catcher in the rye*. England: Penguin books.

## DEDICATÓRIAS A JOÃO ANTÔNIO: CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E DE DIVULGAÇÃO DE OBRAS ENTRE 1960 A 1990

Renata Ribeiro de MORAES  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Ana Maria Domingues de Oliveira  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Uma dedicatória manuscrita, remetida em livro de um autor a outro, registra não somente homenagem ou agradecimento. Pode ir além desta simbologia formal. Com vistas a mapear a rede de sociabilidade do escritor João Antônio (1937-1996), as dedicatórias permitem resgatar os instantes de produção e divulgação dos autores contemporâneos a ele. Após subdividir as dedicatórias em grupos temáticos, analiso os assuntos tratados pelos dedicadores tais como as elaborações de projetos literários, as instâncias de divulgação das obras, além da referência ao trabalho ficcional de João Antônio. As dedicatórias ainda abordam temas como a luta pela profissionalização do escritor, além das filiações literárias de João Antônio. Elas apresentam os propósitos literários não só de João Antônio como também os de outros escritores de sua época, cujos aspectos discursivos possibilitam entender as circunstâncias de produção da comunidade de escritores. A partir da teoria de Gérard Genette (2009), que problematiza a função que um paratexto focaliza, aprofundo a análise referente ao texto dedicado com o intuito de desvendar o quanto uma dedicatória pode vincular-se ao texto ficcional ou, além disso, registrar as apreensões e expectativas instauradas pelo mercado editorial e pelo autor da própria obra. Outra questão fundamental a que remeto é a de pensar o quanto as ações extraliterárias, como no caso das dedicatórias manuscritas, desvendam o contexto de produção, até que se chegue de fato à publicação de uma obra literária. Os projetos da comunidade de escritores-leitores convergem em direções que desvendam o panorama de publicação entre as décadas de 1960 a 1990 e, por meio das dedicatórias, discorro sobre de que modo atuam como peças importantes para constituição e conhecimento dos objetivos de escritores em intensa produção intelectual.

### Contextualizando vida e obra de João Antônio

João Antônio Ferreira Filho (1937-1996) nasceu em São Paulo. De origem simples, vivenciou experiências em sua infância que mais tarde lhe serviram de temas para sua prosa. Observador atento da realidade, aos treze anos começou seus primeiros escritos, em uma revista infantojuvenil, denominada *O Crisol*. Como estímulo, João Antônio ganhava livros ao publicar suas histórias nesta revista, logo, seu primeiro incentivo cultural. Filho de pai português, recebeu formação rígida, porém fundamental para a sua constituição como escritor. João Antônio Ferreira, pai, era cultivador de orquídeas e encantava-se pelo chorinho. Esta relação com a música proporcionou

tanto ao pai quanto ao filho o encontro com a sensibilidade em relação aos fatos vividos.

Quando adolescente, o pai de João Antônio fazia-o ler textos de jornais em voz alta, pois assim não ouviria seu filho lendo coisas que considerava impróprias para sua idade. Desta forma, em várias entrevistas que concedeu a jornais, o escritor destacou a importância da figura paterna em sua formação:

Se houve uma figura rica, contraditória, brutal e desconcertante, foi meu pai. Era um homem sofisticadíssimo e, ao mesmo tempo, de pouca leitura. Era um cavalheiro, um nobre. Sabia fazer hibridação de orquídeas, tocava vários instrumentos de cordas, lendo na partitura. Discutia problemas de harmonia e contraponto com maestros. Tinha uma força interior muito grande, com um sentimento ético. Patriótico, que achava um absurdo os brasileiros não correrem atrás de seus direitos, acreditava apenas na força do trabalho, mas também era um místico, tinha crises religiosas. Falava pouco, só o essencial. Creio que herdei dele uma indignação permanente com a injustiça. Sempre trabalhou em funções humildes: operário, escriturário, motorista. Minha mãe também era operária. (ANTÔNIO *apud* SILVA, 5 a 11 nov., 1995)

Esta foi a base familiar de João Antônio. Para complementar suas influências pessoais, destaco suas vivências em ruas e bairros da periferia paulistana, além das andanças pelo centro da cidade que também marcaram fortemente sua formação. Outros espaços compuseram suas narrativas como botequins e salões de sinuca, já que se constituíram como elementos importantes para sua vida pessoal e profissional. Trabalhou em vários veículos impressos como a Revista *Realidade*, *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *Tribuna da Imprensa*. Teve passagens pelo norte do Paraná, em meados de 1975, no *Jornal Panorama*, em certa medida, divisor de águas em sua carreira, pois saiu do eixo Rio-São Paulo para conseguir sobreviver, pois, segundo o autor, não conseguia viver apenas da literatura. Este trânsito jornalístico permitiu-lhe o contato com outros nomes da ficção brasileira e com outros intelectuais de sua época.

João Antônio, filho, menino, irmão; pai de Daniel Pedro de Andrade, o qual, a partir de dedicatórias impressas, foi visto em todos os seus livros, marcado e eminentemente vizinhado por outro nome de peso – Lima Barreto. Ambos estão nas dedicatórias arquitetadas por João Antônio como forma de homenagem, tanto ao filho quanto ao escritor das *Bruzundangas*.

João Antônio publicou, em 1963, o livro de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço* exercendo, desde então, intensa atividade intelectual. Neste ano de 2013, esta obra

completa 50 anos de vida e novamente traz à tona o legado de João Antônio<sup>1</sup> à cultura nacional. Apresenta-se novamente<sup>2</sup>, ao leitor que não o conheceu, tendo, portanto, a oportunidade de ler sua primeira obra, além de outros contos que, no conjunto de sua produção, nomearam-no como um dos escritores mais importantes de sua época. Com alguns prêmios, como três Jabutis, por exemplo, o autor teve a possibilidade de ver sua obra lida e discutida.

Ao longo dos anos, João Antônio firmou-se na historiografia literária brasileira como um dos contistas mais influentes de seu momento, mostrando ao leitor seu estilo e linguagem, abordando temas como a malandragem e ambiências dos salões de sinuca, das noites paulista e carioca. Não foi um autor que retratou somente o universo considerado como marginal, pois traçou perfis de artistas e intelectuais brasileiros, como os de Darcy Ribeiro, Cartola, Noel Rosa, Aracy de Almeida, Garrincha e muitos outros. Para o autor, a literatura deveria abordar temas que tratassem sobre a realidade brasileira, seu universo de contradições sociais e econômicas, a condição de sobrevivência do povo. Em um de seus escritos, intitulado “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), visto como uma espécie de depoimento-manifesto, ele apresenta seu projeto literário, sobre o qual apontou:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o ato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. (ANTÔNIO, 1987, p. 316)

O escritor, na medida em que publicava suas obras, fazia-se lido não só por seu público, mas igualmente pela crítica. Dois nomes de peso legitimaram seu trabalho literário – Antonio Candido e Alfredo Bosi. Em 1982, com a publicação do livro de contos *Dedo-Duro* (Editora Record) João Antônio viu, sob o olhar de Antonio Candido, o registro sobre esta obra no artigo “Um banho incrível de humanidade<sup>3</sup>”. Como não se enaltecer diante de um apontamento crítico com tal peso? Mais do que isso, o escritor afluía sua produção literária com vistas a permanecer entre os grandes escritores

---

<sup>1</sup> Algumas das obras de João Antônio além de *Malagueta, Perus e Bacanaço são: Leão-de-Chácara* (1975); *Malhação do Judas carioca* (1975); *Casa de Loucos* (1976); *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977).

<sup>2</sup> ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. Apresentação: Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

<sup>3</sup> Crítica de orelha realizada por Candido sobre a coletânea de contos *Dedo-Duro*: “o resultado é que somos obrigados a despertar, passar a mão pelo fio da alma e duvidar das divisas cujo marco é a convenção. Um banho incrível de humanidade, que inclui mergulhos até o fundo (dentro e fora).”

brasileiros e assim se manifestou: “quero fazer livros que fiquem de pé de verdade. Tenho de gramar para tanto.” (ANTÔNIO *apud* SEVERIANO, 2005, p. 61)

Alfredo Bosi, na apresentação de *Abraçado ao meu rancor* (1986) registrou:

Entrar na casa dos quarenta nos anos setenta; ter sido pobre, boêmio e suburbano numa São Paulo ainda não devorada pelo consumo; ser jornalista de raça e escritor atracado com o real; viver às voltas com a própria biografia; sentir-se, enfim, em dura e amargosa oposição aos regimes e estilos dominantes: tudo isso faz parte da condição humana e literária de João Antônio, tudo isso poreja sem cessar destas páginas dissonantemente belas que ele chamou de *Abraçado ao meu rancor*. (BOSI *apud* ANTÔNIO, 1986, p. 1)

Além destes dois renomados críticos brasileiros, outros discutiram a obra joãoantoniana. Todo este trânsito entre crítica, público e demais escritores de sua época contribuiu para que o projeto literário do escritor se desenvolvesse. O seu “corpo-a-corpo” fez-se presente, como um fio condutor para suas ações, cujo único objetivo foi o de tornar a sua literatura difundida e discutida<sup>4</sup>.

Movido por este mote – “o compromisso com o ato de escrever” - o contista encontrou-se com outros nomes da literatura brasileira, iniciantes ou consagrados, travando diálogos profícuos em relação a seus universos de criação e de publicação, logo, propagando o estabelecimento de seu projeto literário e de seus companheiros de escrita. O Acervo João Antônio, para se entender os seus modos de atuação, reúne materiais que produziu ao longo de sua carreira e que fornecem informações acerca de seu trabalho com a palavra.

O Acervo João Antônio<sup>5</sup> está localizado na Universidade Estadual Paulista, (UNESP), situado no interior do estado de São Paulo, na cidade de Assis. Nesta instituição, o Acervo encontra-se sob os cuidados do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), o qual se torna um importante espaço de preservação da memória nacional, corroborando para a prática da pesquisa acadêmica.

Durante mais de 30 anos de trabalho no meio literário e jornalístico, o escritor João Antônio reuniu uma infinidade de artigos sobre sua carreira de ficcionista, resultado de sua participação enquanto jornalista, correspondências trocadas entre demais escritores, além da coleção de obras com dedicatórias manuscritas remetidas

<sup>4</sup> João Antônio, em vida, manifestou seu desejo de deixar todo o material, que resultou em seu Acervo, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP), lugar, que para ele, certamente atua como centro de pesquisa e fomento à cultura brasileira.

<sup>5</sup> <http://www.assis.unesp.br/#!/cedap-joaoantonio>

por outros autores. 1100 obras em que há registros de escritores contemporâneos a João Antônio que puderam se manifestar por meio do paratexto<sup>6</sup> manuscrito.

### **Dedicatórias enviadas a João Antônio: contextos da ficção nacional**

O diálogo entre dedicador e dedicatário articula-se com o projeto literário de João Antônio à medida que as dedicatórias manuscritas se referem às temáticas desenvolvidas pelo contista ao se encontrar com seu público leitor, demais escritores e intelectuais de sua geração. Assuntos como a profissionalização do escritor, suas filiações literárias (Lima Barreto, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Fiódor Dostoiévski), mercado editorial brasileiro, além de outras proposições levantadas pelo calor das horas, e que estão vinculadas aos paratextos que recebeu.

Entre os anos de 1960 a 1990, o envio de obras dedicadas foi intenso. O teor de uma dedicatória manuscrita tinha como objetivo a homenagem ao escritor, ou seja, o uso da antiga fórmula clássica, aliada à figura do mecenas: “De X para Y, receba a homenagem.” Há outras que se apresentam como extensão de seus temas, já supracitados, e que convergem para o entendimento da consolidação de seu projeto literário, igualmente estabelecido entre os que lhe enviaram obras dedicadas.

A partir das dedicatórias aparecem os bastidores de produção das obras ficcionais como também aspectos fundamentais que constituem o contexto de divulgação de obras literárias nacionais. Por meio destas, o autor acompanhou as publicações de seus contemporâneos e, ao atuar também como jornalista de importantes jornais brasileiros, estimulou-os com os artigos que produziu sobre suas obras.

Nas três décadas apontadas, as dedicatórias registram assuntos discorridos entre os escritores, cujo tom de homenagem, amizade e admiração apontam o universo de publicação de outras obras. Casos de Dalton Trevisan, com *Minha cidade* (1960), *Lamentações de Curitiba* (1961), *Cemitério de elefantes* (1962), *A velha querida*, *O anel mágico* e *Ponto de crochê*, todos de 1964, além de *O vampiro de Curitiba* (1965). Ao receber as obras dedicadas de Dalton Trevisan, por exemplo, João Antônio, na condição de leitor, entrava em contato com elas para assim se informar sobre o cenário de produção de sua época como também se formar intelectualmente quando da publicação e leitura de outros nomes. Concomitantemente à escrita, publicação e

---

<sup>6</sup> Gérard Genette discute esta questão paratextual na obra *Paratextos editoriais* (2009).

divulgação de suas obras, João Antônio constituía, com a coleção de obras dedicadas, a composição de um mapeamento literário do qual também fez parte.

Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1996, João Antônio ratifica a sua condição de leitor ao se referir a Dalton Trevisan:

*Quem você lê hoje?* Vou citar dois contistas, J.J. Veiga e Dalton Trevisan. Dalton, em particular, chegou à essência da arte, seu conto é quase um poema, um haicai. Ele executa com extremo primor a proposta de acrescentar cada vez mais densidade à frase. (ANTÔNIO *apud* ORICCHIO, 1996)

Segundo esta definição de João Antônio, torna-se pertinente visualizar outra dedicatória remetida a ele, oferecida por Homero Senna, também em 1996, que estabelece uma correlação frente ao que João Antônio afirmou sobre Dalton Trevisan. O escritor Homero Senna assim se reportou em texto dedicado: "Ao prezado João Antônio, que com Dalton Trevisan e Guimarães Rosa renovou o conto brasileiro, (...) Rio, março 96".

Sob tais registros analiso o quanto a comunidade de escritores se movimentava, numa espécie de "conluio"<sup>7</sup> intelectual frente a momentos de produção e divulgação de suas obras.

Ainda representando a boa safra literária da região sul, destacam-se as obras de Wilson Bueno: *Bolero's bar* (1986), *Manual de Zoofilia* (1991), *Mar Paraguayo* (1992) e *Cristal* (1995).

Representantes da região sul do Brasil, Dalton Trevisan e Wilson Bueno registraram seus momentos de diálogo com João Antônio a partir das instâncias extraliterárias como as dedicatórias, visto que se materializavam não só enquanto homenagem e admiração, como também aproximando a comunidade de escritores com vistas a fomentar leitura e possivelmente apreciação frutiva, reflexão e crítica. João Antônio, atuando como dedicatário, tornou-se ao mesmo tempo possível leitor das obras, cujo caráter de fruição<sup>8</sup> estabelecia-se por meio de suas leituras. Fomentava interlocuções, pois João Antônio, enquanto jornalista do *Tribuna da Imprensa*, na década de 1990, registrou 23 textos referentes às obras dedicadas<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Esta palavra era constantemente utilizada por João Antônio para definir um grupo unido em torno de uma "armação", no contexto de malandragem.

<sup>8</sup> Roland Barthes discute a questão da fruição em seu livro *O prazer do texto* (2010).

<sup>9</sup> Cleide Jesus, em sua dissertação, discorre sobre os artigos realizados pelo escritor João Antônio no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, na década de 1990.

Em um dos textos dedicados por Wilson Bueno a João Antônio, em 1986, no livro *Bolero's Bar*, o dedicador escreveu:

P/ João Antônio. / Nem quis te comunicar. Fiquei c/ pudor. Você me conhece. / Dedico e, a sua maneira, consagro, este Bolero que vai servir ao menos para deslanchar / o meu projeto literário. / Teu, / Wilson Bueno / 19/12/86. (BUENO, 1986) (grifo nosso)

Por meio das outras três dedicatórias, a amizade estabelecida entre os dois escritores consolidava-se, pois o dedicador refere-se carinhosamente ao contista com a expressão de fechamento “teu Wilson Bueno ou teu sempre amigo”<sup>10</sup>. Outro material primário disposto no Acervo João Antônio são as cartas que trocavam entre si e comprovam a amizade sincera e fraterna entre os dois escritores, cujos diálogos também se estabeleciam ante o assunto literatura, mercado editorial e temas relacionados ao universo da comunidade de escritores. Além das missivas, João Antônio e Wilson Bueno realizaram alguns trabalhos jornalísticos juntos, estreitando, dessa forma, a relação de amizade entre os dois.

Um ponto interessante a ser destacado é visto pela expressão utilizada por Wilson Bueno, disposta num dos trechos da dedicatória, e que expressa: “Dedico e, a sua maneira, consagro, este Bolero que vai servir ao menos para deslanchar meu projeto literário”. Para Wilson Bueno, a consciência da formação e consolidação de seu projeto literário apresentava-se com a publicação da obra supracitada, pois ao enviar um de seus trabalhos literários a um escritor renomado como João Antônio, representava, para Wilson Bueno, a possibilidade de divulgação de sua obra. Por isso o empenho em remeter-lhe o livro, neste contexto de produção e veiculação extraliterário, visto que o dedicador tinha ciência da notoriedade de João Antônio no universo literário.

João Antônio escreveu, em 1995, dois artigos a respeito do valor literário de Wilson Bueno e, em um deles, fez crítica sobre um de seus livros. Nesse artigo, intitulado “Cristal, romance que vem de Curitiba”, João Antônio discorreu que o escritor capta, neste trabalho, “a atmosfera de lascívia, de cores e de transbordamento” (ANTÔNIO *apud* JESUS, 2001, p. 130). João Antônio mostrou-se participativo ante outras obras publicadas ao mesmo tempo em que publicou as suas e, diante do trabalho realizado em jornais, legitimou membros de sua comunidade de escritores.

---

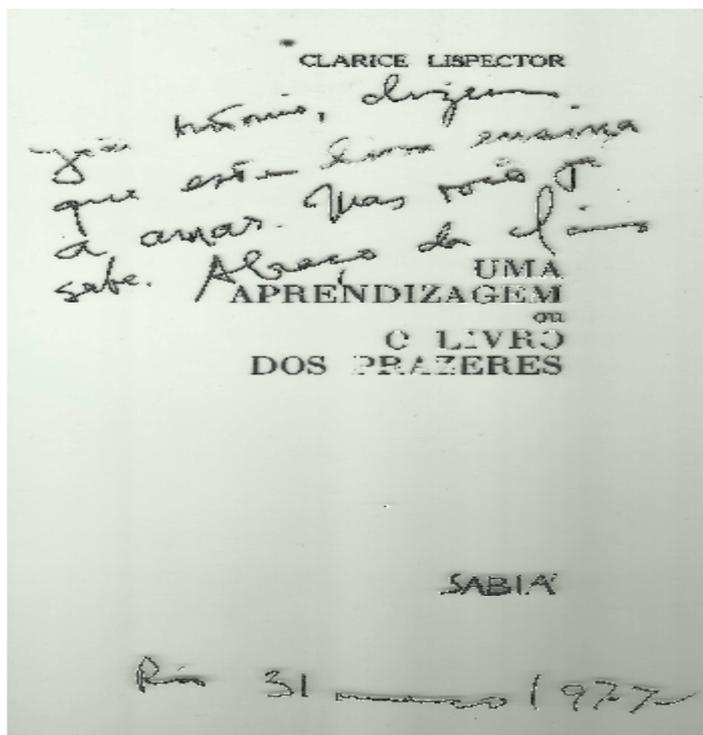
<sup>10</sup> Em anexo, apresentam-se todas as dedicatórias oferecidas a João Antônio contidas neste artigo.

O circuito literário mostrou a ambiência de publicações de toda a comunidade, divulgada entre si, tornando-se, igualmente, todos leitores de outras produções artísticas. As dedicatórias manuscritas vinculadas às obras servem como suporte para viabilizarem diálogos. Como se comprometiam com o ato de escrever, era natural que as obras circulassem entre si, pois os escritores estabeleciam-se também como críticos, visto que muitos exerciam, em paralelo, a função jornalística.

Pelo envio de dedicatórias vinculadas e veiculadas às obras, o contato entre a comunidade de escritores fortaleceu-se cada vez mais. Como João Antônio ganhava destaque e notoriedade no cenário da literatura nacional e exercia trabalho em jornais brasileiros, as obras enviadas tornavam-se mais frequentes e isso possibilitava a outros escritores maior visibilidade.

Outro caso foi o de Clarice Lispector que ofereceu três obras a João Antônio mostrando a interação entre os autores. Escritora consagrada, na época de remessa das obras dedicadas, apresentou a João Antônio a sua produção. Com os livros *Perto do coração selvagem* (1963), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e com *A imitação da rosa* (1973) a autora chamou o leitor João Antônio para fazer parte de suas ambiências. Narrando histórias sob a ótica de suas personagens, seus mundos interiores, repletos de reflexões e questionamentos sobre si mesmas, as três narrativas de Clarice Lispector e, que compõem a coleção de obras dedicadas, estimulam o diálogo entre os escritores.

Além de mapear parte de um período de publicação clariceana também aponto a interlocução paratextual que antes estava restrita aos dois escritores. Por exemplo, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), o texto da dedicatória de Clarice Lispector registrou:



"João Antônio, dizem / que este livro ensina / a amar. Mas você já / sabe. Abraço da Clarice. Rio 31 março 1977"

João Antônio, ao estar diante desta obra clariciana, tem a possibilidade de se constituir como leitor do livro dedicado e, reafirmando tal condição, está o convite implícito à leitura também motivada a partir da dedicatória. Clarice Lispector, no entanto, remeteu-lhe a obra com dedicatória sem intenção explícita de pedir a João Antônio que a divulgasse, pois na época de envio do paratexto junto à obra, a autora destacava-se no cenário literário. Era o oferecimento de uma narrativa materializado pela dedicatória, exprimindo tom fraternal e carinhoso.

Com o envio deste livro e com sua respectiva dedicatória a João Antônio, há a interlocução entre dedicatário e Clarice Lispector. Uma das possibilidades de interpretação está contida no trecho "dizem que este livro ensina a amar", denotando a crítica feita em torno de sua própria obra. O verbo no modo impessoal, "dizem", demonstra distanciamento da autora sobre como a crítica se referiu à *Aprendizagem...* E, por outro lado, ao se posicionar com a frase "mas você já sabe", a autora confirmou a temática do seu livro para seu dedicatário.

Esta frase, "mas você já sabe", coloca os dois autores em condições iguais de companheirismo e conhecimento mútuo sobre trabalhos com a produção ficcional e também com os meandros extraliterários de articulação intelectual e pessoal. Além desta possibilidade de contato, existe, no teor paratextual, um carinho e afetuosidade

bastante significativas, haja vista o tom demarcado pela frase supracitada. Em se tratando de assunto tão sublime como o amor, a dedicatória realizada por Clarice Lispector declinou sua sensibilidade em relação ao tema e mais do que isso, percebo a proximidade de duas amigas que ultrapassaram os contatos formais.

Com o texto dedicado "João Antônio, dizem que este livro ensina a amar. Mas você já sabe" vislumbro um convite carinhoso feito por Clarice Lispector a João Antônio para a leitura da obra. Como não ler um livro com este convite carinhoso? Ainda mais em se tratando da temática "amor", tão complexo e encantador, sempre posto em jogo nas relações sociais.

Em outros contatos cultivados por outros autores a João Antônio, destaco ainda a amizade pessoal e literária firmada entre o contista e o escritor Osman Lins. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, o autor-dedicador remeteu ao seu amigo João Antônio três livros. *O visitante* (1955), *Nove, Novena* (1966) e *Um mundo estagnado*, também de 1966, todos publicados por Osman Lins e posteriormente enviados a João Antônio com dedicatórias fraternais e carinhosas. Entre os dois autores, a amizade correu pelo tempo e se firmou ainda mais por meio de encontros e pelas correspondências que trocaram<sup>11</sup>.

O ano de 1966 marcou o encontro entre Osman Lins e João Antônio por meio de uma dedicatória a qual registrou um dos temas discutidos por João Antônio – a luta pela profissionalização do escritor. A dedicatória de Osman Lins assim se apresentou ao dedicatário: "Para o João Antônio, meu aliado e amigo, / Osman / S.P. Nov. 66."

Depois da morte de Osman Lins, sua esposa, Julieta de Ladeira Godoy, também escritora, enviou a João Antônio dois livros do marido, numa espécie de lembrança e continuação da amizade que se estabeleceu com a autora.

### **João Antônio recebe a literatura do Centro-Oeste: Brasigóis Felício, Edival Lourenço, Aidenor Aires**

Estar fora do eixo Rio-São Paulo era e ainda é um desafio contínuo para o escritor que se encontra em outras regiões do Brasil. No entanto, sempre há um grupo que, para sorte nossa, luta por fazer-se lido. Em termos culturais consideramos que

---

<sup>11</sup> De acordo com a estudiosa Telma Maciel era muito comum para João Antônio a escrita de missivas aos seus outros pares, mantendo diálogo profícuo, tratando de assuntos voltados para a realidade de seu povo, cultura, crítica literária dentre muitos outros. Esta inserção no universo das cartas também aparece como parte de seu projeto literário, visto que pedia aos seus remetentes que em oportunidades jornalísticas divulgassem sua obra.

avanços significativos foram alcançados, principalmente porque dispomos de uma ferramenta tecnológica que aproxima pessoas e lugares – a internet. Mas, nas décadas de 1960 a meados de 1990 essa tecnologia não estava sob nossos domínios. As formas de diálogos que se estabeleciam entre os escritores moviam-se por cartas, envios de matérias jornalísticas de um autor a outro e pela remessa de obras que publicavam vinculadas às dedicatórias manuscritas.

Para João Antônio, estas três instâncias estavam frequentemente atreladas à sua carreira, à sua prática de relações e, como resultado, estas incursões alçavam-no entre o meio intelectual. Gostava destas ações e muitas vezes, de maneira obsessiva, chegava a outros escritores - na maioria também amigos - solicitando-lhes divulgação de seu nome. Mandava-lhes matérias prontas, para ele, aptas para publicação. Era o seu projeto literário que se legitimava entre sua comunidade e por isso apoiava os demais escritores que o requisitavam para leitura e possível divulgação.

Para finalizar os apontamentos originados pelas obras dedicadas a João Antônio, apresento alguns nomes da região centro-oeste que travaram diálogos com o escritor. Elenco três escritores que entre 1970 a 1990 publicaram obras importantes para o legado daquela região e claro, para a literatura brasileira: Brasigóis Felício, Edival Lourenço e Aidenor Aires.

Brasigóis Felício, com duas obras dedicadas, *Diários de André* (1974) e *Monólogos da angústia* (1975) mostrou ao autor sua ficção, demonstrando, por meio das dedicatórias, o quanto admirava João Antônio por sua obra e o quanto suscitava aos outros escritores empenho diante da arte literária:

**"Para João Antônio, que veio trazer força e vigor à esvaziada e inofensiva literatura Brasileira / a minha admiração por sua obra / do autor, / Brasigóis Felício / Go/13/3/76"**

Este paratexto, vinculado à obra *Diários de André*, permitiu a João Antônio que recebesse a homenagem dedicada e vislumbrasse a obra goiana. Enquanto leitor, João Antônio também tinha a possibilidade de saber sobre as publicações de outras regiões do país, o que certamente lhe fomentava matéria para compor sua função jornalística.

Embora o contato entre os autores se fizesse com o objetivo da leitura da obra dedicada, não há como deixar de lado o caráter simbolizado pelas dedicatórias que era o de demonstrar o apreço do dedicador pelo valor da obra joãoantoniana.

*Monólogos da angústia* foi o segundo livro enviado a João Antônio. São contos, mesmo gênero desenvolvido pelo dedicatário e esta afinidade quanto ao gênero

literário apontava as marcas de leitura do autor goiano, pois conhecia o tipo de gênero com o qual seu João Antônio trabalhava, haja vista a frequente participação do contista paulista em palestras e faculdades de Letras e Comunicação Social, além de outros encontros com o leitor.

Ao mesmo tempo em que remeteu a obra ao escritor paulista, Brasigóis Felício registrou em dedicatória a João Antônio o quanto seu nome era importante no cenário da literatura brasileira e, conseqüentemente, para outros que começavam neste ambiente literário como apontado na dedicatória acima. Outra observação de Felício foi a de conhecer uma das temáticas trabalhadas pelo contista – a do submundo e dos marginalizados, fato que está registrado na dedicatória contida na obra *Monólogos da angústia*.

**"Para João Antônio, admirável retratista do sub-mundo, dos marginalizados -  
com a viva admiração do autor / Brasigóis Felício / Go 13/3/76"**

No caso de Edival Lourenço, remeteu ao autor a obra *Coisa incoesa*, livro de contos, de 1993. A outra obra enviada – *Centopeia de Neon* – aparece também na coleção de obras dedicadas. Outro escritor representante da região goiana é Aidenor Aires, pois com duas obras, *Lavra de Insolúvel* e *Na estação das aves*, também teve a possibilidade de diálogo com João Antônio que, na época do envio das dedicatórias (1976), alcançava merecido reconhecimento de crítica e público.

Admiração, respeito, homenagem, "notícias da terra" estas as marcas paratextuais deixadas pelos escritores goianos a João Antônio nos textos das dedicatórias manuscritas que, em seus momentos de publicações, igualmente eram reconhecidos em sua região, tanto nacional quanto internacionalmente. Os prêmios literários que receberam ao longo de suas carreiras confirmam sua representatividade no cenário intelectual, alçando a literatura goiana para outros ares. Prova de que a literatura brasileira firmava-se nos quatro cantos do país.

As dedicatórias manuscritas enviadas a João Antônio, ao longo dos anos de 1960 a 1990, registraram teor sócio-cultural e possibilitaram não só compreender o posicionamento de outros intelectuais e do próprio escritor, mas também emolduram parte da história literária contemporânea e de seu contexto de produção.

## Referências

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço, & Malhação do Judas carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

JESUS, Cleide Durante Assis de. A crítica de João Antônio na *Tribuna da Imprensa*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. romance. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

MACIEL, Telma. Posta restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. "Eu queria ser um homem sem profissão". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio 1996, Caderno 2.

SILVA, José Maria e. "Da encabulação ao desacato". *Opção Cultural*, Goiânia, 5 a 11 nov. 1995, ano 1, nº 61.

## ANEXOS

AIRES, Aidenor. *Na estação das aves*. Goiânia: Livraria Editora Cultural Goiana, 1973.  
"A minha admiração e o meu respeito ao escritor em corpo a corpo com a vida, João Antônio, / Goiânia, 26 de outubro/76

AIRES, Aidenor. *Lavra de insolúvel*. Goiânia: Oriente, 1974.  
"Ao João Antônio / a homenagem sem brilho do mestiço interiorano. / Goiânia, 26 de outubro/76 / Aidenor Aires"

BUENO, Wilson. *Cristal*. romance. São Paulo: Siciliano, 1995.  
"Para João Antônio, estas metáforas ao quadrado... / c/ a sempre admiração\* do Wilson Bueno / 1995 / \*e a velha amizade"

BUENO, Wilson. *Manual de Zoofilia*. Santa Catarina: Noa Noa, 1991.  
"João Antônio. / aí está zô a que andam exagerando o encantamento. Só para você, só para você ver / para crer. O teu sempre amigo, Wilson Bueno"

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras; Paraná: Secretaria de Estado da Cultura, 1992.  
"João Antônio, / todas as águas deste mar. / Teu, Wilson Bueno / Verão/92"

FELÍCIO, Brasigóis. *Diários de André*. Goiânia: Oriente, 1974.  
"Para João Antônio, que veio trazer força e vigor à esvaziada e inofensiva literatura Brasileira / a minha admiração por sua obra / do autor, / Brasigóis Felício / Go/13/3/76"

FELÍCIO, Brasigóis. *Monólogos da angústia*. contos. Goiânia: Oriente, 1975.

"Para João Antônio, admirável retratista do sub-mundo, dos marginalizados - com a viva admiração do autor / Brasigóis Felicio / Go 13/3/76"

LINS, Osman. *O visitante*. romance. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

"Para o João Antônio, com todos os espaços e claridades dêste dia, um abraço de amigo

Osman Lins/ S.Paulo, 27-10-62"

LINS, Osman. *Nove, novena*. narrativas. São Paulo: Martins, 1966.

"Ao companheiro João Antônio, amigo do peito, abraço do Osman. / rio - 17-8-66"

LINS, Osman. *Um mundo estagnado*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

"Para o João Antônio, meu aliado e amigo, / Osman / S.P. Nov. 66"

LINS, Osman. *Evangelho na Taba*. outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

"Para João Antônio, que também vem empregando seu evangelho - um pouco da luta de

Osman e o meu abraço. / Julieta / outubro '79"

LINS, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*. comédia em três atos. São Paulo: Scipione, 1994.

"Nov.93 / Para João Antônio, com meu grande abraço. / Julieta"

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. romance. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

"João Antônio, dizem que este livro ensina a amar. Mas você já sabe. Abraço da / Clarice. / Rio 31 março 1977".

LOURENÇO, Edival. *Coisa incoesa*. poemas. Goiânia: Criassã, 1993.

"Ao amigo João Antônio este compêncio para suas horas de lazer. Com o abraço do Edival Lourenço. / 11/10/95"

LOURENÇO, Edival. *A centopéia de Neon*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1994.

"Ao escritor João Antônio, com minha admiração e respeito/ com o abraço do Edival Lourenço. / 11/10/95"

MOURA, Antônio José de. *Notícias da Terra*. São Paulo: Símbolo, 1978.

"Para João Antônio estas (já velhas) Notícias da Terra. E mais o abraço e a admiração do Antônio José de Moura".

MOURA, Antônio José. *Dias de fogo*. 2. ed. São Paulo: Global, 1984.

"Para o João Antônio, com as bençãos (espero) do velho Afonso Henriques de Lima Barreto. / Consagro / Moura" / maio / 85

Obs. : Recebe um cartão com os seguintes dizeres: / "Goiânia, 22.05.85 / A benção. / Aqui vão os cumprimentos e a oferta de amizade do Moura".

MOURA, Antônio José. *Dias de fogo*. 2. ed. São Paulo: Global, 1984.

"Ao João Antônio, esses Dias de fogo. E o abraço do Moura / Goiânia, 14.12.95

MOURA, Antônio José. *Sete léguas de Paraíso*: romance. São Paulo: Global, 1989.  
"Ao João Antônio, contista da minha devoção, essa fantasia em torno de uma santa do Planalto. / Do- sempre amigo – Moura / Goiânia, 14.12.95"

TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.  
"Para João Antônio, com um abraço de Dalton Trevisan. / 20.10.62"  
Obs.: Há várias cartas do autor para João Antônio.

TREVISAN, Dalton. *Minha cidade*: contos. s/l.: Gráfica Requião, 1960.  
"A João Antônio, com um abraço de Dalton Trevisan"

TREVISAN, Dalton. *Lamentações de Curitiba*. Curitiba: Joaquim, 1961.  
"Para João Antônio, cordialmente, / Dalton Trevisan".

TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*: contos. Curitiba: Joaquim, 1962.  
"Para João Antônio, cordialmente, Dalton Trevisan"

TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. s/l.: Gráfica Requião, 1964.  
"Para João Antônio, com um abraço do Dalton".

TREVISAN, Dalton. *A velha querida*. s/l.: Gráfica Requião, 1964.  
"Para João Antônio, com um abraço de Dalton Trevisan"

TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*: contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.  
"Para João Antônio, seu velho amigo Dalton"

TREVISAN, Dalton. *Ponto de crochê*. s/l.: Gráfica Requião, 1964.  
"Para João Antônio, com um abraço de Dalton Trevisan"

TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.  
"Para João Antônio, com um grande abraço do Dalton Trevisan".

TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.  
"Para João Antônio, com um grande abraço do Dalton. / junho 72"

TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.  
"Para o João Antônio, de seu velho amigo Dalton. / junho 72"

TREVISAN, Dalton. *O rei da terra*: contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.  
"Para o João Antônio, o grande abraço do seu amigo Dalton. / out. 72"

TREVISAN, Dalton. *Morte na praça*: contos. Rio de Janeiro: Do Autor, s/d.  
"Dalton Trevisan / a / João Antônio"

## A CONSTRUÇÃO DO EROTISMO: PARTICULARIDADES NO UNIVERSO FEMININO DE CLARICE LISPECTOR E LYA LUFT

**Ronaldo Soares Farias**

Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*/FAPEG

**Luciana Borges**

Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** As personagens dos romances *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e *As parceiras* (2004), de Lya Luft são inseridas em um enredo em que as mulheres, na tentativa de construir ou entender os seus mais íntimos desejos, deparam-se com situações inusitadas que dificultam o seu autoconhecimento. Em circunstâncias de conflito, as personagens encontram-se imersas em um mundo que, às vezes, as impede de seguir tranquilamente suas identidades sexuais. Essas mulheres são representadas pela protagonista Loreley, do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector e pela narradora Anelise, do romance *As parceiras* (2004), de Lya Luft. As personagens, que ora propõe-se analisar, possuem uma pulsação erótica que se constrói através da linguagem delineada pelas escritoras. Sabendo disso, a construção do erotismo terá como análise a trajetória das personagens enquanto vão, aos poucos, entrando em confronto com a luta diária de entender os sentimentos e os obstáculos que as impedem de tornar o desejo algo “normal”. Para o desenvolvimento de tal estudo, teremos como principais textos para o suporte teórico *O Erotismo*, de Georges Bataille (2004), obra que nos possibilita interagir com a construção do erotismo. As considerações de Michel Foucault (1998) em *História da Sexualidade I: vontade de saber* contribuem, também, para a análise crítica em relação à sexualidade das personagens. Percebemos que a construção do erotismo nas obras das escritoras se revela através da busca do outro. Loreley e Anelise tiveram que passar pelo prazer e pela dor de um desvendar contínuo para a libertação de si mesmas: assim conseguem, cada uma a seu modo, transformar o medo em prazer.

A invenção dos corpos, mais que a nudez dos corpos, eis a fantasia erótica. Todas as tentativas, ao longo da história da humanidade, de censurar e proibir o erotismo, o “obsceno”, o “pornográfico”, revelam-se a médio e longo prazos infrutíferas e inúteis, além de muitas vezes criminosas, como a Inquisição, para dar um exemplo evidente: ninguém pode proibir o sonho (o Hynpos mitológico, que domina Eros e Tanatos) e a fantasia humana.

*Flávio Moreira da Costa*

### Perspectivas introdutórias de uma pesquisa

Publicações de romances, contos, poemas, entre outros, que abordam a questão do erotismo e da pornografia tem ganhado cada vez mais espaço na literatura, principalmente textos de autoria feminina. Isso só reafirma a importância de pesquisas

direcionadas para a discussão da sexualidade, de gênero e do erotismo. As produções de Hilda Hilst, por exemplo, com sua trilogia erótica com *O caderno rosa de Lori Lamby* (1989), *Contos d'escárnio: textos grotescos* (1990) e *cartas de um sedutor* (1991), já foram *corpus* de muitos trabalhos em que a temática e a linguagem erótica-pornográfica foi discutida. Uma breve consulta ao banco de teses e dissertações você encontrará muitos trabalhos que estudaram Hilda Hilst, como o da tese de doutorado de Ana Cláudia Félix Gualberto, intitulada como *Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de nós*, defendida em 2008. Ana Cláudia faz uma análise das narrativas de Hilda Hilst incluindo a trilogia erótica. Outro trabalho relevante que re (discute) a trilogia obscena, publicado no caderno de resumos do XI Simpósio Nacional de Letras e Linguística e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística – II SILEL, da Dra. Luciana Borges, intitulado *De inocências e perversidades: a trilogia Obscena*, de Hilda Hilst, texto que discute a questão do erótico-pornográfico. Poderíamos citar inúmeros outros autores e pesquisadores que estudam romances que permeiam o erotismo, mas a ideia de citar dois trabalhos foi, apenas, para mostrar que os estudos que envolvem a questão da sexualidade crescem cada vez mais. A temática do erotismo pode ser encontrada em muitos romances, mesmo que a ideia principal não tenha esse direcionamento específico. Mas o leitor atento descobrirá como o erotismo se revela nos romances que muitas vezes aparece de forma velada. A temática do erotismo no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, aparece de modo velado. Já no romance *As parceiras* (2004), de Lya Luft, escritora contemporânea, o erotismo aparece em alguns trechos de forma explícita e em outros de forma mais implícita. E será através desses romances, que este artigo, fruto do projeto de pesquisa *A construção do erotismo: o universo feminino na ficção de Clarice Lispector e Lya Luft* discutirá a construção do erotismo das personagens Lóreley e Anelise, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998) e *As parceiras* (2004), respectivamente.

Não podemos deixar de frisar que os romances de Clarice Lispector já foram estudados e discutidos em suas várias vertentes em muitas universidades do Brasil e do exterior. Por esse motivo, a ideia dessa discussão é contribuir para que algumas lacunas possam ser preenchidas ao ampliarmos a discussão do erotismo no romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector, e iniciar a discussão no romance *As parceiras* (2004), de Lya Luft. Salientamos que alguns estudos já foram elaborados em relação ao romance *As parceiras* (2004), mas nenhum dos trabalhos pesquisados no banco de teses e periódicos da CAPES abordaram o

erotismo.

Lya Luft é uma escritora que trabalha em seus livros a temática da mulher que se desprende dos modelos clássicos de representação da mulher sob a ótica de uma sociedade patriarcal. Suas obras, em grande parte, mostram os conflitos femininos e os problemas das mulheres subjugadas. Coincidência ou não, percebemos que Lya Luft faz as mesmas abordagens que Clarice Lispector propõe nos seus livros. A temática da mulher nas obras de Clarice Lispector e Lya Luft sempre foi abordada de maneira a levantar várias discussões sobre o papel da mulher na sociedade, assim, Clarice é o

primeiro marco, a primeira ruptura, a primeira travessia das regiões do masculino; Lya Luft, um marco novo, uma ruptura desmistificadora da ideologia patriarcal, uma travessia dos territórios do masculino, onde as instituições sociais aparecem como a fonte de todos os conflitos da mulher. (COSTA, 1996, p. 17).

Através da análise do enredo dos romances, as mulheres, na tentativa de construir ou entender os seus mais íntimos desejos se deparam com situações inusitadas que dificultam o seu autoconhecimento e de repente, em situações conflituosas, se encontram imersas num mundo que, às vezes, as impede de seguir tranquilamente suas vidas. Dentre as mulheres analisaremos, apenas, a protagonista Loreley do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector e a narradora, Anelise, do romance, *As parceiras* (2004), de Lya Luft. Isso não quer dizer que as outras mulheres, personagens secundárias, não terão uma estreita relação com as personagens delimitadas para esse estudo. A delimitação se faz necessário porque cada personagem daria um estudo específico de suas trajetórias em relação a construção do erotismo. Para estudos futuros pode-se analisar cada uma das mulheres presentes nos romances e o enredo poderá se confrontar, pela verossimilhança, com histórias que permeiam a vida de muitas outras mulheres.

