

copyright © 2004 Inventário



INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INVENTÁRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Número 10

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

EDITORA

Flávia Daianna Calcabrine Vicente

COMISSÃO EXECUTIVA

Gérsica Alves Sanches
Lavínia Neves dos Santos Mattos
Lisana Rodrigues Trindade Sampaio
Mailson dos Santos Lopes
Sirlene Ribeiro Góes

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Adelaide Augusta Pereira de Oliveira (UFBA)
Profa. Dra. Alessandra Leila Borges Gomes (UEFS)
Profa. Dra. Alicia Duhá Lose (UFBA)
Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos (UFBA)
Profa. Dra. América Lúcia Silva Cesar (UFBA)
Profa. Dra. Ana Rosa Neves Ramos (UFBA)
Profa. Dra. Antônia Torreão Herrera (UFBA)
Prof. Dr. Antonio Eduardo Soares Laranjeira (UFBA)
Profa. Dra. Carla Patrícia Bispo de Santana (UNEB)
Profa. Dra. Carola Rapp (UFBA)
Profa. Dra. Célia Marques Telles (UFBA)
Profa. Dra. Celina Márcia de Souza Abbade (UCSAL)
Profa. Dra. Cláudia Cristina Tereza Sobrinho da Silva (UFBA)
Profa. Dra. Cristina Figueiredo (UFBA)
Prof. Dr. Décio Torres Cruz (UFBA)
Profa. Dra. Denise Carrascosa Franca (UFBA)
Profa. Dra. Denise Chaves de Menezes Scheyerl (UFBA)
Profa. Dra. Denise Maria Oliveira Zoghbi (UFBA)
Prof. Dr. Domingos Sávio Pimentel Siqueira (UFBA)
Profa. Dra. Edleise Mendes Oliveira Santos (UFBA)
Profa. Dra. Eliana Paes Cardoso Franco (UFBA)
Profa. Dra. Elisabeth Brait (PUC-SP)
Profa. Dra. Elisabeth Santos Ramos (UFBA)
Profa. Dra. Elisabeth Reis Teixeira (UFBA)
Prof. Dr. Elmo José dos Santos (UFBA)
Profa. Dra. Eneida Leal Cunha (UFBA)
Prof. Dr. Erivelton Nonato de Santana (UNEB)
Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel (UFBA)
Profa. Dra. Florentina Souza Silva (UFBA)

Prof. Dr. Gilberto Nazareno Telles Sobral (UNEB)
Prof. Dr. Idelber Avelar (Tulane University - New Orleans)
Prof. Dr. Igor Rossoni (UFBA)
Profa. Dra. Iracema Luiza de Souza (UFBA)
Profa. Dra. Iraci Simões da Rocha (UNEB)
Profa. Dra. Iraneide Santos Costa (UFBA)
Profa. Dra. Josane Moreira de Oliveira (UEFS)
Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos (UFBA)
Prof. Dr. José Luiz Foureaux de Souza Júnior (UFOP)
Profa. Dra. Juliana Soledade Barbosa Coelho (UFBA)
Profa. Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)
Profa. Dra. Lícia Maria Bahia Heine (UFBA)
Profa. Dra. Lícia Soares de Souza (UNEB)
Profa. Dra. Lígia Pellon de Lima Bulhões (UNEB)
Profa. Dra. Lívia Maria Natália S. Santos (UFBA)
Prof. Dr. Luciano Amaral (UFBA)
Profa. Dra. Luciene Almeida Azevedo (UFBA)
Profa. Dra. Marcela Paim (UFBA)
Profa. Dra. Marcia Paraquett Fernandes (UFBA)
Profa. Dra. Márcia Rios da Silva (UNEB)
Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
Profa. Dra. Maria Cândida Ferreira de Almeida (Universidade de los Andes)
Profa. Dra. Maria da Conceição Reis Teixeira (UNEB)
Profa. Dra. Maria de Fátima Maia Ribeiro (UFBA)
Profa. Dra. Marlene Holzhausen (UFBA)
Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA)
Profa. Dra. Nelly Carvalho (UFPE)
Prof. Dr. Osmar Moreira (UNEB)
Profa. Dra. Palmira Virginia Bahia Heine Alvarez (UEFS)
Profa. Dra. Rachel Esteves Lima (UFBA)
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques (UFMG)
Profa. Dra. Renata Lemos Carvalho (UNIME/UNIFACS)
Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes (PUC-Rio)
Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos (UFBA)
Profa. Dra. Rosa Virgínia Rosa Barretto de Mattos Oliveira e Silva (UFBA)
Profa. Dra. Rosana Maria Ribeiro Patrício (UEFS)
Profa. Dra. Rosinês de Jesus Duarte (UFBA)
Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Prof. Dr. Sérgio Barbosa de Cerqueda (UFBA)
Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)
Profa. Dra. Simone Bueno Borges da Silva (UFBA)
Profa. Dra. Suzane Lima Costa (UFBA)
Profa. Ma. Valdilene de Assis Ferreira Gondim (UNEB)
Profa. Dra. Vanilda Salignac de Sousa Mazzoni (Faculdade São Bento da Bahia)
Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo (UECE)

SUMÁRIO

Editorial

A figura da mulher e a dimensão do feminino na trova "Unha pastor bem talhada", de D. Dinis

Irney Costa Brito

A vampirização na tradução: Intertextos na adaptação fílmica do romance *Interview With the Vampire* de Anne Rice

Vanessa da Conceição Davino de Assis

***Alice no País das Maravilhas* e a busca da identidade: do texto para a tela**

Dislene Cardoso de Brito

Antônio Cardoso: Identidade cultural e etnicidade em contextos luandeses

Darliane Rocha

As polêmicas do *boom* latino-americano

Dani Leobardo Velásquez Romero Silva

Comentários linguísticos a textos remanescentes da primeira fase do português arcaico

Mailson dos Santos Lopes

Como um estranho que retorna: o sentimento de culpa em *Rumo a Damasco*, de August Strindberg e o *Crime do professor de matemática*, de Clarice Lispector

Gilson Antunes da Silva

Estruturas de negação no português falado na comunidade de Bananal

Francieli Motta da Silva Barbosa Nogueira e Mayane Santos Amorim

Euclides da Cunha nos sertões baianos e amazônicos

Léa Costa Santana Dias

Imagens oníricas e devaneios em *As doze cores do vermelho*

Patrícia Souza Oliveira

Jornalismo, memória e história: O caderno *A TARDE Cultural* e o modernismo na Bahia

Kátia Regina Macêdo Borges

Lendo a música erudita e a canção popular comercial: a face ambígua da produção crítica de José Miguel Wisnik

Jamille Maria Nascimento de Assis

Léxico toponímico: fonte de memória e identidade cultural

Lana Cristina Santana de Almeida

Memória, guerra e identidade na literatura infantil angolana: Eugénia, Pepetela e Ondjaki

Aline Van Der Schmidt

Nordeste como faz de conta: A máquina e o deslocamento da pretensão realista na representação regional

Juliana Oliveira Lesquives

O tempo em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector

Juscilândia Oliveira Alves Campos

Ordenação dos advérbios modalizadores em entrevistas veiculadas pela revista *Veja*

Marivone Borges de Araújo Batista e Gessilene Silveira Kanthack

Pedro Juan Gutiérrez, um reconhecido marginal

Sabrina dos Santos Garcia

Proposta de categorização para bases lexicais de advérbios formados com o morfema -mente em corpus do século XIV

Ione Pereira dos Santos

Sujeito, educação e práxis: um diálogo com o sensível na contemporaneidade

Letícia Telles da Cruz

Editorial

"Cada edição é uma experiência nova, as conquistas são justamente a superação dos desafios". Essa afirmação, dita por Lavínia Mattos, membro da Comissão executiva, emergiu em nossa discussão sobre o que gostaríamos de dizer na apresentação da 10ª edição da *Revista Inventário*. De fato, os desafios vieram e a prova de que foram superados foi alcançarmos, ainda nesse primeiro semestre de 2012, a 10ª edição da *Revista Inventário*, com o prazer e a alegria do dever cumprido.