### **As personagens: um poço de desejos**

Loreley é a protagonista do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998), de Clarice Lispector. No romance foi apelidada de Lóri. Então a partir desse ponto a chamaremos apenas de Lóri. Professora primária, morava sozinha em um apartamento em Ipanema. Sempre estava sozinha, desde que veio para o Rio de Janeiro. Nas suas idas e vindas acaba conhecendo Ulisses, que também vivia no Rio,

era professor de filosofia em uma faculdade. Aproximou-se de Lóri apenas pelo desejo. Inocentemente não percebeu as intenções de sua aproximação, pois ela só queria dele aprender algo de sua profissão.

As personagens de Clarice Lispector são marcadas por inúmeras reflexões interiores. Essas reflexões percorrem todo o romance, por exemplo, quando Lóri tenta entender os desejos que pulsam por Ulisses na tentativa de inseri-la num processo de “aprendizagem”. Quando Lóri parece dominar os seus sentimentos cai novamente no abismo da dúvida e da incerteza em relação a Ulisses ou não sabe ainda lidar com os próprios sentimentos. Assim desenrola o romance, numa busca desenfreada em experimentar o amor e o prazer. Mas Lóri percebe que não está pronta para essa experimentação. E ela vai nessa busca incessante. Com o tempo e as novas experiências ambos vão descobrindo a verdade do que sentem um pelo outro.

Já a narrativa de Lya Luft tem como características gerais o percurso existencial das mulheres, as perdas – de comunicabilidade, sobretudo nos vínculos familiares. O enredo de *As parceiras* (2004), segundo Lya Luft, gira em torno de uma família marcada pela loucura, pela morte, por um mundo decadente, sem perspectivas. Anelise, narradora da história, busca no passado as razões para seu infortúnio. Esse passado é representado pela avó Catarina, obrigada a se casar aos 14 anos com um homem rude. Esse episódio a leva a se isolar do mundo e das pessoas. As outras mulheres da família são representadas pela Beata, uma “viúva virgem”, a tia anã, a amiga Adélia e a irmã Vânia.

A construção do erotismo terá como análise a trajetória das personagens enquanto vão, aos poucos, entrando em confronto com a luta diária de entender os sentimentos e os obstáculos que as impedem de tornar o desejo algo “normal”. Clarice Lispector e Lya Luft lançam olhares para um mesmo eixo temático (erotismo), porém, apresentam visões diferenciadas sobre o destino das mulheres e os seus conflitos interiores com a (re) descoberta do prazer e do desejo. Muitas vezes, no decorrer do texto, a busca da construção do erotismo acontece de forma inconsciente pelas personagens. Será necessário, antes das análises propriamente ditas, situá-los com os aparatos teóricos afim de subsidiar os confrontos do percurso da construção do erotismo das personagens delimitadas para este estudo.

### **Literatura e erotismo: nuances teóricas**

Sempre que se fala em erotismo percebemos uma imediata associação com o

conceito de pornografia. A distinção entre pornográfico e o erótico é importante, embora a distinção entre uma e outra seja muito tênue. Os conceitos de erotismo e pornografia são de difícil definição, mas é preciso destacarmos algumas peculiaridades entre um e outro. Para Alexandrian em *História da literatura erótica* afirma não ter diferença, mesmo assim coloca seu posicionamento: "A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social" (1993, p.8). Não contente com essa definição e parece não resolver o problema, o autor percebe ser mais conveniente estabelecer a diferença entre o erótico e o obsceno:

o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas. (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8).

Outro conceito estabelecido pela crítica literária Eliane Robert Moraes (2004) na palestra *A pornografia* proferida no Café Filosófico CPFL, também estabelece a diferença entre o pornográfico e o erótico. Segundo a palestrante, há uma compreensão geral do pornográfico como aquele tipo de texto ou cena que tudo revela, por exemplo, o ato sexual em si. O erótico só sugere, como as carícias, os toques, os olhares e acrescenta: o erótico é uma coisa velada. Mas a palestrante deixa claro que os conceitos de pornografia e erótico variam a cada época. Parece-nos que a ideia da palestrante é desconstruir essa dicotomia que não ajuda em nada na perspectiva teórica.

Colocado os conceitos de pornografia e erotismo é pertinente ressaltar que o objetivo dos romances em análise não é de excitar o leitor, mas o de mostrar as trajetórias percorridas pelas personagens em busca de sua identidade sexual. E para deixar claro, recorreremos, ainda, a distinção que Alexandrian faz dos romances contendo passagens eróticas e dos romances que contêm somente o ato sexual em todo o enredo. Segundo o autor,

O primeiro evoca livremente a sexualidade porque seu autor pensa que estaria incompleto se colocasse em ação personagens privados dessa mola fundamental; mas ele serve todavia a um desígnio mais amplo. O segundo só exprime a sexualidade, nada mais, e isso com o objetivo de excitar o leitor. (1993, p. 9).

Como o conceito de erotismo é amplo como afirmou Eliane Robert Moraes (2004) e pode variar a cada época em que o conceito foi formulado ficaremos, para esta análise, com o conceito de erotismo estabelecido por Alexandrian “o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deitável; [...]” (1993, p.8). Esse conceito se mostra mais apropriado em relação a construção do erotismo pelas personagens.

Outros conceitos são importantes para verificarmos a trajetória erótica das personagens. Já apresentado o conceito de erotismo, agora nos deteremos, também, numa abordagem sobre identidade, que nos ajudará no entendimento do erotismo. Silva (2012) faz uma abordagem da importância de conceituar a identidade. O mesmo diz que “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento de fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por exemplo, para a identidade sexual” (2012, p. 15). Se o nosso corpo diz quem somos e define nossa identidade, torna-se viável, do ponto de vista de Silva (2012), observarmos as fronteiras que se encontram a sexualidade nas personagens. Como elas são, e em especial como estão sendo construídas suas identidades sexuais.

### **Tecendo as aplicações teóricas**

Quando Lóri se muda de Campos, principal cidade do Norte Fluminense, percebemos segundo Silva, que “Os discursos e os sistemas de representação constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (2012, p. 18). A personagem tenta se deslocar de uma determinada posição social em que se encontrava, que não permitia enunciar certos discursos, e se posiciona de outra maneira em busca de sua identidade, de se fazer representar socialmente. Lóri, para realizar a “aprendizagem”, desprende-se da organização familiar, mudando-se de Campos e passando a morar sozinha em Ipanema. Lóri tenta construir sua identidade, tenta ser representada com certa autonomia mudando-se para o Rio de Janeiro onde pode desfrutar de uma liberdade impossível em sua cidade natal. Lóri, ao longo da narrativa se (re) descobre e tenta encontrar o prazer sem culpa. Mas a busca do prazer sem culpa é um terreno movediço como afirma Foucault:

Não penso tanto, aqui, na multiplicação provável dos discursos “ilícitos”, discursos de infração que dominam o sexo cruamente por insulto ou zombaria aos novos pudores, o cerceamento das regras de decência provocou, provavelmente, como contra-efeito, uma valorização e uma intensificação do discurso indecente. (1998, p. 24).

No romance, *As parceiras*, de Lya Luft, quando Anelise faz uma retrospectiva da sua família através da memória, de certa forma, está buscando entender ou construir sua identidade e resgatar a identidade de sua família para entender a sua existência no meio do caos em que se encontra. Assim, percebemos que Anelise não tem uma identidade definida em que pode se firmar, mas continua buscando parâmetros, através da memória de sua família, para construir a própria identidade.

A memória exerce papel significativo no romance *As parceiras* (2004). Anelise traça um percurso memorialístico de todas as mulheres da sua família, em especial da avó Catarina, para então se posicionar sobre a vida. Segundo Zinani,

A construção memorialística de um passado não vivido pelo sujeito é centrada numa memória vicária, assim como a experiência, uma vez que essa reconstrução materializa-se na medida em que o sujeito que não participou da vivência coloca-se no lugar do outro que tomou parte dos eventos. (2010, p. 116).

Foi muito importante para Anelise rememorar o passado como forma de entender o presente e construir sua trajetória em busca de sentir desejada. Podemos observar isso no seguinte trecho de *As parceiras* (2004): “Foi Otávio quem me deu o primeiro beijo na boca, me fez viver uma primeira, incompleta e assustada experiência de sexo, me ajudou a enxergar outra vida além dos paredões sombrios daquela casa” (LUFT, 2004, p. 59). Em vários outros trechos é perceptível essa construção do erotismo alcançada por Anelise: “Os corpos íntimos roçavam quando dançávamos na sala, especialmente nas noites em que tia Beata tinha novena” (2004, p. 63).

O processo de construção do erotismo era tão intenso que Anelise nos seus discursos de desejo utilizava-se da aproximação da vida à morte: “Quis morrer de amor naquele instante. Tão bom morrer: porque eu me sentia imortal, podia desafiar a morte” (LUFT, 2004, p. 64). Segundo Bataille, “para nossa imaginação, [...] a prostração consecutiva ao paroxismo final é considerada uma ‘pequena morte’ (1947, p. 66). Talvez tenha sido exatamente essa “pequena morte” que Anelise sentiu quando compartilhou com Otávio aquele instante de realização sexual. Foi a partir dessa

experiência, vivenciada por Anelise, que a fez “aprender” um pouco mais do que chamaremos de trajetória erótica. Anelise “sabia agora que era capaz de amar e ser amada com beleza e fogo” (LUFT, 2004, p. 65).

Depois das descobertas eróticas com Otávio, Anelise conhece Tiago que agora oferecia-lhe uma paixão madura. A euforia era nítida: “[...] depois da lua-de-mel, o amor era tal ímpeto que, se fechava os olhos, esquecia os livros, a papelada, os relatórios da Faculdade, e só via Tiago. Embraseada, fazia amor em pensamento” (LUFT, 2004, p. 85-86). Quando Anelise acreditava que o casamento com Tiago a tornaria feliz se depara com o primeiro aborto. Esse episódio a deixa confusa. Assim, “a paixão dos primeiros anos se apagara, nos períodos de gravidez não podia fazer amor, se pudesse teria medo demais de qualquer jeito: e se Tiago matasse a criança na barriga?” (LUFT, 2004, p. 95). Aqui percebemos que a construção do erotismo não é linear. A todo o momento, obstáculos são colocados nessa trajetória. Segundo Bataille:

a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, a despeito das promessas de felicidade que a acompanham, ele antes introduz a perturbação e o incômodo. A própria paixão feliz impele a uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade possível de gozar, é tão grande que é comparável a seu contrário, o sofrimento. (2004, p. 32).

O aborto nesse momento interrompe essa trajetória erótica de Anelise, transformando a felicidade inicial em um estado de sofrimento.

### **Possibilidades comparativas: uma perspectiva erótica**

No enredo dos romances podemos encontrar pontos em comum em relação a construção do erotismo onde as personagens estão o tempo todo em busca do prazer e querendo entender os seus conflitos interiores, por exemplo, nos trechos:

Tiago e eu nus pela casa. Tiago e eu passeando nas dunas na noite quente, tirando a roupa, o amor urgia, depressa, eu quero aqui, quero agora. Excesso de vida que não podia esperar. Eu queria Tiago dentro de mim o tempo todo, a minha mais remota carne tinha de ser dele, o canto mais escondido, o deslumbramento maior. (LUFT, 2004, p. 84). A urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebe que aquilo que a queimava não era o fim da tarde ensolarada, e sim o seu calor humano. Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. Mas não suporta a espera de uma passagem,

e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas. E enfim o céu se abranda. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Tanto no romance de Clarice Lispector quanto o de Lya Luft as personagens tentam construir sua identidade sexual. Essa tentativa de construir essa identidade sexual nem sempre é tranquila. E já percebemos essa não-linearidade quando Anelise tem seu primeiro aborto. Percebemos que a identidade sexual, dos desejos, das volúpias é interrompida para iniciar uma nova trajetória: a de ser mãe. Mas a

complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com a exigência da outra. (SILVA, 2012, p. 32).

Bataille, em *O erotismo* (2004), nos leva a descobrir que entre todos os aspectos da vida humana, o erotismo é o mais misterioso, pois se articula entre duas instâncias: vida e morte. É entre essas instâncias que se constroem, também, a identidade: “É o falar da reprodução dos seres e da morte, que esforçarei-me para mostrar a identidade entre a continuidade dos seres e a morte, que são, uma e outra, igualmente fascinantes, e esta fascinação domina o erotismo” (BATAILLE, 2004, p. 22). Em um dos trechos do romance *As parceiras* (2004), Anelise passa pela experiência da morte, quando perde a amiga Adélia, sua verdadeira companheira, e a mãe, que conheceu muito pouco. Para Anelise,

Talvez isso também tenha sido melhor, afinal: a morte a derrubar do tabuleiro subitamente duas peças juntas, uma não podia viver sem a outra. Poeira de gente no mar. A raiz enferma não teve tempo de brotar com mais violência.

Fiquei órfã de uma hora para outra. Tinha catorze anos: a idade de minha avó quando casara. Não era tão ingênua quanto ela, mas solitária. (LUFT, 2004, p. 27).

Essa experiência vivenciada, a aproximação entre vida e morte, ajuda Anelise nas suas reflexões como mulher no decorrer de suas descobertas. Essa aproximação da morte já antecipa a experiência que Anelise terá de enfrentar com os seus sucessivos abortos.

A construção da sexualidade, do ser erótico, se dá como afirma Silva “a forma como vivemos nossas identidades sexuais é mediada pelos significados culturais sobre a sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação”

(2012, p. 33). Independente como Anelise decida afirmar sua identidade terá a mãe como uma figura representativa na construção da sua sexualidade. Sem a figura materna para conduzi-la no processo de aprendizagem, terá agora, sozinha, que encontrar meios para construir e entender a sexualidade que aflora a cada descoberta.

Anelise não tendo a mãe como parâmetro, e tendo que continuar sua trajetória de mulher, recorre a Deus como uma possível saída para seus infortúnios, e essa

procura sistemática de uma continuidade do ser para além do mundo imediato requer um esforço essencialmente religioso; em sua forma familiar no Ocidente, o erotismo sagrado se confunde com a busca, exatamente com o amor de Deus [...] (BATAILLE, 2004, p. 27).

O medo de amar e os frutos desse amor sempre estiveram ligados com a busca de ajuda de um ser que pudesse dar forças para que Anelise passasse por mais esse obstáculo: ter um filho. Assim pedia: "... por favor, meu Deus, este filho tem de ser perfeito, tem de nascer, tem de dar certo" (LUFT, 2004, p. 95).

Ao longo do romance percebemos que Anelise tenta passar por todos os obstáculos que aparecem no seu processo de aprendizagem e tenta seguir em frente. Segundo Alberoni "se existem problemas, envolvimento externos desagradáveis, é preciso que haja um ato positivo de alheamento, de libertação. A área liberada e iluminada pode ser então ser preenchida pelo erotismo" (1998, p. 63). Dessa forma, percebemos que Anelise, depois de muito aprendizado, se liberta das imposições e das obrigações para com a família, das proibições em relação a sexualidade e tenta ser preenchida pelo erotismo. E também se liberta das imposições em relação a sexualidade, conforme o trecho: "E foi como se a amizade de Adélia e o breve desabrochar com Otávio me tivessem preparado para essa nova experiência. Essa libertação" (LUFT, 2004, p. 67). Otávio foi o responsável pela libertação de Anelise a preenchendo com o erotismo.

### **Considerações**

O erotismo nos romances aparece de forma sutil, mas evidencia essa construção das mulheres nessa busca incessante de se mostrar como ser desejante em meio a tantas dificuldades enfrentadas por elas. Lóri, para a construção do erotismo, necessitou de Ulisses para realizar o seu aprendizado, enquanto que Anelise o constrói

pelas experiências da vida, pelas dificuldades que enfrentou desde a perda da mãe. Aprendeu observando os transtornos vividos pelas mulheres de sua família.

Clarice consegue que as suas personagens tenham uma evolução. Assim aconteceu com a personagem Lóri que evolui no processo de construção do erotismo, conseguindo encontrar a sua própria identidade sexual. Portanto, o ápice do relacionamento de Lóri e Ulisses se dá quando conseguiram, de fato, a plenitude de ser. As faces do erotismo se revelam pela aprendizagem dos prazeres, pela descoberta da eroticidade que estava escondida.

Anelise termina sua trajetória com o encontro, é o que sugere o texto, da mãe. Justamente aquela que partiu antes de ensiná-la a ser mulher. Agora com mais experiência reencontra a mãe: “Alfazema! De repente, sei que é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela estava esperando todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas” (LUFT, 2004, p.127).

Lóri termina sua trajetória erótica sugerindo que a aprendizagem em relação construção do erotismo não acaba, mas se inicia a cada momento em busca de outras aprendizagens, conforme afirma Ulisses: “– Não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei a porta de um começo. – Mulher minha, disse ele. – Sim, disse Lóri, sou mulher tua” (LISPECTOR, 1998, p. 158).

Percebemos que a construção do erotismo nas obras das escritoras se construiu através da busca do outro, as personagens tiveram que passar pelo prazer e pela dor de um desvendar contínuo para a libertação. Conseguiram, cada uma a seu modo, transformar o medo em prazer.

## Referências

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 7-10.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BORGES, Luciana. De inocências e perversidades: a trilogia obscena, de Hilda Hilst. In: XI Simpósio Nacional de Letras e Linguística e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística. 2006, Uberlândia. *Caderno de resumos*. Uberlândia-MG, 2006.

COSTA, Flávio Moreira (org). *As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

COSTA, Maria Osana Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. *Processos de subjetivação na prosa ficcional de Hilda Hilst: uma escrita de nós*. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUFT, Lya. *As parceiras*. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MORAES, Eliane R. *A pornografia: palestra proferida no Café Filosófico CPFL, exibido pela TV Cultura, em 2004*. Cultura Marcas, 1 dvd, 55min.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Rio Grande do Sul: Educs, 2010.

## ENUNCIADO, ENUNCIADO CONCRETO E SUJEITO RESPONSIVO: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS DIRETRIZES CURRICULARES PARA EJA DO ESTADO DE GOIÁS<sup>1</sup>

Rozely Martins COSTA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

Grenissa Bonvino STAFUZZA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** Este texto tem por finalidade apresentar uma breve leitura de textos de Bakhtin e seu Círculo sobre conceitos: enunciado/enunciado concreto/sujeito responsivo e interpelados por essas enunciações, iniciarmos uma leitura de um documento da Secretaria de Estado da Educação de Goiás: As Diretrizes Curriculares da Educação de Jovens e Adultos, voltado para os professores, gestores e coordenadores das escolas que ofertam a Modalidade EJA. Ao fazermos uma leitura inicial dos textos do Círculo de Bakhtin, compreendemos que enunciado, segundo o filósofo da linguagem russo, é a unidade concreta e real da comunicação discursiva, já que é na forma de enunciados concretos e singulares que ocorre a existência do discurso e esses enunciados são proferidos por sujeitos discursivos das mais diversas esferas da atividade e comunicações humanas. Os enunciados preveem um receptor, que não é um apenas ouvinte passivo, mas que responde ao enunciadador (também sujeito falante), estabelecendo uma avaliação axiológica desde o início. Desse modo, muito diferente do modo como as teorias da comunicação considera o ouvinte, Bakhtin traz um novo ouvinte: aquele que não somente ouve passivamente, sem trazer nada de novo, mas dá uma resposta, mesmo que essa resposta seja no silêncio de seus pensamentos, aceitando, refutando, concordando em partes ou integralmente com o emissor. Na verdade, o destinatário do discurso demonstra sua compreensão concreta por meio de uma resposta, “uma objeção motivada - uma aquiescência”, ou seja: “a compreensão amadurece a resposta”.

### Introdução

Nesse texto, propomos inicialmente compreender como Bakhtin concebe conceitos como sujeito responsivo, ato ético/responsável, no entanto, durante as leituras, percebemos a necessidade primeira de compreendermos enunciado/enunciado concreto e a partir dessa concepção iniciar uma análise à luz dessas noções sobre o discurso instituído no âmbito educacional pedagógico, especialmente, aquele no qual se insere as Diretrizes de Educação de Jovens e Adultos do Estado de Goiás . Assim, trabalharemos com as noções de enunciado/enunciado concreto, de ato ético, sujeito ético, sujeito responsivo, encontrados em Bakhtin e no

<sup>1</sup> Este texto é um recorte da fundamentação teórica do projeto de pesquisa da autora apresentado a ser desenvolvido no Programa de Pesquisa em Estudos da Linguagem - UFG – Catalão intitulado UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS DIRETRIZES CURRICULARES E DAS MATRIZES CURRICULARES DE LÍNGUA PORTUGUESA DA EJA DO ESTADO DE GOIÁS.

seu Círculo. Em especial, nos pautamos em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*(1999) e *Estética da Criação verbal*(2003) para entendermos enunciado e em *Para uma Filosofia do Ato*(1993), onde Bakhtin trata da responsabilidade como dever, como a obrigação exigida de outro ou pela própria pessoa.

Para Bakhtin, o sujeito, entendido em termos éticos, é responsabilmente ético e de responsividade ética, pois é visto como responsável pelo ato e responsivo aos outros sujeitos no contexto em que são realizados concretamente os atos \_ os enunciados concretos.

### **Enunciado**

Conscientes de que assim como o próprio pensamento bakhtiniano não se encontra finalizado, acabado em uma única obra, não esgotaremos aqui a nossa compreensão responsiva de desses conceitos, pois certamente serão construídos ao longo de nossos estudos, agora e em futuras incursões na teoria bakhtiniana.

A crítica feita por Bakhtin às correntes lingüísticas nomeadas por ele como Objetivismo Abstrato e Subjetivismo Idealista vai nortear todo o seu trabalho envolvendo a filosofia e sua concepção de linguagem. Sua grande crítica e sua tese estão no fato de essas concepções não considerarem a língua como fenômeno social, pelo contrário reduzem a língua respectivamente, como um sistema abstrato de normas e trata a língua como expressão da realidade interna, limitada à enunciação monológica isolada, priorizando o lado subjetivo da criação significativa. O que Bakhtin propõe questionando essas duas correntes é que o verdadeiro núcleo da realidade lingüística consiste na prática viva da língua.

Assim nessa perspectiva, a língua não pode ser compreendida como algo separado, isolado da comunicação verbal real, ela se constitui no enunciado por meio da interação verbal.

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicológico de sua produção, mas pelo fenômeno da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações, a interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (BAKHTIN, 1999, p. 123).

Tomando a enunciação como ponto de partida nesse processo de interação verbal, é imperativo que compreendamos o conceito de enunciado. A perspectiva

teórica de Bakhtin confere ao termo enunciado um sentido específico que o distingue de outras teorias. Na verdade, o conceito de enunciado vai muito além de teorias que postulam o paradigma “emissor-mensagem-receptor”. O enunciado, segundo o filósofo da linguagem, é a unidade concreta e real da comunicação discursiva, já que é na forma de enunciados concretos e singulares que ocorre a existência do discurso e esses enunciados são proferidos por sujeitos discursivos das mais diversas esferas da atividade e comunicações humanas, além de preverem, também, um receptor, que não é um apenas ouvinte passivo, mas que o responde, que estabelece uma avaliação axiológica desde o início.

Desse modo, muito diferente do modo como as teorias da comunicação considera o ouvinte, Bakhtin traz um novo ouvinte aquele que não somente ouve passivamente, sem trazer nada de novo, mas dá uma resposta, mesmo que essa resposta seja no silêncio de seus pensamentos, aceitando, refutando, concordando em partes ou integralmente com o emissor. Na verdade o destinatário do discurso vai demonstrar sua compreensão concreta por meio de uma resposta, “uma objeção motivada \_ uma aquiescência”, como diz Bakhtin, “a compreensão amadurece a resposta. A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra.” (BAKHTIN. 1999, p. 90)

Bakhtin nos diz que a reação ativa responsiva pode ocorrer desde o início de um enunciado, ela não se limita ao fim deste e a partir dessa possibilidade de resposta há a troca de posições entre os interlocutores, o destinatário torna-se enunciator.

O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prene de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2003, p. 271).

Aqui, é necessário esclarecer as partes constituintes do enunciado estabelecidas por Bakhtin: i) a relação com o autor e os outros parceiros da comunicação verbal; ii) a alternância dos sujeitos falantes; e iii) seu acabamento específico. Para o filósofo “o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso. O discurso sempre está fundido em forma de enunciado

pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir.” (BAKHTIN, 2003, p. 274).

Ou seja, se pertence a um determinado sujeito é porque os enunciados estão marcados pela posição sujeito. Quem enuncia? De onde se enuncia? Para quem se enuncia? O sujeito autor se implica naquilo que enuncia, ele é parte inerente ao discurso. Por isso a posição ativa e avaliativa do sujeito vai delimitar “a escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso para realizar o enunciado” conforme a necessidade da situação discursiva considerando a sua relação pessoal ou impessoal com o interlocutor, sua posição social no processo de enunciação.

Ainda sobre autoria, é relevante dizer que no processo de enunciação, o sujeito se constitui nesse processo e trava uma luta com outros enunciados já proferidos anteriormente. Ocorre assim o diálogo com outros enunciados, o “já dito” e possibilita o que ainda vai ser dito. O enunciado é, então, um acontecimento único, irrepetível, pois o falante não repete o enunciado anterior, mas o cita, o reconstrói, surge como resposta a outros enunciados e possibilita outros enunciados responsivos, portanto representa “um elo na cadeia” complexa e contínua da “comunicação discursiva”, estabelecendo, então, relações dialógicas. Ao suscitar resposta, a unidade real da comunicação discursiva \_enunciado concreto\_ se abre, então, à alternância dos sujeitos: “o ouvinte se torna falante”.

Bakhtin nos explica sobre essa passagem da palavra ao outro, esclarece sobre a necessidade da conclusibilidade do enunciado a fim de alternar os falantes: “o falante termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva”. (BAKHTIN, 2003, p. 271)

Nesse sentido podemos dizer que é necessário um acabamento provisório do enunciado a fim de que o ouvinte tome a palavra, aqui entendemos acabamento – conclusibilidade como *compreensão*, uma vez que Bakhtin, diz que “essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante.” (BAKHTIN, 2003, p. 271)

O enunciado como um todo acabado que pressupõe uma possibilidade de resposta, para Bakhtin, compreende três fatores correlacionados: “1) exauribilidade do objeto e do sentido; 2) projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) as formas típicas composicionais e de gênero do acabamento.” (BAKHTIN, 2003, p. 281).

Para o filósofo da linguagem, a exauribilidade do objeto é restrita quanto ao aspecto “semântico-objetal, mas ao se tornar tema do enunciado ganha uma relativa

conclusibilidade definida pelos objetivos colocados pelo autor” (BAKHTIN, 2003, p. 281), ou seja, o intuito, o querer-dizer do falante determina a escolha do objeto assim como a escolha do gênero do discurso em que o enunciado será estruturado. Certamente essa escolha se dará em virtude de uma dada esfera da comunicação verbal e das características pertencentes ao grupo social dos interlocutores.

Assim o caminho trilhado por Bakhtin nos leva ao que é mais caro para ele: o gênero discursivo. “A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na escolha de um certo gênero de discurso” (BAKHTIN, 2003, p.282). O que para o filósofo são as formas relativamente estáveis e típicas de um enunciado. É por meio dos gêneros que nos comunicamos. As enunciações acontecem por meio dos gêneros discursivos que são marcados por aspectos histórico-sociais e nos são transmitidos “quase da mesma forma que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo teórico da gramática” (p.282). Decorre dessa naturalidade de uso dos gêneros que muitas vezes não temos consciência de que lançamos mão dos gêneros discursivos para nos comunicarmos. Essa capacidade de internalização dos gêneros facilita a nossa comunicação discursiva.

Bakhtin deixa claro, também, sobre a diversidade de gêneros existentes, uma vez que é determinada “pelo fato de que são diferentes em função da situação, da posição social e das relações de reciprocidade entre os participantes da comunicação”. (BAKHTIN, 2003, p.283). Ou seja, assim como surgem as esferas de comunicação, surgem também os gêneros discursivos. E é a partir dessa heterogeneidade que o filósofo vai apresentar uma classificação entre gêneros primários e secundários. Os primeiros se referem aos atos comunicativos do cotidiano, sem elaboração, simples que ocorrem no seio familiar, seriam, principalmente, as conversas informais (diálogo), bilhetes, cartas. Os segundos, gêneros secundários, exigem uma elaboração maior, normalmente são escritos, assim como artigos científicos, romance, teses. Assim o que os diferenciam é apenas o nível de complexibilidade, no entanto, apresentam características que facilitam a classificação: conteúdo temático, plano composicional (estrutura formal) e estilo (seleção vocabular, composição frasal e gramatical marcada pela escolha individual). Na verdade, essas características são indissociáveis e constituem o gênero discursivo conforme as especificidades de cada esfera da comunicação, autor e destinatário. Portanto, segundo a teoria bakhtiniana da enunciação, podemos inferir que o conceito de enunciado se equivale ao conceito de gênero discursivo.

Antes de encerrarmos esta reflexão sobre enunciado, gostaríamos de compreender a colocação de Bakhtin sobre o que é extra ao enunciado, o que está fora da materialidade linguística, reflexão feita pelo círculo bakhtiniano (Voloshinov) no texto *Discurso na vida e Discurso na arte* sobre poética sociológica (1927), a fim de explicar a relação do discurso verbal com a situação extraverbal e lançando mão de uma situação bastante simples, relata sobre o enunciado "monoleximático": A palavra "Bem" dita por uma das pessoas, que estão sentadas numa sala, e a outra não responde. Inicialmente, o enunciado não pode ser compreendido sem considerarmos a situação extraverbal, ou seja, o contexto situacional. Os interlocutores mantêm relações, se conhecem, além do tempo estar "ruim" (chuvoso) por muito tempo. A pessoa ao enunciar "bem" o faz num tom adequado, apresenta uma entoação e entonação que faz com que o outro compreenda, mesmo que não responda, há compreensão responsiva, há uma cumplicidade estabelecida pela circunstância vivenciada.

Se "bem" foi compreendido, ele deixa de ser apenas uma palavra, um elemento lingüístico, e passa a ser enunciado, pois foi concebido considerando a "dimensão comunicativa, interativa e avaliativa", conforme Melo, (*in* BRAIT, 2010, p.67).

Desse modo e partir de nossas leituras do conceito de enunciado passaremos apresentar algumas considerações sobre o documento: "As Diretrizes" com o objetivo de verificar a pertinência, enquanto objeto de estudo nos termos bakhtinianos, ou seja, o documento é um enunciado concreto? Antes de iniciarmos essa tarefa, faremos uma breve apresentação do *corpus*.

Há alguns anos, a Secretaria de Educação do Estado de Goiás (SEDUC-GO) tem trabalhado para fazer uma reorientação curricular em todos os níveis de ensino. Apenas a partir de 2008, é que a EJA, também, passou a ser alvo de preocupação da Secretaria e elaboraram as: *Diretrizes da Educação de Jovens e Adultos do Estado de Goiás* com o objetivo de melhorar a qualidade do ensino da EJA, de orientar os caminhos a serem tomados com a preocupação em atender as novas exigências da educação nacional estabelecidas pela Constituição de 1988 e, posteriormente, pela LDB (1996).

Inicialmente, o documento justifica sua composição e já delimita a "ordem do discurso" nomeando todos os co-autores: subsecretarias, duplas pedagógicas, grupos gestores, educadores, funcionários administrativos e educandos. O documento se constituiu a partir de "momentos de discussão e de estudos acerca das concepções que norteiam as propostas curriculares voltadas à modalidade, aspectos de seu

histórico no contexto nacional e local e as tentativas de construção de políticas públicas educacionais voltadas para a EJA.” Nesse contexto, os autores enfatizam o fato de terem aplicado questionários a todos os segmentos (5%) que compõem a EJA do Estado de Goiás e, assim, puderam construir as matrizes curriculares da EJA atendendo a demanda por uma política curricular, a fim de preservar as características dessa modalidade de educação.

A construção desse material é justificada, uma vez que, durante muitos anos, os professores da EJA, em Goiás, não tiveram um referencial para pautarem seu trabalho. Estão carentes de “caminhos”, uma vez que se sentem incompetentes diante de um retrato de uma ineficiência educacional. Por isso se apresentam ansiosos diante de uma possibilidade de solução para alcançar o sucesso educacional – um ensino ideal, desejado, já que é isso que tem sido exigido pelas instituições superiores, que cobram números positivos ao “mensurarem” o aprendizado.

O documento, além de apresentar um histórico das políticas públicas que nortearam a Educação de Jovens e Adultos no Brasil e em Goiás desde o início do século XX até os dias atuais, contextualiza a EJA na sociedade contemporânea esclarece sobre a importância da educação “como chave indispensável para o exercício da cidadania.” Ratifica também a função “qualificadora” – permanente – que se caracteriza pela atualização de conhecimento por toda a vida do mais diverso público atendido pela modalidade de ensino: “As Diretrizes vêm contribuir, de forma relevante, para a aprendizagem dos educandos, orientada pela idéia de educar para a vida, para o mercado de trabalho e com a perspectiva de um ensino de qualidade e permanência”. (COEDI, 2010, p.25-26)

Inicialmente compreendemos as Diretrizes da Educação de Jovens e Adultos do Estado de Goiás, como um enunciado concreto, pois sua construção se deu como uma resposta a um outro enunciado também concreto: os Parâmetros Curriculares Nacionais, e certamente, a muitos outros enunciados como as Diretrizes e bases da Educação Nacional, além das diversas leis, pareceres, resoluções e teorias estudadas delimitadas no próprio texto ou referenciadas. Ocorre, também, como diz Bakhtin, um diálogo com outros enunciados vivenciados pela equipe autora no decorrer de processo de estudos e durante suas vidas. Sabemos que esse aspecto dialógico merece um estudo mais aprofundado o qual pretendemos realizar futuramente.

O filósofo nos aponta um outro elemento constituinte do enunciado \_ a sua destinação e isso o diferencia das unidades significativas da língua: “*Um traço (constitutivo) do enunciado é o seu direcionamento a alguém, o seu endereçamento. É*

*a diferença das unidades significativas da língua \_palavras e orações \_ que são impessoais, e a ninguém estão endereçadas.* (BAKHTIN, 2003, p. 301)

Entendemos assim que o documento estabelece o destinatário, prevê um ouvinte, está voltado para professores, gestores e coordenadores das escolas que oferecem o curso de Educação de Jovens e Adultos (EJA). Em vários momentos do texto (enunciado) são apresentados os destinatários: "O grupo gestor deve estar comprometido com as ações desenvolvidas na integração da aprendizagem desses educandos". (COEDI, 2010, p.28) E ainda "Os educadores devem desenvolver estratégias de aprendizagem que favoreçam a autonomia, a sensibilidade para trabalhar com a diversidade." (COEDI, 2010 p.28).

No entanto, o texto deixa claro: as vozes destes destinatários também constituindo o todo, uma vez que o documento foi construído após entrevistas com professores, coordenadores, diretores, alunos de EJA, desse modo tanto os professores são destinatários, como também são co-autores do enunciado. Poderíamos ainda dizer que também são objeto em estudo.

Para tanto, instaura-se um processo de estudo dedicado a traçar o histórico das tentativas de estabelecimento de políticas de EJA desenvolvidas no estado de Goiás ao longo do tempo. Simultaneamente, busca-se implementar ações para diagnosticar a EJA ofertada pela Rede Estadual de Ensino, no intuito de, não só definir o perfil dos educandos atendidos e das razões sociopolíticas e educacionais de constituição dessa demanda, mas também de conhecer todos os profissionais envolvidos nesse processo, para com base nessa realidade, propor formas de organização curriculares que atendam estes perfis, bem como assegure o acesso a permanência e a qualidade de ensino a todos os jovens e adultos, respeitando suas diversidades." (COEDI, 2010, p. 9).

Uma boa parte do documento é utilizada para apresentar a síntese do Diagnóstico – EJA na Rede Estadual de Ensino onde esclarece quem são o objeto:

Para nortear a construção das Diretrizes Pedagógicas de EJA no Estado de Goiás, foram aplicados questionários diagnósticos, com questões abertas e fechadas, às 343 unidades de ensino que oferecem a modalidade EJA jurisdicionadas às 38 SRES. Os questionários foram direcionados aos segmentos: educandos, educadores, gestores e administrativos que compõem a comunidade escolar. (COEDI, 2010, p. 31).

Passemos, então a pensar o nosso corpus como um enunciado, pois conforme a teoria do Círculo, o enunciado concreto sempre se volta a uma resposta, a uma atitude

compreensiva responsiva: “Todo discurso é orientado para a resposta a ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada.” Desse modo entendemos que o professor leitor deste enunciado não possa ser um leitor passivo diante do que lê, pelo contrário, ele recebe o enunciado, adotando para com ele uma atitude responsiva ativa: refutando, acatando, completando, adaptando. Assim, nesse momento como partícipes desse processo de compreensão responsiva em relação às Diretrizes, estamos efetivando um ato de resposta, ou seja, a alternância de falantes, tomamos a palavra. Houve um acabamento, uma exauribilidade do objeto, conforme os termos bakhtinianos.

Outro fator importante a ser comentado é a questão de autoria. As Diretrizes foi escrita por uma equipe técnico-pedagógica de EJA da Coordenação de Educação a Distância subordinada à Secretaria de Estado da Educação do Estado de Goiás. Diante disso fica muito difícil percebermos características do estilo individual, até porque não é possível qual ou quais do grupo escreveu o texto, mas considerando a formação educacional do grupo, as condições em que foi produzido o material, é possível perceber a inscrição teórica, histórico- ideológica da equipe. E seleção vocabular, a organização do gênero: introdução, justificativa, a apresentação dos subtemas e da estrutura organizacional do ensino de EJA diz sobre inovações teóricas, democráticas, mas também da tentativa de tornar o signo monovalente, usando verbos nos presentes com ideia de imperativo. De alguma forma há a presença de uma estrutura de poder que acaba por anular o discurso democrático.

No entanto, não impede que, de alguma forma, as vozes mais ou menos apareçam no discurso não “aspeado” dos autores.

Consideramos, então, este enunciado como um gênero discursivo, uma vez que se constitui do verbal, do lingüístico, de uma situação de comunicação interacional evidenciando o social, o histórico, os participantes e dimensão axiológica.

Portanto podemos dizer de forma sucinta que o documento é um enunciado, pois há autor, destinatário, finalidade discursiva, além de pertencer a uma situação de interação da esfera social educacional do Estado de Goiás, possibilitando uma leitura responsiva e responsável numa dissertação futura.

### **Sujeito responsável e ato ético**

Retomando aqui então o conceito de enunciado tratado por Bakhtin e seu Círculo quando diz todo enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva, suscita

uma compreensão responsiva e conseqüentemente espera-se um sujeito ético responsável, capaz de tomar a palavra passada a ele na alternância dos sujeitos, passaremos agora apresentar nossas leituras de *Para uma Filosofia do Ato*, onde refletiremos sobre os conceitos de sujeito ético/ responsivo. Para emprendermos um de nossos objetivos nesse texto, é irremediável que entendamos o conceito de responsabilidade, que inicialmente em *Para uma Filosofia do Ato*, o filósofo trata como dever. *O dever, a obrigação exigida de outro ou pela própria pessoa*. Bakhtin inicia sua reflexão sobre o dever criticando Rickert, um dos fundadores e líder do neokantismo, por conceber o dever como a mais alta categoria formal, para Bakhtin é um equívoco, pois ao tentar corrigir tecnicamente um ato realizado não implicaria em solucionar a questão de seu valor moral. Para ele não tem sentido em falar em dever teórico, pois é necessário pensar veridicamente. "O dever surge apenas na correlação da verdade (válida por si) com nosso ato real de cognição, e esse momento de estar correlacionado é historicamente um momento único: ele é sempre um ato ou ação individual [postupok] que não afeta em nada a validade teórica objetiva de um juízo, um ato ou ação individual que é avaliado e atribuído dentro do contexto unitário da vida real, única, de um sujeito". BAKHTIN (1993, p. 22-23) Para Bakhtin o dever está ligado à responsabilidade que advém de um sujeito real.

Ele (o dever) ganha validade dentro da unidade da vida responsável única, não tem um conteúdo específico. Não há dever científico, estético, ou ético. O dever é uma categoria característica de atos ou ações em processo ou do ato realmente realizado, é uma certa atitude de consciência. O dever funda a presença real de um juízo dado sob dadas condições na consciência, na concretude histórica de um fato individual, mas não funda a teórica veracidade em si. Portanto não há normas morais que sejam determinadas e válidas em si como normas morais, mas existe um sujeito moral com determinada estrutura, o sujeito sabe que está marcado com o dever moral.. (BAKHTIN, 1993, p. 23-24).

Daí, percebemos a grande crítica de Bakhtin em relação às tendências filosóficas, que não conseguem abranger o mundo teórico e o mundo real, nesse sentido ele diz que todos os sistemas éticos são normalmente, e corretamente, subdivididos em "ética material (ética do conteúdo) e ética formal". (p. 39) No entanto, ele se opõe à ética material porque ela encontra e funda normas morais especiais com conteúdo definido e normalmente universalmente válidas e relativas, universais\_ aplicáveis a qualquer um e ainda como já foi posto anteriormente, Bakhtin acredita que não há especificamente normas éticas. Para ele, as normas que apresentam conteúdos

pertencem a uma disciplina: “lógica, estética, biologia, medicina, uma das ciências sociais”. Portanto, a ética material não dá conta do dever moral, “ela apenas aceita cegamente que o dever é inerente ao conteúdo de algumas proposições, ou seja, uma proposição do dever-ser depois de considerar a existência de um sujeito”. (BAKHTIN, 1993, p.40).

Percebemos nestas afirmações que o dever - a responsabilidade - constitui o ato de um sujeito único, moral, portanto o sujeito é responsável, tem um dever para com o outro para com ele mesmo. Ele empenha sua fala sobre os atos realizados conforme cada Ser desempenha ou desempenhará no mundo concreto em que vive e que segundo o filósofo russo “apenas de dentro do ato com minha ação responsável que pode haver um caminho para a unidade do Ser, e não de seu produto, tomado em abstração”. Aqui há ainda a preocupação do filósofo em esclarecer que para haver compreensão de um objeto é necessário compreender a minha responsabilidade sobre ele “atitude ou posição que devo tomar em relação a ele”. Isso requer minha participação responsável e não uma teorização, enleio de mim mesmo.