O nosso maior dever foi manter o propósito da *Revista Inventário*, estabelecido desde sua primeira edição, em 2003, de promover a interação entre o espaço acadêmico e a comunidade virtual. Responsabilidade que exercemos com o indispensável auxílio de uma competente equipe de profissionais que compuseram o Conselho Editorial dessa edição. A trajetória percorrida pelos membros da Comissão Editorial e Conselho Executivo foi marcada pela necessidade de compreensão e senso de compromisso, pois harmonizar as diversas atividades desempenhadas por todas as pessoas envolvidas nesse processo com os prazos que o nosso calendário nos impunha foi tarefa árdua, que exigiu intensa flexibilidade, "cálculo" e boa vontade.

Agradecemos a cada parecerista pelo tempo, disposição e competência dispensados a essa revista. Gratos somos, ainda, a todos os articulistas que nos prestigiaram com o interesse e confiança em submeter seus trabalhos ao nosso Conselho Editorial. É a participação de todos que faz com que essa revista aconteça e cumpra o seu propósito a cada edição.

Por fim, desejamos que as leituras oferecidas nessa edição sirvam de incentivo à continuação de pesquisas, de razão para a expansão de horizontes e de fomento para produção de saber na área de Letras e afins.

Flávia Daianna Calcabrine Vicente
Editora chefe

A FIGURA DA MULHER E A DIMENSÃO DO FEMININO NA TROVA "UNHA PASTOR BEM TALHADA", DE D. DINIS

Irney Costa Brito*

RESUMO

Este artigo intenta estudar a figura da mulher e a dimensão arquetípica do feminino na poética do trovador D. Dinis. Para tanto, averigua-se o texto "Unha pastor bem talhada" de modo a compreender como este poema, ao dar voz à mulher medieval, acaba por engendrar processos de liberação psico-cultural ainda efetivos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Trovador. Feminino. D. Dinis, poética.

ABSTRACT

This article aims to identify the figure of women and the archetypal dimension of feminine in the poetic of troubadour D. Dinis. For this reason, the text "Unha pastor bem talhada" is inquired to understand how the language of D. Dinis gives voice to medieval women and engender processes of psycho-cultural liberation still effective in contemporary times.

Key-words: Troubadour. Feminine. D. Dinis, poetics.

1 A figura da mulher e a dimensão do feminino no trova D. Dinis

Na obra *Do Cancioneiro de D. Dinis*, Lênia Márcia Mongelli pergunta:

"Que silêncio múrmuro, diria, Fernando Pessoa, de som ancestral e arquetípico, terá ouvido D. Dinis, para ser esse tão credenciado porta-voz da mulher?" (MONGELLI, 1995, p.16).

Ao saber que a fala feminina na cantiga de amigo galego-portuguesa não é a voz de uma mulher, quando considerada em termos de gênero, mas, sim, a de um poeta homem (D. Dinis), faz-se lícito buscar saber qual a posição da dimensão do feminino na arte dinisiana.

Pode-se conjecturar que na cantiga de amigo dinisiana a voz da mulher medieval ganha vez, na medida em que engendra processos psicológico-culturais, a intermediar a ação da dimensão arquetípica do feminino (*anima*), de modo ainda a ser expressão do próprio fazer da linguagem poética (Poesia).

* Doutorado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: irneybrito@hotmail.com

Com o objetivo de averiguar tais conjecturas quanto ao feminino na poética dinisiana, apresentar-se-á um estudo analítico da pastorela “Unha pastor bem talhada”, mostrada a seguir:

“LVII (137)

cf. M.p.86; CAP. nº.X.

Unha pastor bem talhada
cuidava em seu amigo,
e estava, bem vos digo,
per quant’eu vi, mui coitada;
e diss’: oi mais nom é nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
pois que mh o meu a errado.

Ela tragia na mão
um papagai mui fremoso,
cantando mui saboroso,
ca entrava o verão:
e diss’: “Amigo loução,
que faria per amores,
pois m’errastes tam em vão”.
E caeu antr’unhas flores.

Unha gram peça do dia
jouv’ali, que nom falava,
e a vezes acordava
e a vezes esmorecia;
e diss’: “Ai Santa Maria!
que será de mim agora?”
E o papagai dizia:
“Bem, per quant’eu sei, senhora”.

“Se me queres dar guarida”,
disse’a pastor, “di verdade,
papagai, pro caridade,
ca morte m’ é esta vida”.
Diss’el: “Senhora comprida
de bem, e nom vos queixerdes,
ca o que vos a servida,
erged’olho e vee-lo-edes.”
(LANG, 2010, p.236-237).

2 Estudo da trova “Unha pastor bem talhada”

A trova “Unha pastora bem talhada”¹ é formada por quatro estrofes (ou *cobras*, na terminologia trovadoresca), sendo que cada uma destas é constituída de oito versos (ou *palavras*, segundo a denominação da poética galego-portuguesa). Ela possui rimas no esquema abbaacac, o que dá ao texto ritmo pesaroso (típico da condição da coita, ou sofrimento da paixão

¹ Sem pretensões de compor exata tradução, porém, em aceitável interesse de se obter algumas possíveis considerações analíticas, traz-se a seguinte aproximação do texto galego-português com o idioma português contemporâneo: “Uma pastora bem talhada, / cuidava em seu amigo, / bem vos digo, / por quanto eu vi, / muito coitada. / e disse: “hoje não é mais nada, / de confiar em namorado / nunca mulher namorada / pois que o meu me a errado. / Ela trazia na mão / um papagaio maravilhoso, / cantando mui saboroso, / pois chegava o verão:/ e disse: “Amigo loução / o que faria por amores, / pois me errastes tão em vão?”/ E caiu entre umas flores. / Uma grande parte do dia / houve que não falava, / e às vezes acordava, / e às vezes esmorecia / e disse: “Ai Santa Maria! / Que será de mim agora?”/ E o papagaio dizia: / “Bem, por quanto eu sei, senhora.”/ Se me queres dar guarida, / disse a pastora: “diz a verdade, / papagaio, por caridade, / pois morte me é esta vida”. / Disse ele: “Senhora comprida / de bem e não vos queixeis / pois que vos é servida, / ergueis os olhos e vê-lo-eis.”

amorosa) e insinua desenho de experiências ocorridas e retomadas em espiralada ascensão. Tal estrutura compõe movimento circular que se implica como progressivo processo de tensão: por um lado o acirramento da coita da pastora; por outro, as progressivas intensificação e elevação da experiência poética na linguagem dinisiana. Trata-se de processo que, mesmo simbólico, relaciona as potências arquetípicas² do feminino (*anima*) e do masculino (*animus*). Mongelli (2009, p.92) afirma que “A Natureza nas *cantigas de amigo* é simbólica, nos moldes analógicos em que a compreendeu a Idade Média”. Sendo assim, deve-se, pois, estudar o texto em nível simbólico de modo a compreender como a linguagem em questão opera os processos de transformação relativos à fala da mulher e à dimensão anímica do feminino.