Acreditamos que nas Diretrizes e na Matriz curricular de EJA, o professor é convocado a dar uma resposta à proposta apresentada a ele. Há uma exigência de tomada de atitude. Espera-se um sujeito que se responsabilize por seus atos, uma vez que ao avaliar o ato do outro (SEDUC), ele já pratica um ato, ele age responsavelmente e responsabilmente.

Nesse sentido, o dialogismo de Bakhtin dá ao sujeito-leitor a possibilidade de fazer escolhas, aceitar ou não a proposta, ser realmente o sujeito do discurso, mesmo que essa subjetividade venha depois da intersubjetividade. Se o sujeito tem uma constituição polifônica, ele existe (devir) e, assim, não pode ser destituído de sua responsabilidade de execução de um ato por um álibi. A proposta de filosofia de Bakhtin prevê um sujeito que pode até ter justificativas, mas não álibi que o isente de sua responsabilidade perante o outro. E segundo Sobral (2008, p.228), é esse não-álibi, essa ação responsável é “que une o ser complexo o pessoal e o social, o cognitivo e o empírico, o universal e o singular, o biológico e o histórico”.

Assim queremos destacar aqui a noção de sujeito nesta perspectiva bakhtiniana, o sujeito entendido em termos éticos, responsabilmente éticos e de responsividade ética, pois é visto como responsável pelo ato e responsivo aos outros sujeitos no contexto em que são realizados concretamente os atos \_ os enunciados.

Ainda em *Para uma Filosofia do Ato* (1993) a unidade do fenômeno em detrimento de algum aspecto parcial é perseguida insistentemente por Bakhtin e nesse

perseguir ele postula novas categorias para a condição humana: “eu-para-mim, “eu-para-o-outro” e “outro-para-mim”, respectivamente, numa relação do eu voltado para mim mesmo, do eu que se aproxima do outro e do outro que sai de si para se aproximar do eu. Isso constitui uma relação dialógica na construção do todo eu, o que nos remete à relação dialógica da construção do discurso proposta pelo Círculo bakhtiniano. O discurso se constitui pelo dialogismo, pois o sujeito constrói seu discurso por meio do discurso do outro em forma de espiral, uma vez que, quando alguém profere seu discurso, remete-se a outros discursos, mas constrói um outro discurso. Há o “já-dito e o jamais-dito”. E esses sujeitos se constituem inscritos numa dada realidade discursiva, plural, heterogênea e ideológica e, assim, aparecem as vozes sociais e ideológicas contidas nesse acontecimento.

### Considerações Finais

Ao considerarmos a teoria bakhtiniana para compreendermos o sujeito responsável dentro de um ato único, o enunciado concreto, conseqüentemente seu ato ético como resposta a si mesmo e ao outro, aceitamos que o Ser bakhtiniano ocupa um lugar ímpar, irrepitível, ou seja, é um ser insubstituível, que se relaciona como outros seres e nessa relação constituem-se sem sobrepor o singular e os coletivos. E, portanto, o sujeito leitor das *Diretrizes da Educação de Jovens e Adultos do Estado de Goiás* deve se responsabilizar por seus atos, não porque são exigidos por normas éticas prescritas e universais, impostas a qualquer um, mas em virtude de uma decisão ética, valorizada em si, ligadas à sua “situacionalidade” do sujeito-professor que assina seus atos e porque foi suscitado por um enunciado, um enunciado concreto.

Assim podemos considerar as *Diretrizes da Educação de Jovens e Adultos do Estado de Goiás* como um gênero secundário e também como “um elo na comunicação verbal” que se relaciona a outros enunciados a que ele é uma resposta e àqueles que são respostas a este, dando continuidade a esse processo de interação verbal infinito como presença de autor, interlocutor, verbal e extraverbal, o histórico, o social e o ideológico, partes constituintes de um enunciado concreto conforme os conceitos bakhtinianos. Côncios dessa complexidade teórica, temos o intuito de perseverar nas leituras desse filósofo da linguagem a fim de aprofundarmos em sua teoria e darmos continuidade ao nosso projeto de estudo.

### Referências

BAKHTIN M., M. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza da edição americana *Toward a philosophy of the act*. Austin: University of Texas press, 1993. (tradução destinada exclusivamente para uso didático e acadêmico)

BAKHTIN, M. (Volochinov) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, 9 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SOBRAL A. O Ato "responsável", ou Ato Ético, em Bakhtin e a Centralidade do Agente. p. 219-235, jul.2008

\_\_\_\_\_.O Conceito de ato ético de Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito. In: *Revista Bioethikos*, 2009. Centro Universitário São Camilo: São Paulo, p. 121-126. Artigo com livre acesso na web pelo endereço: <http://www.saocamilo-sp.br/pdf/bioethikos/68/121a126.pdf>

BRAIT, Beth e MELO, Rosineide Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In, BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005

VOLOCHINOV. (1926). *Discurso na vida e na arte:sobre a poética sociológica*. Trad. De Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza da edição inglesa de Itunik, I. R. "Discourse in life and discourse in art – concerning sociological petcs". In VOLSHINOV. V.N . *Freudism*. New York: Academic Press, 1976.

## DENTRO DA NOITE: O SANGUE COMO INSTRUMENTO ONÍRICO DE PRAZER.

Sabrina Mesquita de REZENDE  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

Alexander MEIRELES DA SILVA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus Catalão*

**Resumo:** O vampiro, criatura mítica é considerada transgressora por ameaçar o *status quo* capaz de subverter a ordem através de seu ataque por sangue. Por esse fluído vermelho destitui as maiores instituições sociais e dissolve os seus laços, pois o sangue é a aliança da sociedade. Além disso, temos como desdobramentos dessa aliança o sexo reprimido. Percebe-se que, o vampiro ao atacar a sua presa (vítima) se alimenta e realiza um ato sexual, portanto duas funções biológicas vitais do ser humano. A dicotomia sangue e sexo deve ser vigiada e punida, uma vez que, o sexo, só pode ser manifestado e concretizado conforme valores ditados socialmente. Caso contrário, deve ser velado, como podemos observar em relações homoeróticas, que transgridem o sexo utilitário e institucional. O sexo manifestado pelo homossexual é ilegítimo e artificial, portanto impera o prazer em todas as suas nuances. Objetivamos no presente trabalho refletir sobre sangue e o sexo, bem com as relações homoeróticas em um contexto finissecular aliado a uma sociedade decadente. O sangue é um instrumento onírico de prazer por estar presente em uma linha tênue entre vida e morte, e onde estabelece o vampiro, criatura fronteira contestadora repensando o espaço social e ocupando como um ser duo. Assim, transpondo a barreira social, o vampiro realiza o seu prazer através do sangue e do sexo estabelecendo uma leitura decadentista povoada por um mundo onírico de prazer. Diante disso, investigaremos como e por que essa criatura mítica constituinte de elementos metafóricos ameaça o *status quo*, e como o sangue e o sexo presentes na sociedade traz uma leitura repressora diante de convencionalismos. Para o alcance de respectivo objetivo, utilizaremos como *corpus* o conto Dentro da Noite, de João do Rio (1910), e como subsídio teórico os estudos de Foucault (1999), Silva (2011), Levin (1996), entre outros.

### Introdução

Historicamente, o sangue é um elemento sagrado na Sociedade. A sua menção sempre está vinculado a manutenção de alianças e poder, pois através dele se reconhece pertencente daquele grupo. Ser aceito socialmente define os rituais e hábitos seguidos. Assim o sangue como elemento de reconhecimento social forjará todo e qualquer sistema de alianças. Desde civilizações mais primitivas temos essa relação do sangue com o social, tanto que era prática comum o sangue de um inocente ser oferecido em sacrifício:

What is offered to God in this way becomes God's property absolutely-this is why it was so often broken or burnt or untouchable,

and as God's property it is something which produces fear and love. Sacrifice is a symbol of 'the renunciation of the ties of Earth through love of the spirit' or of the godhead. All traditions contain symbols of son or daughter being sacrificed, Abraham's intended sacrifice of Isaac being, perhaps, the best known (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1996, p. 818-819).

Se considerarmos o sacrifício de um inocente envolvendo o sangue que se verte temos 'a vítima ou o escolhido' como sinal de deferência social, pois esta abdica de tudo que é terreno em nome do grupo, estabelecendo a aliança do mundo espiritual com o material, mas também mantêm uma estratificação social de seus familiares com o restante do grupo.

Etmologicamente sacrifício significa ofício sagrado. É um trabalho nobre que se realiza em nome do coletivo. Como o quase sacrifício relatado na bíblia, no qual Abraão oferece o próprio filho Isaac para o sacrifício que ao final não se concretiza. É relevante observarmos que, Abraão, rei tribal oferece em sacrifício o filho se conectando com o mundo espiritual e revertendo em prosperidade para o seu reino. Nota-se a manutenção de poder em dois níveis: espiritual e material, pois ao mesmo tempo, o ritual representa o alcance do homem com Deus, instituindo-o de obediência com o ser supremo. Por outro lado, mantêm e perpetua o seu poder como chefe dos homens.

Desta feita, o sangue é um elemento importante numa Sociedade que determina a ação e a postura de seus integrantes uniformizando-os e os legitimando pelo convencionalismo, como nos assevera Foucault:

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens, para uma sociedade em que a fome, as epidemias e as violências tornam a morte iminente, o sangue constitui um dos valores essenciais; seu preço se deve, ao mesmo tempo, a seu papel instrumental (poder derramar o sangue), a seu funcionamento na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar a seu próprio sangue) a sua precariedade( fácil de derramar, sujeito a extinção[...])(FOUCAULT,1996).

Destarte, esse fluído escarlate reflete o seu valor de acordo com o *status quo* vigente. Como tal, poderá ser derramado adequadamente sob o signo da lealdade e honra. Entretanto, se este código social for desrespeitado deve ser punido e banido. A história das civilizações espalhadas pelo mundo sempre foram demarcadas pelo

sangue, mecanismo de poder instituído. Por conseguinte, a imaginação popular começa a associar a quintessência do sangue com a figura mítica do vampiro. Um ser abjeto que transgride a ordem natural destinado ao sangue. Revertendo esse domínio social, dissolve os seus laços.

Como já foi supracitado anteriormente, o sangue endossa a perpetuação de poder e aliando á ele o sexo “Sade vincula a análise exaustiva do sexo aos mecanismos exasperados do antigo poder de soberania” (FOUCAULT, 1996, p.139).

Sexo e sangue mecanismos de poder, institucionalizado socialmente. Entretanto, se há reversão dessa ordem se transfigura o seu papel, consequentemente alcança níveis fronteiriços além do social. Neste contexto de transgressão se encontra o vampiro, criatura mítica que ameaça o *status quo* por sua incessante busca por sangue. Este que anteriormente simbolizava uma aliança, se torna a manifestação total do sexo em todas as suas nuances. Tanto o vampiro quanto o sexo ilegítimo não se categoriza, então esta criatura da noite ao atacar sua presa se alimenta e realiza um ato sexual, portanto, duas funções biológicas do homem.

Nesta atmosfera sangue e sexo se encontra o vampiro na construção de um paraíso artificial. Aquém da Sociedade o monstro constrói suas próprias linhas fronteiriças e ergue seu paraíso repleto de sonhos, devaneios e simbolizações oníricas de prazer.

O sangue como instrumento onírico de prazer se realizará no corpo bifurcado e dual, no qual será permitido o gozo através de um ambiente de sonhos sem amarras reguladoras. Portanto, em contextos onde se insere a normatização não há espaço para o corpo dicotômico do monstro. Se tornando necessário que este construa suas próprias fronteiras conquistando seu espaço e ao mesmo tempo, dando vazão a todos os seus desejos.

Destarte, a concretização do prazer ocorre por meio da artificialização corporal. Essa modificação do natural pelo artificial é imprescindível, pois segundo Baudelaire (1996) o mal se encontra naturalmente na humanidade, então é preciso construir um paraíso sinestésico injetado de sensações. Por conseguinte, a possibilidade de novas experimentações emerge a perversidade corporal.

Contudo, é sintomático observarmos o vampiro, criatura mítica que corporifica culturalmente a Sociedade aliando a busca por sensações transfigura a realização do prazer através do sangue. Assim, pretende-se investigar como o vampiro no conto ‘Dentro da Noite’ de João do Rio (2012) estabelece o seu prazer por meio do sangue,

elemento plurissignificativo simbolizando mecanismos de poder aliado ao sexo ilegítimo.

### **Objetivo**

Objetivamos investigar como o vampiro perpassa domínios culturais endossa simbologias sexuais vinculado ao sangue, bem como sua busca por prazer na artificialização no corpo monstruoso. Intenta demonstrar como o vampiro Rodolpho Queiroz, protagonista do conto 'Dentro da Noite' de João do Rio (2012) manifesta seu prazer na esfera do sangue. De que maneira há a realização do gozo?

### **Metodologia**

Basearemos nossa pesquisa em Foucault (1996), Levin (1996), Silva (2011), Cohen (2011), Mucci (1994), Moretto (1989).

### **Fundamentação Teórica**

De acordo com o papel dispensado ao sangue na Sociedade temos:  
Blood... With these qualities is linked all that is lovely, noble, generous and high-minded... Blood also corresponds to vital and bodily heat, as opposed to light, which corresponds to breath and spirit. Hence blood, as the corporeal principle, is the channel of the passion( CHEVALIER, p.100).

O sangue representa um conduto de valor inestimável para a Sociedade, visto que por ele se permite autoafirmar as alianças de poderes por pertencer aquele sangue, mas também ganha contornos sexuais:

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos de poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade onde predominam os sistemas de alianças, a forma política do soberano, a diferenciação em ordem e castas... (FOUCAULT, 1996).

O sangue é um constituinte relevante a garantir manutenção de poder. Em seu nome é sancionado vertê-lo sob o signo da honra e lealdade, pilares sustentadores da uniformização social. Considerando o valor atribuído a este fluido, o poder se manifesta tanto na esfera social quanto sexual:

Sade vincula a análise exaustiva do sexo aos mecanismos exasperados do antigo poder de soberania e aos velhos prestígios inteiramente mantidos do sangue; este corre ao longo prazer... O sexo em Sade é sem norma, sem regra intrínseca que possa ser formulada a partir de sua própria natureza (Foucault, 1996).

Partindo deste princípio o sangue está intrinsecamente relacionado ao sexo, visto que, a distinção do sangue se sobrepunha a normatizações no sentido de surgir relações consanguíneas para a hegemonia do poder, transfigurando em manifestação de prazer. Entretanto, quando surge a figura subversora do vampiro, as esferas sociais se modificam dissolvendo todos os laços e instituições sociais; "Sendo um morto-vivo, o vampiro está além das convenções e ideologias que regem o mundo dos vivos, sendo considerado como uma ameaça subversora ao *status quo* (SILVA, 2011)".

Se configurando como uma criatura que se move entre-fronteiras abole qualquer convencionalismo social (COHEN, 2011). Por se apresentar como uma força contestadora surge inusitadas relações sexo-sangue:

O vampiro é um morto reanimado; ele não é uma criatura do passado, mas sim do presente, passeando incólume entre suas prováveis vítimas; o vampiro não ataca simplesmente visando o sangue, pois há a presença de um elemento erótico entre ele e sua vítima e os elementos eróticos ou libertinos ganham destaque [...] (SILVA, 2011).

O pareamento sexo sangue ocorre no pleno gozo. É um espaço em que o corpo dual do monstro ganha destaque pela plena manifestação sexual, na qual podemos observar:

[...] quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços![...] Tive um estremecimento. Ciumes? Não. Era um estado que nunca se apossara de mim: a vontade de tê-los só para os meus olhos, de beijal-os, de acaricial-os, mas principalmente de fazê-los sofrer (RIO,2011).

Nota-se através do excerto retirado do conto Dentro da Noite de João do Rio(2011) a forte presença da dualidade monstruosa em Rodolpho Queiroz e seu desejo sexual exacerbado, ou seja, sente desejo pela noiva Clotilde, mas se trata de um sentimento conectado a fronteiras não categorizantes entre prazer e dor se transformando em uma perversão, na qual tudo é possível por intermédio das

sensações.”[...] Baudelaire fala em favor de uma arte total, de acordo com os princípios da analogia e da sinestesia” (LEVIN, 1996).

Destarte, a simbolização e analogia do Decadentismo se encontra no vampiro, que através de processos sinestésicos se constitui a realização sexual pelo sangue. Como percebemos, Queiroz nutre um desejo exacerbado por infringir dor á noiva quando em seus devaneios imagina espetar um longo alfinete na pele de alabastro de Clotilde, então, só de pensar neste desejo já lhe causa estremecimento, configurando no elemento da perversão decadentista.

De acordo com a tópica decadentista; “De fato, Gautier, no prefácio a *Les Fleurs Du mal*, falava da perversão como uma consequência do culto á artificialidade” (LEVIN,1996).

A busca por novas experimentações abre caminho para a artificialidade, pois é necessário construir um ambiente novo para a satisfação do sexo ilegítimo e desregrado, e conseqüentemente a instalação da perversidade; “Não foi possível reter o desejo que me punha a tremer, rangendo os dentes... - Oh! não! fiz. Estou apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço” (RIO,1996).

O monstro Rodolpho Queiroz incapaz de ocultar mais a sua nevrose diz toda a verdade a noiva. Por conseguinte, se instaura uma atmosfera artificial povoada de perversão, visto que, para se saciar sexualmente é preciso infringir dor e verter sangue no outro. A nevrose se faz presente pelos estados alucinatórios: “Os estados alucinatórios que os objetos são capazes de suscitar quando contemplados contribuem para o agravamento da moléstia nervosa... a neurose acaba se concentrando numa força visionária (LEVIN,1996).

Uma simples observação ao objeto desejado é capaz de provocar um estado alucinatório estabelecendo um entre- fronteiras:

É preciso pagar ao meu ciúme a sua dívida de sangue. Deixe espetar o alfinete... -Vae fazer-me doer. - Não doe. - E o sangue? - Beberei essa gota de sangue como a ambrosia do esquecimento. E dei por mim, quase de joelhos, implorando, suplicando, inventando frases, com um gosto de sangue na boca e as fontes a bater, a bater... (RIO,2011).

Diante de seu objeto de desejo, Queiroz se vê apossar de si uma força incontrolável que o mantém num estado alucinatório e visionário. Essas características podemos observar na passagem acima, na ocasião em que Rodolpho faz o pedido inusitado em espetar o alfinete no braço de Clotilde, concomitantemente, o vampiro se

vê em um estado alucinatório ao ponto de implorar para que deixasse realizar o seu desejo.

Além disso, há recorrência sangue-sexo, pois quando a noiva se preocupa com o sangue que se verterá, Queiroz diz que sorverá até a última gota de sangue, estabelecendo assim, o sangue como elemento onírico de prazer.

Portanto, o sangue como condutor do gozo se refletirá na construção do artificialismo do monstro, que configura no universo onírico:

Em vez de usar o mundo exterior como parâmetro para a produção estética, o escritor prefere retirar de seu próprio imaginário os temas a serem recriados estilisticamente. Serão os sonhos, os paraísos artificiais, o vinho e as drogas[...] (LEVIN, 1996).

A manifestação do gozo no corpo do monstro surgirá entre a artificialização, o que permitirá uma idealização onírica de um paraíso:

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, passei a mão, senti a pele macia e enterrei-o. Foi como se fisesse uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. (RIO,2011).

A descrição da primeira vez que o protagonista infringe dor á noiva e dá vazão a seus extintos mais secretos reflete em método e em como realiza esse prazer pelo sangue. Então, cria-se um paraíso artificial, uma idealização conseguida por experimentações oníricas . Rodolpho metodicamente tira o alfinete da casaca e compara a sua ansiedade e nervosismo do seu intento com a primeira vez, e antes que enfie o alfinete sente o lugar, portanto o tato. E após esse primeiro estágio e da realização de sua nevrose, ele mesmo conclui que sentiu tanto gozo ao ponto de todos os seus sentidos terem participado, logo, esse pleno gozo seria o resultado da artificialização e idealização do universo onírico por processos sinestésicos.

Diante disso, a nevrose manifestada no corpo transgressor ligada a estados de hipersensibilidade são muito recorrentes: “[...] Sadismo, relações incestuosas e paixões diabólicas, eram bastante comuns desde que retratassem estados de sensibilidade exagerada, às vezes perto da alucinação[...]” (LEVIN, 1996).

Se torna relevante a vinculação da nevrose patológica com a sensibilidade:

[...] Deitado, a delícia d'aquella carne que sofrera por meu desejo, a sensação do aço afundando de vagar no braço da minha noiva, dava-me espasmos d'horror! Que prazer tremendo! E apertando os varões da cama, mordendo a travesseira, eu tinha certeza de que dentro de mim rebentara a moléstia incurável [...] (LEVIN, 1996).

Percebe-se nesta passagem a constituição de uma nevrose patológica ligada ao sadismo, mas que retrata um alto estado sensível, no qual o protagonista Rodolpho Queiroz narrando um momento onírico que experimenta durante uma crise, vincula este momento ao seu estado sensível e a construção da artificialidade e como consequência a perversão.

Salientamos ainda que a sensibilidade poética do momento só ocorre pelo distanciamento social:

O estilo decadentista já pode ser definido conseqüentemente como expressão da tentativa de distanciar a arte do contato com a realidade social... Sustenta-se numa recusa explícita do mimetismo, transparecendo nitidamente na artificialização do material encontrado no meio bem como na busca incessante de sensações inusitadas que possam traduzir a novidade (LEVIN, 1996).

A sensibilidade estará intimamente relacionada com o distanciamento social. Essa ocultação forjará a subjetividade autônoma do misantropo, ou seja, do vampiro, quando este artificializando o objeto encontrado ou desejado buscará sensações inusitadas, visto que inaugura-se a novidade, uma percepção nova ao objeto instaurando a sensibilidade.

Neste contexto entre artificialização - sensibilidade se instaura a postura decadentista vinculada a patologias; “[...] conceito estilístico cuja origem estaria relacionada á sensibilidade patológica dos escritores. Uma sensibilidade decadente, porque de natureza degenerada[...].” (LEVIN, 1996).

A postura decadentista é construída em contornos sensíveis onde é compreendido a patologia de seus sujeitos. Um estado emocional que transformará o natural pelo artificial em níveis de degeneração respondendo as suas práticas sexuais sadistas.

O vampiro Rodolpho Queiroz é uma criatura não categorizante e que abole fronteiras assumirá essa postura decadente, um corpo dotado de desejos, na qual sua patologia definirá seu estado emocional, transformando a artificialização degenerada em perversão sexual e sadismo.

Queiroz se reconhecendo como um monstro patológico e sexual atribui ao seu objeto desejado 'Clotilde' uma artificialidade engendrada de novidade inerentes a seus estados de sensibilidade e perversão.

## Conclusão

O sangue, elemento multidiscursivo que recebe contornos culturais em facetas de poderio e se destacando como instrumento de promoção social.

Entretanto, quando inserimos a figura monstruosa do vampiro, nesta conjuntura o sangue é o principal agente, e por conseguinte as relações se modificam.

Em posse deste líquido valoroso, o vampiro como ser autônomo e sexual demarca o novo tom que será dado a este elemento. Um condutor sexual que acessará o pleno gozo na artificialização sensibilidade e sensações.

Enfim, o sangue licencia a evasão á um universo autônomo repleto de devaneios, onde se inscreve o vampiro se realizando sexualmente e instituindo o sangue como elemento onírico de prazer.

## Referências

CHEVALIER, JEAN, GHEERBRANT. *Alain. Dictionary of Symbols*. USA, 1996, Ed: Penguin Books.

COHEN, Jeffrey, Jerome, *Pedagogia dos Monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. In: *A cultura dos monstros: sete teses*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.2011,

JOÃO do Rio, *Dentro da noite*. In: \_\_\_\_\_. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Ganier Livreiro- Editor,1910, p.1-11.

LEVIN, Messer Orna. *As figurações do Dândi: Um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Ed: da UNICAMP- SP, 1996.

MORETTO, M.L, Fulvia, *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 36.

MUCCI, Isaias, Latuf, *Ruína e simulacro Decadentista: Uma leitura de Il Piacere, de D' Annunzio*. Rio de Janeiro: ED. Tempo Brasileiro, 1994. p.75.

SILVA, Alexander Meireles, SILVA, Veridiana, Mazon, Barbosa. Porque a alma da carne está no sangue: Uma leitura queer do vampiro na literatura brasileira finissecular.

## LIVRO DIDÁTICO DE LÍNGUA INGLESA NO ENSINO MÉDIO PÚBLICO DE CATALÃO - SOBRE OS LIVROS DIDÁTICOS DE INGLÊS

Sarah Cristina de Oliveira SEBBA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão/LIMES

Alexander MEIRELES DA SILVA  
Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão/LIMES

**Resumo:** O ano de 2012 foi marcado, pelo menos no ensino estadual de Goiás, pelo recebimento inédito de livros didáticos de todas as disciplinas ministradas nas escolas do governo supracitado, até abranger a totalidade dos estudantes da rede pública estadual. Sendo assim, entendemos que o governo do estado deu um passo à frente no sentido de propiciar aos seus alunos a instrumentalização para um melhor desempenho na aprendizagem significativa, especialmente aquela relacionada à língua inglesa. Os alunos da escola estadual tendem a estudar na universidade pública, ou a fazerem cursos técnicos que os credenciem ao trabalho o quanto antes, mas sabemos que as chances de essas vagas serem preenchidas por alunos de escolas particulares é bem maior devido a uma enormidade de fatores. Um deles diz respeito à relação dos alunos, de ambas as instituições, com os livros didáticos. É justamente a partir deste ponto que a presente investigação se desenvolveu além de considerar disponibilidade na escola de tecnologia educacional, a articulação do professor frente aos recursos disponibilizados, bem como sua formação. Assim posto, esta pesquisa encontra-se inserida no campo de estudos da Linguística Aplicada, sendo de cunho etnográfico, quantitativo, e base qualitativa, na qual buscamos diagnosticar o impacto da (re) introdução do livro didático de Língua Inglesa sobre o ensino desta disciplina no terceiro ano do Ensino Médio nas escolas estaduais de Catalão.

O ano de 2012 foi marcado, pelo menos no ensino estadual de Goiás, pelo recebimento inédito de livros didáticos de todas as disciplinas ministradas nas unidades de ensino do governo do estado supracitado, pois até então, apenas as disciplinas como Português, Matemática, Química, entre outras consideradas de primeiro escalão, eram contempladas com a gratuidade dos materiais didáticos, como já foi dito nos capítulos anteriores. Essas medidas foram tomadas gradativamente até abranger todos os estudantes da rede pública de ensino de Goiás. Sendo assim, de certa forma, entendemos que o Governo do Estado deu um passo à frente no sentido de propiciar aos seus alunos a instrumentalização para um melhor desempenho na aprendizagem significativa, especialmente relacionada à Língua Inglesa. Lembrando que estamos, no âmbito nacional, às vésperas de uma Copa do Mundo de Futebol (prevista para 2014) e de uma Olimpíada (prevista para 2016); e no âmbito regional, cercados de várias multinacionais, que cada vez mais, precisam de mão-de-obra qualificada; e também de quase trinta cursos superiores, em faculdade e universidade

instaladas na cidade de Catalão, motivos mais que suficientes para nos incluirmos na tão almejada globalização, que já é uma realidade local. O domínio de uma segunda língua, neste caso o Inglês, tem sido primordial na seleção de candidatos a vagas, tanto de empregos, quanto de cursos fora do país financiados pela universidade pública federal do estado de Goiás, como tantas outras espalhadas no país. Sabemos que os alunos da escola pública não tendem a estudar na universidade pública, mas tendem a fazer cursos técnicos que os credenciem ao trabalho o quanto antes, sendo assim, sabemos também, que as chances de essas vagas (das universidades) serem preenchidas por alunos de escolas particulares é bem maior devido a uma enormidade de fatores. Por exemplo, a relação com o livro didático dos alunos de escolas particulares e dos alunos de escolas públicas ser bem diferente. Enquanto os primeiros têm contato com os livros, de todas as disciplinas, desde sempre, os outros só recebiam alguns livros, de algumas disciplinas, e ainda assim, quando passaram a receber de todas as matérias, têm que deixar os livros na unidade escolar que estudam, ou seja, o contato com o livro didático se resume a uma vez por semana, na maioria dos casos, por cinquenta minutos, na melhor das hipóteses, se o professor utilizá-lo em todas as aulas, o que sabemos pode não se concretizar.

É justamente neste ponto que esta pesquisa se baseou, a relação estabelecida como livro didático, tanto por parte dos alunos, quanto professores. Que impacto causou a reintrodução do livro didático de Inglês? O resultado obtido será demonstrado através de gráficos e analisado a seguir para então, tentarmos traçar um perfil do diagnóstico do Ensino de Inglês nas Escolas Públicas Estaduais de Ensino Médio em Catalão. O Estado iniciou a distribuição dos livros de Inglês segundo as escolhas dos professores. É bem verdade que uma pré seleção já tinha sido feita. O Governo enviou então, às escolas, uma lista contendo cinco opções de livros para que os professores elencassem três, na sua ordem de preferência para o recebimento dos mesmos no ano de 2012. Mais à frente apresentaremos especificamente de cada um dos livros escolhidos. Mas ainda sobre os livros didáticos e lembrando o início deste estudo Nunes afirma que

desde os primórdios da cultura letrada, ouve-se falar em livros e, de um longo tempo atrás até hoje, de uma espécie de livro que 'auxiliava' na transmissão de conhecimentos de mestre par discípulo, de geração para geração. Considerado como um dos mais antigos recursos educacionais, o Livro Didático está, significativamente, presente em nossas escolas, sejam elas públicas ou privadas. Essa presença vem se intensificando cada vez mais, pois nos parece que o Estado descobriu

que o livro tem um grande poder de persuasão porque tende-se a acreditar que tudo que está num livro, mesmo quando ele é de ficção, seja verdadeiro; daí a necessidade da advertência 'qualquer semelhança com a realidade é mera coincidência'. No entanto alguns são tão verossímeis que tal advertência soa como um 'disfarce mal colocado'. Por isso também queimaram-se tantos livros na história da humanidade ou publicaram-se tantos outros. É evidente que o Estado não deixaria de usar tão poderoso instrumento e o Governo vem, desde a fundação das escolas públicas no Brasil, trabalhando intensamente em favor do Livro Didático (NUNES, 2001, p. 130-131).

Conhecedores dessa realidade acima descrita e presenciando um contexto muito próximo do relatado pela autora, temos nesse ínterim, o cenário que se estabelece da seguinte forma: algumas escolas receberam realmente o livro que era a primeira opção escolhida, outras instituições receberam a sua segunda opção, outras receberam a sua terceira opção e outras, ainda receberam uma quarta opção de livro que não a elencada nas três previamente escolhidas. Esse fato foi determinante para a utilização do livro didático em sala de aula. Se por um lado tínhamos um professor com o livro que 'realmente' tinha escolhido para trabalhar (friso porque sabemos que não foi uma escolha totalmente livre, visto que os livros já tinham sido selecionados anteriormente e não foram consultados os professores para essa pré seleção); por outro lado tínhamos professores insatisfeitos com o não recebimento do material escolhido. Isso reflete diretamente na prática educativa, pois a insatisfação gerada no professor passa a ser mais um ponto dificultador para o desempenho docente, e os alunos, que podem não ter consciência desta situação, fatalmente sofrerão as consequências e isso vai refletir na sua posição frente ao livro didático.

Considerando o contexto estudado, serão apresentados a seguir os resultados da pesquisa feita com quarenta alunos, dos 387 matriculados, da rede pública estadual de Goiás do Ensino Médio em Catalão, em relação ao Inglês como Língua Estrangeira. A pesquisa contou com dez perguntas, para dez alunos de cada escola (totalizando 400 respostas) e a possibilidade de duas respostas, sim ou não. Aos quatro professores, das referidas escolas estudadas, foram elaboradas quatro questões, assim identificadas (Q1, Q2, Q3, Q4), cujas respostas eram livres. O resultado desta pesquisa será apresentado, primeiramente, de forma geral, em um gráfico que sintetiza as escolas, as perguntas (P1, P2, . . . , P10) e os resultados obtidos (parcial e total). Posteriormente, a análise dos dados será feita relacionando os mesmos entre si e entre as escolas, bem como com a pesquisa feita envolvendo os respectivos professores de Língua Inglesa dessas unidades de ensino. É bom lembrar que apesar de toda a dificuldade encontrada até a

coleta de dados em si, a receptividade e interesse por parte dos alunos e professores foram, indiscutivelmente, visíveis.

### **Análise de dados referente às escolas pesquisadas**

Das oito escolas estaduais de Catalão que têm Ensino Médio, e também o terceiro ano, foram pesquisadas sete instituições. Apenas uma escola se recusou a participar, outras duas por fazerem parte do programa EJA, ficaram eximidas da pesquisa e, uma outra escola, já não contemplou o Inglês na sua grade curricular de 2012 e por isso, também não aparecerá nos dados deste estudo, restando ao final, quatro escolas participantes. O total de alunos matriculados no terceiro ano do Ensino Médio, nas instituições pesquisadas, é de 387, distribuídos da seguinte forma, por escola, conforme anexos B, C, D e E, respectivamente:

<b>Quadro 2: Relação das escolas e número de alunos cursando o 3º ano do Ensino Médio</b>	
<b>Escolas</b>	<b>Quantidade de alunos matriculados no 3º Ano do Ensino Médio</b>
1 Escola 1	83
2 Escola 2	77
3 Escola 3	99
4 Escola 4	128
<b>TOTAL</b>	<b>387</b>

Esses números mostram a atual situação do ano de 2012 de metade das escolas públicas estaduais de Ensino Médio em Catalão, levando-se em consideração que a outra metade não se forma de escolas com perfil considerado regular, pois por algum motivo saem do padrão caracterizado pela normalidade. Sendo assim foram feitas dez perguntas para dez alunos de cada escola abaixo representa pelo gráfico seguinte:

## **Análise de dados referente aos alunos pesquisados**

Os alunos pesquisados foram selecionados aleatória e voluntariamente, apenas obedecendo ao critério de idade mínima de dezoito anos, porém a quantidade de homens e mulheres variava de acordo com a escola, o turno, o dia da pesquisa, e também da disponibilidade dos alunos. Há escolas que tem um público maior de meninas, outras que o período da noite, por exemplo, têm mais homens, outras que nas sextas-feiras, ou véspera de feriado, mais meninos registram ausência. Há também aqueles que exprimem certa resistência até saberem da real intenção da pesquisa. Estes alunos foram conscientizados ao responder as perguntas sempre pensando na disciplina de Língua Inglesa, e as suas respectivas respostas estão demonstradas, no quadro a seguir, de forma geral podendo ser comprovadas no apêndice D com os questionários feitos aos alunos.

De forma específica, e separada, agora veremos como cada pergunta repercutiu nas quatro escolas pesquisadas:

Os números relacionados à Pergunta 1 (P1), demonstram que oitenta por cento (80%) dos alunos entrevistados gostam da disciplina de Língua Inglesa, apenas vinte por cento (20%) dos alunos dizem não gostar da disciplina de inglês.

Esse dado, por si só, bastaria para que a disciplina de Língua Inglesa estivesse na grade curricular das escolas estaduais de Ensino Médio de Catalão, pois, uma vez que o estudante manifesta o seu apreço por determinada matéria, que faz parte da grade curricular, ele, inconscientemente vai cursá-la com mais entusiasmo, logo respeitando e interessando-se pelos conteúdos a serem ministrados para a sua formação enquanto aluno em nível preparatório para o vestibular.

Os números relacionados à Pergunta 2 (P2), demonstram que noventa e sete e meio por cento (97,5%) dos alunos entrevistados consideram importante a aprendizagem do Inglês para a sua formação, apenas dois e meio por cento (2,5%) dos alunos não concordam com isso.

Outro dado arrebatador, quase a totalidade dos alunos pesquisados, reconhecem a importância da Língua Inglesa no nível que estão cursando. Isso demonstra que, atualmente a aceitação e a abrangência do idioma inglês são extensas, chegando a atingir uma população, sabidamente, de renda mais baixa, e que por vários motivos, podia não valorizar questões como essa, mas precisam até mesmo, para se sentirem imersos no meio tecnológico ou virtual, nos quais o inglês se faz presente com larga difusão.

Os números relacionados à Pergunta 3 (P3), demonstram que setenta e sete e meio por cento (77,5%) dos alunos entrevistados afirmam que o livro didático é utilizado nas aulas de inglês, vinte e dois e meio por cento (22,5%) dos alunos discordam disso.

Este dado demonstra que, uma vez enviado às escolas, o livro didático, é sim usado em sala de aula, pois a maioria dos estudantes reconhece este fato. A forma como o livro é utilizado já faz parte de outra pesquisa, cujos dados são mostrados mais à frente, mas estarem munidos de material já torna a vida escolar destes adolescentes muito mais proveitosa do que com a ausência do mesmo. Assim sendo, este é um ponto a menos para acumular nas outras tantas possíveis falhas da escola pública. O aluno está assim, instrumentalizado a atingir, com mais eficiência, uma competência comunicativa.

Os números relacionados à Pergunta 4 (P4), demonstram que setenta e sete e meio por cento (77,5%) dos alunos entrevistados acreditam que o livro didático trouxe melhorias para a aula em termos de ensino, e apenas vinte e dois e meio por cento (22,5%) não acreditam nisso.

O dado acima exposto reforça a ideia de que os alunos são capazes de reconhecer os benefícios do livro didático, pois têm como padrão comparativo a não utilização dos mesmos em anos anteriores. Isso nos permite defender a hipótese de que a volta da utilização do livro didático nas escolas públicas de Ensino Médio de Catalão gerou um impacto positivo na comunidade interessada, os estudantes. Em relatos informais, sempre que podiam, ressaltavam algumas melhorias como as imagens que o livro trazia, os temas abordados, o fato do material físico em si, entre outras. Mas o que realmente queríamos confirmar é a importância que os alunos dão ao livro didático o que comprova as palavras de Freitag *et alii* que postulam que

do ponto de vista do uso, há três categorias de usuários ou consumidores do livro didático: o Estado, que compra o livro; o professor, que escolhe e o utiliza como instrumento de trabalho em sua aulas; e, finalmente, o aluno, que tem no livro o material considerado indispensável para seu aprendizado nesta ou naquela área do conhecimento, num ou noutro nível de formação (FREITAG, 1989, p. 105).

Assim, expressamos consonância com o relato acima, pois pudemos perceber que o aluno valoriza o livro didático e isso ficou claro nas respostas das questões quatro e cinco a seguir, uma vez que além da maioria, mais de setenta e cinco por

cento, das respostas destas perguntas terem sido sim, a forma como eles lidam com os livros, o respeito, o cuidado e mais, as colocações, mesmo que de forma não sistematizada, como o questionário, demonstraram total aceitação do livro didático como ferramenta de acesso ao conhecimento.

Os números relacionados à Pergunta 5 (P5), demonstram que setenta e cinco por cento (75%) dos alunos entrevistados pensam que o livro didático vem ajudando no desenvolvimento da aprendizagem significativa, outros vinte e cinco por cento (25%) não concordam com isso.

Outra vez, a maioria dos alunos reconhecem que o desenvolvimento das habilidades contempladas nos livros didáticos de Inglês os ajudam a aprender melhor, isto é, que a aprendizagem realmente, passa a ter significância para estes alunos, seja no seu contexto social, pessoal, ou mesmo no âmbito escolar, trazendo ganhos em várias esferas do conhecimento.

Os números relacionados à Pergunta 6 (P6), demonstram que oitenta por cento (80%) dos alunos entrevistados afirmam que as aulas de inglês contemplam a utilização de gêneros textuais (letra de música, crônica, bula, outros) diversificados, outros vinte por cento (20%) não pensam assim.

Este aspecto da pesquisa se dá para realmente sabermos se as aulas são ministradas de forma a atingir os vários tipos de textos que porventura o aluno venha a se deparar no seu cotidiano, e ao que parece, os professores proporcionam aulas que abrangem textos menos usuais trazendo assim, para o ambiente pedagógico, aulas diversificadas, atualizadas e logo, mais atraentes para um público jovem e em constante mutação. Esse é um dado positivo e que também está previsto nos PCNs

a exposição do aluno a textos de naturezas diversas promoverá múltiplas oportunidades de manejo da língua escrita e falada. É necessário que o aluno tenha contato com textos – publicitário, jornalístico, narrativo, dissertativo, poético, literário, científico – nos quais possa estreitar seu contato com a linguagem formal e informal, de modo a confrontar diferentes recursos comunicativos (PCNs, 2000, p. 106).

Assim exposto ficou claro que os professores estão tentando, na medida do possível, incrementar suas aulas com os diferentes tipos de texto, uma vez que o livro didático preza por tal diversidade, muito embora não seja utilizado com frequência. Fica a cargo do professor expor os alunos aos mais diversos tipos e gêneros textuais,

visto que concordamos com a ideia de que há uma distinção entre estas duas noções, pois segundo Marcuschi

(a) Usamos a expressão *tipo textual* para designar uma espécie de sequência teoricamente definida pela *natureza linguística* de sua composição {aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas}. Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: *narração, argumentação, exposição, descrição, injunção*. (b) Usamos a expressão *gênero textual* como uma noção propositalmente vaga para referir os *textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: *telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, reportagem jornalística, aula expositiva, reunião de condomínio, notícia jornalística, horóscopo, receita culinária, bula de remédio, lista de compras, cardápio de restaurante, instruções de uso, outdoor, inquérito policial, resenha, edital de concurso, piada, conversa espontânea, conferência, carta eletrônica, bate-papo por computador, aulas virtuais* e assim por diante (MARCUSCHI, 2005, p. 22-23)

Nesse contexto, acreditamos que eventos textuais de tal natureza, como os acima citados, contribuem para o enriquecimento da atividade comunicativa, bem como influenciam a relação com as inovações tecnológicas da realidade observada no ambiente da pesquisa uma vez que também consideramos a língua como atividade social.

Os números relacionados à Pergunta 7 (P7), demonstram que apenas quarenta e dois e meio por cento (42,5%) dos alunos entrevistados afirmam que os recursos visuais como vídeo, DVD, entre outros são utilizados nas aulas de inglês, a maioria dos alunos, isto é, cinquenta e sete e meio por cento (57,5%) dos entrevistados, afirmam o contrário, que não se usa tais recursos nas aulas de inglês.