Nessa perspectiva, nota-se que a fala da mulher medieval ganha dramática expressão no texto dinisiano: “oi mais nom é nada / de fiar per namorado / nunca molher namorada / pois que mh o meu a errado”. O sofrimento que a mulher vive é característico da sintomatologia amorosa trovadoresca. Ressalta-se que tais sofrimentos e errância são vivências não apenas da mulher, como também do homem. Na obra *A Grande Mãe*, Erich Neuman afirma:

“A *anima* é por excelência o veículo do caráter de transformação. Ela é o movimento e o impulso à transformação, cuja fascinação impele, seduz e estimula o masculino a todo tipo de aventuras da alma e do espírito, da ação e da criação no mundo interior e exterior”. (NEUMANN, 2002, p.41).

No texto dinisiano, a dramatização da coita ocorre de modo a trazer a voz da mulher como expressão de sensibilidade também presente na psique do homem. Neste sentido, tanto o feminino (*anima*) quanto o masculino

² De modo algum, aqui, a noção de arquétipo está desvinculada da temporalidade histórica. Antes, os arquétipos se expressam com o desenvolvimento social e psicológico da humanidade. Por outro lado, tais noções são elaboradas em contextos e tempos diferenciados, tal como foram, por exemplo, as teorizações de Platão (na Antiga Grécia) e de Jung (na Moderna Europa). Portanto, assim como em qualquer outro discurso a exigir postulados que lhes dê consistência, os arquetípicos e as várias noções de arquétipos sugerem-se, neste estudo, não definições absolutistas, mas, sim, balizas com as quais se pode averiguar as dinâmicas e transformações nos âmbitos psico-social e histórico.

(*animus*) são ativados. Trata-se, certamente, de se possibilitar processos de prospecção psicológica. Não sem razão, Mongelli afirma:

“Frente à língua de trapo do avô Sábio, chegaram a acusar D. Dinis de “falta de realismo” – por distanciar-se da tradição satírica peninsular e pela ausência de notação histórica numa poesia de “alheamento”.

Para gáudio nosso, já foi corrigida a imperdoável distorção: fala-se em “realismo psicológico” como o timbre singularizante da produção literária dionisiaca”. (MONGELLI, 1995, p.12).

Em condição histórica, social e politicamente implicada – a dramatização da fala da mulher nos versos dinisianos não deixa de cumprir papéis ideológicos, a mediar, assim, relações de domínio e poder. Os jogos do amor, também, são jogos da linguagem ideologicamente comprometida. Quanto a isso, no estudo *O Modelo Cortês*, Georges Duby assinala:

“A mulher é o centro indiscutível do *fine amour*, o amor sublime, o amor cortês. Entendido como aventura, perigo e jogo submetido a inúmeras regras, os frutos literários do amor cortês constituem um gênero de evasão que não mostra a mulher tal como ela é, mas a imagem idealizada que dela têm os homens”. (DUBY, 1979, p.342)

A sociedade medieval era constituída, sobretudo, por oradores (clérigos); laboratores (camponeses) e por bellatores (cavalaria). A mulher, de modo geral, concebida como canal de reprodução, não raro, era vítima de violência. O extremo de tal situação se torna socialmente indesejável quando se fazem necessárias a organização e a integração dos sistemas feudais. Em sociedade constituída por homens guerreiros, tem-se escassez na economia dos afetos e os instintos devem ser direcionados, educados. Emerge, assim, a necessidade pedagógica dos jogos de amor. Nesta especificada perspectiva, os jogos do amor são um fazer que visa evitar a desintegração social e manter as relações hierárquicas estabelecidas. Se não, veja-se ainda o que diz Georges Duby:

“Com efeito o jogo de amor não pretendia de forma alguma perturbar as relações hierárquicas que subordinavam o feminino ao masculino no seio do sistema das relações sociais, cuja armadura ele contribuía para fortalecer. Desde que chegasse ao fim, desde que se voltasse à seriedade da vida, a “amiga” voltava à condição onde Deus tinha colocado a sua espécie, o seu gênero, recaía sobre o estreito controle do homem de quem, como esposa, filha ou irmã, dependia. Acessoriamente, mas de maneira decisiva, o fino amor

contribui para a educação das damas e das donzelas e é aqui que se pode falar de sua “promoção”. (DUBY, 1979, p.346).

Porém, mesmo estando inserida em contexto de mentalidades misógena e androcêntrica, a arte dinisiana não deixa de ser expressão de profunda e subversiva necessidade de integração humanística³. Neste sentido, a referida prospecção psicológica da figura da mulher e da dimensão do feminino também seria processo necessário para liberação em níveis psicológicos e culturais. Tal compreensão pode ser obtida através do contato com o texto dinisiano.

Na trova “Unha pastor bem talhada” nota-se que, sendo levada pelas paixões da coita, “Ela tragia na mão um papagai mui fremoso”. A referir-se à presença deste “papagai”, Mongelli afirma que

“Talvez porque soubesse, numa genial antevisão de certa corrente moderna da psicanálise, o quanto são imprevisíveis as reações femininas quando desestabilizadas pela paixão. O rei parece ter pretendido fixá-las todas, tais os argumentos que atribui às mocinhas ou iludidas ou abandonadas: (...) sabendo-se esquecidas, recusam-se a crê-lo contra quaisquer evidências e inventam toda sorte de artifícios, mesmo os mais improváveis, ou para justificar a ausência ou para confiar no próximo retorno do amado. Às vezes, é de um “papagai mui fremoso” que querem confirmação (...)” (MONGELLI, 1995, p.14, 15, 16).

Acolher tal posição de Mongelli não significa negar a dimensão ideológica da poética trovadoresca apontada por Duby de que pesquisa dinisiana do feminino serve ao *status quo* masculino. Por outro lado, pode-se também

³ Quanto ao androcentrismo majoritariamente presente nas relações políticas e na arte medievais, assim, diz Ria Lemaire: “A mensagem dirigida às mulheres pelos poetas religiosos é a seguinte: se a mulher quer ser feliz e respeitada, tem que deixar o mundo, tem que desistir da sua liberdade, do ar livre e de todo prazer do corpo, sublimando o desejo sexual em amor espiritual. É a negação completa do poder e do corpo da mulher, cujo ideal de vida tem que ser o da clausura, da reclusão por trás do espaço cercado e debaixo do teto (...) do convento”. (LEMAIRE, 1990, p. 19-20).

De modo geral, a postura de Ria Lemaire é acertada, conquanto, no caso dinisiano, não possa ser absolutizada, visto que na poética de Dinis a representação da mulher ocorre como experiência de linguagem aberta ao sagrado e ao profano, como promoção das instâncias espirituais, sensoriais e afetivo-sexuais. Assim, diante da postura de Lemaire, reconsidera-se com a afirmação de Gilberto Figueredo Martins: “Mesmo sendo preciso relativizar e matizar afirmações radicalizadas (as quais se aproximam perigosamente, em direção inversa, de práticas discursivas que pressupõem corrigir), tal crítica, de viés ginocêntrico, acaba por acertadamente propugnar pela revisão do cânone literário medieval e convida a uma escuta mais atenta das vozes femininas que sussurravam nos claustros e enviavam loas aos céus, onde queriam ver alicerçada sua definitiva morada”. (MARTINS, 2011, p.71).

perceber (já em termos estético-textuais) que a dimensão arquetípica do feminino, não apenas reduzida à figura da mulher, vigora na arte dinisiana enquanto potência de caráter profundamente transformativo. Observa-se que a fala do “papagai mui fremoso” não é apenas uma imitação, mas, sim, expressão criativa, senão encantada, mágica, oracular. Na obra *Cancioneiro d’el Rei D. Dinis e estudos dispersos*, Henry Lang diz:

“Define-se como traço arcaico nesse poema, antes de tudo, a conversa da donzela enamorada com um pássaro como emissário amoroso, motivo caro à poesia popular. Usualmente, representam-se o estorninho e especialmente o rouxinol como sacerdotes do amor. O rei pode ter extraído das *Novas del papagai*, de Arnaut de Carcasses, a idéia de atribuir ao papagaio esta função”. (LANG, 2010, p.120).