O quesito tecnologia fica a desejar nas escolas públicas pesquisadas, inclusive considerando o livro como uma delas, uma vez que este também é pouco utilizado. Tomando como base os dados coletados, vemos ainda, que não há uma definição por certo, pelos alunos, se realmente os recursos visuais são utilizados. O que nos leva a pensar que a frequência do uso de dispositivos como DVD, vídeos, filmes e outros, pelo menos, não é uma constância, gerando assim dúvida nos alunos se usam ou não tais recursos nas aulas. Mas, analisando separadamente os números, verificamos que apenas uma escola diz utilizar, na sua maioria, os dispositivos citados acima, as outras três discordam deste fato, quase que totalmente. Fica evidenciado então, que, a

realidade das escolas não é a mesma, nem parecida, pois houve um disparate nas respostas, ao ponto de termos nove alunos respondendo sim a esta pergunta e outros nove dizendo não à mesma questão.

Os números relacionados à Pergunta 8 (P8), demonstram que quarenta e sete e meio por cento (47,5%) dos alunos entrevistados afirmam que os recursos de áudio como CD, fita e outros, são utilizados nas aulas de inglês, apesar de cinquenta e dois e meio por cento (52,5%) dos entrevistados não concordarem com isso.

Outra vez podemos perceber que houve um quase empate nesta questão. Metade das respostas foi sim e outra metade não, deixando claro que, há uma diversidade nas realidades das escolas pesquisadas. Este fato nos ajuda a relacionar duas questões, o fato de que a mesma escola que os alunos dizem, quase na sua totalidade, não utilizar o livro didático, não utiliza os recursos de áudio também. Surgem então questionamentos de como seriam estas aulas de inglês, o que, por sua vez, faz parte de outro estudo.

Os números relacionados à Pergunta 9 (P9), demonstram que apenas sete e meio por cento (7,5%) dos alunos entrevistados afirmam que o laboratório de informática é utilizado como apoio para as aulas de inglês, contra noventa e dois e meio por cento (92,5%) dos alunos que afirmam exatamente o contrário, que o laboratório não é utilizado para esse fim.

Majoritariamente as respostas para esta questão foram não, pois os laboratórios de informática de todas as escolas pesquisadas apresentaram vários pontos preocupantes, ora não funcionavam na sua plenitude, ora não era liberado por medo de danificar as máquinas, ora a escola nem o possuía. Percebe-se então, que os laboratórios estão ociosos e não cumprem a função para que foram designados, de tentar incluir esses alunos no mundo digital, minimizando as diferenças, capacitando-os e equiparando-os aos alunos que possuem computadores nas suas casas, quiçá, atualmente, nos seus bolsos. Os PCNs também postulam o entendimento, a análise crítica e o contexto da natureza, o uso e o impacto das tecnologias de informação expondo o seguinte

esta é uma competência de cuja amplitude só se pode dar conta interdisciplinarmente, em particular na ligação com a Informática. A contribuição do professor de língua estrangeira na construção dessa competência, especialmente no caso do Inglês, abrange desde a solução de problemas de vocabulário, passa pela reflexão (metódica e fundamentada em conhecimentos sociolinguísticos) sobre a necessidade efetiva dos empréstimos linguísticos na constituição do

jargão da informática empregado no Brasil e, transcendendo esses estratos, atinge as competências cognitivas, comuns a todas as disciplinas da escola (PCNs, 2000, p. 103).

Neste dado contexto e realidade fica dificultado o trabalho de professores e prejudicadas as competências e habilidades pretendidas pelos estudantes destas unidades escolares referidas nesta pesquisa. O que nos leva a pensar que a construção do conhecimento, via padrões de criticidade e motivação, está em total desacordo com outras instituições de ensino levando-se em consideração a globalização versus a localização.

Os números relacionados à Pergunta 10 (P10), demonstram que apenas cinco por cento (5%) dos alunos entrevistados afirmam ter a *internet* acessada nas aulas de inglês, contra a maioria de noventa e cinco por cento (95%) dos entrevistados que dizem o contrário.

Apenas um número muito reduzido respondeu que sim a esta pergunta, pois sabemos que a *internet* hoje está mais acessível e alguns professores têm dispositivos capazes de conseguir um acesso, mesmo que restrito à tecnologia de ponta. Foi através de relatos informais que validamos este número. Mas a maioria entendeu a pergunta como deveria, se a escola promovia o acesso à *internet* para que as aulas fossem realizadas com o apoio de mais este recurso tecnológico, e de fato, se não há acesso a recursos mais fáceis, baratos e acessíveis, porque então teriam acesso à rede? Seria um paradoxo, que se confirmou nos números coletados nesta questão. Alguns alunos têm acesso através de recursos próprios, pois possuem bens de consumo capazes disso, logo chegam a desdenhar da escola por não possuí-los ou não democratizar o uso de *internet* sem fio, por exemplo. Segundo os PCNs

a aplicação de tecnologias da informação amplia as possibilidades de busca de informação em outro idioma. No caso do Inglês, é importante considerar também que conhecimentos da língua são instrumentos de acesso ao ciberespaço, uma vez que grande parte do vocabulário usual da informática emprega a língua inglesa, idioma que também predomina nos sites da *internet* (PCNs, 2000, p. 100).

Apesar de termos identificado realidades tão diversas podemos afirmar que os números coletados apresentaram-se em concordância entre si, pois realmente a *internet* nas escolas se resume a uma sala hermeticamente trancada, tão perto, e tão longe do acesso dos alunos e professores. O que entra em total discordância do que

promove o estado e se reforça nos Parâmetros Curriculares Nacionais, ao menos no que tange na região estudada neste trabalho.

### Referências

ANDRÉ, M. E. D. A.; LÜDKE, M. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: EPU, 2001.

FREITAG, Bárbara et al. *O livro didático em questão*. São Paulo: Cortez; 1989.

LEFFA, Vilson José. O professor de línguas estrangeiras: do corpo mole ao corpo dócil. In: FREIRE, Maximina M.; ABRAHÃO, Maria Helena Vieira; BARCELOS, Ana Maria Ferreira. (Org.). *Linguística Aplicada e contemporaneidade*. São Paulo: ALAB/ Pontes, 2005, p.2. Disponível em: <<http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/mole.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2011.

NUNES, G. P. *Livro didático: por quê?*. Linguagem. Estudos e Pesquisas, Catalão, v. 2-3, p. 129-153, 2001.

PARÂMETROS curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua estrangeira. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.

PARÂMETROS curriculares nacionais: ensino médio. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Brasília: Ministério da Educação, 2000.

## POR FEDERICO GARCÍA LORCA: LITERATURA EM *LA BARRACA*

Simone Aparecida dos PASSOS  
Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás  
Universidade Federal de Uberlândia

Rosangela PATRIOTA  
Universidade Federal de Uberlândia

**Resumo:** O complexo processo formativo de uma pessoa é uma construção composta por distintos pensares, que não se limita à absorção de ideias prontas ou impostas. Não obstante, contar nesse processo com uma pedagogia que insere o uso da literatura dramática como método predispõe a uma vivência singular. Nesse sentido, esse estudo aborda o ato político-pedagógico de Federico García Lorca na direção da Companhia de Teatro Universitário *La Barraca*, uma atividade extensionista vinculada à *Residencia de Estudiantes*. Entre os idos de 1932 a 1936, o repertório dessa Companhia, pelo contexto e pelas circunstâncias de ficção, encontrou no drama um método de ensino. Para tanto, esteve entre seus objetivos a disseminação da literatura espanhola pelos povos de Espanha. Esse grupo de teatro universitário, na urdidura de uma perspectiva de ensino-aprendizagem com vislumbres do desenvolvimento de conhecimentos estéticos e históricos, lançou mão de uma literatura espanhola clássica a ser conhecida por trabalhadores e camponeses. A sua experimentação no emaranhado das potências da linguagem teatral tomou o texto como um instrumento pedagógico capaz de descortinar e apontar novas “verdades”. Essa atividade da Companhia, metodologicamente, pode ser compreendida, na perspectiva de Raymond Williams, em que tradição e experiência são categorias necessárias à interpretação da história da cultura. Nisso, o trato da literatura dramática, pela Companhia, dadas às circunstâncias históricas, apresenta que a significação e o sentido que poderiam adjetivar-se de originários dos textos clássicos convivem com outras significações e sentidos que se interseccionam com a tradição e a experiência dos anos 1930. O que implica a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado, uma seleção e uma avaliação daqueles que a antecederam marcados por suas experiências, e não um registro neutro.

A prática teatral como objeto de pesquisa abre-se para um imbricado filão de perspectivas investigativas pelo diálogo prismático competente à sua materialidade. Ubersfeld apresenta o teatro como sendo um paradoxo

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma); arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único (2005, p. 1).

Diante desta apresentação da autora sobre a arte teatral, motiva-se a necessidade de se aproximar com mais acuidade da materialidade do teatro. Antes de considerá-lo como uma arte, área do conhecimento humano e um objeto de pesquisa acadêmica, este é uma prática, uma linguagem que apresenta intersecções com fazeres, e sua realização no cotidiano é feita por um jogo onde coexistem representações. Neste sentido, considerar a representação teatral<sup>1</sup> como um *entre-lugar* compreendido como um ponto intersticial é interessante para se compreender sua qualidade paradoxal, pois

a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20).

Para esta reflexão sobre a representação teatral pela Companhia de Teatro Universitário *La Barraca*, o *entre-lugar* é particularmente interessante, pois, entre as intencionalidades do grupo, se verifica o embate com a alteridade. Encontra-se uma identidade imbrincada: realidade e imitação; criação e recriação; ação e pensamento; história e vir a ser.

Na composição criativa da cena teatral, texto dramático, corpo, dança, canto, iluminação, atores, personagens, público e outros elementos estabelecem relações entre ficção e realidade em uma única obra. Pensando-se que o momento da construção espetacular na representação teatral como

a apreensão dos elementos sensíveis em uma obra de arte não ocorre de maneira mecânica, pois, o objeto estético é dotado de uma estrutura *de sentimento* que congrega em seu amago nuances de um instante histórico que registram de forma extremamente sutil humores, gestos, desejos e especialmente o olhar, medido pelas potencialidades e expectativas do porvir. [...] Por esse prisma, o teatro

---

<sup>1</sup> O termo *representação teatral* no *Dicionário de Teatro* pode ser encontrado com mais de uma dimensão de significação. Verifica-se que as diferentes línguas podem designar especificidades quanto ao termo, o que modificaria consistentemente sua significação e sentido. O referido dicionário apresenta, do francês, *représentation théâtrale* – que indicaria a representação de um dado prévio e criação temporal do acontecimento cênico. Do inglês, *theatrical performance* – aludiria a uma ação realizada no próprio ato de sua apresentação. Outras denotações quanto à representação teatral surgem no interior deste dicionário, mas diante da diversidade de acepções, interessa estes dois predicados aqui apresentados por questões referentes à espacialidade e à tradição com a qual o objeto dialoga. Isto posto, um primeiro enfrentamento deve tratar o conceito de representação teatral em um tempo-espaco não destituído de intencionalidades dos sujeitos que com ele interagem.

tem sido depositário das perplexidades históricas pela sensibilidade das palavras de grandes dramaturgos, pelos gestos e pela entonação da voz dos atores que em seus trabalhos questionaram formas de vida e confrontaram ideias que aspiram à verdade absoluta. (PATRIOTA, 2010, p. 149).

Nisto, a construção espetacular da representação teatral está no contexto e com ele dialoga. É com o homem presente no aqui agora que sua comunicação se dá. O teatro é essencialmente humano. Se um homem representa uma árvore, é com ação de homem que se metaforiza em elemento da natureza. Se o teatro é de bonecos, é a manipulação humana e a representação da atitude humana que se dá em cena. Assim, o labor do dia-a-dia, a experiência de estar no mundo, é efetivamente a fonte para o *fazer teatral*<sup>2</sup>. Esslin escreveu que o teatro faz pensar mais nitidamente no homem, esta

[...] atividade, anseio humano ou instinto – que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana, que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito. (1978, p. 12).

Onde começam e findam os limites do teatro e da vida, do ensino e da aprendizagem, é um ponto que amálgama verdades e realidades, um *entre-lugar* que nos leva à *epoché*<sup>3</sup>. Nesta consideração, o espaço e o período desta investigação são a Espanha entre os idos de 1931 e 1936. Há, pois, nesses anos um contexto que provoca o termo representação em sua qualidade de vir a ser, como cópia da realidade e mesmo como criação e ação realizada na arte teatral. A primeira metade do século XX será um período em que a concepção de *mimeses* ganha novas interpretações. Este movimento de problematização da representação<sup>4</sup> influenciará sobremaneira sua *episteme*

La historia del teatro moderno va indisociablemente unida a lo que podríamos llamar una investigación escenográfica atenta a la expresión de las imágenes y de los espacios. Baste recordar cualquier nombre de los grandes renovadores de la escena europea (Craig, Copeau, Meyerhold o Piscator) para comprender hasta qué punto cada poética teatral entraría en una determinada concepción del

<sup>2</sup> Caracterizam o *fazer teatral* todas as atividades pertinentes ao ato de fazer teatro. Várias atividades complementares compõem este ato, como literatura, música, artes visuais, a seleção do texto, a preparação do grupo de atores por laboratórios, jogos, a concepção de figurinos, a indumentária e os adereços, entre outros labores que constituem a atividade teatral.

<sup>3</sup> Arrebatamento.

<sup>4</sup> Teatro simbolista, Teatro Expressionista, Teatro Futurista, Teatro da Crueldade, Teatro Épico e Teatro do Absurdo, entre outras tendências, marcam as teorias teatrais do século XX.

espacio. Este cambio en la escenografía y decoración teatral en el primer cuarto del siglo XX iría indiscutiblemente unida al cambio de la arquitectura teatral ha sido siempre mui complementada con la estratificación social, formando un todo armónico, que se remonta del siglo XVI a la revolución Francesa. Aunque debemos ter en cuenta que la *sala a italiana* fue siempre la predominante, entrará en crisis a finales del siglo XIX, cuando el teatro comenzaba a buscar nuevos caminos y a orientarse hacia nuevas estéticas; aplicando al espectáculo descubrimientos de las técnicas. (PLAZA CHILLÓN, 1980, p. 89)<sup>5</sup>

De maneira geral, a arte teatral moderna reagirá contra o emprego abusivo dos motivos clássicos ou tradicionais, caracterizando-se por uma multiplicidade de movimentos artísticos

É importante levar em conta a diferença entre os contextos europeu e americano na primeira metade do século XX. Enquanto os Estados Unidos praticamente não conheceram de perto o modelo de arte autônomo típico do século anterior, na Europa um 'certo' atraso no desenvolvimento capitalista ocasionou a possibilidade de um tipo de expressão artística livre de pressões mais imediatas do mercado, o que permitiu a sedimentação de um modelo de autonomia da arte, o qual se choca frontalmente com o da cultura industrializada. (MATOS, 2009, p. 86).

A produção de *La Barraca* está localizada no contexto europeu, mas deve-se levar em conta a situação política e econômica espanhola. Os estudantes oriundos da *Residencia de Estudiantes*<sup>6</sup> e do *Instituto Escuela*<sup>7</sup> dirigidos por Federico Garcia Lorca,

---

<sup>5</sup> A história do teatro moderno está indissociavelmente unida ao que poderíamos chamar de uma investigação cenográfica atenta à expressão das imagens e dos espaços. Basta recordar qualquer nome dos grandes renovadores da cena europeia (Craig, Copeau, Meyerhold ou Piscator) para compreender até que ponto cada poética teatral entraria em uma determinada concepção de espaço. Esta mudança na cenografia e decoração teatral no primeiro quarto do século XX, que iria indiscutivelmente unida à mudança da arquitetura teatral, tem sido sempre complementada com a estratificação social, formando um todo harmônico, que se remonta do século XVI à revolução Francesa. Ainda devemos ter em mente que a *sala a italiana* foi sempre a predominante, e entrará em crise ao final do século XIX, quando o teatro começava a buscar novos caminhos e a orientar-se por novas estéticas, aplicando ao espetáculo descobrimientos das técnicas. (PLAZA CHILLÓN, 1980, p. 89, tradução nossa).

<sup>6</sup> La Residencia de Estudiantes, desde su fundación en 1910 por la Junta para Ampliación de Estudios hasta 1936, fue el primer centro cultural de España y una de las experiencias más vivas y fructíferas de creación e intercambio científico y artístico de la Europa de entreguerras. En 1915 se traslada a su sede definitiva en la madrileña Colina de los Chopos. Durante toda esta primera etapa su director fue Alberto Jiménez Fraud, que hizo de ella una casa abierta a la creación, el pensamiento y el diálogo interdisciplinar. Tanto la Junta como la Residencia eran producto de las ideas renovadoras de la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876 por Francisco Giner de los Ríos. Disponível em: <http://www.residencia.csic.es/pres/historia.htm> acessado em 28 de jan. de 2012. (A Residência de Estudiantes; de sua fundação em 1910, pela Junta para Ampliação dos Estudos, até 1936; foi o primeiro centro cultural da Espanha e uma experiência viva e frutífera de criação e de intercâmbio científico e artístico da Europa entre guerras. Em 1915 a sua sede definitiva trasladou-se para madrileña Colina de los Chopos. Durante toda esta primeira etapa seu diretor foi Alberto Jiménez Fraud que fez dela uma casa aberta à criação, ao pensamento e ao diálogo

estão sob a II República e vivendo o descompasso entre o sul e o norte do país. Na condição de intelectual, Lorca toma para a direção os entremeses de Miguel de Cervantes de Saavedra<sup>8</sup>: *La Guarda Cuidadosa*, *Los dos habladores*, *El retablo de las maravillas* e *La cueva de Salamanca* e com esta literatura se dá o *medium* entre os diferentes sujeitos. É interessante considerar que esta companhia, além dos textos<sup>9</sup> de Cervantes, se limitou a trabalhar com o repertório espanhol. O que localiza esta discussão no âmbito do teatro de repertório<sup>10</sup>, uma vez que a Companhia priorizou levar o conhecimento dos autores nacionais.

Neste artigo, optou-se por apresentar uma reflexão sobre o entremez *El Retablo de las maravillas*<sup>11</sup>. O que interessa particularmente, neste momento, é o compromisso intelectual que metodologicamente perpassa a representação teatral na produção de Federico García Lorca<sup>12</sup>, em *La Barraca*, em uma sincronia e uma diacronia<sup>13</sup> do *fazer*

---

interdisciplinar. Tanto a Junta como a Residencia foram produto das ideias renovadoras da Instituição de Livre de Ensino fundada em 1876 por Francisco Giner de los Ríos.) (tradução nossa).

<sup>7</sup> Segundo Ian Gibson, era: “um colégio secundário liberal inspirado na Institución de Libre Enseñanza, que mantinha estreitas ligações com a Residencia de Estudiantes” (GIBSON, 1985, p. 366).

<sup>8</sup> (Alcalá de Henares, 29 de setembro de 1547 — Madrid, 22 de abril de 1616) “Nacido em 1547 cerca de Madrid, hijo de un cirujano boticario con siete descendientes, tuvo una temprana introducción a la pobreza y su dura rutina de casa de empeños, prestamistas y cárcel. Pese a ello, pudo obtener una buena educación: primeramente, según se cree, en Sevilla y, luego en la escuela municipal de Madrid. Aquí, su maestro fue uno de los últimos humanistas y seguidores de Erasmo; se nos dice que el joven, que acababa de cumplir los veintiuno, escribió un poema que su maestro señaló para alabanza y tenemos razones para creer que esta influencia fue importante. (BRENAN, Gerald. Historia de la literatura española. Barcelona: Editorial Crítica, 1984, pág.200). Nascido em 1547, próximo a Madrid, filho de um cirurgião boticário com sete descendentes, cedo foi introduzido à pobreza e à dura rotina das casas de empenhos, prestamistas e ao cárcere. Apesar disto, pôde obter uma boa educação: primeiramente, segundo se crê, em Sevilla e logo depois na escola municipal de Madri. Nesta última, seu mestre foi um dos últimos humanistas seguidor de Erasmo, é dito que o jovem que acabava de completar vinte e um anos escreveu um poema que o mestre assinalou com louvor, e temos razões para acreditar que esta influência foi importante.

<sup>9</sup> Foram encenados pela companhia: *Romance del Conde Alargos*, De Juan del Encina (Encina, 1469 – Salamanca, 1530) *Égloga de Plácida y Victoriano*, De Lope de Rueda (Sevilla, 1510 – Córdoba, 1566,) *La tierra de Jauja*, De Lope de Vega (Madrid, 1562 – Madrid, 1635): *Fuente Ovejuna*, *Las almenas de Toro*, *El caballero de Olmedo*, De Tirso de Molina (Madrid, 1579 – Almazán, 1648): *El Burlador de Sevilla*, De Calderón de La Barca (Madrid, 1600 - Madrid, 1681): *La vida es sueño*, De Antonio Machado (Sevilla, 1875 – Collioure, França, 1939): *La tierra de Avargonzález*.

<sup>10</sup> No dicionário de teatro organizado por Patrice Pavis, esse tipo teatral encontra a seguinte apresentação: “Fr.: répertoire; Ing.: repertory; Al.: Repertoire; Esp.: repertorio. 1.Conjunto de peças representadas por um mesmo teatro durante uma temporada ou por um lapso de tempo (“repertório da Comédie-Francaise”, “inserir uma peça no repertório”) 2.Conjunto de peças, francesas ou estrangeiras, de um mesmo estilo ou de uma mesma época (“repertório moderno”). O teatro de repertório é às vezes oposto ao “teatro de pesquisa”. Desde COPEAU e sua “tentativa de renovação dramática” (1913), o repertório compreende os clássicos, as criações contemporâneas e tudo o que o encenador julgar útil para a constituição de uma programação de qualidade organizada para vários anos. 3.Conjunto de papéis que um ator tem ou está em condições de interpretar, o leque de suas possibilidades de atuação, de seus empregos. 4. As personagens do repertório possuem empregos fixos e características (por exemplo.: o criado malandro, o pai nobre). ( PAVIS, 2008, p. 337-338).

<sup>11</sup> A obra inspirada em uma narrativa da literatura espanhola medieval escrita entre 1330 e 1335 pelo Infante Don Juan Manuel, conhecida como Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio . O livro é composto de cinco partes, a mais conhecida das quais é uma série de 51 exemplos ou contos moralizantes de várias fontes, como Esopo e outros clássicos, bem como lendas populares árabes.

<sup>12</sup> A versão espetacular de Lorca possui cenário e figurino de Manuel Ángeles Ortiz pintor, cenógrafo e ceramista espanhol pertencente à Geração de 27.

*teatral*. No ato de se pensar uma prática no “corrente contraste entre tradicional e moderno, há sempre uma pressão para comprimir e unificar as variadas reflexões do passado em uma única tradição, ‘a’ tradição” (WILLIAMS, 2002, p. 33). Nisto, concebe-se uma diacronia e uma sincronia dos temas espanhóis, uma vez que, Miguel de Cervantes, por García Lorca, estaria presente na longa duração e no aqui agora da representação nas rupturas, continuidades e tradições.

A retomada da literatura tradicional “[...] une presente e passado, pensando obter reconhecimento ao mesmo tempo em que imprime um sentido à memória” (VESENTINI, 1997, p. 161)<sup>14</sup>. Nessa apropriação de um tempo passado é possível compreender a afirmação de memória histórica e literária. Na legitimação do teatro proposto pela Companhia deu-se um projeto vencido, elidido de uma teia interpretativa que o colocasse no cenário das tendências teatrais com a mesma intensidade da concepção de seus participantes. Como apresenta Vesentini, com

[...] memória histórica [...] bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória<sup>15</sup> (PATRIOTA, 2008, p. 167).

Assim, ampliar o olhar sobre as relações que interferem na afirmação desse grupo e sua proposta estética toca sensivelmente problemas de sociabilidade. Não devido aos entraves que a arte sofre por todas as questões inerentes a sua constituição, mas, pela luta que se trava entre os homens.

---

<sup>13</sup> Reinhart Koselleck escreveu: Sob o aspecto puramente temporal, os conceitos políticos e sociais encontram-se organizados em três grupos: no primeiro encontram-se os conceitos tradicionais da doutrina aristotélica, cujos significados lexicais permaneceram em parte e cuja exigência pode também ser resgatada empiricamente nas relações de hoje. Por outro lado, há conceitos cujo conteúdo se alterou de maneira tão decisiva que, a despeito da mesma constituição linguística, são dificilmente comparáveis; seu significado só pode ser recuperado historicamente. Pense-se, como exemplo, na moderna diversidade de sentido do conceito de “história” [“Geschichte”], que parece ser ao mesmo tempo seu próprio sujeito e seu próprio objeto, ao contrário de “histórias” [“Geschichten” e “Historien”], que tem por objeto pessoas e domínios concretos; ou então, pense-se ainda em “classe”, em oposição à “classis” romana. Há, por fim, os neologismos que surgem em certos momentos e que reagem a determinadas situações sociais ou políticas cujo ineditismo eles procuram registrar ou até mesmo provocar. Como exemplo, citem-se “comunismo” e “fascismo”. Nesse esquema temporal existem, naturalmente, intermináveis transições e sobreposições (KOSELLECK, 2006, p. 106).

<sup>14</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 161.

<sup>15</sup> VESENTINI, C. A. A instauração da temporalidade e a (re) fundação na História: 1937 e 1930. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v.1, out-dez, 1986, p. 104. apud PATRIOTA, Rosângela. Rasga Coração: Diálogos com as utopias dos anos 1960. 2008, p. 167.

A Companhia de Teatro *La Barraca*, em um retorno estético, busca uma comunicação que não se dá no âmbito do individual, mas no coletivo, uma ação pedagógica e política entre os idos de 1932 a 1936. Nesse entremez há a ação de onze personagens<sup>16</sup>, cujos protagonistas são o casal Chanfalla e Chirinos, responsáveis por uma companhia de teatro ambulante que se apresentará na casa de Juan Castrado (*regidor*, administrador da cidade).

A companhia formada por Chanfalla, Chirinos e Rabelín, um músico anão, traz como atração o poder curativo das artes, o teatro como revelação. Após se apresentarem aos dirigentes da cidade; governador, alcaide, administrador e escrivão; em longa adulação, tem-se revelada a função da companhia

CHANFALLA - Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las maravillas: hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y parecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.

GOBERNADOR - Y ¿qué quiere decir *Retablo de las maravillas*?

CHANFALLA - Por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, viene a ser llamado Retablo de las maravillas; el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo (CERVANTES, 1947, 101)<sup>17</sup>.

Neste trecho, o propósito moral, os temas da infidelidade e do filho bastardo, é o chão sobre o qual Chanfalla e Chirinos constroem a narrativa espetacular. É pelo desejo de manter uma ordem posta, uma moral vigente e a monogâmica cristã que o embuste da companhia se realiza sobre as autoridades e os outros envolvidos na assistência do entremez.

<sup>16</sup> Os personagens estão apresentados por ordem de aparição em cena: Chanfalla (autor), Chirinos, Rabelín, Governador, Benito Repollo (alcaide), Pedro Capacho (escrivão), Juan Castrado (regidor, administrador), Juana Castrada, Teresa Repolla, Sobrino e Furrer.

<sup>17</sup> CHANFALLA - Eu, meus senhores, sou Montiel, o que traz o Retábulo das maravilhas: hão me enviado o chamado da corte os confrades dos hospitais, porque não há autor de comédias nela, e perecem os hospitais, e com minha ida tudo se remediará.

GOVERNADOR - E o que você quer dizer por Retábulo das maravilhas?

CHANFALLA - Pelas coisas maravilhosas que nele se ensinam e mostram, deve ser chamado Retábulo das maravilhas, o qual produziu e compôs o sábio Tontonelo em tais paralelos, caminhos, astros e estrelas, com tais pontos, caracteres e observações, que ninguém pode ver as coisas que nele se mostram se não tem alguma raça de confesso, ou não seja havido e procriado por seus pais em legítimo matrimônio, e quem foi contagiado destas duas conhecidas enfermidades despede-se de ver as coisas jamais vistas nem ouvidas de meu retábulo. (tradução nossa).

Somente com um fundo musical realizado por Rabelín, sem nenhum objeto ou adereço cênico que pudesse criar uma visualidade na cena, se realiza toda uma fantasmagoria. O que se tem é a narrativa de Chanfalla e Chirico invocando Sansão abraçado às colunas do templo, os ratos da Arca de Noé, entre outras alegorias de cunho bíblico, o que, efetivamente, é uma narrativa de história e não teatro, propriamente dito.

Os personagens que assistem ao retábulo, por quererem se manifestar como cristãos velhos e filhos legítimos, confirmam um teatro que não existe, uma imagem que não veem. Os espectadores tornam-se atores pelo argumento de que se não estivessem vendo as imagens narradas, seriam filhos bastardos. E neste não querer ser o que se é, ou pela dúvida em serem, todos se colocam reféns. Segundo a tese de Luis Rosales<sup>18</sup>, a questão maior em Miguel de Cervantes é a liberdade, os personagens não vivem como podem, mas sim como querem

Los personajes que ahora pasamos a estudiar parecen vistos por su creador "con antojos de allende que tienen la virtud de hacer cosas pequeñas grandes, los enanos gigantes y sospechas verdades". Su elección no es casual. Son los representantes de una cierta manera de comprender la libertad que se repite en las épocas de crisis: la libertad entendida como un "derecho" frente al Estado y la sociedad. Todo este grupo de personajes, y con ellos la mayoría de las figuras del censo cervantino, son locos, aventureros, vagabundos o inadaptados. En su continuo peregrinar de sitio en sitio nos suele parcer que van huyendo de su vida para encontrarse consigo mismo. (1985, p. 35)<sup>19</sup>.

Não podendo as circunstâncias ser melhores, resta o desejo de se fazer de sua vida, outra. Deveras, a questão da liberdade é muito maior no contexto que se vive em 1930. O entremez, para além do catolicismo de Cervantes, possui outros sentidos a serem interpretados.

A situação de mentira coletiva em que os personagens se veem temerosos do julgamento alheio entra em conflito com a ação do Furrier, que vem do mundo externo ao da representação do retábulo. Assim, em um mesmo tempo-espço se misturam a ação de Chanfalla, Chirinos e Rabélin, dos "crentes" na visão do retábulo, com a do

<sup>18</sup> ROSALES, Luís. Primer encuentro con el tema. In.: Cervantes y la libertad. Madrid: Ediciones Cultura Hispanica, 1985.

<sup>19</sup> Os personagens que agora passamos a estudar parecem vistos por seu criador "com binóculos que tem a virtude de fazer a coisas pequenas grandes, os anões gigantes e y as suspeitas verdades". Sua eleição não é casual. São os representantes de certa maneira de compreender a liberdade que se repete nas épocas de crise: a liberdade entendida como um "direito" frente ao Estado e à sociedade. Todo este grupo de personagens, com a maioria das figuras de senso cervantino, é louco, aventureiro, vagabundo ou inadaptado. Em seu contínuo peregrinar de lugar em lugar, nos parece que vai fugindo de sua vida para encontrar-se consigo mesmo. (1985, p. 35, tradução nossa).

Furrier, que chega trazendo um bando de soldados para serem alojados na cidade e dos intérpretes desta história.

O desfecho do entremez é o golpe dos artistas, que antes de iniciarem função imputaram como condição serem pagos. Assim, na eminência do conflito físico entre as autoridades e os outros que estão assistindo à narrativa de história e o Furrier, Chirico e Chanfalla anunciam

CHIRINOS - El diablo ha sido la trompeta y la ven[í]da de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

CHANFALLA - El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla! (CERVANTES, 1947, 113)<sup>20</sup>.

Percebe-se manifesto no entremez que os grupos por medo se submetem a comportamentos mentirosos para manter um *status*, o que as bajulações podem alcançar diante das autoridades, o que políticos mal preparados adentram a fazer e, como mal entendidos, geram conflitos. Pensar que o desenvolvimento cultural da grande massa espanhola durante as andanças de *La Barraca*, as espertezas de sobrevivência<sup>21</sup>, as bajulações, a incapacidade administrativa das autoridades, os enfretamentos à administração pública e os conflitos entre a Igreja e os demais credos religiosos, como recurso de contenção popular, são temas de vivência das populações da Espanha, traz a suposição do interesse da Companhia em dialogar com o povo sobre como construir um futuro tendo a literatura como um dos motivadores para a introdução a esta conversa. A constelação de conhecimentos envolvidos no *fazer teatral* revelam seus fundamentos<sup>22</sup>. Nessa interpretação, considera-se que a representação teatral concebida por Lorca é um enfrentamento ao teatro de um

---

<sup>20</sup> CHIRINOS – O diabo foi a trompeta e vinda e ida dos homens de arma; parece que os chamaram a campainha.

CHANFALLA – O sucesso foi extraordinário; a virtude do retábulo termina em seu ponto, e amanhã o podemos apresentar ao povo; e nós mesmos podemos cantar o triunfo desta batalha, dizendo: Vivam Chirinos e Chanfalla! (tradução nossa).

<sup>21</sup> FENELON, Déa Ribeiro. Apresentação. In: Outras histórias: memórias e linguagens. São Paulo: Olho d'água: 2006

<sup>22</sup> Segundo Maria Abadia Cardoso: percebe-se que uma reflexão que se pauta no estudo da cena deve fazer um movimento constante entre os conhecimentos histórico e estético. Entre a diversidade de problematizações que esses campos “sugerem”, um caminho viável é “compreender o próprio processo do ponto de vista histórico”. (CARDOSO, 2011, p. 162). Recorrendo ao Dicionário de Teatro do pesquisador francês Patrice Pavis, não se encontra o verbete Teatro desprovido de um complemento nominal. Ele está sempre acompanhado de outra palavra que o identificará por uma estética, por uma intencionalidade, por um contexto ou por qualquer expressão que lhe dê um delineamento. Pensar a investigação em teatro tem como necessidade impor questões primárias tais como: onde, como, quando, por que e para quem a encenação se realiza na urdidura de sua realização.

público interessado somente no entretenimento. Na circularidade do aglomerado das pessoas em torno do palco, na praça pública, localiza-se um *entre-lugar*, o lugar do dito e do não dito, um local de interlocução, um espaço de sociabilidade. Diante do espectador, a teatralidade de *La Barraca* se concebe por uma representação teatral continuadora de uma tradição e rompedora de outra. A proposta estabelece um diálogo com interlocutores na história do presente vivido. Afastando-se das salas de ingressos pagos, escolhendo um público de camponeses e trabalhadores e tornando a apresentação pública, estabelece um diálogo da arte acadêmica (clássicos e vanguarda) com a arte popular. O teatro público, desde seus primeiros anos, teve esta capacidade de articular o debate entre as pessoas<sup>23</sup>, uma similitude com a referência do tratado aristotélico na celebração das Dionisíacas<sup>24</sup>. Considerar a representação teatral no contexto aristotélico<sup>25</sup> refere-se a um tipo de linguagem situada espaço-temporalmente com questões muito específicas da *polis*, que dizem respeito a festividades, religiosidade e política de seu tempo, o que em *La Barraca* adquire os contornos da temporalidade de 1930.

A proposta da Companhia cumpria a função: ação pedagógica e política como Festa e Conhecimento. A cultura, a literatura clássica da Idade de Ouro, as questões políticas, a constituição dos papéis sociais, entre outros, dão sentidos para o *fazer teatral* da Companhia. Mais que um devir, a representação teatral é também a repetição, a criação de um acontecimento, uma ação realizada e mesmo um discurso do diretor e não necessariamente do dramaturgo Miguel de Cervantes. Por isto, reconhece-se que os desdobramentos da representação teatral proposta estabelece um diálogo com interlocutores na história do presente em que ela ocorreu. Entende-se que García Lorca (1965); na gerência dos ideais da Companhia, importando a experiência política e didática, numa atividade de justaposição; propunha o debate com a sociedade, a partir de temas da memória com o objetivo de formular um

---

<sup>23</sup> Originariamente, o teatro, do grego *theatron*, do latim *theatrum*, "lugar para olhar", de *theasthai*, "olhar", mais *-tron*, sufixo que denota "lugar" se vai constituindo como o lugar para se ter visões.

<sup>24</sup> Segundo Junito Brandão (1985): Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair desfalecidos. (BRANDÃO, 1985, p. 10).

<sup>25</sup> Segundo o que foi dito, se apreende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas que poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa [...] a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 1999, p. 48).

futuro<sup>26</sup>. A representação teatral como jogo que justapõe tempos e realidades é vista como um comentário da vida, não uma realidade a parte, mas uma forma propositiva para o debate presente<sup>27</sup>, um *entre-lugar*. Ele manifestaria

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y un barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre<sup>28</sup> (1965, p. 34).

Este teatro paradoxal que estabelece diálogo com a história e a poesia humanas é por onde se dá o enfoque desta investigação. Nele concorrem para a fruição elementos textuais e extratextuais, um tema que intersecciona os participantes de sua comunicação. Por fim, uma prática perpassada de historicidade e subjetividade se apresenta como resultante de um diálogo com interlocutores reais e coetâneos dentro de uma circunstância, de uma espacialidade e de uma sociabilidade. Assim, a escrita cênica se constrói historicamente. Entende-se que, nesse grupo de teatro de repertório

O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura. [...] Significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que tem algumas ligações evidentes entre si e que deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É acima de tudo, observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação a diversidade e multiplicidade da experiência atual. (WILLIAMS, 2002, p. 34).

<sup>26</sup> SARLO, Beatriz. Um olhar político. Em defesa do partidarismo da arte. In: *Paisagens Imaginárias*. Edusp: 1997, p. 56.

<sup>27</sup> BATHERS, Roland. Escritos sobre teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pág. XII.

<sup>28</sup> Eu não falo esta noite como autor nem como poeta, e sim como ardente apaixonado do teatro de ação social. O teatro é um dos mais expressivos e uteis instrumentos para a edificação de um país e um barômetro que marca a sua grandeza ou sua decadência. Um teatro sensível e bem orientado em todas as suas formas, da tragédia ao vaudeville, pode mudar em poucos anos a sensibilidade de um povo; e um teatro destrozado onde os cascos substituem as asas pode extorquir a calma e a nação. O teatro é uma escola de lágrimas e risos, é um fórum aberto onde os homens podem trazer a moral velha ou ambígua e explicar com exemplos padrões eternos de viver e sentir o coração do homem. (tradução nossa).

Por este eixo interpretativo, toma-se a seleção dos textos da Companhia, afirmando-se que eles possibilitaram galgar alguma identidade na representação, um ponto de intersecção entre tradição e experiência. Essa companhia de teatro universitário, na urdidura de uma perspectiva de ensino-aprendizagem com vislumbres de conhecimentos estéticos, lançou mão de uma literatura espanhola a ser conhecida por trabalhadores, camponeses e estudantes.

A sua experimentação no emaranhado das potências da linguagem teatral tomou o texto como um instrumento capaz de novas "verdades", pois a perspectiva interpretativa e o repertório do leitor, como sabido, contribuem enormemente para o interpretar. A atividade da Companhia, metodologicamente, pode ser compreendida, na perspectiva de Raymond Williams, em que tradição e experiência são categorias necessárias à interpretação da história da cultura. Nisso, o trato da literatura dramática, pela companhia, dadas às circunstâncias históricas, apresenta que a significação e o sentido que poderiam adjetivar-se de originários do entremez, como o catolicismo de Cervantes, pudessem se transmutar em outras perspectivas comunicativas, pois, o referente de 1930 intersecciona-se com a tradição e o cotidiano. O que implica a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado, uma seleção e uma avaliação daqueles que a antecederam marcados por suas experiências, e não um registro neutro. Em *La Barraca*, a escolha por Miguel Cervantes aponta para a relevância de um autor clássico e a sua relação com uma identidade. Saavedra, pela originalidade com seu Dom Quixote de la Mancha, levou por além mar a relação entre verdade e ficção pelas confusões entre o fidalgo e o seu escudeiro. Sua literatura, no entanto, não ficou restrita a esta escrita monumental, ela se verteu em romance, poemas e teatro. Este último merece mais estudos para que se conheça outras produções de sua criação.

### Referências

ARISTÓTELES, Poética. In: *Os pensadores*. Tradução Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BATHERS, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XII.

BERTHOLD, Margot. Grécia. In: ZURAWSKI, et al. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula. São Paulo: Perspectiva: 2008.

BHABA, Homi K. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BRENAN, Gerald. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
- CARDOSO, Maria Abadia. *Tempos sombrios, ecos de liberdade: a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto: mortos sem sepultura*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução Bárbara Heliodora. São Paulo: Zahar, 1978.
- FENELON, Déa Ribeiro. Apresentação. In: *Outras histórias: memórias e linguagens*. São Paulo: Olho d'água, 2006.
- GARCIA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1965.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. Tradução Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC-RIO, 2006.
- MATOS, Olgária. Indústria cultural e imaginação estética, o mal estar na contemporaneidade: performance e tempo. In: *Contemporaneidades*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.
- PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre a linguagem artística e a pesquisa história. In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Org.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- \_\_\_\_\_. Teatro: espaço do sensível e da sociabilidade. In: *Olhares sobre a história*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis. *Tendencia de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición e ya vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo*. Disponível em <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4663/Tendencias%20de%20la%20Escenograf%EDa%20Teatral%20en%20Espa%F1a%20de%201920%20a%201936.pdf;jsessionid=D3B0106F8D7236C28A21910F9A773A52?sequence=1>. Acesso em: 20 maio 2013.
- ROSALES, Luís. Primer encuentro con el tema. In: *Cervantes y la libertad*. Madrid: Ediciones Cultura Hispanica, 1985.
- SARLO, Beatriz. Um olhar político. Em defesa do partidarismo da arte. In: *Paisagens Imaginárias*. Edusp: 1997, p. 56-.
- SAVAAEDRA, Miguel de Cervantes. *El retablo de las maravillas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, SA, 1947.

UBERSFELD, Anne. Texto-representação. In: *Para ler teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005

VESENTINI, Carlos Alberto. A instauração da temporalidade e a (re) fundação na história: 1937 e 1930. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v.1, out-dez, 1986, p. 104-.

\_\_\_\_\_. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia Moderna*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naif, 2002.

## TRÊS REPRESENTAÇÕES DO EROTISMO NA POESIA DE ADÉLIA PRADO

Sueli de Fátima Alexandre ARGÔLO  
Universidade Federal de Goiás – *Campus* Catalão

**Resumo:** Este artigo foi desenvolvido como trabalho de conclusão da disciplina *Literatura em perspectiva de gênero: questões de autoria, sexualidade, erotismo e corpo*, ofertada pelo Mestrado em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás Campus de Catalão. Tem como propósito discutir o erotismo na poesia de Adélia Prado a partir dos poemas “Para o Zé”, “Festa do corpo Deus” e “Sedução”.

O termo erotismo, de acordo com Durigan (s/d), deriva-se de Eros, deus da mitologia grega responsável pela paixão, pela atração sexual entre os humanos. No sentido dicionarizado significa paixão amorosa, amor lúdico. De acordo com Alberoni (1997) essa paixão amorosa está relacionada a todo tipo de emoção relacionada ao desejo e a atração sexual. Essas emoções são representadas pela poesia por meio de uma erótica verbal. Paz (1994) quando discute a respeito do erotismo e da poesia que essa relação entre ambos é sem afetação, ou seja, o erotismo é uma poética corporal, enquanto que a poesia é uma erótica verbal. A linguagem poética é capaz de nomear a fugaz e evanescente sensação erótica, apresentando-a como cerimônia, representação do desejo que toma conta dos corpos durante a dança do amor.

O erotismo na poesia se define a partir de seu próprio processo constitutivo que se dá por meio da observação e citação das partes do corpo que configuram os participantes: os olhos, partes do corpo, jeito de andar, de falar, cor do cabelo, boca, etc., ou das relações travadas em nível do próprio espetáculo: jogo de sombras, ambiguidades, etc. (DURIGAN, s/d). De acordo com Otávio Paz (1994) e Alberoni (1997) o erotismo proporciona para a relação sexual entre os humanos instantes de prazer e vai além da concepção da ideia de sexo apenas para reprodução. Tanto o corpo quanto a imaginação estão envolvidos nesse processo de excitação que traz toda uma magia para os momentos de prazer e também evita que a relação sexual seja mecânica, apenas para reprodução.

Para Alexandrian (1994) literatura erótica, como arte que procura mimetizar os prazeres carnavais levando em consideração a ideia que se tem de amor, busca representar por meio da linguagem artística os desejos e direitos da carne colocando o corpo em primeiro plano. Para Paz (1994, p. 11) o erotismo poético é a sexualidade transfigurada numa metáfora que é:

[...] feita de palavras enlaçadas que emitem reflexos, vislumbres e nuances [...]. Uma fusão do ver e crer que resulta no segredo da poesia e de seus testemunhos: um ver que não é simplesmente com os olhos da matéria, mas sim com os olhos do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, o que acontece no sonho e no encontro erótico?

Isto significa que a poesia é capaz de trazer das profundezas do eu os tesouros escondidos por meio de imagens representativas da complexidade que norteia os sentimentos e prazeres do ser humano (BASTIDE, 1997). Essa musicalidade sedutoramente endereçada aos ouvidos do leitor/ouvinte consegue comunicar-se mesmo sem uma organização gramatical normativa (STAIGER, 1969). Portanto, cabe ao leitor ler não apenas o discurso disposto na superfície, mas o mergulhar pelo “reino das sombras do belo” (HEGEL apud GUIMARÃES, 2006, p. 15). Essa materialização torna-se poeticamente possível devido à fusão do ver e o crer, ou seja, não vemos o poema com olhos materiais, mas com olhos do espírito quando os nossos sentidos se tornam servos da imaginação. As imagens eróticas formadas durante o ato sexual são imaginações da mente da pessoa que está se é que se pode dizer assim, no transe do prazer, um momento em que o corpo e o nome do parceiro dispensam-se, a aparência talvez indesejável se dissipe, dando lugar somente às imaginações. Nesse momento de encontros corporais as diferenças são esquecidas e o foco do olhar não é mais a aparência do outro, mas o prazer mútuo (PAZ, 1994).

O desejo se explicita nos sujeitos a partir do inter-relacionamento dos corpos em movimento, em uma “dança” regida pelo compasso da paixão, que termina apenas com a morte de Eros, isto é, a supressão dos desejos. Essa representação poética do erotismo formaliza o desnudar-se do ser em que o corpo despido torna-se objeto de desejo. Durante a busca pela satisfação erótica o corpo e a mente dos gladiadores se entrelaçam até ao instante final (DURIGAN, s/d.).

A poesia lírica brasileira contemporânea conta com vários autores e poemas que tem o erotismo, tanto no que diz respeito ao relacionamento corporal quanto ao fazer poético, como tema. Dentre esses autores escolhemos para essa pesquisa a poeta mineira Adélia Prado com uma temática que entrelaça erotismo, religiosidade e o cotidiano do Sujeito feminino.

No poema “Para o zé” tem-se o erotismo na representação de uma relação amorosa entre um homem e uma mulher. O sujeito feminino conduz a relação, enquanto que o sujeito masculino apenas ouvi as declarações da amada e se delicia com sua presença.

Eu te amo, homem, hoje como  
toda vida quis e não sabia,  
eu que já amava de extremoso amor  
[...]  
Devogo, quando o que quero é só dizer  
Te amo. Teço as curvas, as mistas  
e as quebradas, industriosa como abelha,

Estar junto com o amado representa para o sujeito feminino um momento de intensa alegria e uma oportunidade para expressar a grandeza desse amor que é ainda mais fortificado pelo encontro corporal entre ambos. De acordo com Nin (2005) durante a relação erótica amorosa são formadas imagens na mente da pessoa que no êxtase do prazer.

A confissão amorosa, a admiração pelo amado e a completude do prazer alicerça ainda mais o amor. Quando se ama e respeito o parceiro ou a parceira as qualidades boas ficam em primeiro plano e os defeitos ficam em segundo plano. Nos versos a seguir as partes do corpo, por menores que sejam, como as aparas das unhas, a barba, são observadas e servem para despertar o desejo.

[...]  
Eu te amo, homem, amo  
o teu coração, o que é, a carne de que é feito,  
amo sua matéria, fauna e flora,  
seu poder de parecer, as aparas de tuas unhas  
perdidos nos casos que habitamos, os fios  
de tua barba. Esmero.  
[...].  
(Adélia Prado, 1991, p. 101 -102).

Foucault (1984) ao comentar sobre os romances “Banquete” e “Fedo”, fala sobre a necessidade do elogio quando o objetivo é a conquista amorosa, a busca pelo prazer. Ele questiona quando e a quem se deve ceder. Quais as condições e garantias ao ceder-se? Para o sujeito feminino o entregar-se ao amado representa estar ligado à própria natureza, aqui representada pelos vocábulos *fauna* e *flora*.

Quem ama sente a necessidade de estar em contato com o ser amado e o sujeito feminino nestes versos deseja saber onde seu amado se encontra para não

correr o risco de se encontrar nos braços de outro e, assim, prejudicar este prazeroso relacionamento. O despir do corpo e o toque feito nas partes proibidas excita ao desejo da satisfação erótica.

De acordo com Alberoni (1997) as emoções relacionadas ao prazer erótico só terminam com a morte de Eros, isto é, a supressão do desejo. Isto não significa que o desejo de satisfação sexual se encerra ali, pois é processo cíclico, que se renova a cada instante, principalmente quando há cortejo entre os amantes.

[...]

Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,  
A luz na cabeceira, o abajur de prata;  
Como criada ama, vou te amar, delicioso amor:  
Com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso,  
Me abaixo e lavo os teus pés, o dorso e a planta deles eu beijo.  
(Adélia Prado, 1991, p. 101 -102).

Foucault (1984) fala do erotismo como arte entre aquele que corteja e aquele que é cortejado, então, nessa representação poética tem-se um sujeito feminino que a todo momento procura agradar ao seu amado para juntos encontrarem a realização sexual e familiar.

No poema "Festa do corpo de Deus" tem-se uma segunda manifestação o erotismo que não é mais entre um sujeito masculino e outro feminino, como no poema anterior, mas a erotização do santo por meio do olhar do profano. Sujeito feminino observa o corpo nu do Cristo que está pendurando na cruz e exposto como objeto de adoração no templo religioso.

Para a arte é dado o direito de mimetizar as emoções humanas, por isso a poesia se coloca no direito de representar a sensualidade do corpo do Cristo. A erotização parte para o campo da observação do corpo de Cristo que está pendurado na Cruz e exposto como objeto de adoração no templo religioso. Por mais que não deseje falar as imagens criadas por sua mente ao fixar os olhos naquele corpo sensual e provocante o sujeito lírico afirma que a poesia o impulsiona a representar, por meio da linguagem, essas imagens. Como um tumor que está pronto para ser supurado, a poesia não quer perder tempo, precisa transformar a cena em arte.

Como um tumor maduro  
a poesia pulsa dolorosa,  
anunciando a paixão:  
[...]

Não se importa se está quebrando a ordem, ao misturar o santo (religioso) com o considerado profano (corpo nu) pela sociedade religiosa das décadas de 70 e 80. A nudez do Cristo provoca inquietação e excitação:

Jesus tem um par de nádegas!  
Mais que Javé na montanha  
esta revelação me prostra. Ó mistério, mistério,  
suspense no madeiro  
o corpo humano de Deus.  
[...]

Percebe-se ainda neste poema certa revolta que está associada ao sentimento de angústia de um eu lírico feminino podado pelo discurso ideológico religioso, que, como tom dominante, leva o amor físico a assumir a conotação de pecado, pois atende ao material da vida. Este sujeito lírico não consegue totalizar-se ante seus desejos eróticos, então sede aos impulsos da poesia e passa a representar, textualmente, o que vê e sente. Segundo Friedrich (1991, p. 142) “A liberdade na poesia leva a acolher todos os assuntos sem limitação, sem levar em conta seu nível”, sua permissão.

Nisto consiste o crime,  
em fotografar uma mulher gozando  
e dizer: eis a face do pecado.  
Por séculos e séculos  
os demônios porfiaram  
em nos cegar com este embuste.

Se lido por um leitor leigo, ou seja, que não tem conhecimento sobre o erotismo na poesia, ou mesmo do estilo poética de Adélia Prado, este poema pode provocar certa resistência e questionamento a cerca da exposição de forma erótica do corpo de Cristo que é tido como objeto sagrado e de veneração religiosa.

E teu corpo na cruz, suspense.  
E teu corpo na cruz, sem panos:  
olha para mim.

O eu lírico se encontra de frente com o Cristo, tem seu olhar em primeiro plano e, por isso, pensa ser correspondido ao afirmar: *olha para mim*. O olhar do Cristo desperta ainda mais a libido desse eu lírico que agora se vê hipnotizado pela beleza física do santo.

Eu te adoro, ó salvador meu

que apaixonadamente me revelas  
a inocência da carne.  
Expondo-te como um fruto  
nesta árvore de execração  
o que dizes é amor,  
amor do corpo.  
(Adélia Prado, 1991, p. 279).

O metaforicismo da poesia adeliana anuncia a ruptura com as imposições castradoras da civilização ocidental a respeito do sexo. O eu lírico que perpassa esses poemas rejeita a sexofobia castradora da sociedade cristã ocidental.

No poema "Sedução" tem-se uma terceira representação do erotismo na poesia adeliana que é o fazer poético. Antropomorfização da poesia em uma mulher com incontrolável força de conquista:

A poesia me pega com sua roda dentada,  
me força a escutar imóvel  
o seu discurso esdrúxulo.  
Me abraça detrás do muro, levanta  
a saia pra eu ver, amorosa e doida.  
Acontece a má coisa, eu lhe digo,  
também sou filho de Deus,  
me deixa desesperar.  
Ela responde passando  
língua quente em meu pescoço,  
fala pedra, geometria,  
se descuida e fica meiga,  
aproveito pra me safar.

Segundo Soares (1999, p. 47):

O momento da criação erotizado se configura como uma entrada do corpo-poesia no corpo do poeta. Nesse relacionamento erótico-poético se faz sobressair o sentido da insistência e da perseguição pelos quais vence o poema, cuja resistência é maior que a do criador.

Pensando no que diz Soares na citação acima, o processo de construção do poema, a interligação do poeta com a arte da linguagem é tão excitante e satisfatório quanto uma relação amorosa entre dois indivíduos em que há a entrega de um para o outro, proporcionando uma satisfação física e emocional.

Eu corro ela corre mais,  
Eu grito ela grita mais,  
sete demônios mais forte.

Soares (1999, p. 47) diz que a poesia “[...] impõe um sentido à vida de quem a toca e é tocado por ela”. Com sua capacidade de sedução sobrepõem as normas linguísticas e os ditames sociais para habitar entre os humanos, conduzindo-os a refletir sobre sua própria condição de vida.

Me pega a ponta do pé  
e vem até na cabeça, fazendo sulcos profundos.  
É de ferro a roda dentada dela.  
(Adélia Prado, 1991, p. 60).

Se relacionado ao fazer poético, a Poesia é agente e não paciente, pois penetra no corpo do poeta e o impulsiona a trazer para a superfície as emoções humanas. Enquanto agente, a Poesia não é apenas um texto construído, acabado, estruturado, mas principalmente força formadora de sentido, o que nos permite diferentes leituras (SOARES, 1999, p. 47). Assim, cabe ao leitor ler não apenas o discurso disposto na superfície do texto poético, mas o mergulhar pelo “reino das sombras do belo” (HEGEL apud GUIMARÃES, 2006, p. 15).

## Referências

- ALBERONI, Francisco. *O erotismo*. Tradução de Elial Edel. 5 edição. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- ALEXANDRIAN. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurécio de Melio. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-10.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp, Duas Cidades, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. Série Princípios. São Paulo: s/d.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 11ª edição. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 8ª edição. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUIMARÃES, Maria Severina Batista. *O canto imantado: um estudo da obra poética de Adélia Prado, Dora Ferreira e Hilda Hilst*. Goiânia: UFG, 2006. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Goiás.

NIN, Anais. *Delta de Vênus: histórias eróticas*. Rio de Janeiro: LP&M, 2005. Prefácio. P. 5-14.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

SOARES, Angélica. *A poesia emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

## A IMAGEM DA SEXUALIDADE NA POESIA DE CORA CORALINA

Sueli Gomes de LIMA  
Instituto Federal do Triângulo Mineiro

**Resumo:** A poesia tomada como procedimento discursivo é uma fruição. Por esse caminho – o da fruição – pretendemos fazer um percurso para desvendar lugares de enunciação nas inscrições discursivas coralinianas. Em busca de um estudo discursivo, no espaço da poesia, não intentamos apagar o estético, nosso estudo – na perspectiva discursiva – não se opõe ao estético; ao contrário, se motiva diante dele, pois, o estético é constitutivo da subjetividade. Nesse contexto, procuramos, na leveza da enunciação poética de Cora Coralina, “conhecer” a multiplicidade de vozes sociais que vão compor os sujeitos discursivos coralinianos. A sexualidade é um tema recorrente nos poemas coralinianos. Embora seja uma temática de conteúdo polêmico e conflitante, se tomada em relação aos valores morais de um tempo de intenso patriarcalismo, a questão da sexualidade foi bem exemplificada nos dizeres coralinianos, a tal ponto de configurar uma posição subjetiva do sujeito, ou seja, uma posição identitária que desconstrói discursos arraigados na sociedade, ao longo do século XX. Para realizar a análise do processo de constituição do sujeito por meio da sexualidade, no “*Poema do milho*” de Cora Coralina, recorreremos aos princípios teóricos da Análise do Discurso Francesa e também aos estudos postulados por Michel Foucault, o qual discute o tema da sexualidade, desvinculando-o dos problemas morais.

### Sujeito subjetivado e sujeito identitário

Considerando a interpelação ideológica althusseriana e o atravessamento inconsciente postulado por Lacan, Pêcheux explicita o funcionamento do discurso e, conseqüentemente, do sujeito discursivo “sob a forma da autonomia” (PÊCHEUX, 1997b, p. 163), sob a forma de uma identidade do sujeito como causa de si, como responsável por seus atos, enfim, como sujeito livre e autônomo.

Entretanto, o processo de identificação que constitui o sujeito é atravessado por desigualdades e contradições, o que leva Pêcheux a assumir a falta, o equívoco e a incompletude como constitutivos da linguagem, do discurso e, portanto, do sujeito:

não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma “infelicidade” no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é, sobre o *outro*, objeto da identificação. [...] A posição de trabalho que aqui evoco em referência à análise do discurso [...] supõe somente que, através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de

interpretação enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados. (PÊCHEUX, 2002, p. 56-57).

É no ato de interpretação por meio da relação com o outro (alteridade) que o sujeito pode tomar posição e marcar uma ligação, uma identificação com filiações históricas e sociais. Esse processo de identificação do sujeito se opera no funcionamento discursivo e é condicionado, é atravessado por determinações do inconsciente e da ideologia.

Conforme Rodríguez-Alcalá (2005, p. 16-17):

Pêcheux intervém, introduzindo o discurso como objeto em cujo funcionamento se opera a ligação entre inconsciente e ideologia, isto é, entre os complexos mecanismos de elaboração e articulação da *individualidade* do sujeito e da natureza *social* de sua existência. É *na* e *pela* língua, enquanto base material do discurso, que são produzidas as ilusões que colocam o sujeito no centro e origem de seus pensamentos e de suas intenções, constituindo *ser da consciência individual* e o *ator social*, objetos da reflexão crítica da psicanálise e do marxismo. Como disséramos em outra ocasião (RODRÍGUEZ, 2000), por Freud sabemos que o sujeito não é onde *se pensa*, pois sua consciência está descentrada pelo inconsciente; por Marx, que o sujeito não *age* onde *tenciona*, pois suas intenções estão descentradas pela ideologia (o *Outro* da história, como diz Eni Orlandi); por Pêcheux, que isso se dá *em* e *por meio* dos mecanismos lingüísticos que sustentam o discurso.

No movimento de interpretação, de construção de sentidos, temos a identidade do sujeito, a qual é determinada pelo modo como a língua e a história constituem esse sujeito. Há, portanto, uma dupla ilusão para o sujeito: de ser *a origem* e *o dono* de seu dizer. Essa ilusão necessária é produzida pelas formações imaginárias na relação discursiva do sujeito. "O mecanismo imaginário produz imagens do sujeito dentro de uma conjuntura sócio-histórica" (ORLANDI, 2002, p. 40-41) e, assim, as identidades resultam de processos de identificação, em que o imaginário tem sua eficácia. Portanto, "a identidade, como o sujeito, não é fixa, está sempre em produção, encontra-se em um processo ininterrupto de construção e é caracterizada por mutações" (FERNANDES, 2005, p. 43).

Na perspectiva de Michel Foucault, pelo exercício de poder e submissos a ele, os indivíduos se conformam às identidades culturais e, assim, expressam um modo de subjetividade. Os modos de subjetivação se desenvolvem por meio de relações de poder nas experiências e práticas cotidianas dos indivíduos. O sujeito é subjetivado

pelas identidades culturais de uma dada época. Esse sujeito subjetivado se estabelece através de práticas discursivas. Ou seja, ele é o resultado de suas experiências sociais, históricas e culturais.

Ser sujeito, na analítica de Foucault, implica a ocupação de um lugar na estrutura social, isto é, é existir em um dado lugar social e, enquanto sujeito de experiências, exercer o poder no cotidiano e, por meio de suas práticas, romper com condutas socialmente estabelecidas.

Centrado nas relações sociais, pelo exercício do poder, em lugares socialmente marcados, o indivíduo tem a possibilidade de tornar-se sujeito:

é uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e torna sujeito a (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Foucault, ao tratar do sujeito subjetivado, vai falar em novas formas de subjetividade em contraposição a um sujeito unificado e soberano, portador de uma identidade fixa em sua continuidade.

Nas práticas de subjetivação e constituição identitária, o sujeito subjetivado, de natureza sócio-coletiva, vai ser objetivado através do “eu”, ligando-se, desse modo, a uma identidade que lhe é dada como própria.

Entretanto, nesse processo, o indivíduo precisa estar instituído socialmente, pois, as formas de objetivação do sujeito se articulam com as relações de poder e estas se dão via instituição. Portanto, como não há poder sem instância social, haja vista que é a instância social que legitima o poder e autoriza o sujeito a exercê-lo, também não há sujeito identitário fora da instância social, pois a objetivação do sujeito se dá por meio de elementos de identificação com um dado lugar social.

Ao abordar a subjetividade, Foucault leva em conta as práticas sociais e políticas que condicionam as formas de relações entre os indivíduos. A subjetividade está vinculada aos acontecimentos e práticas culturais por meio dos quais o indivíduo se constitui um sujeito identitário.

## Sexualidade em processo de subjetivação do sujeito

A obra de Cora Coralina se constitui de textos que retratam a história e a realidade social de seu tempo: uma história e um tempo engendrados em Goiás, em fins do século XIX e início do século XX. A partir de uma visão crítica da realidade, sua literatura reflete sobre o universo sócio-histórico e cultural das regiões interioranas de Goiás.

O arcabouço literário de Cora Coralina é constituído por contos, crônicas e poemas. Segundo Luiza Lobo (2002), “seus oito livros de contos e de poesia são escritos numa prosa sempre poética e numa poesia que tem muito de discurso livre da prosa”. O conjunto de sua obra é composto por três livros de poemas, três livros de prosa e quatro que são literatura para criança.

A leitura de seus poemas tem o mérito de mostrar como a poeta Cora Coralina evoca a história entrelaçando-a com a vida e, nesse sentido, seus poemas retratam aspectos e tradições da vida urbana e rural no interior de Goiás. Essa perspectiva histórica, observada nos poemas, desvela a rede de relações e vivências que se dá no meio público e privado, bem como, os conflitos que caracterizam essas vivências e convivências da gente, do povo de Goiás. Os poemas coralinianos revelam alegrias, tristezas, conflitos, inquietações de toda a gente e são, portanto, poemas que têm “alma”.

Contudo, nosso objetivo não é realçar a própria experiência da autora, enquanto ser empírico, psicológico, ou enquanto sujeito empírico, o qual dá a assinatura para a obra, nem mesmo voltar nosso olhar para o eu-lírico. Ao contrário, partindo do pressuposto de que o sujeito desse *corpus* literário é construído a partir de elementos históricos e sociais, nosso estudo aponta para a autoria como construção discursiva, isto é, a autora se constitui pelo viés histórico-social - tão pertinente à Análise do Discurso - como sujeito-enunciador de outras posições-sujeito, de outros sujeitos do discurso. Importante, para nós, é olhar para a constituição da autora a partir de elementos da realidade social constitutivos dos sujeitos. Vamos, portanto, olhar para o sujeito discursivo que se manifesta no discurso, haja vista que, no campo da Análise do Discurso, há o apagamento da categoria empírica do autor: o autor “desaparece” e sobressai o sujeito discursivo.

A sexualidade é um tema recorrente nos poemas coralinianos. Embora seja uma temática de conteúdo polêmico e conflitante, se tomada em relação aos valores morais de um tempo de intenso patriarcalismo, a questão da sexualidade foi bem

exemplificada nos dizeres coralinianos, a tal ponto de configurar uma posição subjetiva do sujeito, ou seja, uma posição identitária que desconstrói discursos arraigados na sociedade, ao longo do século XX

Para realizar a análise do processo de constituição do sujeito por meio da sexualidade, no *Poema do milho* de Cora Coralina, recorremo-nos aos princípios teóricos da Análise do Discurso Francesa e também aos estudos postulados por Michel Foucault, o qual discute o tema da sexualidade, desvinculando-o dos problemas morais.

No *Poema do milho*, a inscrição enunciativa no discurso erótico-sexual se presta a evocar o tema da sexualidade como um gesto de ruptura com os padrões convencionais, como um gesto de transgressão, como um acontecimento discursivo em conflito com a ideologia da moral cristã.

O contexto histórico do século XX foi marcado por preocupações, inquietações e problematizações sobre as verdades e sobre determinadas maneiras tradicionais de pensar. Nesse contexto, o tema da sexualidade, em todo um conjunto de movimentos sociais, foi uma exortação à normalização e manutenção de padrões morais vinculados à ideologia cristã.

A temática sexual no *Poema do milho* evidencia a constituição do sujeito discursivo em torno da questão sexual. Isso denota um deslocamento nas práticas discursivas presentes na modernidade, haja vista que a sexualidade enquanto temática relacionada aos valores morais cristãos é um tema restrito e censurado, tomado enquanto exercício de poder para controle, dominação e normalização das pulsões da carne. A inscrição discursiva do sujeito-enunciador no discurso erótico-sexual revela sua posição de resistência, a qual incomoda ao romper com mecanismos de controle do sexo, tomado sob a perspectiva do prazer. Valendo-se de uma linguagem metafórica, o sujeito-enunciador, ao dar ênfase à sensualidade, contrapõe-se ao discurso cristão hegemônico que contesta o sexo por prazer.

Fragmento 1

*Bonecas de milho túrgidas,  
Negaceando, se mostrando vaidosas. (CORALINA, 2003, p. 165)*

Acerca desse fragmento, podemos verificar um sujeito discursivo se colocando na posição de um objeto de desejo: por meio da metáfora (bonecas de milho túrgidas) o sujeito evoca o discurso erótico se colocando na posição de um objeto de desejo sexual, o qual se "expõe", "negaceando" o seu próprio desejo. Percebemos, aqui, a

presença de um discurso erótico que se mostra pela metáfora, por ser considerado um discurso interdito, que não se presta a discussões, se considerarmos a tradição moral imposta pelo discurso cristão, socialmente instituído. Quando dizemos tratar-se de um discurso interdito, estamos nos referindo ao tema da sexualidade enquanto tema “proibido”, tido como tabu e, portanto, controlado a partir de uma interdição. Sabemos que, conforme as idéias religiosas, a sexualidade é vista como “experiência cristã da “carne”” (FOUCAULT, 2003, p. 10), e, como tal, é uma experiência que se dá por meio de um poder concebido como dominação e sujeita às práticas punitivas, caso a experiência sexual se efetue de modo contrário à moral cristã. O pensamento da moral sexual do cristianismo associa o sexo ao mal, ao pecado, à queda, à morte, sendo que a finalidade do sexo é, exclusivamente, a procriação. Daí decorre, portanto, a contestação do sexo como prazer, pois, a atividade sexual deve guiar-se por uma conduta que visa, apenas, à procriação e, jamais, a conduta do prazer. Segundo o cristianismo, na época moderna, o prazer sexual deve ser reprimido e deve-se ter controle sobre a sexualidade, sendo que a dimensão ideológica da sexualidade, neste caso, alia-se aos interesses da dominação masculina e da sujeição da mulher. Para as doutrinas cristãs, a atividade sexual deve ser praticada com vistas à procriação e qualquer uso intempestivo e desregrado é considerado uma transgressão, uma falta grave. Trata-se de “uma tradição cristã que colocava o prazer no campo da morte e do mal” (FOUCAULT, 2003, p. 19). Na esteira da interdição sexual, está, também, a questão da dominação masculina e da sujeição da mulher. A ética cristã exorta à ordem social patriarcalista, na qual a figura masculina representa o centro de poder, cabendo à mulher o comportamento de sujeição, de submissão ao poder masculino, sem a possibilidade de manifestação de qualquer “apetite sexual”.

#### Fragmento 2

*Extravasão da libido vegetal.  
Procissão fálica, pagã.  
Um sentido genésico domina o milharal. (CORALINA, 2003, p.  
165)*

O sujeito discursivo, ao materializar o desejo sexual intenso e incontrolável – *extravasão da libido vegetal* – rompe com o discurso moral religioso. O sentido que podemos depreender do enunciado é que há uma exaltação do apetite sexual, o qual se mostra intempestivo e desmesurado de tal forma que *domina o milharal*. Daí, podemos afirmar que há uma ruptura com o discurso moral religioso, porque, a moral

cristã expressa um modelo de comportamento sexual no qual os prazeres e os desejos sexuais devem ser comedidos e discretos e, ao contrário de uma exaltação do desejo sexual, há uma exaltação da continência desse desejo. Dessa forma, o sujeito discursivo, rompendo com o discurso socialmente instituído, assume uma posição identitária de resistência à hegemonia do discurso religioso e marca uma identificação imprópria para a enunciação. Contudo, na enunciação, por meio dos dizeres, o sujeito discursivo, materializado na função de sujeito-enunciador, se constitui como sujeito de sexualidade, sujeito de uma certa moral que é contrária à moral hegemônica, isto é, a moral religiosa.

Além disso, o sujeito discursivo, materializado na figura do sujeito-enunciador, desconstrói o discurso moral religioso, atribuindo-lhe características profanas: *procissão fálica, pagã*. Isso provoca um efeito de estranhamento que confirma uma posição contrária, de resistência ao discurso religioso, socialmente instituído, ao mesmo tempo em que representa uma prática de subjetividade, configurando uma posição identitária por meio da temática sexual.

Segundo Foucault, é nas práticas discursivas, ao ocupar posições-sujeito, que há um efeito de subjetividade e, como tal, o sujeito marca sua representação imaginária como centro dessa subjetividade. “Trata-se da idéia de que a subjetividade não é uma realidade anterior e desvinculada dos acontecimentos sociais, mas uma forma de ser que tem como princípio o trabalho do indivíduo sobre si mesmo, de maneira a se constituir como sujeito de uma certa moral” (PINHEIRO, 2003, p. 144). O sujeito discursivo é um efeito subjetivo que se constitui nas práticas sociais e culturais e por meio delas o indivíduo se constitui como sujeito. Contudo, o sujeito não tem total poder para interferir na sua subjetividade, pois, a tomada de posição do sujeito é regulada por meio de limites que lhe são exteriores, estão fora de si e controlam suas práticas de subjetivação. Para Foucault, não há um assujeitamento total do sujeito às formações sociais; o indivíduo se torna sujeito resistindo e rompendo com ordens sociais que o determinam. É por ser marcado por uma heterogeneidade discursiva que o sujeito tem a possibilidade de se constituir, não de uma maneira fixa, rígida, mas por meio de um conjunto de discursos que compõe seu dizer, haja vista que esses discursos são representações imaginárias de diferentes vozes sociais.

### Fragmento 3

*Flor masculina erótica, libidinosa,  
polinizando, fecundando  
a florada adolescente das bonecas.*

[...]  
*Gordas, esguias, delgadas, alongadas.*  
*Cheias, fecundadas.*  
*Cabelos soltos excitantes. (CORALINA, 2003, p. 166)*

Conforme a formação discursiva da moral cristã, o sujeito deve demonstrar, em relação à sexualidade, uma atitude “bem comportada” onde prevaleça a moral e os bons costumes. No fragmento acima, essa formação discursiva é desmontada quando o sujeito discursivo faz referência à atividade sexual de modo desvelado e revelado *flor masculina erótica, libidinosa / polinizando, fecundando / a florada adolescente das bonecas*. Podemos inferir que o sujeito discursivo assume uma posição-sujeito contrária àquela da formação discursiva religiosa, ao colocar em cena, na prática discursiva, o ato sexual tomado como experiência do desejo, do prazer, o que pode ser verificado nos excertos seguintes: *gordas, esguias, delgadas, alongadas / cheias, fecundadas / cabelos soltos, excitantes*. Inferimos que o sujeito discursivo tem um interesse pela vida sexual voltado para as sensações, excitações, gestos, inclinações e, sobretudo, para as vivências de prazer, contradizendo, desse modo, as produções discursivas religiosas, as quais reprimem a atividade sexual tomada como experiência do desejo. A formação discursiva da moral religiosa remete a conduta sexual prazerosa para o lado das interdições, colocando esse tipo de conduta sob suspeita, sob o domínio do pecado e do mal.

Tal situação coloca em evidência um campo de regularidade para várias posições de subjetividade; “um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos” (FOUCAULT, 2004a, p. 61) e, nessa rede de lugares distintos, o sujeito pode se inscrever e ocupar diferentes posições conforme a formação discursiva que o domina e na qual ele se inscreve. O processo de subjetividade que se pode observar, no fragmento acima, se estabelece com o sujeito produzido pela resistência; o sujeito rompe com os dispositivos da formação discursiva religiosa e alia-se a uma outra formação discursiva totalmente irreconciliável com a primeira. A identificação, nesse caso, se dá “por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com aquilo que falta e que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*” (HALL, 2003, p. 110).

#### Fragmento 4

*Bonecas verdes, vestidas de noiva.*  
*Afrodísíacas, nupciais...*

*De permeio algumas virgens loucas...*

*Descuidadas. Desprovidas.  
Espigas falhadas. Fanadas. Macheadas. (CORALINA, 2003, p.  
166)*

Nesse fragmento, o sujeito discursivo, pelo fio da memória discursiva, reproduz um interdiscurso de caráter religioso, ao evocar o ritual do casamento. O enunciado pressupõe, num primeiro momento, a reprodução do discurso religioso por parte do sujeito discursivo: *bonecas verdes, vestidas de noiva*; aparentemente, há uma adesão do sujeito ao ritual do casamento conforme a tradição religiosa. Entretanto, nas seqüências discursivas seguintes, podemos perceber um deslocamento do sentido, provocando um estranhamento no processo de organização do sentido: *afrodísíacas, nupciais / de permeio algumas virgens loucas Descuidadas. Desprovidas*. Esse deslocamento, na organização linear do sentido, caracteriza a singularidade do sujeito que se vale de diferentes e contraditórios recursos expressivos para marcar sua singularização por meio da/na prática discursiva. Inicialmente, o sujeito discursivo atribui um comportamento idealizado para o casamento, ao referir-se às “bonecas vestidas de noiva”, conforme prescreve a regra religiosa e social. Contudo, ao deslocar os sentidos do enunciado, colocando as “bonecas como afrodisíacas, nupciais, virgens loucas, descuidadas e desprovidas”, o sujeito discursivo instaura uma ruptura com o discurso religioso, o qual elimina qualquer possibilidade de se conceber as “bonecas-noivas” com um comportamento que tornasse explícita a excitação sexual, pois, ao contrário, “deveriam” ter um comportamento que omitisse tal questão.

Fragmento 5

*E o pólen dos pendões fertilizando...  
Uma fragrância quente, sexual  
invade num espasmo o milharal.*

*A boneca fecundada vira espiga.  
Amortece a grande exaltação.  
Já não importam as verdes cabeleiras rebeladas.  
A espiga cheia salta da haste.  
O pendão fálico vira ressecado, esmorecido,  
No sagrado rito da fecundação. (CORALINA, 2003, p. 166)*

Os efeitos de sentido observados no fragmento acima colocam em evidência o embate discursivo, por meio de diferentes formações ideológicas e mostram seu desdobramento nas heterogeneidades constitutivas do sujeito. O sujeito discursivo

enuncia seu dizer por meio de práticas discursivas reconhecidas no campo do comportamento sexual.

Esse excerto possibilita-nos perceber, por um lado, um efeito de sentido condizente com a prática da liberdade sexual, isto é, uma prática que traz o prazer sexual, o sexo com a conotação de felicidade: *uma fragrância quente, sexual / invade num espasmo o milharal*. Podemos depreender uma manifestação discursiva que inscreve o sujeito numa formação ideológica contrária à filosofia cristã e, que por isso, justifica tomar a prática sexual enquanto gozo, prazer, tal qual um banho libidinal.

Por outro lado, percebemos um dizer “moralizante”, que caminha na direção da formação ideológica que sustenta o pensamento cristão: *o pendão fálico vira ressecado, esmorecido / no sagrado rito da fecundação*. Conforme essa manifestação discursiva – a da filosofia cristã – a atividade sexual é concebida como meio de procriação e, como tal, é considerada como um ato sagrado. Essa é uma posição conservadora da formação discursiva religiosa que reproduz, no imaginário social, um modelo de comportamento arbitrário, no qual não é lícita a prática sexual como meio de prazer, sendo, portanto, essa prática censurada e reprimida.

As formações sociais, nas quais o sujeito discursivo se inscreve, deixam entrever o embate ideológico que o constitui. Esse embate se dá por meio de duas formações discursivas que se confrontam, que se opõem: a primeira refere-se a uma racionalidade da vida sexual, ou seja, a tudo que diz respeito ao corpo: os desejos, os prazeres, as sensações, os gestos. A segunda refere-se à vida sexual enquanto preocupação com as normas prescritas pela moral cristã, ou seja, a vida sexual sob a perspectiva do pecado, das interdições, das proibições.

As práticas discursivas manifestam as marcas das heterogeneidades enunciativas constitutivas do sujeito discursivo, o qual realiza seu dizer entre duas formações discursivas marcadas pela contradição, pela oposição, pela polêmica. O lugar discursivo do sujeito se desloca, pelo fio do discurso, de uma posição a outra e põe à tona sua constituição heterogênea: ora assujeitando-se ao discurso religioso, ora assujeitando-se ao discurso da sexualidade. Porém, o que se destaca é que o sujeito-enunciador recorre à temática da sexualidade para “compor”, no embate com outro discurso cristalizado socialmente, um dizer que denota uma forma identitária de resistência, ao mesmo tempo em que explicita o processo de subjetivação pela sexualidade.

Nesse *Poema do milho*, podemos perceber o sujeito-enunciador se constituindo como sujeito de sexualidade: a prática de subjetivação desse sujeito se dá

pela história da sexualidade. O tema erótico-sexual, do ponto de vista religioso, constitui um discurso **interdito** e, assim, o tema é discursivizado de um modo **interdito**: dito por metáforas no poema em estudo.

Percebemos, pelos efeitos de sentido dos fragmentos analisados, que o sujeito-enunciador apodera-se de uma temática sexual, pelo viés da poesia, para mostrar a constituição subjetiva do sujeito discursivo, o qual se vê interpelado pelos desejos sexuais e, aliando-se a essa interpelação, marca sua construção identitária pela sexualidade, ou seja, é capaz de se reconhecer como sujeito de uma sexualidade.

Cora Coralina, como sujeito-autor, marca uma posição identitária estigmatizada e considerada "imoral", uma vez que coloca em evidência um comportamento atípico para a mulher, no que diz respeito ao corpo e ao prazer. Os sujeitos discursivos, interpelados pelo discurso da sexualidade, promovem deslocamentos, rompem com paradigmas dominantes e contribuem para desestabilizar a repressão sexual que marca a condição feminina. Os efeitos de sentido desses discursos marcam um posicionamento de resistência ao afrontar a moral sexual patriarcal e cristã.

## Referências

CORALINA, C. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Global, 2003. 236p.

FERNANDES, C. A. *Análise do Discurso*: reflexões introdutórias. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005. 118 p.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P., DREYFUS, H. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 229-249.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003. 232 p.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004 a. 236 p.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. p. 103-133.

LOBO, L Uma seresteira do verso e da prosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jan. 2002. Caderno Idéias, p. 3. Disponível em: <[http://jbonline.terra.com.br/destaques/coracoralina/cora\\_2.html](http://jbonline.terra.com.br/destaques/coracoralina/cora_2.html)>. Acesso em: 10 out. 2004.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso*: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2002. 100 p.

PÊCHEUX, M. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 1997b. 317 p.

\_\_\_\_\_. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002. 68 p.

PINHEIRO, S. R. A palavra ecoa pelos becos da vida: Cora Coralina, imagens, cheiros e cores na resistência social à exclusão. In: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L. (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, C. Em torno de *Observações para uma Teoria Geral das Ideologias*, de Thomas Herbert. In: *Estudos da Língua(gem)*. Nº 1, Vitória da Conquista: Edições UESB, 2005. p. 15-21.

## UM HERÓI EM OUTROS TEMPOS: O PRIMEIRO LIVRO DA SÉRIE “LAS AMISTADES DE HÉRCULES”

Thiago Alves VALENTE

Universidade Estadual do Norte do Paraná /Gp Crelit – Leitura e Literatura na Escola

**Resumo:** *Hércules y la máquina del tiempo*, texto de Clara Arranz e Matilde María Varela Ben e ilustração de Kika Hernández, é o primeiro livro da série “Las amistades de Hércules”, publicação recente da editora Hércules Ediciones<sup>1</sup>, coordenada pela professora e pesquisadora Blanca-Ana Roig Rechou, da Universidade de Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. A proposta da obra, como se lê na contracapa do primeiro livro, é viajar pela História, por meio da personagem mitológica, trazendo ao leitor de hoje personalidades relevantes para a formação desse leitor: escritores, esportistas, entre outros. É notório o caráter de introdução registrado na obra, dando o mote aos potenciais leitores da série, sobre como um herói do Olimpo, da Antiguidade, irá conhecer personalidades muito posteriores ao seu tempo. Como objeto de análise, o foco deste artigo está sobre a apropriação da personagem mítica e as lacunas do texto que permitiriam, ao leitor contemporâneo, interagir com diferentes tempos e espaços. Para isso, far-se-á breve cotejo com *Os doze trabalhos de Hércules* (1944), do escritor brasileiro Monteiro Lobato (1882-1948), tendo em vista o processo de apropriação das aventuras do herói mítico em conjunto com a turma do Sítio do Picapau Amarelo.

### Introdução

Personagens fantásticas e aventureiras têm agradado ao gosto literário de leitores infantis (mas não só deles) ao longo do tempo. Entre essas personagens, há um rol de nomes provenientes da mitologia greco-romana, alguns, homens que desafiaram ou enfrentaram a ira dos deuses, como Ulisses e Enéias; outros, semideuses como Perseu e Hércules. Heróis presentes em narrativas perpetuadas pela tradição cultural do Ocidente, quando não relidos sobre diferentes pontos de vista. Em relação à criança leitora, essas apropriações oferecem a possibilidade de cultivar um repertório, no mínimo, empolgante. É este o caso de Hércules, já apropriado, na primeira metade do século XX, no Brasil, pelo escritor paulista Monteiro Lobato (1882-1948) na obra *Os doze trabalhos de Hércules*, de 1944.

Mas não só dele: em terras nacionais ou estrangeiras, o semideus continua atraindo a atenção dos escritores. Recentemente, na Espanha, mantém-se em cena com

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://www.editorahercules.com.br/quem-somos.asp> Acesso em: 02 abr. 2013.

a série “Las amistades de Hércules”, lançado pela Hércules de Ediciones, sendo o primeiro título, *Máquina del tiempo* (2012), objeto desta apresentação.

### **Hércules, um mito entre nós**

Thomas Bulfinch, em seu conhecido *O livro de ouro da mitologia* (2002, p. 176), registra a seguinte versão sobre a figura mitológica:

Hércules era filho de Júpiter e Alcmena. Como Juno era sempre hostil aos filhos de seu marido com mulheres mortais, declarou guerra a Hércules desde o seu nascimento. Mandou duas serpentes matá-lo em seu berço, mas a precoce criança estrangulou-as com suas próprias mãos. Pelas artes de Juno, contudo, ele ficou sujeito a Euristeus e obrigado a executar todas as suas ordens. Euristeus impôs-lhe a realização de façanhas perigosíssimas, que ficaram conhecidas como “Os Doze Trabalhos de Hércules”.