Também Lênia Márcia Mongelli, explana:

“A ansiedade dela [*da pastora*] contrapõe-se a figura impar do *papagaio*, sobre o qual rios de tinta já correram. Origem provençal? Oriental? Mitos e fábulas clássicos? Aqui, destaca-se pelo *canto saboroso*, pelo exotismo que imprime ao *verão*: irônico (v. 24), responde com alguma desfaçatez à inquirição da *pastora*. Ave considerada “monstruosa” e mágica no imaginário medieval, porque detinha o dom da fala, privilégio dos seres racionais, no Oriente passava por um dos mais notáveis símbolos eróticos”. (MONGELLI, 2009, p.165). (grifos meus).

A origem histórica da figura do papagaio parece ganhar razoabilidade tanto conforme as contribuições de Henry Lang quanto com as sugestões de Lênia Mongelli. Outrossim, a figura do papagaio tem qualidade arquetípica, de modo que o significado originário que a anima vigora em espaço-temporalidade universal.

O “papagai” dinisiano é maravilhoso, pois que integra o aspecto animal (infra-humano, pré-pessoal) da ave e o aspecto humano (pessoal) da fala. Cantando, “fremoso”, o destino – possivelmente colorido e verdoso como a esperança – este papagaio está intermediando a expressão de “Santa Maria” (ou seja, a dimensão feminina do supra-humano). Trata-se da possibilidade de integração das dimensões sensorial, emocional, intelectual e espiritual.

Sendo assim, as considerações de Lang e Mongelli podem ser acolhidas e complementadas. A função de “sacerdotes do amor” sinalizada por Lang, não nega que a figura do papagaio cumpra uma função compensadora dentro da psicologia da mulher apresentada pela trova

“O primeiro está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo pode ser representado pela Helena de Fausto: ela representa um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais. O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem Maria – uma figura que eleva o amor (Eros) à grandeza da devoção espiritual. O quarto estágio é simbolizado pela sapiência, a Sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão”. (VON FRANZ, 1987.p.185).

Nota-se que, ao re-acordar, a pastora “diss’: “Ai Santa Maria!””. Esta fala apela ao feminino não mais enquanto dimensão inconsciente (este não é mais o caso de referenciar a queda entre “unhas flores”), ou estética (não se trata mais de dizer “Unha pastor bem talhada”). Tal apelo é premência de integração da alma em nível mais elevado de síntese e expressão, ou seja, enquanto realidade exortada e simbolizada na figura de Maria, a santa. Nesta perspectiva, a figura de “Santa Maria” possibilita a integração das esferas pessoais e transpessoais. Outrossim, do ponto de vista formal, é lícito suspeitar que esta propriedade integradora pode estar relacionada ao fato da estrutura da trova em questão ser composta por quatro estrofes de oito versos. Estas estrofes, como observa Mongelli (2010, p.164) – escritas em “*enjanbement*” – podem ser lidas como “quadras”. E sobre a relação simbólica entre trindade e a quadrindade observa-se com Carl Gustav Jung, na obra *Psicologia e Religião*, que

“A Trindade é a vida, a pulsação de todo o sistema (...). A Quaternidade aparece como *conditio sine qua non* do nascimento de Deus”, e portanto da vida interna da trindade, em geral.” (JUNG, 2007, p.77).

Em tempo tenso que aponta um futuro desconhecido (“que será de mim”) e atualidade desesperada (“agora?”), a pastora pergunta a “Santa Maria” e é o papagaio quem responde: “E o papagai dizia: / “Bem, per quant’eu sei, senhora”. Aqui, o “papagai” – possível símbolo da liberdade, da linguagem, da alegria e do feminino – de algum modo já sabe que o amado está ao lado da pastora, ou pressente que o amado há de chegar. Outrossim, existe a possibilidade deste papagaio expressar sabedoria cônica de que, independente da chegada (ou não) do amado, o fundamento dos destinos é o Bem maior que supera o bem e o mal relativos a cada situação. Vivenciar este Bem Maior é integrar a receptividade do

feminino (*anima*) e a criatividade do masculino (*animus*). A coita (sofrimento, paixão, o mal) vivida pela pastora é um processo de ascensão que leva a um bem referido pelo papagaio. Não sem motivos, Lênia Márcia Mongelli diz que “O modelo central explorado pelos trovadores resume-se a um paradoxo: *meu bem é meu mal.*” (MONGELLI, 2009, p.XXVI).

É a experiência do paradoxo que motiva a poética de D. Dinis: linguagem que estando situada historicamente – sendo ainda passível de leitura contemporânea – supera o tempo e o lugar: faz-se cortejar de experiência transtemporal e transespacial: experiência humanizante e universal da Transcendência: vivência de *Ágape* (amor universal); ou ainda, a referenciar a mentalidade medieval: superação do paradoxo bem-mal, o Bem Primeiro e Último.

Assim, ao apontar síntese integradora das relações entre o divino e o terreno, entre o religioso e o mundano, o texto dinisiano sinaliza-se como expressão do feminino em nível similar à sabedoria anímica encontrada na figura da Sulamita dos Cânticos de Salomão.

Nesta perspectiva, “Unha pastor bem talhada” – verso-título que inicia a trova dinisiana em estudo – é a própria arte da poesia enquanto fazer que implica exercício de mesura e sabedoria, de equilíbrio e busca do amor que supera as inquietações da coita e se faz amor universal. Vez que a linguagem artística é uma amante a ser cortejada, o próprio fazer da linguagem poética implica-se, para o trovador, de algum modo, na experiência da coita. Nota-se, porém, que o modo como o poeta D. Dinis vive a coita em amor com a linguagem constitui-se como atividade criativa que promove liberação do próprio estado da coita. Na poesia de D. Dinis, o paradoxo do bem/mal não se resolve, pois, pelo maniqueísmo, tanto quanto não se nega a se resolver. A viver o conflito, a poesia dinisiana, supera-o continuamente a partir de descontinuidades criativas, de sublevações quanto às ordens éticas instituídas pela rigidez do catolicismo oficial ou pelo convencionalismo do senso-comum.

3 A poética dinisiana, o feminino e a contemporaneidade

Na trova “Unha pastor bem talhada”, então, a voz da mulher é a simulação da voz de um homem, é a parte feminina do psiquismo de um homem. O poeta, mesmo ideologicamente, dramatiza o papel de um outro que é mulher. Se na cantiga de amor a mulher é cortejada, na cantiga de amigo ela é observada, vivenciada, pesquisada. Isto se dá dentro das relações de poder. No entanto, este processo também ocorre, em nível arquetípico, como integração humanística de aspectos anímicos e culturais. A despeito das misogenias que insistem em perpassar as épocas, pela cantiga de D. Dinis, a mulher medieval, de algum modo, ganha voz. A mulher e a dimensão do feminino são cantadas justamente para que, através de irônico corretivo, haja compensação, equilíbrio em cultura excessivamente machista. Tal exercício poético ainda faz conhecer a sombra da coita, ajuda na integração da *anima* e do *animus*, labora-se na expressão de novas sensibilidades.