Suas doze façanhas, segundo o historiador e mitólogo, foram: 1) Leão de Neméia; 2) Hidra de Lerna; 3) Corça dos pés de bronze; 4) Javali de Erimanto; 5) Cavalariças de Augias; 6) Aves do Lago Erimanto; 7) Touro de Creta; 8) Cavalos de Diomedes; 9) Cinto de Hipólita; 10) Bois de Gerião; 11) Pomos das Hespérides; 12) Cérbero.

A força descomunal da personagem é o primeiro atributo que impressiona aqueles que com ele convivem. Em sua primeira missão para Euristeus, o Leão da Neméia, Hércules surpreende e assusta seus desafiadores – a pele do monstro, que causava devastações no vale da Neméia, era resistente às flechas, mas Hércules o estrangula com suas próprias mãos (BULFINCH, 2002, p.176/79): “Voltou levando nos ombros o leão morto, mas Euristeus ficou tão amedrontado à vista daqueles despojos e da prova da força prodigiosa do herói, que lhe ordenou que, dali em diante, prestasse conta de suas façanhas fora da cidade”.

Nem sempre o herói agia sozinho. Ao enfrentar a Hidra de Lerna, conta com a ajuda do amigo Iolaus para queimar as oito cabeças do monstro, que sempre renasciam após serem destruídas, e enterrar a do meio, que era imortal (BULFINCH, 2002, p. 179): “esse monstro devastava a região de Argos e habitava um pântano perto do povo de Amione. Esse poço fora descoberto por Amione, quando a seca devastava a região e Netuno, que a amava, deixara-a tocar na rocha com seu tridente e três nascentes surgiram dali”.

Apesar de levar a cabo suas tarefas, elas nem sempre se efetivam sem aspectos trágicos. É o caso do cinto de Hipólita – a filha de Euristeus, Admeta, queria possuir o

cinto da rainha das amazonas. É um desafio em que Hércules usa, primeiro, a astúcia e a argumentação. Entretanto, Juno não iria permitir que tudo ocorresse pacificamente, convencendo as companheiras da rainha de que ela estava sendo raptada por Hércules (BULFINCH, 2002, p. 179): “Elas armaram-se imediatamente e atacaram o navio. Hércules, julgando que Hipólita tivesse agido traiçoeiramente, matou-a e, levando o cinto, fez a viagem de volta”.

O mito traz explicações sobre a geografia física com as quais os gregos conviviam e para as quais buscavam respostas. Como exemplos, algumas tarefas em que Hércules marca a face geográfica do mundo: as cavalariças de Augias – o rei da Elida (BULFINCH, 2002, p. 179) “possuía um rebanho de três mil bois, havendo trinta anos que não eram limpos os estábulos. Hércules desviou os cursos dos rios Alfeu e Peneu, para atravessá-los, fazendo a limpeza em um dia”. No caso dos bois de Gerião, o herói deveria levar o monstro de três cabeças em um só corpo, a Euristeus. Para cumprir sua tarefa, Hércules mata o gigante Eurition e seu cão de duas cabeças, que cuidavam do boi. Em sua viagem ao reino de Gerião, na Ilha de Eritéia, Hércules teria deixado marcas para a eternidade (BULFINCH, 2002, p. 179-80):

Depois de atravessar vários países, Hércules chegou, afinal, à fronteira da Líbia e Europa, onde ergueu as duas montanhas de Calpe e Ábila, como lembrança de sua passagem, ou, de acordo com outra versão, abriu uma montanha pelo meio, formando entre elas o Estreito de Gibraltar. As duas montanhas foram denominadas Colunas de Hércules.

Ainda pode-se citar a busca dos pomos das Hespérides – esta tarefa exigiu que Hércules, primeiro, localize onde deveria executar sua missão. As filhas de Héspero guardavam, ajudadas por um dragão, os pomos de ouro que Juno recebera à época de seu casamento com Zeus. Ao chegar aos Montes Atlas, na África, consegue a ajuda do pai das guardiãs:

Atlas era um dos titãs que fizera guerra aos deuses e, depois da derrota, fora condenado a sustentar nos ombros o peso do céu. Era o pai das Hespérides, e Hércules pensou que, se alguém estava em condições de encontrar as maçãs, seria ele. Como poderia, porém, afastá-lo de seu posto ou sustentar o peso do céu, durante sua ausência? Hércules sustentou o firmamento nos próprios ombros e mandou Atlas procurar as maçãs. O titã voltou com os frutos de ouro e, embora com alguma relutância, reassumiu seu posto e deixou Hércules voltar para fazer entrega dos pomos de ouro a Euristeus.

A inteligência, portanto, não é excluída ou diminuída diante da força do semideus. É a capacidade de observação e de ação estratégica que lhe permite derrotar o gigante Anteu, filho da Terra (BULFINCH, 2002, p. 180-81):

Uma celebrada façanha de Hércules foi sua vitória sobre Anteu, filho da Terra, poderoso gigante e lutador, cuja força era invencível, enquanto estivesse em contato com a Terra, sua mãe. Anteu obrigava todos os estrangeiros que apareciam em seu país a lutar com ele, com a condição de que, se fossem vencidos (como sempre eram), seriam mortos. Hércules enfrentou-o e, verificando que não adiantava lançá-lo ao solo, pois ele sempre se levantava com redobrado vigor, depois de cada queda, ergueu-o no ar e estrangulou-o.

Os desafios do herói também surgiam como punições por sua impetuosidade que, geralmente atizada por Juno, era o estopim para grandes tragédias. Seu jugo por ter matado, num ímpeto, o amigo Ífitus aproxima-se das histórias de outro herói, Aquiles, que também teria, por um período, submetido sua virilidade a uma identidade de características efeminadas (BULFINCH, 2002, p. 182):

Num ímpeto de loucura, Hércules matou seu amigo Ífitus e foi condenado, por esse delito, a tornar-se escravo da Rainha Onfale, durante três anos. Durante esse tempo, a natureza do herói modificou-se. Ele tornou-se efeminado, usando às vezes, vestes femininas e tecendo lã com as servas de Onfale, enquanto a rainha usava sua pele de leão. Terminada a pena, Hércules desposou Dejanira, com a qual viveu em paz durante três anos.

Sua morte não dispensa a tragédia: tomada pelos ciúmes, Dejanira embebe a túnica de Hércules no sangue do centauro Nessus, que havia tentado raptá-la e fora morto pelo herói (BULFINCH, 2002, p. 182-83):

Em uma de suas expedições vitoriosas, Hércules aprisionara uma linda donzela, chamada Iole, por quem parecia estar muito mais interessado do que Dejanira achava razoável. Quando ia oferecer sacrifícios aos deuses, em honra de sua vitória, Hércules mandou pedir à esposa uma túnica branca, para usar na cerimônia. Dejanira, achando a ocasião oportuna para experimentar o feitiço, embebeu a túnica no sangue de Néssus. Naturalmente, teve o cuidado de eliminar os sinais de sangue, mas o poder mágico permaneceu e, logo que a túnica se aqueceu ao contato de Hércules, o veneno penetrou em seu corpo, provocando-lhe terríveis dores. Frenético, Hércules agarrou Licas, que levava a túnica fatal, e atirou-o ao mar. Ao mesmo tempo, procurava arrancar do corpo a túnica envenenada, mas esta saía com pedaços de sua carne, em que se colara. Nesse estado, ele foi levado para casa num barco. Ao ver o que fizera involuntariamente, Dejanira enforcou-se. Preparando-se para morrer, Hércules subiu ao Monte Eta, onde

construiu uma pira funerária de árvores, deu o arco e as setas a Filoctetes e deitou-se na pira, apoiando a cabeça na clava e cobrindo-se com a pele do leão. Com a fisionomia tão serena, como se estivesse à mesa de um festim, mandou que Filoctetes aplicasse a tocha à pira.

Finalmente, é acolhido no Olimpo, por seu pai, a despeito de Juno. A glória de seus feitos, portanto, não fora apagada pelas tragédias da vida terrena (BULFINCH, 2002, p. 184):

Assim, quando as chamas consumiram a parte materna de Hércules, a parte divina, em vez de ser afetada, pareceu receber maior vigor, assumir um porte mais altivo e maior dignidade. Júpiter envolveu-o numa nuvem e levou-o num carro puxado por quatro cavalos para morar entre as estrelas. E, quando Hércules tomou seu lugar no céu, Atlas sentiu aumentar o peso do firmamento.

Pela breve referência mitológica, percebe-se que Hércules possui características muito afeitas ao leitor jovem, mesmo o de hoje. Participa de aventuras desafiadoras, envolve-se em situações de risco, apaixona-se, conhece lugares e seres interessantes. Ou seja: a força da personagem mítica parece não ter diminuído ao longo dos séculos.

### **Um certo Hércules de la España**

O velho Cronos dá os últimos retoques de limpeza na máquina que construiu para o jovial Hércules, animado, em primeiro plano, com o que está por vir. Atrás duas figuras femininas observam, curiosas, a estranha cena nas plácidas aragens do Olimpo. Em *Máquina del tiempo* (2012), primeiro livro da série “Las amistades de Hércules”, lançado pela Hércules de Ediciones, a personagem mitológica partirá em busca do conhecimento por lugares e tempos longínquos da Antiguidade Clássica.

O mote para as viagens que, de acordo com o projeto, começam a se realizar, aparece logo no primeiro capítulo, “La inmortalidad resulta algo aburrida”, com a apresentação ao leitor das características conhecidas sobre o herói greco-romano Hércules, ou Heracles, e seu aborrecimento diante da eternidade (p. 02):

Pero no todo resulta tan agradable como pudiera parecer, porque la inmortalidad tiene su parte aburrida. Veréis: si uno tiene un carácter inquieto y aventurero como yo, tanto banquete, tanto paseo y tantos placeres llegan a causar cierta incomodidad porque se convierten en una monótona rutina. ¡No os imagináis cómo añoro mis antiguos viajes por el mundo!

O Olimpo, pois, não é somente lugar de repouso dos deuses, mas também da cultura universal – “En el Olimpo disponemos de una enorme biblioteca que alberga libros de todos los países y puedo asegurarnos que he leído algunos ciertamente estupendos” (p.04). Tal como o lugar recebe novas características, a personagem Cronos é ressignificada em sua relação com Hércules (p.04): “Tras darle muchas vueltas al asunto, hace unas semanas se me ocurrió una idea para salvar esta dificultad y poder emprender nuevas aventuras. Para llevarla a cabo, nada mejor que acudir a mi ingenioso amigo Cronos, el responsable de organizar el tiempo”.

Ao receber a carta de Hércules – não se esclarece porque teve de escrever ao deus – Cronos responde prontamente, disposto a reaver (p. 04) “aquellos viejos planos del mecanismo mágico para viajar que diseñe en uno de mis ratos libres”. Enfim, está dado o primeiro passo para se explicar ao pequeno leitor o porquê da personagem mítica empreender uma viagem pelo tempo ao longo da série que se anuncia (p. 04): “Y así me encuentro ahora, esperando a que Cronos consiga diseñar con su gran talento esa máquina que me permita cumplir mi deseo”. E enquanto espera a máquina de Cronos, convida o leitor a conhecer sua história.

No capítulo seguinte, “Así empezó todo”, o protagonista narra sua concepção, desde o engano operado por Zeus para se deitar com Alcmena, até ser enviado a servir seu primo, Euristeo, rei de Micenas. De acordo com o protagonista, letrado e forte, a força seria seu principal atributo: “Estas son las primeras manifestaciones de mi descomunal fuerza, cuando apenas era consciente de ella, una cualidad que se convertiría en el principal de mis atributos en el futuro” (p. 07).

A valorização da cultura formal, coerente com uma série que pretende trazer ao leitor infantil de hoje personalidades históricas, aparece na descrição de Hércules sobre sua vida escolar, evidentemente, um acréscimo das autoras à biografia do herói (p. 08):

En la escuela, no me fue del todo mal, a pesar de algún contratiempo que outro debido a la falta de control de mi extraordinario poder. Mis notas eran estupendas en todas las asignaturas: lucha libre, conducción de carros, disparo con arco y flechas, música, lectura y escritura... Crecí robusto y sano y a los quince años superaba en fuerza y estatura a los hombres más corpulentos. Fue entonces cuando decidí dedicar el resto de mi vida a luchar contra el mal y a defender a los más necesitados.

No capítulo “Los primeros desafíos de Euristeo”, o herói derrota o leão de Citérea, a hidra de Lerna, a cerva de Artemísia, o javali de Erimanto. Hércules aproveita-se dos atributos desses primeiros trabalhos e se arma melhor para os próximos

desafios: com a pele intransponível do leão faz uma couraça, com o sangue da hidra, envenena suas flechas.

A luta com a hidra de Lerna permite-nos compreender que o protagonista parte do princípio de que o leitor conhece, de alguma forma, os relatos, no caso, indiciado pelo atributo do monstro de reproduzir suas cabeças, o que não recebe maiores explicações (p. 13): “En esta ocasión me acompañó mi sobrino Yolao y, gracias a sua ayuda, conseguí cortar las nueve cabezas de la hidra, quemándolas una por una antes de que se volvieran a reproducir”.

Em “Un establo muy sucio y três viajes”, narram-se as aventuras pelos estábulos do rei Augías, e as aventuras com o enfrentamento das aves do Lago Estinfale, do touro de Creta, das éguas do rei Diomedes. Ao narrar sua própria história, o herói demonstra bom humor, empregando a ironia (p. 16): “Para llevar a cabo la octava tarea ideada por mi simpático primo emprendí un viaje a Tracia. Mi labor Consistiría en conseguir las veinte yeguas del Rey Diomedes, que devoraban carne humana y que el monarca solía alimentar con sus confiados e inocentes huéspedes”.

“En el reino de las amazonas”, capítulo seguinte, o herói tem de capturar o cinto de Hipólita. Ocorre, então, a iniciação amorosa de Hércules (p. 18) – “Ella, a pesar de sus recelos contra los hombres, también se enamoró de mi, hasta el punto de que se empeño en facilitar mi empresa entregándome voluntariamente su preciado cinturón”. Hera, entretanto, intervém, dando fim a um “tiempo de intensa felicidad” (p. 21).

No capítulo seguinte, “Mi viaje a Hispania”, mais uma vez o narrador indicia sua expectativa de que o leitor conheça algo sobre mitologia (p. 22): “Debo confesar que mi décima aventura me gusta especialmente, pues de ella quedo constancia para el futuro, además de suponer uno de mis más largos viajes. Estoy seguro de que habréis oído hablar de ella”.

Dialogando com a forma de conceber o mundo pela Grécia Antiga, a obra faz referências às histórias mitológicas que envolviam a geografia (p. 22): “El viaje por los mares fue largo y azaroso. Al atravesar por lo que hoy conocéis con el nombre de Estrecho de Gibraltar, se me ocurrió aprovechar mi descomunal fuerza para colocar en médio de aquella infinista masa de água dos columnas que separasen Europa de África, y dejar así un recuerdo perdurable de mi paso por aquellos parajes”. Neste capítulo, narram-se dois trabalhos: o cão de duas cabeças, do pastor Euritieu e a luta com Gerião; desta, pouco o leitor é informado sobre quem seja a personagem: “La lucha con Gerión resulto ser bastante más complicadas” (p.22); na sequência, comenta ao leitor

que a Torre de Hércules é o farol mais antigo do mundo em funcionamento e é “monumento declarado Patrimonio de la Humanidad” (p. 23).

Em “Un trato con Atlas”, conta-se como Hércules usou a inteligência para conseguir as maçãs de ouro das Hespérides. Mais uma vez, a síntese dos desafios enfrentados para conseguir completar a tarefa toma o leitor atual como alguém que conhece a mitologia greco-latina:

En esta ocasión emprendí un largo viaje repleto de percances, a lo largo del cual me vi obligado a sortear varios peligros, como esquivar los ataques del anciano Nereo, un dios marino que adquiría la forma de diversos animales; luchar en las arenas del desierto con el poderoso gigante Anteo, que adquiría nuevas fuerzas cada vez que caía sobre la tierra; o enfrentarme a unos seres diminutos vestidos de guerreros que intentaron atraparme. Ni que decir tiene que superar este último imprevisto no me costó demasiado trabajo. (p. 25).

Dando cabo às doze tarefas, em “¡Adiós, Euristeo!”, Hércules tem de ir ao Hades buscar Cérbero, o cão de três cabeças. Destaca-se, mais uma vez, a inteligência do protagonista: “No resultado nada fácil y tuve que recurrir a mi poderoso ingenio para lograr que aceptase llevarme” (p.28). Neste capítulo, indicia-se o lado menos idealizado do herói, porém, é apenas o medo, não o arrependimento ou a culpa, como se encontra na mitologia (p.28): “Ya em el Infierno, lo cierto es que sentí miedo y desenvainé mi espada em varias ocasiones al confundir las sombras que allí habitaban com temibles adversarios. Sí, los héroes también sentimos miedo, pero sabemos enfrentarnos a nuestros temores a pesar de todo”.

Ao concluir sua história, o protagonista e narrador declara (p.29): “basta com decir que mi fama no dejó de crecer y me converti em um héroe admirado por mi fuerza, mi valor y mi astucia”.

No último capítulo, “¡La máquina del tiempo está lista!”, encerram-se as aventuras de Hércules que, agora, de posse de um equipamento que tanto o transporte pelos séculos, como permita que mude sua aparência para poder não chamar a atenção das pessoas de outras épocas, convida (p. 31): “¿Querrás acompañarme em mis nuevas aventuras?”... o modo de se fazer isso, o leitor já sabe: “¡Te aconsejo que no te las pierdas!”.

No Brasil, uma das versões mais conhecidas do herói grego é a obra publicada em 1944, de Monteiro Lobato (1882-1948), intitulada *Os doze trabalhos de Hércules*. O livro, aliás, os livros – na edição das Obras Completas ocupa dois volumes da série para

crianças – a obra tem como tema central a história de Hércules que é ajudado por três personagens vindas de tempos futuros e distantes do seu: Emília, Pedrinho e Visconde.

Não se pode negar o intuito informativo, a intenção de Lobato que se faz presente logo no primeiro parágrafo do texto (LOBATO, 1957, p. 03):

— Na Grécia Antiga o grande herói nacional foi Heracles, ou Hércules, como se chamou depois. Era o maior de todos – e ser o maior de todos na Grécia daquele tempo equivale a ser o maior do mundo. Por isso até hoje vive Hércules em nossa imaginação. A cada momento, na conversa comum a ele nos referimos, à sua imensa força ou às suas façanhas lendárias. Dele nasceu uma palavra muito popular em todas as línguas, o adjetivo “hercúleo”, com a significação de extraordinariamente forte.

As aventuras que Dona Benta deveria contar aos netos escapa de seu domínio e se torna o espaço em que as crianças, protagonizando a história, vão ao encontro da personagem grega (LOBATO, 1957, p. 07):

Pedrinho explicou ao Visconde os seus planos de nova viagem pelos tempos heroicos da Grécia Antiga. “Vamos nós três, eu, você e Emília”.  
— Emília já sabe do projeto?  
— Já, e está atropelando tia Nastácia para que lhe arrume uma canastrinha nova. Diz que desta vez vai completar o seu museu com mil coisas gregas.  
O Visconde suspirou. Sempre que Emília se lembrava de viajar com canastra, era ele o encarregado de tudo: de carregá-la às costas, de vigiá-la. E se desaparecia qualquer coisa, já vinha ela com a terrível ameaça de “depená-lo”, isto é, arrancar-lhe as pernas e os braços.

Mesmo diante de tantas informações e, por que não, lições certamente novas ao leitor infantil da primeira metade do século XX, Lobato não cai no simples didatismo de se ensinar sobre a Grécia Antiga, mas transporta o pequeno leitor a um ambiente de aventuras, onde pode vivenciar o mito. De acordo com o texto crítico de Emerson Tin, “O 13º trabalho de Lobato”, a obra ocuparia um lugar de fechamento do projeto lobatiano de escrita para as crianças (2008, p.484):

*Os doze trabalhos de Hércules* é a obra de encerramento da epopeia do Sítio do Picapau Amarelo. Surge como o livro de arremate de toda a saga – e que tema para um livro de encerramento seria mais glorioso que os épicos trabalhos de Hércules? Mas não apenas por isso o livro é o corolário da obra infantil lobatiana. Isso ocorre também, porque a obra funciona como um longo exercício de reminiscências das aventuras anteriores dos pica-pauzinhos: se isso é verdade em relação à edição primeira, de 1944, não o deixa de ser

também em relação à edição definitiva, embora em menor escala. Todavia, aqui encontramos ainda referências a aventuras anteriores, como *O minotauro* e *Reinações de Narizinho*, por exemplo, que fazem com que o *Hércules* funcione como a grande chave de ouro da epopeia infantil lobatiana: é com a epopeia dos doze trabalhos de Hércules que Lobato fecha a epopeia do Sítio do Picapau Amarelo. E é com o aprendizado de Hércules que dá o arremate ao projeto pedagógico lobatiano: a educação é que faz as criaturas.

O contato dos leitores brasileiros com a personagem mítica, então, vem de outros tempos. Como crianças, o público potencialmente leitor tanto de uma obra quanto de outra depara com adaptações. No caso do escritor brasileiro, o intuito formativo é evidente, o que não impede a obra de se apresentar como releitura, uma versão alternativa ao mito "oficial". O Hércules de Lobato, assim, é um "massa bruta" limitado intelectualmente para resolver os problemas que encontra, principalmente para realizar seus doze trabalhos. A turma do Sítio do Picapau Amarelo é a consciência instaurada a partir desse improvável encontro entre um herói da Antiguidade Clássica e os protagonistas de aventuras do século XX.

Em *Máquina del tiempo*, a função da personagem é evidente: conduzir o leitor por eras futuras, uma viagem que permita a ambos conhecerem novas personagens merecedoras de reconhecimento. Torna-se relevante destacar que a adaptação de Arranz e Ben, cuja opção de abordagem apresenta ao leitor infantil um Hércules intelectualizado, torna o herói mais afetivo e menos voluntarioso. Esse apaziguamento de aspectos contraditórios de Hércules justifica-se diante de sua função em uma série: a de levar pelas mãos os leitores de nosso tempo ao encontro daquilo que, para ele, é futuro; e, para o leitor de hoje, passado.

### **Enfim...**

Se um dos aspectos da Literatura é seu aspecto formador, é preciso registrar que o texto de *Máquina del tiempo* cumpre este papel. Mesmo com um narrador-personagem bastante afeito à cultura formal, o fato de poder conduzir um diálogo entre o leitor de hoje e uma certa tradição cultural ocidental valoriza a obra enquanto introdução de uma série. Se Lobato fez de seu *Os doze trabalhos de Hércules* um fechamento épico, Arranz e Ben inauguram, por seu turno, uma narrativa que promete conduzir leitores mais ou menos exigentes pelos caminhos da cultura. O que demonstra, guardadas as devidas proporções entre as obras, que a preocupação formativa em relação à manutenção de uma tradição cultural pode se mostrar presente

em projetos intelectuais ou editoriais distantes temporalmente. Prova de que a máquina de Cronos está à mão dos homens que leem.

### Referências

ARRANZ, Clara; BEN, Matilde María Varela. *Hércules y la máquina del tiempo*. Hércules de Ediciones.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia* – história de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Digital Source.

LOBATO, Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*. Ilustr. J. U. Campos. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1957. (2ª Série das Obras Completas de Monteiro Lobato).

TIN, Emerson. O 13º trabalho de Lobato. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. (Org.) *Monteiro Lobato, livro a livro*: obra infantil. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

**O IMAGINÁRIO BESTIÁRIO MEDIEVAL EM *VIAGEM À TERRA DO BRASIL*, DE JEAN DE LÉRY, E *A COSMOGRAFIA UNIVERSAL*, DE ANDRÉ THEVET**

Vanessa Gomes FRANCA  
Universidade Federal de Goiás/CAPES  
Universidade Estadual de Goiás

Pedro Carlos Louzada FONSECA  
Universidade Federal de Goiás

**Resumo:** A crônica colonial mundonovista, ao descrever a paisagem, os índios e seus costumes, bem como os primeiros grupos sociais que habitavam as terras “descobertas”, será responsável pela divulgação de seres monstruosos, fantásticos e até mesmo míticos, ao lado de aspectos exóticos e pitorescos do Novo Mundo. Assim, é a tradição bestiária medieval que vai nortear o discurso crônico. É nesse contexto que nosso trabalho se insere, constituindo numa leitura dos livros *Viagem à terra do Brasil*, do calvinista Jean de Léry, e *A cosmografia universal*, do frei franciscano André Thevet, para levantar traços da influência do pensamento medieval bestiário no que concernem as descrições da fauna brasileira realizadas por eles. É interessante ressaltar que tais cronistas franceses não foram apenas mais um compilador, ou um copista, das histórias de viagem. Eles empreenderam a sua própria viagem e a apresentaram em suas narrativas. Tais obras, devido à herança da Antiguidade e dos bestiários medievais, foram o resultado da convivência num mesmo texto de mitos, lendas, interpretações de cunho religioso e a presença de descrições de autores clássicos como Cícero, Aristóteles, Plínio, o Velho. Deste modo, além de relatarem o que viram e ouviram, característica das crônicas medievais, Jean de Léry e André Thevet fazem uso da *auctoritas formula*, a fim de dar veracidade às suas descrições.

Os animais inspiravam tanto medo quanto admiração. Para os homens medievais a fauna e flora eram um mundo misterioso, fascinante e, ao mesmo tempo, ameaçador, uma vez que desconheciam muitas das explicações hoje existentes a respeito da zoologia e dos fenômenos da natureza.  
*Maurice Van Woensel*

A crônica colonial mundonovista, influenciada pela tradição bestiária medieval, fez figurar uma *menagerie* em que antologizavam seres monstruosos, fantásticos e até mesmo míticos, ao lado de aspectos exóticos e pitorescos do Novo Mundo. A fim de evidenciar traços do pensamento medieval bestiário, no que concernem às descrições da fauna brasileira, presentes nas crônicas de viagem, tomamos como *corpus* de análise as obras *A cosmografia universal*, do frei franciscano André Thevet, e *Viagem à terra do Brasil*, do calvinista Jean de Léry.

André Thevet, um frade franciscano francês, cosmógrafo real e cronista, nasceu em Angoulême, em 1502, e faleceu aos 88 anos em Paris, em 23 de novembro de 1592.

Segundo Leproux (1939, p. 39), a data de nascimento de Thevet é incerta, sendo 1502 para alguns (Desbrandes; Galfarel; Marvaud) e 1504 para outros (Touzaud, Ferdinand Denais, Valentin Dufour). Permaneceu no Brasil no período entre novembro de 1555 a janeiro de 1556. Após sua estadia aqui publicou *As singularidades da França Antártica*, em 1558, e *A cosmografia universal*, em 1575. Nesta última, acusava os calvinistas pelo insucesso da França Antártica.

Jean de Léry foi um dos primeiros viajantes e narradores renascentistas da *Terra Brasilis*. Nasceu em La Margelle, Bourgogne, em 1534. Segundo Gaffarel (apud LÉRY, 1980, p. 19) nada se sabe da primeira infância deste autor. Sua vida parece iniciar quando este decide estudar teologia e seguir os passos de Calvino. Além de participar das navegações, Léry foi duas vezes ministro. Em Nevers, em 1564 e, em La Charité em seguida. Morreu em 1611, na cidade de Berna.

Publicou *Viagem à Terra do Brasil*, em 1577. Segundo o autor, um dos fatores para a edição da obra seriam as “insinuações falsas” que Thevet, levantou em sua *A cosmografia universal* contra ele e seus companheiros de viagem: “[...] a saber terem sido as calúnias de Thevet a causa, em grande parte, da publicação desta narrativa, me desculpem alongar-me demasiado neste prefácio ao desmascarar o impostor com suas próprias obras” (LÉRY, 1980, p. 46).

É interessante ressaltar que tais cronistas franceses não foram apenas mais um compilador ou um copista das histórias de viagem. Eles empreenderam a sua própria viagem e a apresentaram em suas narrativas. Ambos construíram seus textos a partir da vivência que tiveram na França Antártica, colônia francesa no Rio de Janeiro, fundada por Nicolas Durand de Villegagnon, cavaleiro de Malta, vice-almirante de Bretanha. Este parte para o Novo Mundo em maio de 1555, com alguns marinheiros e artesãos, chegando somente em dezembro do mesmo ano. Depois de sua instalação, Villegagnon escreve a Calvino pedindo que fossem enviadas pessoas que conhecessem a religião cristã, a fim de divulgá-la entre os colonos que ali habitavam e igualmente aos selvagens.

Desse modo, inicialmente, protestantes e católicos vivem em harmonia. No entanto, Villegagnon não tarda a contestar as crenças e a perseguir os calvinistas, o que os faz deixar a colônia e se mudar para uma ilha próxima aos índios Tupinambás. Esse embate faz com que Thevet, em *A cosmografia universal*, acuse os protestantes pelo fracasso da colônia de Villegagnon. Léry, em *Viagem à terra do Brasil*, defendia os protestantes e acusava o cavaleiro de Malta. Tais obras, devido à herança da Antiguidade e a dos bestiários medievais, foram o resultado da convivência num

mesmo texto de mitos, lendas, interpretações de cunho religioso e da presença de descrições de autores clássicos como Cícero, Aristóteles e Plínio, o Velho. Desse modo, além de relatarem o que viram e ouviram, característica das crônicas medievais, Jean de Léry e André Thevet utilizam o testemunho de “autoridades” para corroborarem com suas narrações. Segundo Mary Del Priore (2000, p. 15, grifos da autora):

[...] Os cronistas e viajantes afirmavam, mão sobre o coração, ser verdade o que diziam. Em nome de sua experiência pessoal? Raramente. Com frequência, em nome da experiência de outrem, de alguém digno de fé, de quem se ouvira uma história “de verdade” sobre monstros e monstregos. Viviam-se num mundo de “mais ou menos”, de ouvir dizer.

Os cronistas, então, fazem uso da *auctoritas formula*, estratégia medieval que consistia na citação de uma autoridade para dar veracidade às suas descrições. Léry, por exemplo, utiliza tal estratégia ao discorrer sobre a existência de uma espécie monstruosa de jacarés que, segundo os indígenas, ataca de surpresa as pessoas que não tem tempo de se defender:

Entretanto, ouvi contar os velhos das aldeias que, nas matas, são às vezes assaltados e encontram dificuldades em se defender a flechadas contra uma espécie de *jacarés* monstruosos que, ao pressentir gente, deixam os caniçais aquáticos, onde fazem o seu covil. A esse respeito, além do que Plínio e outros referem dos crocodilos do Nilo, no Egito, diz o autor da “História Geral das Índias” que matou crocodilos perto da cidade de Panamá, com mais de cem pés de comprimento, o que é coisa quase incrível. Observei os jacarés medianos e vi que têm a boca muito rasgada, as pernas altas, a cauda chata e aguda na extremidade. Confesso que não verifiquei se esses anfíbios conservam imóvel a mandíbula superior, como geralmente se acredita (LÉRY, 1980, p. 139).

Como vimos, Léry (1980) cita o episódio em que Plínio matou crocodilos “com mais de cem pés de comprimento”, a fim de sustentar a sua narrativa sobre a espécie de jacarés monstruosos. Do mesmo modo como Léry, Thevet também menciona autoridades, com o intuito de explicar fatos observados nas novas terras. Em vista disso, no capítulo “Do cabo frio e breve notícia sobre as crenças dos selvagens do dito lugar”, o cronista faz referência a Platão, ao falar sobre a filosofia dos indígenas, os quais “não são tão selvagens”, pois “a natureza lhes deu alguma razão para discorrer sobre as causas naturais” (THEVET, 2009, p. 50): “[...] E são mais sábios também os selvagens que quase todos os filósofos da Grécia (salvo Platão), os quais atribuíam a criação do mundo a coisas criadas” (THEVET, 2009, p. 51).

Um ponto que nos faz verificar a influência dos bestiários nas crônicas do século XVI e XVII refere-se à concepção exótica e fantástica freqüentemente utilizadas para apresentar as desconhecidas espécies da fauna brasileira. Assim, além de caracterizarem muitos animais desconhecidos como monstruosos, em razão do não conhecimento, os cronistas, muitas vezes, exageram em suas descrições, usando superlativos além de conferir um ar tenebroso às bestas. Podemos verificar tal processo nas descrições de duas espécies de peixes que Léry comenta devido às suas “deformidades” e do *toucan* apresentado por Thevet como monstruoso:

A primeira, a que os selvagens denominam *tamuatá*, mede comumente meio pé de comprimento apenas; tem a cabeça muito grande, monstruosa, em verdade, em relação ao resto do corpo, duas barbatanas debaixo das guelras, dentes mais aguçados que os dos lúcios, espinhais penetrantes, e são armados de escamas tão resistentes que não creio lhes faça mossa uma cutilada; nisso se assemelha a um tatu, como já disse alhures. A carne é tenra e muito saborosa. Os selvagens dão o nome de *pana-paná* a outro peixe de tamanho médio; tem o corpo e cauda semelhante aos do precedente e a pele áspera como a do tubarão. A cabeça é chata, sarapintada e mal conformada, a ponto de parecer, fora d'água (sic), separada em duas, o que oferece um aspecto horrendo (LÉRY, 1980, p. 163).

Esse pássaro é do tamanho de um pombo, e ainda há outra espécie, do tamanho de uma pega, as duas da mesma plumagem, a saber, totalmente negras, exceto a ponta da cauda, onde há algumas penas vermelhas cor de sangue, entrelaçadas às negras; no peito há uma plumagem amarela, com cerca de quatro dedos de largura e de comprimento, e esse amarelo é tão fino, puro e excelente, que é impossível encontrar cor mais viva [...].

O *Toucan* é monstruoso e disforme, pois tem o bico quase mais grosso e comprido que o resto do corpo; e não é aquático como muitos pensavam, pois testemunhei experiência ao contrário, já que se afasta o máximo que pode dos rios (THEVET, 2009, p. 135).

Mais exemplos do exagero causado pelo desconhecido, pelo exótico é a descrição de outra espécie de peixe:

[...] além de peixes voadores cuja existência sempre julgara ser peta de marinheiros e que na realidade é certa.

Tal como em terra fazem as cotovias e estorninhos, *cardumes de peixes saíam do mar e se erguiam voando fora da água cerca de cem passos e quase à altura de uma lança* (LÉRY, 1980, p. 67, grifos nossos).

A descrição de tal peixe voador, que se erguia “voando fora da água cerca de cem passos”, assemelha-se aquela que encontramos no bestiário sobre o peixe serra.

Este é descrito como um monstro marinho de asas, o qual voa a uma distância de sessenta ou de cem léguas, perseguindo navios, como constatamos no seguinte relato:

[...] A Serra é uma besta de tamanho extraordinário, que possui asas e penas enormes e maravilhosas, graças às quais se lança sobre o mar, mais rápido que uma águia voa ao perseguir uma grua. Suas asas são mais afiadas do que uma navalha. Esta serra, da qual vos falo, deleita-se com sua velocidade.

Desse modo, quando avista um navio que navega rapidamente, luta com ele para provar a sua velocidade. E voa ao lado do navio, competindo com ele, com as asas abertas, sobre uma distância de sessenta ou de cem léguas de uma só vez. Mas quando o fôlego lhe falta, sente tanta vergonha de ser vencida, assim faz seu melhor para ver se consegue alcançar o navio. Mas tão rápido como o navio a ultrapassa, abaixa suas asas e se deixa ir até o fundo do mar e ali retoma o fôlego<sup>1</sup> (FOURNIVAL, 1860, p. 39, tradução nossa).



**Figura 1** – Fonte: ANÔNIMO, *The Worksop Bestiary*.  
(England, c 1185)  
Morgan Library, MS M.81, Folio 31v

Um dos animais mais curiosos descritos por Léry no capítulo X, é um híbrido, mistura de vários animais e do homem, chamado *Hay* – trata-se do bicho-preguiça. Segundo Fonseca (2011, p. 191): “Esse exótico animal da fauna brasileira foi notado por

<sup>1</sup> Lê-se no original: *La Serre si est une beste merveilles grant et a eles et penes granz et merveilleuses; de quoi ele se saut parmi la mer plus tost que alerions ne vole a grue, qui a les eles plus trenchans que rasoirs. Si se delite cele serre dont je vous di en sa vistesse. Car quant ele voit une nef rudement corre, dont estrive<sup>1</sup> à la nef por son isnelitet esprover. Et ceurt en costé la nef à estrif, eles tendues bien LX lieues ou cent, à une alaine. Mais quant alaine li faut, si a honte d'estre veincue, si fait son pooir, savoir s'ele porroit la nef atendre. Mès si tost come la nef le trespasse, ne tant ne quant si met jus ses eles e si se lesse aler tout à un fais au font de la mer et là reprant s'alaine.*

quase todos os cronistas, não só devido ao seu estranho rosto e feições, mas também por sua peculiar lassidão, moleza e indolência". Ele é igualmente citado por Pero de Magalhães Gandavo, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa, Ambrósio Fernandes Brandão e André Thevet.

Léry, após afirmar que tal espécie possui o rosto humano, destaca outra curiosidade sobre ele. Segundo o cronista, o *Hay* não se nutria de nada, bastando-lhe o vento para sobreviver. Para dar veracidade ao que ouviu dizer, Léry não atribui tal narração apenas aos indígenas, mas também imputa esse conhecimento aos estrangeiros que residiam ali:

O maior, chamado *hay* pelos selvagens é do tamanho de um cão-d'água grande e *sua cara de bugio se assemelha a um rosto humano*; tem o ventre pendurado como o da porca prenhe, o pêlo pardo-escuro como a lã do carneiro preto, a cauda curtíssima, as pernas cabeludas como as do urso e as unhas muito longas. Embora seja muito feroz, no mato, facilmente se amansa. Mas é verdade que, por causa das unhas, nossos tupinambás, que andam sempre nus não gostam de folgar com ele. O que parece fabuloso, mas é referido não só por moradores da terra mas ainda por adventícios com longa residência no país, *é não ter jamais ninguém visto esse bicho comer, nem no campo nem em casa e julgam muitos que ele vive de vento* (LÉRY, 1980, p. 144, grifos nossos).

Thevet também descreve tal animal. Ele, como a maioria dos cronistas, utiliza um método de aproximação, isto é, para descrever a fauna aqui encontrada parte de algo conhecido e vai para o desconhecido, e do comum para o sobrenatural. O *Haüt* chama a atenção por seu aspecto assemelhar-se a uma criança e por ele, aparentemente, não comer:

[...] um animal tão disforme e quase inacreditável para quem não o tenha visto por sua experiência; chamam-no *Haüt*, ou *Haüthi*, porque são de opinião de que se alimenta das folhas da mencionada árvore *Amahut*. Esse animal é do mesmo tamanho de um grande macaco que se traz da África, e tem o ventre caído quase até o chão, mesmo de pé. *O rosto e a cabeça são quase semelhantes aos de uma criança* [...] *é lento para caminhar* [...] Quando esse *Haüt* é capturado, solta grandes suspiros, exatamente como faria um homem sofrendo de uma grande e excessiva dor; é coberto de pelos muito claros e de cor cinzenta. Tem apenas três unhas em cada pata, com quatro dedos de comprimento, com a forma das arestas de uma carpa [...] *jamais homem vivo poderia dizer que o viu comer qualquer coisa*, apesar de os selvagens os terem mantido durante muito tempo (como eles mesmos me contaram) em suas habitações, para ver se comia alguma coisa. No que eu não acreditaria, se não tivesse tido a prova (THEVET, 2009, p. 142-143, grifos nossos).



**Figura 2 – Haüt**  
*A cosmografia universal*, de André Thevet

Não somente pelas descrições feitas por Léry e por Thevet, como também pela imagem retirada de *A cosmografia universal* – como visualizamos acima, podemos comparar o *Hay* ou o *Haüt*, à mantícora descrita nos bestiários medievais. Tal animal, conforme relatado em *The book of beasts*, traduzido e editado por Terence Hanbury White,

[...] *tem a face de um homem* de olhos brilhantes e azulados, o corpo de leão e o rabo como o ferrão do escorpião: sua pele é da cor de sangue e tem a voz sibilante, que se parece com o som da flauta [...] ele possui três fileira de dentes que se encaixam alternadamente. Andando a Mantícora vence grandes distâncias e transpõe os maiores obstáculos. Dizem que o nome da mantícora provém de um vocábulo em pérsio antigo, que significa "comedor de homem": Seu alimento preferido é a carne humana (apud VAN WOENSEL, 2001, p. 210, grifo nosso).



**Figura 3** – Fonte: ANÔNIMO.  
(England, c 1225-50)  
Bodleian Library, MS. Bodley 764, Folio 12r

Como vimos, tanto Léry como Thevet, discorrem sobre o aspecto da face do *Hay/Haüt*, uma vez que se assemelha ao rosto humano. Além disso, de acordo com o frade franciscano, tal animal produz “grandes suspiros, exatamente como faria um homem sofrendo de uma grande e excessiva dor” (THEVET, 2009, p. 143). Por tais informações, podemos aproximar o *Hay/Haüt* da mantícora. No entanto, eles se diferem no que concerne ao alimento que “consomem”. Segundo o relato de Léry, os moradores da terra acreditam que o *Hay* vive somente de vento. Thevet, em um primeiro momento, expõe que os nativos creem que o *Haüt* comia folhas de uma árvore chamada *Amabut*. Depois, ele afirma que esse animal não se alimentava de nada. Já a mantícora, conforme a descrição de White (1984), é “devoradora de homens”, ou seja, come a carne humana. Ademais, tais animais se diferem, pois a preguiça é descrita por sua lentidão; a mantícora, por sua velocidade.

No capítulo XII, “Dos peixes mais comuns e do modo de pescá-los”, o autor nos relata outra história que ouviu dos índios. Nesta sua narração, Léry refere-se a outro aspecto do pensamento medieval o qual admitia que tudo o que existia num determinado elemento do universo tinha uma contraparte em outro elemento. Desta forma, se existia um homem que habitava na terra havia um homem que habitava no mar. Apesar desta relação de semelhança, existia uma conotação de monstruosidade sobre a espécie correspondente. É ligado a esse pensamento medieval que o cronista francês nos remeterá à figura do tritão, da sereia e do bugio marinho:

Não quero omitir a narração que ouvi de um deles de um episódio de pesca. Disse-me ele que, estando certa vez com outros em uma de suas canoas de pau, por tempo calmo em alto mar, surgiu um grande peixe que segurou a embarcação com as garras procurando virá-la ou meter-se dentro dela. Vendo isso, continuou o selvagem, decepei-lhe a mão com uma foice e a mão caiu dentro do barco; e vimos que ele tinha cinco dedos como a de um homem. E o monstro, excitado pela dor pôs a cabeça fora d'água e a cabeça, que era de forma humana, soltou um pequeno gemido. *Resolva o leitor sobre se se tratava de um tritão, de uma sereia ou de um bugio marinho, atendendo a opinião de certos autores que admitem existirem no mar todas as espécies de animais terrestres* (LÉRY, 1980, p. 164, grifos nossos).

Como constatamos na citação, o cronista faz referência à noção de paralelismo sobre a existência "*no mar [de] todas as espécies de animais terrestres*". Ademais, apesar de o cronista francês Jean de Léry não ter mencionado, podemos comparar tal animal descrito pelo índio com o monstro marinho conhecido por *Ipupiara*. Esse monstro também é encontrado nas narrativas de vários cronistas como, por exemplo, em *Tratados da terra e gente do Brasil*, de Fernão Cardim e *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães Gandavo. A lenda de tal besta é uma das mais conhecidas de São Vicente sendo, por esse motivo, narrada por vários índios. De acordo com Muniz Jr. (2005, grifo do autor):

Quando os navegadores portugueses chegaram ao Brasil, corria a notícia de serpentes monstruosas e de tantas outras assombrosas aberrações. Tanto é que os indígenas tinham pavor da *ipupiara*, que, segundo a crença, era o "demônio das águas" e que, além de paralisá-los com o olhar profundo, cingia-os com um abraço mortal, arrastando-os para o fundo do mar.

De fato, é com constância que encontramos o relato de figuras quiméricas que habitam o mar e que aterrorizam o homem. Dentre elas, a sereia é um dos animais aquáticos híbridos mais importantes. Para Eduardo Bueno (2003, p. 27), durante as viagens, os marinheiros se deparavam com "[...] incríveis animais marinhos: peixes imensos, enormes polvos, baleias descomunais. *Tais seres deram origem ao mito das sereias e das serpentes marinhas* – sempre prontas, na febril imaginação dos marujos, a devorar seus navios" (BUENO, 2003, p. 27, grifos nossos).

A sereia aparece nos Fisiólogos e nos Bestiários caracterizada de diversas maneiras. No bestiário de Philippe de Thaon ela é representada com "físico de mulher, até a cintura e garras de falcão e cauda de peixe" (THAON apud VAN WOENSEL, 2001, p. 218). Já no bestiário de Cambridge, ela é descrita como um híbrido de mulher e

pássaro. No entanto, na ilustração, vemos um ser compósito, sendo mulher da cintura para cima e da cintura para baixo, possui asas, cauda de peixe e patas de ave, conforme a imagem seguinte:



**Figura 4 – Sereia**

*The book of beasts*, traduzido e editado por Terence Hanbury White

Em *El Bestiário Toscano*, ela é descrita como uma criatura que pode ter três formas: metade peixe e metade mulher; metade pássaro e metade mulher; metade cavalo e metade mulher – esta última é a forma menos comumente encontrada. A que é um híbrido de mulher e de pássaro, muitas vezes, é comparada às harpias da tradição clássica. Já aquela que tem aspecto de mulher e de peixe, de acordo com o bestiarista, tem uma voz tão doce que todo aquele que a escuta se aproxima dela. Seu cantar é tão agradável que faz o homem dormir. A sereia então, se deita em cima de sua vítima e a mata. As harpias, representadas como “[...] monstros horríveis: tinham o rosto de mulher velha, corpo de abutre, garras aduncas, seios pendentes” (BRANDÃO, 2009, p. 249), matavam suas vítimas com suas garras. Do mesmo modo como a sereia e a harpia, conforme a exposição feita por Muniz Jr. (2005), a Ipupiara também mata as suas vítimas. Ela as paralisa “com o olhar profundo”, as cinge com um “abraço mortal” e as leva para o fundo do mar.

Como pudemos perceber, a cronística colonial mundonovista, representada aqui pelos cronistas franceses André Thevet e Jean de Léry, foi incontestavelmente influenciada pela tradição bestiária medieval, no que concerne, principalmente, às representações da fauna brasileira. No entanto, diferentemente do que ocorria nos bestiários medievais, os quais descreviam os espécimes com o intuito de

moralizar/ensinar; a cronística mundonovista, na maioria das vezes, utilizará as propriedades da simbologia bestiária para descrever os animais, a fim de “promover” a *Terra Brasilis*. Ademais, tais textos refletem ao mesmo tempo o deslumbramento dos viajantes em relação à exuberância da natureza e sua visão dos costumes dos habitantes do Novo Mundo.

## Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. v. 1.

BUENO, Eduardo. *Brasil: terra à vista! a aventura ilustrada do descobrimento*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano: uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

EL BESTIÁRIO TOSCANO. Tradução de Alfred Serrano i Donet e Joseph Sanchís i Carbonell. Madrid: Ediciones Tuero, 1986.

FOURNIVAL, Richard de. *Le bestiaire d'amour*. Editor Célestin Hippeau. Paris: Auguste Aubry, 1860. (Collection des écrivains français du moyen âge).

LEPROUX, Marc. André Thevet. In: \_\_\_\_\_. *Quelques figures Charentaises em orient*. Paris: Geuther 1939. p. 39-64.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

MUNIZ JR., J. *Monstro marinho surgiu em São Vicente em 1564*. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/sv/svh002.htm>>. Acesso em: 18/02/2005.

THEVET, André. *A cosmografia universal de André Thevet, cosmógrafo do Rei*. Tradução e notas de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

VAN WOENSEL, Maurice. *Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB.

WHITE, Terence Hanbury. *The book of beasts: being a translation from a latin bestiary of the twelfth century*. London: J. Cape, 1984.

## A METAFICÇÃO NA OBRA *A HORA DA ESTRELA*, DE CLARICE LISPECTOR

Vanessa Rita de Jesus CRUZ  
Universidade Federal do Tocantins

Flávio Pereira CAMARGO  
Universidade Federal do Tocantins

**Resumo:** Neste artigo, temos como objetivo analisar os procedimentos e as estratégias metaficcionais utilizadas por Clarice Lispector na construção do romance *A hora da estrela*, procurando evidenciar o autoquestionamento estético e as suas implicações para a construção da narrativa e para a sua recepção por parte do leitor.

### Breves considerações sobre a narrativa metaficcional

Metaficção, literatura de exatidão, narrativa metaficcional, narrativa autorreflexiva, narrativa narcisista, antirromance e pós-modernismo são alguns dos termos utilizados pela teoria e pela crítica literária para designar a ficção que fala da própria ficção. Alguns deles não expressam, de fato, o que caracteriza o termo metaficção e se mostram pejorativos. Além disso, poucos são os teóricos que têm se debruçado sobre os estudos da metaficção, mas, como nos aponta Linda Hutcheon (1984), ela não é um fenômeno novo, não pode ser considerada uma manifestação da pós-modernidade, uma vez que, desde Cervantes, com o seu *Dom Quixote*, a metaficção já estava presente no gênero romance. O que há de diferente é que, após o século XIX, a metaficção aparecerá com maior frequência, de modo mais explícito e de diferentes formas.

O que vem a ser, então, a metaficção? Vejamos algumas definições.

Segundo Hutcheon, a metaficção trata-se de uma narrativa "autorreferencial ou autorepresentacional: ela fornece, dentro de si, um comentário sobre seu próprio *status* como ficção e como linguagem, e também sobre seus próprios processos de produção e recepção"<sup>1</sup> (HUTCHEON, 1984, p. xii).

Patricia Waugh, por sua vez, a conceitua da seguinte maneira:

*Metaficção* é um termo dado à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu *status* como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre

<sup>1</sup> No original: "self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fictional and as language, and also on its own processes of production and reception". Todas as traduções são de nossa autoria.

ficção e realidade. No fornecimento de uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional<sup>2</sup> (WAUGH, 1984, p. 02).

A definição de Wenche Ommundsen desdobra-se na escrita e na leitura: “A metaficção se apresenta aos seus leitores com alegorias da experiência ficcional, chamando a nossa atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção, a sua participação nos sistemas de significação da nossa cultura”<sup>3</sup> (1993, p. 12).

Todas essas definições elencadas por nós evidenciam que a metaficção preocupa-se em mostrar o *status* ficcional da narrativa e os seus procedimentos de construção/composição interna, envolvendo não somente os aspectos de produção, mas também aqueles referentes à recepção da obra. O termo metaficção, segundo Waugh (1984), foi utilizado inicialmente pelo romancista americano William H. Gass, em 1970, porém termos como “meta-política” e “meta-retórica” vêm sendo utilizados desde a década de 1960 para se referir a esse tipo de narrativa.

A metaficção não é um subgênero do romance. Trata-se de uma ficção que se volta sobre si mesma, que se dobra sobre seu estado ontológico, que se autoquestiona. O romance metaficcional rompe, pois, com a ilusão de realidade criada pelo romance realista do século XIX. Por isso, alguns críticos vão denominá-lo de antiromance, uma vez que esta forma de escrita rompe com os padrões que vigoravam na arte de escrever romances. *Dom Quixote*, por exemplo, obra considerada a precursora do romance metaficcional, parodia em seu interior o romance de cavalaria, desmascarando certas convenções literárias. Cabe ao leitor, então, uma tomada de consciência de seu papel no universo ficcional, assim, não verá nesse romance uma destruição do gênero, mas – usufruindo de seus conhecimentos sobre as formas literárias consideradas tradicionais – uma forma de um novo fazer literário, a possibilidade de uma leitura mais aberta, desvincilhada de amarras com os sistemas vigentes.

---

<sup>2</sup> No original: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

<sup>3</sup> No original: “Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception its participation in the meaning-making systems of our culture”.

Para alguns escritores e críticos, a metaficção representa o fim, a desintegração ou até mesmo a morte do gênero romance quando, na verdade, vemos, com Hutcheon (1984), que ela se apresenta como uma transformação do gênero, uma nova “roupagem”. Se a metaficção representasse a morte do romance, poderíamos dizer, então, que ele declinou a partir do momento em que “nasceu”, visto que, como apontam vários autores, dentre eles Hutcheon (1984), Waugh (1984) e Ommundsen (1993), este fenômeno literário sempre existiu e é inerente a todos os romances. Porém, nos romances modernos se apresenta de forma mais explícita e mais intensa. É a metaficção que dá ao romance a sua verdadeira identidade enquanto ficção.

O romance metaficcional mostra que não há um mundo de verdades absolutas, eternas, o que há são construções provisórias, artifícios da linguagem. É essa instabilidade e flexibilidade que proporcionou a sobrevivência do gênero, uma vez que não ter uma identidade fixa, o deixava vulnerável, como aponta Waugh (1984). Alguns elementos que denotam essa realidade ordenada estabelecida pelo romance realista já têm sido questionados e evitados pelos romancistas que se valem da estratégia metaficcional. O romance realista passava para o leitor a ideia de que a arte imita a realidade, de que o “mundo ficcional” é um espelho do “mundo real”.

O clássico romance realista de trama bem feita dá ao leitor a sensação de completude que sugere, por analogia, que a ação humana é de alguma forma inteira e significativa, ou o oposto, no caso da arte por si só que pode dar qualquer ordem ou sentido para a vida. O moderno, ambíguo romance pode sugerir, por outro lado, menos insegurança óbvia ao novo ou a falta de coincidência entre a necessidade do homem de ordem e de sua experiência real do caos do mundo contingente, de certa curiosidade sobre a capacidade da arte para produzir ordem “real”, mesmo por analogia, através do processo de construção ficcional<sup>4</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 19).

A ficção pode até estabelecer um elo com a vida, mas não há a intenção de espelhar o real, uma vez que a noção de verdade é arbitrária; a realidade é multifacetada e tem-se uma linguagem que nem sempre é clara. A própria literatura é uma construção fictícia que se vale da linguagem. Ela não imita a natureza e a realidade tal como são. O que a literatura faz é estabelecer com essa realidade certa

---

<sup>4</sup> No original: “The classic realistic novel’s well-made plot might give the reader the feeling of completeness that suggests, by analogy, either that human action is somehow whole and meaningful, or the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man’s need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art’s ability to produce “real” order, even by analogy, through the process of fictional construction”.

verossimilhança que se realiza no mundo ficcional. A ideia de que a linguagem “reflete passivamente uma forma coerente, significativa e objetiva do mundo<sup>5</sup>” não é mais aceita (WAUGH, 1984, p. 03). O romance metaficcional, como artifício da linguagem, não pode “representar” o mundo, mas pode “representar” os discursos do mundo por meio da linguagem. Há, então, uma mudança de foco de uma realidade externa para um processo subjetivo e imaginativo. Para Hutcheon, a arte sempre foi ilusão e sempre teve consciência de seu *status* ontológico.

Há algumas mudanças visíveis provocadas pela metaficção. Primeiro, o foco de atenção desloca-se para o *processo* de criação da narrativa. Muda-se o foco da história contada para o *como* essa história é contada, uma vez que a ênfase no *produto* tenta criar um espelhamento entre a obra e a realidade exterior. Segundo, o papel do leitor se altera gradativamente e a leitura deixa de ser confortável: o leitor assume na narrativa metaficcional o papel de colaborador, de coautor. O interesse da metaficção reside no texto e nas suas implicações para o leitor e a leitura, preocupando-se com o *processo*, com o modo de “contar a história” e não somente com o produto, com “a história contada”.

O interesse aqui é um pouco sobre o texto, sobre a manifestação literária desta mudança, e sobre as implicações resultantes para o leitor. Ao contrário de Gerald Graff, eu não diria que na metaficção a conexão vida-arte foi cortada ou completa ou resolutamente negada. Em vez disso, diria que esta ligação “vital” é reforçada, em um novo nível - em que o processo imaginativo de contar histórias, em vez de a do produto (a história contada). E é o novo papel do leitor que é o veículo dessa mudança<sup>6</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 03).

Sendo assim, a narrativa metaficcional tem o seu foco na *mimesis do processo*, enquanto a narrativa realista ocupava-se da *mimesis do produto*. Para Hutcheon, a *mimesis do processo* não é uma ruptura do romance, é um *continuum*. A metaficção ajuda a perceber o contexto de produção e de recepção, contestando a supressão do papel da produção textual a que se detinha o realismo, pois na narrativa metaficcional tanto o processo quanto o produto são discursos.

Segundo Hutcheon, o grau de participação do leitor é que distingue a denominada metaficção pós-moderna da metaficção anterior. O leitor passa a ter um

<sup>5</sup> No original: “passively reflects a coherent, meaningful and ‘objective’ world”.

<sup>6</sup> No original: “The interest here is rather on the text, on the literary manifestation of this change, and on the resulting implications for the reader. Unlike Gerald Graff, I would not argue that in metafiction the life-art connection has been either severed completely or resolutely denied. Instead, I would say that this “vital” link is reforged, on a new level – on that of the imaginative process of storytelling, instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change”.

papel mais ativo para o romance enquanto gênero mimético, tornado-se um coprodutor. O leitor é "assaltado" por todos os lados e se vê obrigado a interpretar, a organizar e a controlar os sentidos do texto que está lendo. Eis o paradoxo do papel do leitor: "Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a "arte", do que ele está lendo; por outro, são feitas exigências explícitas sobre ele, como um co-criador, exigindo respostas intelectuais e afetivas comparáveis em escopo e intensidade às de sua experiência de vida<sup>7</sup>" (HUTCHEON, 1984, p. 05). O leitor, ao mesmo tempo em que participa como colaborador – agindo afetiva, intelectual e imaginativamente –, também é forçado a reconhecer que aquilo que lê é ficção, artifício, arte, linguagem, discurso. Assim, o que ele lê é fruto de um processo e não de um produto. A própria narrativa convida o leitor a participar do processo metaficcional, como diz e exemplifica Ommundsen:

"Você está prestes a começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se numa noite de Inverno um viajante*." Esta é a primeira frase do livro de Calvino por esse nome, já sinalizando algumas preocupações metafissionais: um lembrete de que esta história é um romance, a função do autor e o fato da publicação, o papel do leitor na experiência ficcional. Por meio de um narrador intruso, aborda o leitor diretamente, Calvino claramente rotula seu romance como uma metaficção, o leitor é desde o início muito alertado para o fato de que este será um livro sobre leitura, escrita e ficcionalidade<sup>8</sup> (1993, p. 6).

As narrativas metafissionais demandam outro tipo de leitor. Um leitor que participa. O autor reaparece enquanto categoria que potencializa a participação desse leitor, ou seja, o próprio autor o leva a perceber seus dois papéis: o de leitor e o de colaborador, de coprodutor. Vale ressaltar que a metaficção tem seu foco não apenas no leitor e no autor empírico, como indivíduos históricos, mas nos processos de produção e de recepção dos textos, em que autor e leitor estão inscritos na narrativa. O leitor é uma função do texto, é um elemento constituinte da narrativa, assim como a função autor assumida, geralmente, por um personagem-escritor/personagem-leitor que exerce, ainda, a função de narrador.

<sup>7</sup> No original: "On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the "art", of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience".

<sup>8</sup> No original: "You are about to begin reading Italo Calvino's new novel, *If on a winter's night a traveler*.' This is the first sentence of Calvino's book by that name, already signaling a number of metafictional concerns: a reminder that this story is a *novel*, the function of the author and the fact of publication, the role of the reader in the fictional experience. By means of an intrusive narrator addressing the reader directly, Calvino clearly labels his novel as a metafiction; the reader is from the very start alerted to the fact that this will be a book about reading, writing and fictionality".

A abertura dada pelos textos metaficcional para que o leitor participe, efetivamente, da construção do texto faz com que este tenha duas posições subjetivas: a do produtor e a do leitor, ou seja, o leitor não é mero receptor de informações e de verdades prontas e acabadas. Podemos falar de uma leitura compartilhada em que o leitor passa do papel de consumidor para o papel de colaborador, pois

existe um conjunto de relações sociais entre produtor e público que talvez pudesse ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que iria transformar o leitor em um colaborador, em vez de um consumidor. Hoje, na metaficção, o artista reaparece não como um Deus, como criador romântico, mas como o fabricante de inscrição de um produto social que tem o potencial para participar na mudança social por meio de seu leitor<sup>9</sup> (HUTCHEON, 1984, p. XV).

Por isso, faz-se necessário que autor e leitor compartilhem certos códigos sociais, linguísticos e culturais.

Alguns textos metaficcional são diegeticamente autoconscientes (o caráter metaficcional se apresenta no interior da narrativa; são textos autoconscientes de seus processos narrativos), enquanto outros têm consciência de sua constituição linguística (o caráter metaficcional se dá no nível da língua, no uso de marcadores linguísticos, por exemplo). No modo diegético, o leitor é levado a reconhecer que, por meio da leitura, ele também cria um mundo ficcional e que a narrativa, como universo fictício, possui personagens e ação. No modo linguístico, reconhece-se o caráter ficcional da narrativa por meio de códigos linguísticos (a palavra “romance” escrita na capa do livro, por exemplo). O modo linguístico e diegético primam pelos processos criativos do leitor e do escritor.

Cada um desses modos pode se apresentar de duas maneiras: explícita ou implicitamente. Na primeira, a autoconsciência aparece de forma explícita nas tematizações, por meio de alegorizações, uso de *mise en abyme*, metáforas ou comentários narrativos sobre a identidade diegética ou linguística dos textos. Nos textos metaficcional explícitos é dito ao leitor, explicitamente, que aquilo que ele lê é ficção. Na forma implícita, o processo metaficcional é internalizado na narrativa, levando o leitor a criar um universo fictício separado do universo empírico. Tanto na forma implícita quanto na explícita o foco da narrativa narcisista não muda: deve-se

---

<sup>9</sup> No original: “there exists a set of social relations between producer and audience that could perhaps be revolutionized by a change in the forces of production that would turn the reader into a collaborator instead of a consumer. In today’s metafiction, the artist reappears, not as a God-like Romantic creator, but as the inscribed maker of a social product that has the potential to participate in social change through its reader”.

ampliar e atualizar o texto por meio da leitura, sendo o leitor, explícita ou implicitamente, forçado a assumir a responsabilidade que lhe é dada em relação ao texto, ou seja, no mundo romanesco o leitor também é criador da linguagem literária e assim como o romancista, por meio das palavras, atualiza o mundo existente em sua imaginação. Ambos, escritor e leitor, criam mundos fictícios por meio da linguagem.

A escrita metaficcional pode incluir, explícita ou implicitamente, todas ou algumas das estratégias que proporcionam à narrativa metaficcional esse espelhamento sobre o processo de sua construção, tais como a paródia, a intertextualidade, as metáforas, as alegorizações, a *mise en abyme*, o enigma, a piada, o trocadilho, o anagrama, a alusão, a citação e a ironia intertextual.

Waugh (1984) pondera que, na sociedade atual em que os indivíduos são obrigados a desempenhar papéis, o romance, com o estudo de suas personagens, tem ajudado na melhor compreensão da subjetividade no mundo empírico, ou seja, o conhecimento que temos do mundo tem sido mediado pela linguagem, de modo que a ficção tem sido útil para o entendimento da realidade empírica. O leitor, enquanto função que atualiza o texto, deve preencher os espaços que há entre o mundo empírico e o mundo ficcional. Para tanto, entram em jogo os conhecimentos linguísticos, os elementos objetivos e os subjetivos que fazem o leitor reavaliar a sua relação com ambos os mundos.

A metaficção não representa uma crise do romance realista, mas uma transformação e uma reflexão sobre o processo de escrita ficcional.

Metaficção, então, não abandona "o mundo real" para os prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir – através de sua própria auto-reflexão – uma forma de ficção que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Em nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a compreender como a realidade que vivemos no dia a dia é igualmente construída, de forma semelhante na "escrita"<sup>10</sup> (WAUGH, 1984, p. 18).

A narrativa metaficcional, neste sentido, não quer ignorar ou destruir as convenções do realismo, antes busca revelá-las e até certo ponto desmascará-las,

---

<sup>10</sup> No original: "Metafiction, then, does not abandon 'the real world' for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly 'written'".

explicitando ao leitor os procedimentos internos de construção da própria narrativa, estabelecendo uma ruptura com a ilusão de realidade criada pelo romancista realista.

### **Análise da obra *A Hora da Estrela* sob a perspectiva metaficcional**

O romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977, contém as características do que vimos nomeando de narrativa metaficcional. É uma ficção que tem dentro de si outra ficção. Uma obra que se debate com a ficção e a realidade, ao mesmo tempo em que aborda questões referentes à linguagem, à construção da narrativa e à compreensão da existência humana. Logo nas primeiras páginas do livro, na *Dedicatória do Autor* – autor que na verdade não se sabe referir-se a Clarice Lispector ou a Rodrigo S. M., personagem-escritor que também atua como narrador da narrativa –, percebemos a relação dialógica que se trava com o leitor: “... Trata-se de livro inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Além para nós todos” (LISPECTOR, 1998, p. 10). Mais adiante, lemos: “os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos” (LISPECTOR, 1998, p. 12). O leitor passa do papel de mero consumidor para o papel de colaborador, porque “a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê” (PIGLIA, 2006, p.28).

No enredo da obra, temos a presença de um personagem-escritor que também exerce a função de narrador da narrativa, sendo o mediador entre o texto e o leitor. Trata-se de um narrador inscrito na narrativa, que se autodenomina a personagem mais importante da história que vai escrever. É um personagem-escritor que fala dos processos de construção de sua obra, além de discutir questões concernentes à linguagem literária.

Embora Rodrigo S. M. diga optar por uma forma de narrar tradicional: “não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo” (LISPECTOR, 1998, p. 13), vemos que há uma ruptura com o romance tradicional, quando ele questiona e explicita seu modo de narrar para o leitor, rompendo com a linearidade do romance tradicional e fazendo uso de digressões diversas acerca da composição de sua narrativa. Assim, durante o curso da narrativa, ele vai falando como a sua história é simples, sem luxo, medíocre, quando, na realidade, faz o contrário do que diz que fará.

Em vários trechos de *A hora da estrela* o processo de escrita e o papel do intelectual na sociedade são problematizados. Vejamos: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (LISPECTOR, 1998, p. 11); a construção das personagens “é trabalho de carpintaria” (LISPECTOR, 1998, p. 14); “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados... O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil” (LISPECTOR, 1998, p.19). Nesta passagem, especificamente, o personagem-escriptor explicita como o trabalho com a escrita é árduo, sofrido. É um trabalho artesanal que exige muita dedicação: “para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual” (LISPECTOR, 1998, p.20); “Esta história são apenas fatos não trabalhados de matéria-prima e que me atingem direto antes de eu pensar” (LISPECTOR, 1998, p.69), uma história não lapidada, não disciplinada; “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro. O pequeno sucesso me invade e me põe no olho da rua” (p. 70), a literatura é a procura da palavra no escuro.

Todos os trechos transcritos da obra de Lispector (1998) evidenciam a *mimesis do processo*. Rodrigo S. M. mostra ao leitor o quanto o trabalho com a linguagem, com a palavra é sofrido, árduo, um trabalho manual. Ele explicita ao leitor as engrenagens da narrativa, o seu *status* ontológico enquanto ficção – a ficção como resultado do labor estético, do trabalho artesanal do artista, que lida com a palavra, extraíndo dela sua obra-prima –, assim como expõe os procedimentos de construção de personagens, como é o caso de Macabéa. Rodrigo S. M., na condição de personagem-escriptor, se coloca como carpinteiro, como lavrador, ou seja, como aquele homem que trabalha manualmente, que carpe, que lava. Enfim, são metáforas da própria condição do escritor na sociedade e de seu papel.

*A Hora da Estrela* é uma obra que traz diversas estratégias metaficcionalis de forma explícita, dentre elas o uso da *mise en abyme* – narrativa encaixada em outra narrativa – no nível da enunciação. O autor empírico do romance cede lugar a um narrador que é criado no universo intradieético da narrativa. A característica que explicita a *myse en abyme* da enunciação é a presentificação de um narrador/personagem-escriptor que explicita os processos de construção da narrativa, através dos quais a metodologia e o objeto da escrita são descritos para o leitor, revelando, ainda, a condição que o levou a escrever a sua narrativa.

O personagem-escritor Rodrigo S. M. cria e narra a história e ao questionar o seu modo de narrar, ao questionar a estrutura da narrativa e a busca pelo seu estilo (marcado por uma suposta simplicidade), apresenta a personagem de sua “história”, Macabéa, uma nordestina de 19 anos, virgem, que migra de Maceió para o Rio de Janeiro. Uma personagem que não tem consciência de sua existência, um indivíduo sem identidade: “Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Desde criança, Macabéa é marcada pela falta. Teve uma infância sem brincadeiras. É órfã e após a morte de sua tia – responsável por lhe inculcar crenças e discursos religiosos – muda-se para o Rio de Janeiro, onde divide quarto com mais quatro moças, trabalha como datilógrafa e quando não está no trabalho está em casa ouvindo a Rádio Relógio. Conhece Olímpico de Jesus, também nordestino, metalúrgico, por quem se apaixona, mas ele acaba trocando-a por sua colega de trabalho, Glória. Tanto Olímpico quanto Macabéa exercem profissões que não exigem nenhuma reflexão: “metalúrgico e datilógrafa formavam um casal de classe” (LISPECTOR, 1988, p. 45), ao contrário do trabalho do personagem-escritor que exige muita reflexão. Ele sonha ser deputado e finge para Macabéa que conhece mais das palavras do que ela. Por insistência de Glória, Macabéa consulta uma cartomante que lhe diz que ela terá um futuro maravilhoso e ela acredita nas palavras da cartomante, mas o futuro que a espera é aquele do qual Rodrigo S. M. quer fugir, a morte. Aliás, o nome de Macabéa já é a sentença do seu destino: a mãe dera-lhe esse nome devido a uma promessa feita a Nossa Senhora da Boa Morte, caso ela “vingasse”.

Segundo Rodrigo S. M., Macabéa tinha medo da morte e por isso vivia de menos, para gastar pouco da vida e ela não acabar; mal sabia ela que esse seria o destino que o seu criador lhe daria, tentando convencer o leitor de que se pudesse faria diferente: “ela nascera para o abraço da morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto (...). As coisas são sempre vésperas e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer, perdoai-me lembrar-vos porque quanto a mim não me perdoai a clarividência” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

A forma como Rodrigo S. M. constrói essa personagem mostra-nos, durante todo o decorrer da narrativa, a sua marginalização, depreciação e passividade. Os marcadores linguísticos que o narrador usa para se referir a Macabéa são sempre de negação, de falta, de ausência, carregados de preconceito. Macabéa não atende aos padrões de beleza física, não sabe comportar-se, não segue os padrões de higiene. É

essa a imagem que o narrador constrói dela. Ela é uma personagem criada por meio do discurso dele, marcada pela falta, pela carência, pelo silêncio.

Um leitor de segundo nível, atento não somente ao como a história vai terminar, provavelmente, desconfiaria desse personagem-escritor, uma vez que é a partir de sua visão que conhecemos Macabéa. Ela é uma personagem desprovida de discurso e temos um personagem-escritor que é homem, heterossexual, branco e intelectual responsável pela representação de uma personagem feminina, nordestina, imigrante, pobre e silenciada. A ideologia dele influencia na construção de sua personagem. Ele, a todo o tempo, tenta convencer o leitor de que Macabéa é passiva, de que a iniciativa de não falar é dela, e ele faz isso por ela: “Ela falava, sim, mas era extremamente muda. Uma palavra dela eu às vezes consigo mas ela me foge por entre os dedos” (LISPECTOR, 1998, p. 29); “Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz” (LISPECTOR, 1998, p. 69).

A representação que Rodrigo S. M. faz de Macabéa se dá por meio da linguagem, é uma representação linguística. A personagem Macabéa, assim como outras personagens femininas da obra – Glória e a cartomante – são marcadas pelo silenciamento e pela submissão. Macabéa é marcada pela ausência do domínio da linguagem, como Fabiano, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, mas tem fascínio pela linguagem: escuta a Rádio Relógio todas as madrugadas e coleciona anúncios que recorta de jornais.

Raras vezes Macabéa é a dona do seu discurso. Ela pensa não saber usá-lo: “Acho que não sei dizer” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Vivia perguntando ao namorado o significado das coisas que ouvia na Rádio Relógio, porque acredita ser desprovida da compreensão da linguagem: “É que muita coisa eu não entendo bem” (LISPECTOR, 1998, p. 50); “Não sei o que está dentro do meu nome” (LISPECTOR, 1998, p.56). A primeira vez que ela fala em discurso direto na obra já indica a submissão, a humildade, após o chefe, com brutalidade, dizer-lhe que vai mandá-la embora: “– Me desculpe o aborrecimento” (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Para a construção da personagem Macabéa não podemos desconsiderar os aspectos sócio-históricos e ideológicos que determinam e regulam o processo de enunciação dessa personagem – mulher, pobre, nordestina, órfã, semianalfabeta – de modo que seus enunciados, embora raros, possuem uma regularidade linguística, condizente com o espaço social do qual ela enuncia. A linguagem – o silêncio – de Macabéa é determinante para que possamos compreender melhor a sua essência e até

mesmo o sentido da obra. Claro que devemos considerar o espaço social que ela ocupa – um espaço que os nordestinos, migrantes, pobres e, no caso dela, com o agravante de ser mulher, ocupam –, o seu silêncio expressivo e as condições pelas quais essa personagem é construída.

Em poucos momentos na narrativa Macabéa demonstrará lucidez: quando pela única vez se fez a pergunta “quem sou eu?” (p. 32); quando se reconhece em uma classe social, ao ver o livro do chefe que tinha o título de *Humilhados e ofendidos* (p. 40); quando, ao sair da cartomante, sente que é gente e tem consciência de sua existência. Na hora da sua morte será uma estrela, terá o seu momento de glória. Ela desejava ser artista de cinema, desejava ser vista, contemplada, queria ser estrela. Quando é atropelada, diante da morte, é que começa a existir: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (LISPECTOR, 1998, p. 80). Ali, caída no chão, as pessoas a olham pela primeira vez, ela ganha existência. A morte física de Macabéa é simbólica: representa o seu renascimento, a sua consciência. Ela mesma questiona se é ou não é gente, se existe ou não: “Desculpe mas não acho que sou muito gente”/“É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível” (LISPECTOR, 1998, p. 48). Dói essa não consciência de Macabéa.

Outro aspecto importante da obra é a fusão entre Rodrigo S. M. e Macabéa. Ele identifica-se com ela (com o humano e suas relações). Assim, algumas vezes, independentemente da classe social ou do sexo/gênero, eles se fundem. Ele acaba por esquecer a sua função de personagem-escritor/narrador criado por Lispector, e mescla-se com a personagem Macabéa, criada por ele, mesmo considerando que a realidade do intelectual está distante da realidade de sua personagem, a linguagem os separa.

Em vários momentos, Rodrigo S. M. tenta se aproximar de Macabéa, mas são vários os traços que os distinguem, tanto bens culturais quanto materiais: ambos utilizam a linguagem, porém de formas diferentes, ela como profissão, datilógrafa; ele não escreve para sobreviver: “só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco” (LISPECTOR, 1998, p. 17). Ele sabe inglês e francês, enquanto ela não tem domínio algum da linguagem. Ele diz ser um homem que tem mais dinheiro do que aqueles que passam fome, ou seja, mais do que Macabéa, mas ainda afirma que, para entender a alma de Macabéa, tem que se alimentar de frutas e beber vinho branco gelado. Afirma ainda que enquanto escreve sobre a sua personagem terá que mudar certos hábitos para se comparar a ela, “andar nu ou em farrapos” (LISPECTOR, 1998, p.19) e teve que se abster de sexo e de futebol.

Para o personagem-escritor, a Macabéa está de tal forma grudada nele, sente tanta necessidade de falar sobre ela que é como se vivessem juntos: “se vivo com ela” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Quando vai se referir ao lugar onde Macabéa mora com as colegas (espaço da massa migrante na cidade grande) mais uma vez mostra a distância que os separa: “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha do pardo pedaço de vida imunda” (LISPECTOR, 1988, p. 30). Para ele, Macabéa é um acaso já que poderia contar a história de qualquer nordestino. Ele não era um acaso, porque era escritor, era um fato. “Quando penso que podia ter nascido ela – e por que não? – estremeço” (LISPECTOR, 1998, p. 39).

Nota-se que ao mesmo tempo em que ele diz que quer se aproximar da nordestina, Rodrigo S. M. deseja mantê-la longe. É a subjetividade do narrador inscrita na narrativa: “Vejo a nordestina se olhando no espelho e (...) no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo” (LISPECTOR, 1998, p. 22). O crime contra Macabéa – a morte – é um crime contra ele também, por isso tenta convencer o leitor de que ele não é o culpado pela morte dela. Quando Macabéa morre, ele, personagem-escritor, também morre: “Macabéa me matou” (LISPECTOR, 1998, p. 86), porque ela era um reflexo dele. Quando Rodrigo S. M. põe fim à vida dela, sua história acaba, pois ela era objeto de sua escrita. O processo de escrita caminhava junto com a construção da personagem. *A Hora da Estrela*, a morte, era comum a ele e a ela.

Assim, valendo-se da verossimilhança, o personagem-escritor faz o leitor ver que a autenticidade da narrativa é verdadeira enquanto “verdade ficcional”. Além disso, o leitor reconhece que tanto o processo quanto o produto dessa narrativa são discursos linguísticos, porque a própria literatura é um constructo linguístico: “Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e *é claro que a história é verdadeira embora inventada*” (LISPECTOR, 1998, p. 12 – grifo nosso). Trata-se de uma realidade fictícia, pois a narrativa metaficcional, como dissemos anteriormente, não esconde do leitor que aquilo que ele lê é ficção e não um relato da vida real.

Um leitor semântico – de primeiro nível – não perceberia essa “chamada” que Rodrigo S. M. lhe dá, para que ele seja um colaborador. Também não perceberia que o personagem-escritor, que constrói e narra a história, tenta ludibriá-lo em relação à construção de Macabéa, ao afirmar que até gostaria de dar um destino diferente a essa personagem, mas que nada pode fazer de concreto pela moça, apesar de amar sua personagem. Rodrigo S. M. diz ao leitor que fará de tudo para que a moça tenha um

futuro feliz, quando desde o início já sabia o seu fim: a morte. Esse leitor não participaria do “banquete” que convida todo leitor a não ser apenas consumidor, mas um produtor de sentido.

O que sempre foi uma verdade da ficção, embora raramente consciente, é trazido à tona em textos modernos: a criação de mundos fictícios e o funcionamento construtivo, criativo da linguagem em si, são agora autoconscientes, compartilhados por autor e leitor. O último não é mais solicitado apenas para reconhecer que os objetos de ficção são “como a vida”, ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado, através da linguagem. Ele não pode evitar esta chamada à ação por ele estar pego nessa posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo, ele também está criando, mas a sua participação, envolve-o intelectualmente, de forma criativa, e talvez até mesmo afetivamente em um ato humano que é muito real, isto é, na verdade, uma espécie de metáfora de seus esforços diários para “fazer sentido” de experiência<sup>11</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 30).

### **Considerações finais**

Portanto, o que percebemos na narrativa de Clarice Lispector é o uso de uma linguagem que pressupõe uma escrita crítica e interpretativa, analisando as estruturas literárias, temáticas e formais que compõem a obra literária. Por meio da linguagem, o personagem-escritor traz para a ficção mundos de sua imaginação e os reconstrói com a ajuda do leitor. Como é possível perceber, a escrita metaficcional não é isenta de ideologia, a própria ação de narrar é ideológica, porque o rompimento, o “novo” traz em si os discursos ao qual se opõe. Por isso, Wladimir Krysinski diz que a metaficção deve ser compreendida em um contexto, não apenas literário, mas também ideológico e político, uma vez que ela “reconstitui o universo social da literatura, especialmente a comunidade de escritores, leitores e críticos” (2007, p. 85).

A metaficção também representa a busca de identidade da própria narrativa e de seus personagens, por isso, na obra que analisamos vimos que Rodrigo S. M., ao explicitar o seu processo de escrita, também busca encontrar-se. O romance não deixa de tratar a relação de fissura que há entre o indivíduo e a sociedade moderna. Cremos

---

<sup>11</sup> No original: “What has always been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are “like life”; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning, through language. He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to “make sense” of experience”.

que esse novo papel dado ao leitor pode, por um lado, assustá-lo – encontrar-se na leitura com um personagem-escritor que atua dentro da narrativa como narrador e escritor, que lhe explicita como vem construindo a obra e que o chama a participar dessa construção é algo que pode gerar certo desconforto no ato da leitura –, gerar embaraço, mas, por outro lado, essa nova realidade o chama à libertação do convencionalismo e da prisão da passividade. Terá mesmo o romance morrido, como afirmam alguns críticos contrários à narrativa metaficcional? Cremos, pelos motivos expostos, que não, pois o gênero romance, plástico por sua própria natureza, permanece vivo e está em constante processo de transformação e de inovação.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BERNARDO, Gustavo. Continuidade dos parques. In: \_\_\_\_\_. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010. p. 30-52.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.

\_\_\_\_\_. O leitor modelo. In: \_\_\_\_\_. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 35-49.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge, 1984.

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto. In: \_\_\_\_\_. *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-67.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. National Library of Australia, 1993.

PIGLIA, Ricardo. O que é um leitor? In: \_\_\_\_\_. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-37.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio, São Paulo: Record, 2004.

ROBERT, Marthe. Por que o romance? In: \_\_\_\_\_. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11-31.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-97.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

## A INTENSIDADE DA AÇÃO PELA LINGUAGEM EM “O DESEMPENHO”, DE RUBEM FONSECA

**Vânia Lúcia Bettazza**

Universidade Estadual Paulista - *Campus* de Assis

**Benedito Antunes**

Universidade Estadual Paulista - *Campus* de Assis

**Resumo:** A partir da segunda metade do século XX, a ficção passa a apresentar-se com uma pluralidade de tendências de modo mais intenso. Há o ressurgimento do romance policial, histórico e as formas do gênero biográfico com a incorporação da mídia e incursões no fantástico. A velocidade no modo de narrar, a introdução de imagens, de cenas de filmes e propagandas passam a fazer parte da linguagem literária. Expressões populares e marcas da oralidade na escrita chegam até o leitor que, por vezes, sente-se agredido não só pelas expressões populares aplicadas à linguagem, mas pelo modo como as imagens são formadas através desta linguagem que revela uma sociedade áspera e indiferente. Estas agressões transpostas para a ficção causam um estranhamento e certo incômodo no leitor. Quanto ao narrador, apenas transmite as ações e os fatos sem criar um intercâmbio de experiências. Tais características são detectadas nas obras de Rubem Fonseca, autor com o qual trabalharemos com o propósito de comprovar as tendências apresentadas. O conto escolhido foi “O desempenho”, inserido no livro *Lúcia McCartney*, publicado em 1967. Rubem Fonseca consegue debruçar-se sobre a temática urbana e fazer transferência ao papel de modo singular, sequestrando momentaneamente o leitor, ainda que diante dos desconfortos já mencionados. O diferencial é que ao ser colocado de volta em contato com o ambiente, nem sempre este leitor agrega em si características enriquecidas, profundas e belas.

“Enfrentar a fera sem a máscara das feras” (SANTIAGO, 1982, p.58), é o que afirma Silviano Santiago ao falar sobre a ficção de Rubem Fonseca no ensaio “Errata”, na obra *Vale quanto pesa*. Para o crítico, Fonseca ousou desmistificar os recursos da ficção sem fingimento, mascaramento e metaforização. Podemos dizer que foi direto ao ponto, ou direto à ferida. Como resultado: uma dor mais intensa e um reconhecimento mais imediato da realidade pelo leitor. O desmascaramento revela, mesmo incorrendo em erros e riscos, uma substancial mudança acompanhada de inquietude no modo de ver e conceber a literatura, em especial a partir de 1950.

A ficção passa a apresentar-se com uma pluralidade de tendências. Há o ressurgimento do romance policial, histórico e as formas do gênero biográfico com a incorporação da mídia, com ênfase no cotidiano e incursões no fantástico. Tal ressurgimento não apenas desloca as características dessas formas e traze-as para a narrativa contemporânea, mas perturba os leitores, não satisfazendo as exigências

propostas, muitas vezes, no início da narrativa como fazia costumeiramente. É o que Aguiar e Silva (1990, p. 727) define como romance aberto, ou seja, não se elucida sobre o destino das personagens ou o epílogo da diegese. O leitor experimenta uma sensação de vazio, de desilusão diante do final da narrativa, “pois sente falta do já mencionado capítulo conclusivo” (AGUIAR E SILVA 1990, p. 728).