Em *O Amor Corte – quatro ensaios historiográficos sobre os trovadores medievais*, assim se expressa José D’Assumpção Barros:

“O Amor Cortês, em suma, deleita mas faz sofrer, aprimora mas fragiliza, erotiza mas idealiza, educa mas enlouquece, submete mas enobrece. (...) Em todo o caso, proclama a autonomia dos sentimentos face à racionalidade medida pelo saber erudito, face à religiosidade controlada pela Igreja na sua forma ortodoxa, face aos poderes e micropoderes exercidos pela família e pela sociedade para conservar o indivíduo sob o jugo de seus imperativos principais. A seu modo, o Amor Cortês representa uma revolução nos modos de pensar e de sentir, e não deixa de empreender uma velada crítica aos padrões repressores de seu tempo. Uma revolução imaginária, a bem dizer, pois se alguns trovadores a viveram de maneira concreta e intensa, a maioria dos homens e mulheres apenas a vivenciaram de forma lúdica e no mundo da imaginação. Algo como ocorre, talvez, nestes dias de hoje em que homens e mulheres aprisionados em suas desinteressantes rotinas passam a freqüentar com habitualidade as salas de cinema, onde irão contemplar confortavelmente aventuras e romances de amor que nem sempre encontram nas suas vidas.” (BARROS, 2002, p.14).

Com Barros pode-se afirmar que, embora politicamente contextualizada, dado o forte teor anímico que nela subsiste, a arte dinisiana insurge contra a ordem instituída a superar a própria medievalidade. Tal possibilidade de refletir e superar o tempo ocorre em função da ironia

presente na poética de D. Dinis. Sobre a trova galego-portuguesa, também Mongelli (2009, p. 96) afirma

“São inventio de “duplo sentido”, o que causa surpresa tende em vista a “simplicidade” da camada denotativa do texto”.

11

Este duplo sentido é ação da ironia, da simulação e do equívoco (*equivocatio*) que permeia toda a produção dinisiana. É esta situação que favorece a justaposição do plano realista (quando a linguagem referencia a fatos supostamente ocorridos) e do plano analógico (quando a linguagem remete às instancias ficcional e metafórica). Assim, se o plano realista representa a realidade, o plano analógico, por sua vez, apresenta linguagem simbólica que deflagra insinuações, vários sentidos e sutis sugestões. Não apenas estão representadas e apresentadas, mas acionadas as forças motrizes da poética da arte dinisiana. Longe da passividade política, com Mongelli (1995, p.12), pode-se dizer que – sob pena de se cometer injustiça – D. Dinis não pode ser acusado de “alheamento”, vez que a arte dinisiana, perscrutado a mulher medieval, faz-se como “realismo psicológico”.

Deve-se avançar atentando ainda que a arte de D. Dinis é arte do “realismo” e do “psicológico” se por estes termos também entender-se, respectivamente, a realidade e a psique do Mundo, ou seja, a *anima mundi*. Trata-se, pois, de arte que não apenas versa sobre o cortejar, mas é, ela mesma, um cortejar, um apelo ao contato relacional do homem com a experiência universal da Poesia. Assim, mesmo influenciada por doses de androcentrismo medieval, é patente o caráter atual da arte dinisiana.

Vale referir que, já em vias de desfecho da Introdução da obra *Fremosos Cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa*, Mongelli, assim registra:

“Nenhuma grande poesia fica limitada ao seu tempo. E a lírica galego portuguesa é uma grande poesia, sob a moda que a erigiu e a feição repetitiva que tomou. Uma coisa é o gosto pessoal, intransferível, variável segundo cada leitor e cada momento histórico, outra bem diferente é o reconhecimento crítico, objetivo e científico, das contribuições daquela “moda” para a arte poética subsequente. Não é necessário enfatizar, em solo ibérico e até fora dele, a longevidade das lições trovadorescas – ainda muito vivas nos séculos XVI e XVII, distorcidas

no século XIX, desmaiadas mas perfeitamente audíveis na modernidade e plena da pujança das “redescobertas” no século XXI.”. (MONGELLI, 2009, p. XLV-XLVI).

A receptividade se dá porque o texto dinisiano tem condições populares eivados na sutileza da *anima*: delicadeza cuja necessidade se faz grande diante do excessivo racionalismo moderno, eminentemente masculino. A popularidade da trova dinisiana não é destituída de sentido. Uma arte de teores tão delicados, tão equilibradores, não pode deixar de ser desejada nestes atuais tempos. Apesar (e em função) da tecnocracia abusiva e do excessivo racionalismo, os tempos atuais acabam por requerer aquilo que a medievalidade dinisiana legou. Seria a Idade Média (muitas vezes chamada preconceituosamente de Idade das Trevas) um tempo e um espaço tão distantes e separados do mundo atual? Seria o espaço e a temporalidade medievais gérmenes de muitas riquezas contemporâneas?

Parece que o legado da sensibilidade medieval ainda influi nestes tempos atuais, quando os paradigmas emergentes em ciência tematizam a matemática fractal, a inter-relação entre todas as esferas da existência, a experiência da alma do mundo (*anima mundi*). No que tange à parcela de influência que lhe cabe, D. Dinis talvez não tivesse apenas o visionarismo e a “genial antevisão de certa corrente moderna da psicanálise” (MONGELLI, 1995, p.14), conquanto, também, ao ser genial na própria época em que vigorou, pode influenciar a história.

Interpretar é re-interpretar, no que se implica a relação sempre contemporânea com o passado. Daí, quiçá, possa-se depreender algum entendimento do porquê a lírica galego-portuguesa, sobretudo, mais especificamente, a obra dionisina, mantém-se não apenas como documento de inestimável valor histórico, mas também como monumento estético de inegável valor artístico: artefato capaz de promover a expressão das instâncias anímicas do feminino e por conseguinte operar processos de transformação humanizante.

À contemporaneidade cabe aquilo que, em *A letra e a voz: a literatura medieval*, Paul Zumthor (1993, p.24) aponta:

“projeção do passado no espaço moderno, comportando, a todo o instante, um retorno crítico ao passado como tal. Minha própria voz importa aqui, e o sentimento que tenho dela; importa ao que posso dizer dessa outra voz, perdida”.

Cabe à crítica discernir no que a arte dinisiana pode ser proveitosa para os tempos atuais. Considera-se que, para além das contingências medievais, é da linguagem enquanto fala da *anima mundi* (alma do mundo) que a poesia dinisiana parece tecer o canto. Canto dos alaridos e do silêncio. A desenhar dinisiana espiralidade em sublevação, retoma-se, diferentemente, o início deste artigo com a pergunta de Mongelli:

“Que silêncio múrmuro diria, Fernando Pessoa, de som ancestral e arquetípico, terá ouvido D. Dinis, para ser esse tão credenciado porta-voz da mulher?”