Além dos desconfortos, características como a velocidade no modo de narrar e dos fatos, a introdução de imagens, de cenas de filmes e anúncios publicitários passam a fazer parte da linguagem literária. Utilizando palavras de Beatriz Resende é a *presentificação das coisas*. Temos assim recursos

que dão formas múltiplas à criação literária contemporânea: a apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos ícones de consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada (RESENDE, 2008, p. 20).

Formas múltiplas não equivalem a um “vale tudo”, mas a percepção de que inúmeras mudanças sofridas pela literatura com raízes nas transformações sociais tiveram início com o surgimento da imprensa e caminharam velozmente com a emergência do jornal, do cinema, do rádio, da televisão e da internet.

Flora Süssekind (1993) afirma que “ora trechos de filmes, *outdoors*, notícias de jornal, ora o rádio, a TV, a publicidade, figuras da mídia [...] se cruzam com os personagens anônimos de uma ficção” (1993, p. 240). Esse cruzamento recebe o nome de metamídia e transforma, por completo, a vida dos personagens produzindo “novos modelos de identificação [...] e comportamento (KELLNER, 2001, p.27), gerando uma certa teatralização “meio que prevendo um olhar público” (SÜSSEKIND, 1993, p.243). Assim, não há intimidades que não sejam desvendadas, tudo é exposto e apresentado ao leitor como cenas muito próximas à cinematografia. Vemos, assim, a prosa como vitrine:

onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SÜSSEKIND, 1993, p. 240).

Quanto ao narrador “pós-moderno”, como nomina Silviano Santiago (1989), é aquele que caminha junto à contemporaneidade, é responsável para que o leitor seja captado, invadido e, por vezes, nocauteado. O crítico literário afirma que esse narrador é um jornalista, “só transmite pelo narrar a informação” (1989, p. 45). Não descreve sua própria experiência, simplesmente narra a ação estando fora dela. É a posição do narrador diante do que é narrado, nem sempre seguro, nem sempre objetivo, nem sempre com um ordenamento linear, contenta-se em lançar um olhar e revesti-lo de palavras, sem julgamento ou condenação. Temos, desse modo, a presença de um narrador nada convencional que vai de encontro com a definição Benjaminiana (1985), cuja característica primordial era um narrador que soubesse com maestria trocar por palavras experiências vividas, com domínio das ações, segurança e objetividade.

A caracterização do narrador evidencia a complexidade do mundo e o constante entrecruzamento de diversos níveis de percepção - cenas produzidas no inconsciente, nos desejos humanos - que se misturam com cenas criadas pela mídia.

Expressões populares e marcas da oralidade na escrita também representam a escritura das últimas décadas, essas chegam até o leitor que, por vezes, sente-se agredido não só pelas expressões populares aplicadas à linguagem, mas pelo modo como as imagens são formadas através de uma linguagem que revela uma sociedade áspera, indiferente e violenta. As agressões transpostas para a ficção causam um estranhamento e certo incômodo no leitor visto que o narrador não pretende criar um intercâmbio de experiências, apenas expor a ação enquanto um espetáculo a que assiste, ou seja, “é a experiência proporcionada por um olhar lançado” (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Parafraseando Aguiar e Silva (1990), o escritor, de forma consciente e eficiente, escolhe sua linguagem e a linguagem utilizada de modo algum é inocente e além do mais, tem um fim em si mesma: “o de criar uma emoção que fica dentro da memória do leitor” (1990, p. 567), ainda que essa sensação não seja positiva ou relaxante.

Experiências sentidas e presenciadas pelo leitor são transmitidas pelos personagens/narradores por uma linguagem, como afirmamos, objetiva, direta, por vezes depressiva e solitária, adequada à velocidade da vida contemporânea, ao estresse e à incapacidade de compreender e ser compreendido diante do mundo. Rubem Fonseca consegue construir um narrador que penetra no leitor e é capaz de incomodá-lo ao ponto de causar náuseas. Mas qual seria o motivo da continuidade da leitura? Santiago (1989) declara que “narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc” (1989, p. 43).

Para Cortázar (1993) há um sequestro momentâneo do leitor no ato da leitura. Esse “sequestro”, só é possível mediante um estilo “tanto baseado na intensidade da ação como (n)a tensão interna da narrativa” (1993, p. 158). O diferencial é que ao ser colocado de volta em contato com o ambiente, nem sempre o leitor agrega em si características enriquecidas, profundas e belas, como quer Cortázar.

Ler Rubem Fonseca nem sempre traz experiências enriquecedoras imediatas, mas coloca uma realidade desnuda diante do leitor sem o propósito de julgar ou condenar. O leitor apenas tem o prazer, ou desprazer, de presenciá-la. A inquietude não se dá apenas no curso da leitura, mas intensifica-se ao final e ao retorno do leitor após o *sequestro* porque o mundo apresentado na ficção é parte natural do homem - leia-se leitor - e de todo o sistema que o envolve.

O conto com o qual trataremos para comprovar as tendências apresentadas será “O desempenho”, de Rubem Fonseca. Está inserido na obra *Lúcia McCartney*, publicada em 1967. A ficção escolhida apresenta diversas características que fundamentam a narrativa de Rubem Fonseca: cenário urbano, linguagem objetiva e predominantemente marcada pela oralidade, pelo linguajar das ruas. O narrador é o próprio protagonista que se deixa ver repleto de ódio, de fúria, de medo, de insegurança e de solidão durante um espetáculo em um ringue de vale-tudo sendo um dos competidores. Embora a expressão “vale tudo” dê uma sensação de liberdade absoluta, as regras impostas são bem delimitadas por um ringue, um cronômetro e um juiz. São cinco *rounds* com um minuto cada. Vence quem apresentar maior *desempenho*. É uma espetacularização da *performance* individual motivada por uma platéia que testemunha os acontecimentos e se diverte diante dos golpes, do sangue e da virada cinematográfica que a luta toma, visto que os sistemas de valores estão intimamente associados à intensidade dos atos de violência. Um eficiente mecanismo da indústria do entretenimento para manter a estrutura mercadológica cada vez mais forte e eficaz. Vale lembrar que estamos no governo militar de Garrastazu Medici - anos de chumbo - e que a efetivação do poder pela força é recorrente não só no fazer literário de Rubem Fonseca e nos contos que integram a obra *Lúcia Mccartney*, mas também em todo território nacional.

### **Intensidade e tensão no corpo e na linguagem**

O conto “O desempenho” abre com uma cena implacável entre os personagens:

Consigno agarrar Rubão, encurralando-o de encontro às cordas. O filho da puta tem base, agarra-se comigo, encosta o rosto no meu rosto para impedir que eu dê cabeçadas na cara dele [...], força contra força. O público começa a vaiar. Rubão me dá um pisão no dedo do pé, afrouxo, ele se solta, me dá uma joelhada no estômago, um pontapé no joelho, um tapa na cara. Ouço gritos. O público está torcendo por ele (FONSECA, 1994, p. 237).

Percebemos que o movimentar dos personagens está em consonância com o modo de narrar do protagonista, fato que intensifica ainda mais a ação. A velocidade com que o desenrolar dos fatos é apresentado assemelha-se a de um locutor – característica incorporada pelo lutador-narrador em todos os momentos do conto. O tempo é cronológico e os fatos são apresentados linearmente perpassando todos os *rounds* com detalhadas descrições dos massacres, do sangue escorrendo e de todas “as porradas” dadas e sentidas até o embate final.

Ao mesmo tempo em que ocorrem as descrições no interior do ringue pelo próprio boxeador concomitantemente com a luta, sempre através de um monólogo interior, os olhos do protagonista não se desprendem da platéia: “uma corja delirando na arquibancada” (FONSECA, 1994, p. 239). Ao observar e relatar as ações e os movimentos de todo o espaço físico onde está inserido, o protagonista expõe, também, ao leitor os desequilíbrios, os medos e a ira pelo público que torce pelo adversário. Nada fica escondido, tudo é revelado ao leitor de forma veloz e simultânea aos acontecimentos:

Rubão me dá um pisão no dedo do pé [...] me dá uma joelhada no estômago, um pontapé no joelho, um tapa na cara. Ouço os gritos. O público está torcendo por ele. Outro bofetão: um esporro danado nas arquibancadas. Não posso dar bola pra isso, não posso dar bola pra isso, não posso dar bola pra isso (FONSECA, 1994, p. 237).

A apresentação, pelo narrador, do combate, das críticas feitas pela equipe técnico - auxiliar, das manifestações da arquibancada e do próprio sentimento e impressões ocorrem de forma voraz e violentamente veloz, como já demonstrado, causando no leitor uma sensação perturbadora, encaminhando-o a uma falta de fôlego e angústia, como se estivesse diante das cenas narradas. Outro fato gerador desse desconforto no leitor é que os acontecimentos são todos entrecruzados, no mesmo

ritmo do combate, com vários focos e vozes que se misturam na voz do narrador e na memória do leitor:

Muito rápido, faz uma negaça, ameaça, eu bloqueio, recebo um pisão no joelho, uma dor horrível [...] – Zum! O tapa no ouvido me deixa surdo de um lado – o que foi que eu fiz? [...] o que foi que eu fiz pra esses escrotos, engolidores de porra plaft, plaft, plaft! fiquem contra mim – com um físico desses você vai acabar no cinema, Leninha aonde é que você está? sua puta – vou recuando, bato com as costas nas cordas, Rubão me agarra – no chão! guincha Pedro Vaselina (FONSECA, 1994, p. 239).

Em certo momento, o personagem-narrador sente-se desorientado, sem rumo e sem lugar para onde ir, tem “vontade de ir embora – se fosse valente ia embora de calção mesmo – pra onde!” (FONSECA, 1994, p. 240). No entanto, a pequena demonstração de fragilidade é rapidamente transformada e o hedonismo, tendência a considerar que o prazer individual e imediato é a finalidade da vida, toma conta de seus pensamentos. Substantivos que representam os prazeres desejados são frequentes em toda a extensão da narrativa, o que aumenta o grau de suportabilidade no ringue. Há também o poder exercido pelo juiz que o fiscaliza, oprime, limita e está sempre “contando”, tal como um sistema ditatorial. Os desejos e as limitações se conectam diretamente com a ação narrada, uma intratextualidade na narrativa: “há sempre um juiz contando – automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro – sempre um juiz [...] - Rubão está me esperando” (FONSECA, 1994, p. 240).

O treinador, ao exigir mais violência do boxeador, afirma que o preparo físico adquirido é para a luta, para vencer e nocautear o adversário, caso contrário acabará “no cinema, mulheres, morango com creme, automóvel, apartamento, filme em technicolor, dinheiro no banco” (FONSECA, 1994, p. 239). É evidente que a relação do narrador com a mídia - podemos estender ao autor – demonstrada pela ameaça do treinador é de que ela serve para falsear a realidade, manter o sistema vigente e coisificar o homem, vendendo-o como mercadoria. Mesmo diante da aparente repugnância do protagonista, o que se percebe é que ele está enleado com o espetáculo da cultura de massa já que o desempenho no ringue se revela intimamente ligado às manifestações da platéia, como declara após vencer de modo cinematográfico no final do último round: “homens e mulheres aplaudem e gritam o meu nome – levanto os braços bem alto – dou pulos de alegria – os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes” (FONSECA, 1994, p. 341).

Nos quatro primeiros rounds há uma mistura de fúria, vingança e, ao mesmo tempo, de sentimento de impotência, fracasso e solidão. O narrador-personagem, por meio de uma frase interrogativa, evoca uma mulher, Leninha, uma garota de programa com quem se relaciona no conto "A força humana" do livro *A coleira do cão* (1965), obra anterior à *Lúcia MacCartney* (1967). O objetivo ao chamá-la é um pedido de socorro, todavia, um palavrão acompanha tal evocação: "sua puta" (1994, p. 239). Não há lugar para sentimentalismo, compaixão ou solidariedade na obra de Rubem Fonseca, assim, o pedido de socorro é imediatamente transformado em uma acusação e motivo colaborador da ira, já que a garota também pode ser a culpada pela falta de desempenho do lutador "andou fodendo ontem?" (Fonseca, 1994, p.237) "Nunca te vi tão mal, no físico e na técnica, fodeu hoje?" (Fonseca, 1994, p.238).

O palavrão é a forma que as personagens encontram para exteriorizar, exorcizar a violência e expressar as secretas relações entre a mente e o corpo. Santiago (1982) afirma que para o escritor Rubem Fonseca o uso do "palavrão, antes de ser uma forma por excelência de violência, é o elemento palpável que o exorciza na grande cidade [...]. Esta tarefa só pode ser delegada ao artista, porque é ele, antes de mais nada, o homem da linguagem, e esta é a ponte entre o homem e a realidade" (1982, p. 62). A linguagem utilizada por Rubem Fonseca explora e expõe não só a brutalidade da realidade social, mas a individualidade psicológica que demonstra insensibilidade, desprezo e indiferença com o próprio corpo:

É foda, respondo, um dente balança na minha boca, preso apenas pela gengiva. Meto a mão e arranco o dente com raiva e jogo na direção dos chupadores. [...]. Cuspo fora do balde a água vermelha de sangue, pra ver se cai em cima de algum chupador, [...] estou fodido, se ele completar a montada estou fodido e mal pago, fodido e estraçalhado, fodido e acabado (FONSECA, 1994, p. 239-240).

A velocidade dos golpes que atingem o corpo está entrelaçada com a velocidade da linguagem da narrativa em toda a sua extensão. As frases são curtas com, quase sempre, orações coordenadas que aumentam o ritmo da luta física, bem como, a sequência ininterrupta dos golpes dados e recebidos. Para aumentar a intensidade e a voracidade dos golpes há o uso constante do hífen: "levanto o braço – ele não se mexe – ele dá um passo à frente" (FONSECA, 1994, p. 239). O realismo feroz, como nomeia *Cândido* (1989), percorre toda a narrativa e o uso da primeira pessoa é primordial para que a brutalidade das ações esteja no mesmo compasso da

brutalidade “do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 1989, p. 213).

No decorrer dos monólogos do protagonista, a utilização do verbo “estar” na terceira pessoa do plural transporta e, ao contrário do que aparenta, orienta e prende o leitor no *ringue* para que experimente, ainda mais, a crueldade das “porradas” que acontecem durante a luta de vale-tudo: “Estamos no meio do ringue”(FONSECA, 1994, p. 238), ou “nem sei em que *round* estamos. É o último? Último ou penúltimo?” (Fonseca, 1994, p. 240).

Após o protagonista flutuar “na vaia injeção de morfina” (FONSECA, 1994, p. 238) durante quatro *rounds*, é hora de fazer “o sangue brotar” da cara de Rubão. Após os competidores caírem no chão, o lutador-narrador consegue uma “montada completa em cima dele” (Fonseca, 1994, 240), derrotando-o por completo. Nesse momento, o narrador-boxeador se recompõe e há uma espécie de vingança completa, necessária para que alcance não só a vitória, mas que ela venha repleta de “luz, calor, movimento – transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar” (Santiago, 1989, p.51). O público, após um “silêncio de morte no estádio” passa a aplaudi-lo e a adorá-lo esquecendo-se rapidamente da torcida anteriormente proferida:

- alegria, alegria, vento quente de ódio da corja que ria de me ver apanhando na cara – canalha de chupadores putos escrotos covardes [...] as luzes estão acesas, de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam meu nome – levanto os braços bem alto – dou pulos de alegria - os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes – dou saltos [...] curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio (FONSECA, 1995, p. 240-241).

Para que o narrador-personagem consiga a transposição do anonimato para o estrelato e conseqüente adoração da platéia é preciso mais que vencer o adversário, é preciso esmagá-lo deliberadamente. Embora Rubão lhe ofereça o braço para ser batido no chão em forma de desistência, tal atitude não é aceita, não lhe será dada “a chave de misericórdia” visto que o público precisa reconhecê-lo pelo ato completo de soberania e crueldade: “os chupadores e putas fizeram silêncio, gritem!” (FONSECA, 1994, p. 241). Imediatamente após o adversário estar no chão desmaiado e embebido em sangue e derrota, a arquibancada retoma o êxtase e passa a idolatrar o vencedor pela excelente demonstração de força, vigor e desempenho físico.

Refletir sobre a vida talvez seja uma proposta fonsequiana ao apresentar ao leitor a morte e o êxtase proporcionado pela vitória do boxeador cujo objetivo é o reconhecimento de uma platéia que depende do espetáculo - forjado ou mão - para manifestar-se.

### **Considerações finais**

Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (Calvino, 2001, p. 19).

Compreender as tendências da literatura contemporânea requer um conhecimento sobre arte e cultura e suas transformações através do tempo, transformações que concederam a liberdade de misturar estilos e tendências e que exigem um novo modo de ser, agir, pensar e perceber o tempo e o espaço, o luxo e o consumo.

Santiago (1982), ao referir-se a Rubem Fonseca, afirma que "a superação do individualismo, levada a efeito pela dramatização de dois temas complementares, os limites da liberdade humana na nossa sociedade e a necessidade da participação coletiva - só não a viu quem não quis ler nosso contista" - (SANTIAGO, 1982, p.62). Tal assertiva é uma marca fonsequiana juntamente com a velocidade, acompanhada da indiferença e da crueldade que atormenta deliberadamente o leitor e o provoca. Essa possibilidade só se estabelece mediante um ecletismo estilístico, uma subversão do discurso dominante e uma violência na mediação das relações sociais que ultrapassa a compreensão do leitor, mas que está presente no mundo real desse leitor, ou seja, a base material de onde se extrai o que está relatado sai diretamente da sociedade.

O ringue, onde o que importa é o modo como se é visto através das imagens apresentadas, não está inserido apenas no interior de um estádio ou em uma ficção, mas espalhado nas diversas questões relativas à sociedade contemporânea, à "tempestade do progresso", pois os tempos atuais "são duros e exigentes" (SANTIAGO, 1989, p. 41 e 51). Nesse sentido, a produção literária de Rubem Fonseca configura-se como uma possibilidade de representação do homem em um período de

transformações e rupturas que vive nos grandes centros urbanos, marcado, sobretudo, pela perda da identidade e pelo dilaceramento da vida.

A velocidade e a intensidade dos movimentos que regem o ser humano estão presentes no conto de Rubem Fonseca através dos personagens e de seus atos e, também, na violência discursiva tanto no estilo – frases curtas entrecortadas, pausadas – como nos recursos de conteúdo envolvendo os personagens em situações limites, com necessidades de suportabilidade extrema. Ao leitor, o agrupamento desses fatos o paralisa ao ponto de se ver não só impotente diante deles, mas incomodado com a tolerância a que assiste e/ou participa dos “combates” no ringue da vida.

### Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lições americanas. 2ª ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia da Letras, 2001.

CANDIDO, Antonio “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FONSECA, Rubem. *Cotos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1989.

SÜSSEKIND, Flora. *Ficção 80 – dobradiças e vitrines*. Papéis colados. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

RESENDE, Beatriz. “A literatura na era da multiplicidade”. In *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, Biblioteca Nacional, 2008.

## CARTA DE PAULO A FILEMOM: UMA ANÁLISE INTRODUTÓRIA DO GÊNERO *EPISTOLAR*

Wesley Nascimento dos SANTOS  
*Universidade Federal de Goiás*

Kátia Menezes de SOUSA  
*Universidade Federal de Goiás*

**Resumo:** Este trabalho objetiva analisar de forma introdutória a carta do apóstolo Paulo a Filemom, considerando-a como um exemplo do gênero do discurso *epistolar*. Para tanto, primeiramente partiremos de discussões de estudiosos, como Tavares (2000), para explicar como se opera o uso da função referencial e conativa pelo apóstolo Paulo; Mussalin (2001), com o conceito de jogo de imagens instituído por Pêcheux & Fuchs (1975), para analisarmos os fatores extralinguísticos na relação entre os interlocutores; Bakhtin (1997), com a discussão pioneira sobre gênero do discurso, e Maingueneau, com a discussão sobre as três cenas que formam a “cena da enunciação” (2006), para compreendermos a construção textual e discursiva do gênero *epistolar*. A expectativa é a de que essas elaborações teóricas possam corroborar a tese de que o apóstolo faz uso de marcadores argumentativos (também utilizados para persuadir o seu interlocutor Filemon), como por exemplo, o *mas*, para, além de mitigar o ethos conferido a ele à época, também instaurar uma outra voz, contestando-a em seguida, com o objetivo de que o interlocutor aceite um ex-escravo, Onésimo, para que este possa voltar à casa de Filemom, de onde havia fugido após à conversão de seu amo. Como conclusão, esperamos demonstrar que o apóstolo Paulo, ao escrever para seu “fiel amigo e companheiro na obra”, Filemon, objetiva induzir este último a aceitar o pedido sem margem para contestação, feito através de uma carta escrita de próprio punho, na qual se utiliza de operadores argumentativos para amenizar e preservar seu ethos.

### Introdução

A carta de Paulo a Filemom constitui um dos livros que compõem o Novo Testamento (doravante, NT) da Bíblia Sagrada, e que se diga de passagem um dos mais concisos, no sentido de extensão. Tem por autoria, como dito acima, o apóstolo responsável por mais da metade do que há de registrado no NT, o apóstolo Paulo. Também chama a atenção, segundo Eugene Peterson (2011), o fato de somente esta carta ter sido escrita pelo próprio punho do apóstolo. Paulo, à época, “costumava ditar suas cartas (não que este não fosse alfabetizado, pelo contrário, Paulo era discípulo do rabino Gamaliel, instrutor de uma das duas maiores escolas de pensamento do Judaísmo. Posto tudo isso, resta-nos precisar o porquê Paulo decide redigi-la, justificativa que também se estende à escolha desta carta para constituir nosso objeto de análise. Sendo assim, dir-se-á que o apóstolo tem em vista tratar com Filemon de

um assunto particular, o que procede quando se leva em conta o teor das demais epístolas, em que estas últimas (diferentemente da carta a Filemom), conforme Maingueneau (2006, p. 115) “são textos concebidos para serem difundidos em uma ampla coletividade, cartas que visam participar diretamente de um debate público existente ou que visam a inaugurar um debate desse mesmo tipo”, sendo esta última constituinte de um subgênero do discurso, ou seja, a “carta pública”. Analisaremos na carta a Filemom a forma como se dá por parte de Paulo o uso de operadores argumentativos, principalmente o *mas*. Este operador, nas palavras de Tavares (2000, p. 208), “traz para o texto uma outra voz e, ao mesmo tempo, a refuta”. Argumentamos neste trabalho que Paulo faz uso de tal operador para mitigar a condição do seu *ethos* de autoridade, condição esta que o apóstolo tem consciência, devido às introduções das suas cartas, que se iniciam da seguinte forma, “eu, Paulo, sou um prisioneiro por causa de Cristo com meu irmão Timóteo (carta a Filemon)”, “eu, Paulo, sou um fiel escravo de Jesus Cristo, escolhido como apóstolo autorizado para proclamar o que Deus tem falado e feito (carta aos Romanos)” etc. Para tanto, veremos, inicialmente, a teoria das funções da linguagem, tal como discutida por Tavares (2000), especificamente a função referencial e conativa, instituídas por Roman Jakobson (1973), para discutirmos a constituição que Paulo faz de si tendo em vista o seu interlocutor, Filemon. Também levaremos em conta as discussões e comentários que Mussalim (2001) confere ao conceito de “jogo de imagens” (PÊCHEUX & FUCHS, 1975 apud MUSSALIM, 2001), para então nos determos especificamente à discussão sobre o *ethos* (MAINGUENEAU, 1997 apud TAVARES, 2000) que o apóstolo constitui ao redigir a carta.

## Objetivo

Tendo em vista que nosso trabalho é de caráter introdutório, uma vez que nossa análise toma somente um texto do apóstolo, nosso principal objetivo é verificar um aspecto relevante na constituição da carta que Paulo escreve a Filemon. Este aspecto, então, seria a mitigação (e também preservação) por parte de Paulo do seu *ethos*. Tal mitigação (e preservação) se dá por meio de operadores argumentativos utilizados por parte do apóstolo para persuadir Filemon a aceitar um ex-escravo, Onésimo, que havia fugido após a conversão de seu amo.

## Metodologia

Posto tudo acima, para alcançarmos o objetivo especificado, tomamos como metodologia as discussões e comentários resultantes de uma bibliografia específica, como a que segue: (i) Tavares (2000), que discute de forma simples a teoria das funções da linguagem, instituída por Roman Jakobson (1973), mais especificamente no que diz respeito à função referencial e conativa; (ii) também enfatizaremos o conceito de jogo de imagens, tal como discute Mussalim (2001), conceito instituído por Pêcheux & Fuchs (1975); não menos importante, usaremos a obra pioneira que discute gênero do discurso, tendo como autoria Mikhail Bakhtin (1997), a saber, *Estética da Criação Verbal*. Além disso, usaremos os conceitos que compõem o que Maingueneau (2006) chamará de “cena da enunciação”, constante em um trabalho específico deste último.

## Análise e discussão dos resultados

Depois de delimitado nosso objetivo e especificado em que nos basearemos para alcançá-lo, passemos então à análise da carta de Paulo a Filemom. O apóstolo dá início à carta como sempre o fez e seguindo o padrão de constituição de uma carta, ou seja, aquele que escreve deve se identificar logo no início. O que nos interessa nesta introdução da carta que Paulo escreve é que o apóstolo não abre mão do “molde” que todas as vezes usou, e que é uma “marca” do seu *ethos*<sup>1</sup> de autoridade, como segue:

**Eu, Paulo, sou um prisioneiro por causa de Cristo com meu irmão Timóteo.** Escrevo esta carta a você, Filemon, meu bom amigo e companheiro na obra, e também à nossa irmã Áfia, a Arquipo, verdadeiro guerreiro, e à igreja que se reúne em sua casa. O melhor de Deus para vocês! Bênçãos de Cristo sobre vocês! (vers. 1-3, grifo nosso).

Logo após, no que diz respeito aos versículos 4 ao 7, o apóstolo já dá indícios do porquê somente a carta a Filemom ele se deu o trabalho de escrevê-la, e não o fez como já era hábito, ou seja, ditou para Tércio – o qual se identifica na carta aos Romanos como sendo o amigo que redige as cartas que o apóstolo dita. Tal mudança de atitude será comentada por Eugene Perterson como segue:

---

<sup>1</sup> Segundo Tavares (2000), *ethos* é o conceito que trata da construção da imagem de si mesmo pelo modo de dizer, o qual foi desenvolvido por Maingueneau (1997).

Paulo costumava ditar suas cartas, como aquela enviada à igreja de Colossos, provavelmente na mesma época que a carta de Filemom. Mas esta, dirigida a um membro da igreja de Colossos, foi escrita de próprio punho – uma mensagem de caráter privado, de homem para homem, um assunto que não dizia respeito nem ao amigo escrevente [Tércio]. Nesta carta, ele arrisca sua relação pessoal (não propriamente, aos olhos de Paulo) com Filemom a favor de outra pessoa: Onésimo (p. 1706, 2011).

O “caráter privado” ao qual Peterson (2011) se refere é o que “move” o apóstolo a escrever a carta a Filemom. Este último, segundo o autor supra, era um homem próspero da cidade de Colossos, atualmente situada na Turquia. Como era hábito à época, após a conversão do patriarca, todos que faziam parte da sua casa (família, empregados, escravos, etc.) também tomavam a orientação religiosa daquele como sendo a sua a partir de então. O escravo em questão, Onésimo, assim também o fez. No entanto, a conversão de Onésimo foi, talvez, só de nome, pois pouco depois este foge de seu amo e após viajar centenas de quilômetros chega ao lugar em que Paulo estava preso. A partir de então, Onésimo, de fato, se firma na fé.

Posto tudo acima, passemos então ao que de fato faz com que Paulo redija sua carta. Estamos por volta do ano de 61 d. C. Segundo Eugene Peterson, em muitas cidades, às vezes, um terço da população é constituída de escravos. São estes últimos que trabalhavam para manter o império; eram legitimamente “propriedades”, e não pessoas. Tal contexto quando comparado às décadas que antecederam o final do século XIX no nosso país -- período em que estava em vigência a escravidão (ao menos ainda no Brasil) --, é semelhante em muitos aspectos. Retomando, como eram propriedades, os escravos eram tratados como os donos preferissem. Por mais que os escravos trabalhassem duro, a ponto de conseguirem comprar sua liberdade, ainda tinham obrigações sociais a cumprir com seu antigo dono, que passaria, então, a ser seu patrono. É justamente pelo fato de que os antigos donos ainda tinham autoridade em relação ao seu ex-escravo, e que aqueles poderiam matá-lo, se assim preferissem, que faz com que o apóstolo Paulo escreva ao seu amigo e companheiro na obra, Filemom. Para tanto, Paulo fará uso de *marcadores argumentativos* (TAVARES, 2000), especificamente o *mas*, para mitigar/suavizar sua condição de principal apóstolo de Cristo, judeu e ainda discípulo de um dos principais rabinos da época, Gamaliel, líder de uma das duas principais escolas de pensamento judaico. Abaixo, segue o versículo que exemplifica o primeiro uso do marcador argumentativo *mas* por parte do apóstolo: “é pensando nisso que vou pedir um favor a você. Na condição de embaixador de Cristo e agora prisioneiro por causa dele, eu não hesitaria em ordenar, se fosse

necessário, **mas** prefiro fazer um pedido pessoal (vers. 8-9, grifo nosso)". Dissemos acima que o apóstolo faz uso de marcadores discursivos para persuadir Filemom, e ainda especificamos qual, o *mas*. Só que, chama a atenção que, posteriormente, Paulo dispensa o uso do operador argumentativo em questão, e, contudo, persuade mais ainda o destinatário da carta, ou seja, Paulo apresenta sua última "carta na manga", como segue:

Portanto, **se você ainda me considera um companheiro, receba-o de volta como se recebesse a mim. Se ele estragou algo ou deve alguma coisa a você, ponha na minha conta. Esta é minha assinatura pessoal – Paulo. Assumo essa dívida (não preciso lembrar que você me deve a vida, preciso?).** Amigo, faça-me esse grande favor. **Você fará isso para Cristo, mas também fará bem ao meu coração. Conheço você o bastante para saber que me atenderá.** Imagino que fará ainda mais do que pedi (vers. 17-21, grifo nosso).

Ao mitigar seu *ethos*, Paulo tem como objetivo persuadir Filemom a aceitar seu ex-escravo para que este ajude seu ex-amo na obra. Além disso, levando em conta o conceito de *jogo de imagens* (PÊCHEUX & FUCHS, 1990 apud MUSSALIM, 2001), diremos que Paulo para induzir o destinatário da carta a aceitar o que pede, ao enunciar seu discurso -- utilizando uma carta para tal -- leva em conta: (i) a imagem do lugar que ocupa; (ii) a imagem do lugar que Filemom ocupa e (iii) a imagem do seu próprio discurso ou do que é enunciado. Segundo Mussalim (2001), ainda o locutor levará em conta ao enunciar seu discurso, a imagem que seu interlocutor faz: (i) do lugar que ocupa o sujeito do discurso; (ii) do lugar que ele (interlocutor) ocupa e (iii) do discurso ou do que é enunciado. A partir da descrição do conceito acima, pode-se pensar que o sujeito tem plena consciência do que pode/deve ou não dizer, a partir do lugar que ocupa e das representações que faz ao enunciar. No entanto, segundo a mesma autora, o que o sujeito pode/deve ou não dizer:

[...] não é preestabelecido antes que o sujeito enuncie o discurso, mas este jogo vai se constituindo à medida que se constitui o próprio discurso. Em outras palavras, o sujeito não é livre para dizer o que quer, a própria opção do que dizer já é em si determinada pelo lugar que ocupa no interior da formação ideológica à qual está submetido, mas as imagens que o sujeito constrói ao enunciar só se constituem no próprio processo discursivo (p. 137).

Dissemos acima que o apóstolo ao escrever para Filemom tenta induzi-lo a aceitar o ex-escravo, Onésimo. Para tal tarefa, não podemos nos esquecer de que o apóstolo assim a faz e obterá êxito não somente pela mitigação do seu *ethos* ou devido ao jogo de imagens que possui e que foram descritas acima, mas também por fazer uso de duas funções da linguagem que serão essenciais na constituição da carta, a função "referencial" e a "conativa" (JAKOBSON, 1973 apud TAVARES, 2000). Quanto à primeira, diremos que nesta a mensagem volta-se para o "referente", o "contexto", na qual se pretende transmitir uma informação, testar sua veracidade ou falsidade. Em relação à função conativa, seria uma mensagem voltada para o "receptor", com o objetivo de despertar a atenção deste. Antes de apresentar um excerto da carta de Paulo como exemplo do uso das funções referencial e conativa, vale ressaltar que o fato de que uma mensagem se apoia em determinada função da linguagem não exclui a possibilidade de haver outra função sendo operada na mesma mensagem. O que acontece é que há a predominância de uma em relação à outra, e não a ocorrência mutuamente exclusiva. Posto tudo isso, segue um exemplo de como Paulo usa as duas funções:

Aqui na prisão, adotei um filho, digamos assim. E aí está ele, entregando pessoalmente esta carta – Onésimo! **Antes, ele era inútil para você; agora é útil para nós dois. Eu o estou enviando de volta a você, mas com isso me sinto como se tivesse amputado um braço.** Eu queria mantê-lo aqui, enquanto você se esforça para ajudar aí livre, e eu, aqui de dentro, preso por causa da Mensagem. **Mas eu não quis fazer nada sem o seu conhecimento nem obrigá-lo a praticar uma boa ação sem estar disposto a praticá-la** (vers. 10-14, grifo nosso).

Passemos, agora, para o final da análise, em que discutiremos o porquê a carta de Paulo constitui um gênero do discurso, no caso, *epistolar*. Segundo Bakhtin (1997), o "enunciado" é constituído por três elementos: conteúdo temático, estilo e estrutura composicional. Segundo o mesmo autor, "cada esfera da atividade humana elabora seus "tipos relativamente estáveis" de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso*" (p. 279, grifo do autor). Os três elementos descritos acima se fazem presente na carta que Paulo escreve a Filemom. Quanto ao conteúdo (temático), a passagem "é pensando nisso que vou pedir **um favor** a você" (vers. 8, grifo nosso) dá uma primeira ideia do que Paulo tratará, ou seja, do tema a ser desenvolvido por este. Em relação ao segundo elemento que há na carta do apóstolo, o *estilo*, o qual é indissociavelmente ligado a unidades temáticas determinadas, nas palavras de Bakhtin.

O estilo ao qual este último se refere não é aquele que alguns consideram que seja único de cada indivíduo, pois acreditamos não existir originalidade a tal ponto. O estilo tal como Bakhtin descreve é a individualidade de quem fala ou escreve sendo materializada. Sendo assim, por se tratar de uma carta pessoal, o estilo individual, ou melhor, a individualidade que Paulo empreenderá à sua carta é a de um apóstolo que reconhece sua autoridade, que sabe de sua condição de judeu e discípulo de Gamaliel, no entanto, usa de termos simples, porém persuasivos para convencer Filemon. Quanto à estrutura composicional, a carta de Paulo segue o modelo de uma carta padrão, com identificação de si e do seu interlocutor, além do assunto a ser tratado.

Para finalizar, passaremos então às discussões de Maingueneau (2006) quanto ao que este denomina de “cena de enunciação”. Esta última, “associa, com efeito, três cenas de fala, dentre as quais apenas duas estão necessariamente presentes” (MAINGUENEAU, p. 111). Neste trabalho, nos limitaremos somente às duas cenas que são essenciais na constituição da cena de enunciação. A primeira seria a “cena englobante”, ou seja, aquela que diz respeito ao tipo de discurso, ao seu estatuto pragmático. O exemplo do autor é o que segue:

quando recebemos um panfleto na rua, devemos ser capazes de determinar se se trata de algo que remete ao discurso religioso, político, publicitário, etc., ou seja, devemos ser capazes de determinar em que cena englobante devemos nos colocar para interpretá-lo, para saber de que modo ele interpela seu leitor. Caracterização mínima, é verdade, mas que nada tem de intemporal: ele define o estatuto dos parceiros e um certo quadro espaciotemporal (p. 111).

No que diz respeito à carta do apóstolo Paulo, logo de início, devido à passagem “Eu, Paulo, sou um prisioneiro por causa de Cristo com meu irmão Timóteo. Escrevo esta carta a você, Filemom, meu bom amigo e companheiro na obra, e também à nossa irmã Áfia, a Arquipo, verdadeiro guerreiro, e à igreja que se reúne em sua casa” (vers. 1-2), o leitor saberá intuitivamente qual o tipo de discurso que se dá na constituição da carta, discurso religioso, e se colocará neste para uma melhor interpretação. A segunda cena dir-se-á “cena genérica”. Em outras palavras, é o que *Bakhtin* chamara de “gênero do discurso” propriamente dito. Este último, nas palavras de Maingueneau, pressupõe um contexto específico, ou seja, papéis, circunstâncias (ou melhor, um modo particular de inscrição no espaço e no tempo), um suporte material, uma finalidade, etc. “Cada gênero ou subgênero de discurso define o papel de seus participantes: num panfleto de campanha eleitoral, teremos um ‘candidato’ dirigindo-

se a 'eleitores'; num curso, teremos um professor dirigindo-se a alunos, etc." (p. 112). Com relação à carta em questão, temos que se trata do gênero epistolar, sendo Paulo e Filemom os representantes dos papéis locutor e interlocutor ou remetente e destinatário, respectivamente. A circunstância seria século I d. C. Também temos que o suporte material se dá por correspondência em papel, uma carta como tradicionalmente se conhece, a qual tem por finalidade a aceitação por parte do destinatário do ex-escravo Onésimo, que fugiu de sua propriedade após a conversão de seu amo. Por fim, vale ressaltar que não abordamos a cena denominada cenografia (a qual não precisa estar necessariamente presente na constituição da cena de enunciação) pelo fato de que esta não se dá na constituição da carta de Paulo, pois a esta última se limita à sua cena genérica de rotina.

### Conclusão

Em conclusão, é importante mais uma vez ressaltar o caráter introdutório deste trabalho, o qual toma somente uma das cartas do apóstolo Paulo como objeto de análise. De qualquer forma, podemos concluir que o apóstolo faz uso de operadores argumentativos, principalmente o *mas*, além de outros, como por exemplo, a recordação a Filemom por parte do apóstolo de que "este é quem lhe deu a vida" (vers. 19), para (i) o que consideramos ser a mitigação da imagem de si, ou seja, do seu *ethos* (principal apóstolo de Cristo, judeu e discípulo do rabino Gamaliel) à época, e principalmente para (ii) persuadir Filemom a aceitar seu ex-escravo, Onésimo, o qual, se não fosse o apelo de Paulo, poderia ser condenado à morte por sua atitude (este fugiu após a conversão de Filemom), pois os escravos à época eram "propriedades", e não pessoas, o que conferia grande autoridade por parte de seus patrões aos seus escravos.

### Referências

BÍBLIA, N. T. Filemon. Português. *A Mensagem: Bíblia em Linguagem Contemporânea*. Tradução: EUGENE PETERSON *et al.* São Paulo: Editora Vida, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Os Gêneros do Discurso. In:\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 279-326.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 6. ed., São Paulo: Cultrix, 1973.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes/ Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. Cenografia Epistolar e Debate Público. In: POSSENTI, S.; SOUSA-E-SILVA, M. C. P. (orgs.). *Cenas da Enunciação*. Curitiba: Criar Edições, 2006. p. 111-131.

MUSSALIM, F. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (orgs.). *Introdução à Linguística: domínios e fronteiras*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 101-142.

PÊCHEUX, M. & FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. Trad. P. Cunha. In: GADET, F. & HAK, T. (orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1990. (título original, 1975)

TAVARES, Daniela Macedo. O Discurso Político. In: BRANDÃO, H. N. (org.). *Gêneros do Discurso na Escola*. São Paulo: Cortez, 2000. p. 185-228.

## ANEXOS

### CARTA DE PAULO A FILEMON

1-3. Eu, Paulo, sou um prisioneiro por causa de Cristo com meu irmão Timóteo. Escrevo esta carta a você, Filemon, meu bom amigo e companheiro na obra, e também à nossa irmã Áfia, a Arquipo, verdadeiro guerreiro, e à igreja que se reúne em sua casa. O melhor de Deus para vocês! Bênçãos de Cristo sobre vocês!

4-7. Toda vez que seu nome é citado em minhas orações, eu digo: "Graças a Deus!". Tenho ouvido que você ultrapassa os demais cristãos no amor e na fé que tem no Senhor Jesus. Continuo orando para que a fé que temos em comum continue a se manifestar nas coisas boas que fazemos e que as pessoas reconheçam Cristo em tudo isso. Amigo, você não faz ideia de como me sinto bem sabendo desse amor, ainda mais quando vejo sua hospitalidade para com os irmãos.

### O ESCRAVO É AMIGO

8-9. É pensando nisso que vou pedir um favor a você. Na condição de embaixador de Cristo e agora prisioneiro por causa dele, eu não hesitaria em ordenar, se fosse necessário, mas prefiro fazer um pedido pessoal.

10-14. Aqui na prisão, adotei um filho, digamos assim. E aí está ele, entregando pessoalmente esta carta – Onésimo! Antes, ele era inútil para você; agora é útil para nós dois. Eu o estou enviando de volta a você, mas com isso me sinto como se tivesse amputado um braço. Eu queria mantê-lo aqui, enquanto você se esforça para ajudar aí livre, e eu, aqui de dentro, preso por causa da Mensagem. Mas eu não quis fazer nada sem o seu conhecimento nem obrigá-lo a praticar uma boa ação sem estar disposto a praticá-la.

15-16. Talvez tenha sido melhor que você o perdesse por um tempo. Você o está recuperando agora com uma vantagem – não como simples escravo, mas como

verdadeiro irmão em Cristo! Foi o que ele significou para mim e será muito mais para você!

17-20. Portanto, se você ainda me considera um companheiro, receba-o de volta como se recebesse a mim. Se ele estragou algo ou deve alguma coisa a você, ponha na minha conta. Esta é minha assinatura pessoal – Paulo. Assumo essa dívida (não preciso lembrar que você me deve a vida, preciso?). Amigo, faça-me esse grande favor. Você fará isso para Cristo, mas também fará bem ao meu coração.

21-22. Conheço você o bastante para saber que me atenderá. Imagino que fará ainda mais do que pedi. A propósito, deixe um quarto preparado para mim. Por causa de suas orações, espero ser seu hóspede outra vez.

23-25. Epafra, meu companheiro de cela na causa de Cristo, manda saudações. Também meus colaboradores Marcos, Aristarco, Demas e Lucas. Tudo de bom para você da parte do Senhor Jesus Cristo!