A presença de laivos androgênicos inviabilizaria a obra dinisiana? Contemporaneamente, notam-se as questões da liberação e redimensionamento político da figura da mulher, quando a pós-modernidade dá vezo à discussão sobre as minorias e sobre o feminismo. Como se constatou a trova dinisiana é permeada por teores andocêntricos, tanto quanto por universalismo humanístico. Desta maneira, a considerar a figura da mulher (cujo evidente e efetivo conclave emancipatório vem ocorrendo nas últimas décadas), outrossim, o feminino (*anima*) em evocação constante ao masculino (*animus*), aqui, fica a pergunta: que voz é esta que transpassa épocas e ainda se faz atuante, senão um grito de avante? Porém, nestes tempos em que a voz e a performance da poesia (diferentemente da cantoria e da teatralidade expressivas da idade média) estão aninhadas no reduto da leitura individual, deixa-se, como desfecho deste artigo, que a resposta possa advir, expansivamente, com a intimidade corporalmente anímica do leitor...

Referências

BARROS, José D’Assunção. (2002). O Amor Corte – quatro ensaios historiográficos sobre os trovadores. In *Os trovadores medievais e o amor cortês - reflexões historiográficas*. Vassouras: Lesc.

DINIS, D. (1995). *Do cancionero de D. Dinis*. Introdução e roteiro de leitura de Lênia Márcia M. Mongelli. São Paulo: FTD.

DUBY, George. (1989). O modelo cortês. Em: DUBY, George & PERROT, Michelle. *História das Mulheres: a Idade Média*. Lisboa: Afrontamento.

JUNG, Carl Gustav. (2007). *Psicologia e religião*. 7 ed. Trad. de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes.

LANG, Henry. (2010). *Cancioneiro d'el Rei D. Dinis e estudos dispersos*. Organização de Lênia Maria Mongelli e Yara Frateschi Viera. Niterói: EdUFF.

LEMAIRE, Ria. "A canção da malmaridada" e "As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer (O papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita)". In GOTLIB, Nádia B. (org.). *A mulher na literatura*, vols. II e III. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990.

MARTINS, Gilberto Figueredo. *A Sancta Sapientia Medieval – enigma e mistério no teatro cristão de Rosvita de Gandershiem*. Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH, Ano IV, n. 10, Maio 2011 - ISSN 1983-285. P.70-95. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/index.html>. Acesso em: 10 de agosto de 2011.

MONGELLI, Lênia Márcia (org.). (2009). *Fremosos cantares: antologia da lírica galego-portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes.

NEUMANN, Erich. (2002). *A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix.

VON FRANZ, Marie; JUNG, Carl Gustav. (1987). *O homem e seus símbolos*. Petrópolis: Vozes.

ZUMTHOR, Paul. (1993). *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

A VAMPIRIZAÇÃO NA TRADUÇÃO: INTERTEXTOS NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO ROMANCE *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE* DE ANNE RICE

Vanessa da Conceição Davino de Assis*
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizabeth Santos Ramos

RESUMO

Narrativas vampirescas sejam elas literárias ou cinematográficas, têm se tornado uma constante fonte de lucro para escritores e cineastas que reciclam, recriam e atualizam a imagem do vampiro, lendária criatura sanguinolenta que antes de povoar obras canônicas, clássicas e *best-sellers*, fazia parte do folclore de diferentes povos. O cinema por sua vez, também abraça múltiplas facetas do personagem imortal, relendo romances já consagrados na literatura e ressuscitando o próprio mito, à medida que seres de carne e osso prolongam a eternidade das criaturas da noite no meio audiovisual. Teóricos como Gérard Genette (2006) que trata da intertextualidade como a presença de um texto em outro e Robert Stam (2006) que estende a abordagem de Genette para o universo fílmico, ao considerar a adaptação uma ramificação intertextual que não alude apenas ao romance no qual foi inspirado, mas possivelmente a outros que vieram antes dele, nos desafiam como leitores a identificar ecos de obras fílmicas e literárias contidas em uma única narrativa audiovisual. O presente artigo pretende verificar rastros de diferentes intertextos inseridos na tradução intersemiótica homônima do romance de Anne Rice, *Interview With the Vampire* (1976) lançada em 1994 pelo cineasta irlandês Neil Jordan.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Literatura. Cinema. Intertextualidade. *Interview With the Vampire*.

ABSTRACT

Vampire narratives whether they be literary or filmic, have become a steady source of income for writers and filmmakers who recycle, recreate and update the image of the vampire, legendary bloodthirsty creature that before descending upon canonical works, classics and bestsellers, was part of different peoples' folklore. The cinema also embraces multiple facets of the immortal character, re-reading novels already established in the literature and resurrecting the myth itself, as flesh and blood beings lengthen the eternity of the undead in the audiovisual medium. Theorists such as Gérard Genette (2006) who regards intertextuality as the presence of a text in another, and Robert Stam (2006) who extends Genette's approach to the universe of movies by considering adaptation an intertextual branch which relate not only to novel in which it was inspired, but possibly to other works that came before it, challenge us, as readers, to identify echoes of literary and filmic works within a sole audiovisual narrative. This article aims to verify traces of different intertexts inserted in the homonymous intersemiotic translation of Anne Rice's novel *Interview With the Vampire* (1976) released in 1994 by the Irish filmmaker Neil Jordan.

Keywords: Intersemiotic translation. Literature. Cinema. Intertextuality. *Interview with the Vampire*.

* Mestrado Acadêmico em Literatura e Cultura (Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica)
E-mail: vanesxa@gmail.com

1 A vampirização na tradução intersemiótica

Os profissionais do mundo cinematográfico há tempos demonstram o interesse em realizar o que o lingüista russo Roman Jakobson denominou *tradução intersemiótica* ou *transmutação*, que consiste na “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.” (JAKOBSON, 1959, p.64). A passagem de um sistema semiótico para outro também ocorre inversamente, ou seja, no caso da literatura e do cinema, romances podem ser transformados em filmes e vice-versa. Reler *best-sellers* para o meio fílmico se tornou um negócio lucrativo tanto para os autores das narrativas que derivam roteiros cinematográficos, quanto para cineastas que já se aproveitam do sucesso de uma obra para ampliar a audiência de sua produção audiovisual. Assim, as vendas dos romances triplicam, enquanto suas adaptações podem bater recordes de bilheteria. Tem-se observado que adaptações cinematográficas de romances vampirescos, ao transformar o texto literário em som e imagem, mantém vivo o imagético da criatura da noite, assim como a tradução resgata o texto de um possível falecimento.

Segundo Melton (2011), no folclore de diversas regiões do globo há lendas e mitos específicos sobre criaturas vampíricas, em diferentes contextos históricos e culturais. Já a ficção vampiresca remonta desde os primórdios da literatura Gótica nos meados do século XVIII, perpassando o movimento Romântico do séc. XIX na Inglaterra. Desde então, cânones e clássicos estabeleceram inúmeros modelos de bebedores de sangue, estilos que foram reaproveitados, reiterados e suplementados ao longo dos anos. O autor relata que escritores góticos como John William Polidori, Joseph Sheridan Le Fanu e James Malcolm Rymer já exploravam a figura do vampiro na literatura muito antes do canônico Drácula nascer para vida eterna em 1897 e ser disseminado mundialmente através de suas inúmeras traduções, sejam elas interlinguais (de um idioma para outro), ou intersemióticas.

Na grande maioria das narrativas vampirescas percebemos que para um vampiro transformar sua vítima numa criatura da noite, ou seja, fazer com que ela também pertença à espécie de sanguessugas e ambos compartilhem

da mesma "eternidade", o imortal precisa morder sua presa, drenar seu sangue e logo depois alimentá-la com seu sangue sobrenatural. Desse modo, é possível observar que à medida que a criatura toma emprestado o líquido vital humano, ela também lhe devolve o fluído necessário para que a existência da sua presa se prolongue, acrescentando a ela uma porção de sua "essência" para formar um novo ser.

É possível estabelecermos uma comparação entre o ato de traduzir e o ato de vampirizar. Podemos considerar o tradutor um vampiro, porém, não sob o ponto de vista pejorativo que o vê como um violador, mas sob o ponto de vista que o enxerga como agente perpetuador que reanima e dissemina o texto de partida, tornando-o mais forte e resistente às barreiras do tempo. Por sua vez, o texto de partida não é uma vítima apanhada contra sua vontade, ele necessita da energia do tradutor para não vir a falecer, afinal se não for "mordido e alimentado" (traduzido) pelo vampiro (tradutor) num ritual de troca sanguínea, o texto estará fadado ao esquecimento. Deste modo, quando um tradutor decide reler uma obra, ele a resgata da morte, suplementa-a com sua criatividade, ponto de vista e a ressuscita num ritual de repetição que nunca vai reproduzir uma cópia do texto de partida, mas irá perpetuá-la, pois laços de "sangue" manterão o vampiro e o vampirizado conectados. A obra antecessora e sucessora permanecerão unidas, já que ambas compartilham de substâncias em comum. Adaptações cinematográficas de romances, como traduções intersemióticas, seriam então, vampirizações que ocorrem em prol da sobrevivência do texto de partida, processo que resulta em uma obra distinta e heterogênea. Rosemary Arrojo afirma que:

"Qualquer tradução denuncia sua origem numa interpretação, ainda que seu realizador não a assuma como tal. Nenhuma tradução será, portanto, "neutra" ou "literal"; será, sempre e inescapavelmente, uma leitura. O fato de ser sempre e inevitavelmente uma leitura ou uma interpretação não constitui, entretanto, uma característica peculiar da atividade do tradutor; revela, sim, um traço essencial de toda e qualquer atividade lingüística e até mesmo de qualquer atividade humana. Toda tradução revela sua origem numa interpretação, exatamente porque o texto de que parte, o chamado "original", somente vive através de uma leitura que será — sempre e inexoravelmente — também produto da perspectiva e das circunstâncias em que ocorre." (ARROJO, 2003, p.78).

A partir da reflexão de Arrojo, é importante ressaltar que assim como o tradutor funciona como um vampiro, a obra de partida também se comporta

como um “parasita”, já que ela se aproveitou de vestígios de textos anteriores para sua concretização. Assim, notamos que a tradução não deixa de ser um exercício criativo e revitalizador, resultado do olhar crítico do leitor sob uma determinada obra. O vampiro é um exemplo de personagem ficcional que é continuamente revisitado por inúmeros pontos de vista, que o descrevem ora como um ser nefasto e sedento por sangue ora como um herói romântico, que zela pela moral e os bons costumes. Quando um romance vampiresco é traduzido em um veículo audiovisual, ou seja, passa por um processo de intersemiose que envolve interpretação, apropriação e é enxertado por intertextos que denunciam vampirizações anteriores, podemos perceber as inúmeras possibilidades de se manipular uma idéia de origem. Nas narrativas vampirescas tanto literárias quanto cinematográficas já surgiram variados tipos de vampiros, desde o temível e poderoso personagem Drácula, elaborado pelo irlandês Bram Stoker em 1897, ao eterno angustiado Louis Pointe du Lac, narrador e protagonista do romance *Interview With the Vampire* da autora americana Anne Rice, lançado em 1976. De monstros sedentos por sangue, repelidos por água benta, alho ou crucifixo, os vampiros evoluíram e nem todos são infalivelmente derrotados pela estaca de madeira.

Os vampiros ficcionais depois de Rice e Stoker já são resultados de novas interpretações, pois alguns andam de dia, brilham sob a luz solar, não se alimentam de mortais, freqüentam o colegial e ainda engravidam humanas. Melton (2011) argumenta que a popular saga *Twilight* (2005–2008), série de romances vampirescos da escritora americana Stephenie Meyer, apresenta vampiros contemporâneos que se desfazem de uma longa lista de arquétipos tradicionais da raça vampírica e assumem aparência e comportamento quase humanos. Contudo, mesmo sendo tão distinto dos padrões já estabelecidos de criaturas notívagas, o imortal de Meyer, assim como seus antecessores, ainda pertence à classe dos mortos-vivos, linhagem de cadáveres reanimados que interagem no mundo dos vivos. De acordo com Plaza:

“A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. [...] O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como

realidade inscrita no presente. As relações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos." (PLAZA, 1987, p.2).

Chegamos à conclusão que se tornaria impossível apontar a verdadeira "origem" do bebedor de sangue tanto nas artes quanto na História. Todavia, seria sensato sugerir que a prática da tradução de narrativas vampíricas fez com que a criatura permanecesse atemporal ao longo dos séculos. Assim como a lenda foi vampirizada, o vampiro presente na escrita de Stoker e Rice sofreu influências de obras que os antecederam. É plausível sugerir que as histórias de vampiros, sejam elas orais, literárias ou audiovisuais, desmontam e remontam a entidade vampírica, mas nunca a destroem por completo, ao invés disto, a mantém atualizada, "fresca" e convidativa para novas gerações. Como afirma Tiphaine Samoyault, "o texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores." (SAMOYAULT, 2008, p.18). Corroborando a argumentação da autora, Linda Hutcheon (2006) considera as adaptações como obras "multilaminadas", que envolvem (re-)interpretação e (re-)criação, trabalhos que podem ser vistos como apropriação ou recuperação. Hutcheon ainda argumenta que, observada pela perspectiva de seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade, pois à medida que assistimos à obra adaptada, ativamos uma espécie de reminiscência em palimpsesto ao revivermos a experiência de acessar outras obras que ressoam em nossa memória através da repetição com variação.

O diretor irlandês Neil Jordan, ao traduzir o romance gótico de Rice para a tela de cinema em 1994 também deixou sinais de estar repetindo uma tendência, um estilo padrão que passou a ser característico em filmes de terror e suspense. Um repertório de banhos de sangue, nudez gratuita, humor mórbido, perseguições intermináveis, ameaças sinistras, o estranhamento do sobrenatural e a eterna luta do bem contra o mal são padrões de uma extensa tradição de filmes e livros do gênero terror. Percebe-se então que não foram "sugadas" apenas veias literárias pelo cineasta (tradutor), Jordan também se banquetou do arcabouço fílmico já existente envolvendo o vampiro em enredos de terror.

2 Intertextos na narrativa vampiresca

O teórico francês Gérard Genette definiu o termo transtextualidade como: “tudo que o coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos.” (2006, p.7). Um dos tipos de transtextualidade adotadas pelo autor é a intertextualidade, termo introduzido pela filósofa Julia Kristeva, que Genette entende “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais freqüentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2006,p.8). Já a hipertextualidade, outra subdivisão da transtextualidade, é definida como toda relação que une um texto posterior (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto). Narrativas que apresentam uma criatura que retorna dos mortos e se agarra aos pescoços dos vivos, inevitavelmente farão alusão ao famoso conde romeno de Stoker e obras vampirescas anteriores a ele, através de referências diretas ou indiretas. Intertextos se encontrarão, permitindo a visibilidade de manchas dos rios de “sangue” que já jorrou no palimpsesto vampírico, onde muitos punhos já contornaram e reescreveram a trajetória da criatura, conscientes de que nenhum deles a inventou, mas a revisitou, reinterpretou e recriou.

“Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. [...] De fato, as várias adaptações anteriores de um romance podem formar um grande e cumulativo hipotexto disponível para o cineasta que chega relativamente “atrasado” nessa seqüência. Adaptações cinematográficas, desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem.” (STAM, 2006, p.33-34).

Ao abordar a tradução intersemiótica como um ciclo vampiresco, é importante ressaltar que a própria arte do cinema se constitui de um sistema vampírico, pois se utiliza de outros variados sistemas de comunicação para ser produzida. É possível considerar a arte cinematográfica um aglomerado de múltiplas artes que interagem a fim de compor um único produto, pois ela engloba a fotografia, a música, a dança, teatro e outras. Ao reconhecer que o

produto audiovisual também parte de um texto, ou seja, o roteiro cinematográfico e que o cinema em si possui uma linguagem que pode ser lida e interpretada, as teorias de Stam e Genette já utilizadas nos estudos de tradução para defender a integridade da releitura fílmica, nos auxilia a enxergar a adaptação como um objeto artístico e coletivo que não deve fidelidade a um suposto "original", já que não há narrativas puramente homogêneas e seria impossível identificar uma fonte primeira de qualquer estória. Vale ressaltar que até mesmo atingir uma completa infidelidade seria quase uma ilusão, já que vivemos num mundo múltiplo e cada autor ou tradutor é produto do seu meio, nunca imune a influências, mas fiel ao seu olhar crítico do mundo, que o faz ao mesmo tempo um leitor e intérprete. Devemos ter em mente que a adaptação não é um tipo de 'segunda edição' da obra literária, muito pelo contrário, corroborando com Octávio Paz, "a imitação é a irmã gêmea da tradução: se parecem, porém não é correto confundi-las." (PAZ, 2006, p.11).

De acordo com Robert Stam (2006), o filósofo francês Jacques Derrida precursor da desconstrução no campo das ciências humanas e sociais, critica a questão da existência de uma origem única e absoluta, além de derrubar noções hierárquicas estabelecidas entre o "original" e a "cópia", à medida que ele declara a "mútua invaginação" e fragmenta uma suposta realidade de significados fixos e concepções estáveis. Derrida evita o termo "complemento", para defender o processo de suplementação que ocorre nas traduções. De acordo com as idéias do filósofo, o ato de complementar seria adicionar algo que alcançaria uma estrutura completa e finita. Por outro lado o suplemento, não procura preencher uma falta para formar um todo, ou atingir uma plenitude, mas se insere como uma das infinitas possibilidades que poderia suprir uma ausência. Cristina Rodrigues defende que: "A tradução não é equivalência, não é complemento, é suplemento: uma significação substitutiva que se constrói em uma cadeia de remissões diferenciais, como a escritura." (RODRIGUES, 2000, p.209). Deste modo, podemos entender as diversas releituras do vampiro como um ciclo inacabável e considerá-las como narrativas sem uma origem única, compostas de outras escrituras que em

conjunto derivarão outra interpretação, nem inferior ou superior as que lhes antecedeu ou virá a suceder. Assim, ocorre a “vampirização” constante que permeia as histórias de vampiro, seja na literatura ou no cinema.

3 A adaptação fílmica de *Interview With the Vampire*: uma colcha de retalhos sanguinolenta

Ao assistir o filme *Interview with the Vampire* (1994) de Neil Jordan (1950-), tradução intersemiótica da obra homônima (1976) de Anne Rice (1941-), observamos um novo olhar sob a temática vampiresca, contudo a adaptação ainda alude e evoca notáveis imortais que a antecedeu. A tradução intersemiótica, como o romance, trata da história de Louis de Pointe du Lac, bebedor de sangue que, num quarto de hotel na cidade californiana de São Francisco, conta a um repórter a sua trajetória imortal de 200 anos. Ao longo da adaptação, Louis, interpretado pelo ator Brad Pitt, desconstrói lendas e ficções repetidamente revisitadas no universo vampiresco, mas ainda não está completamente divorciado do morto-vivo folclórico. Minutos após o início da entrevista, o repórter Molloy, encarnado pelo ator Christian Slater, convencido de que realmente estava lidando com um ser sobrenatural, passa a questionar a criatura sobre as superstições acerca do mito vampírico:

“MOLLOY: E sobre os crucifixos?

LOUIS: Crucifixos?

MOLLOY: Pode olhar para eles?

LOUIS: Na verdade, gosto de olhar para crucifixos.

MOLLOY: E sobre as estacas no coração?

LOUIS: Besteira.

MOLLOY: E os caixões?

LOUIS: Caixões. Caixões, infelizmente são uma necessidade.” (JORDAN, 1994).¹

Os vampiros que encontramos na adaptação hollywoodiana do romance não se assemelham aos vampiros folclóricos que eram descritos como defuntos selvagens à procura de uma presa, o vampiro de Jordan é bem vestido, eloqüente, educado, de boa aparência e ligeiramente humano.

¹ Todos os diálogos entre os personagens do filme citados neste artigo foram transcritos da legenda em língua portuguesa contida no DVD oficial da adaptação, referenciada no final do artigo.

Métodos que normalmente repeliriam cadáveres errantes oriundos de contos primitivos, não afetam seres evoluídos com os da classe de Louis. Todavia, apesar de desconstruir parcialmente o modelo tradicional dos parasitas da raça humana mais antigos, Louis, como seus antecessores, ainda teme a luz solar, bebe sangue para sobreviver, possui presas e dorme em caixões durante o dia. Além de citar aspectos do folclore vampírico, em outros momentos da narrativa audiovisual é possível perceber referências ao conde Drácula em mais de uma ocasião. Quando conta ao entrevistador sobre sua viagem à Europa em busca de outros seres da sua espécie, Louis novamente desestrutura o protótipo vampiresco de séculos atrás e ainda ridiculariza o renomado escritor irlandês Bram Stoker (1847 -1912), criador de uma das mais populares histórias de vampiro que consolidou a figura do imortal na cultura *pop*.

MOLLOY: Você disse que não encontrou nada?

LOUIS: Rumores caipiras, superstições sobre alho, cruzeiros e a velha estaca no coração. Mas um de nossa classe? Nem um sussurro.

MOLLOY: Não existem vampiros na Transilvânia? Não há um Conde Drácula?

LOUIS: Ficções, meu amigo. Ficções vulgares de um irlandês demente."

Os vampiros de *Interview with the Vampire* (1994) ressuscitam o canônico personagem Drácula, só para o derrubarem numa cova rasa em seguida. Louis, como um vampiro pós-moderno, inserido no contexto histórico de sua época, pisoteia as velhas tradições góticas que envolviam o arquétipo do vampiro padrão. Louis prontamente desmente grande maioria dos clichês relacionados à figura do vampiro que Molloy tinha conhecimento. Num tom sarcástico, o vampiro da década de 90, sorri para o repórter Molloy ao lhe revelar inverdades do "imortal", desconstruindo um mito, atualizando uma velha tradição, ao passo que a resume como meras "ficções vulgares". O laço entre a antiga tradição e sua atualização ainda não é descartada por inteiro.

O vínculo entre o rastro de intertextos é inapagável. Clássicos do cinema e da literatura vampiresca, incluindo o irlandês "demente", podem ter se revirado no túmulo com os comentários do jovem vampiro, mas o retorno do imortal romeno é garantido, quando Drácula é referenciado na tradução intersemiótica novamente. Ao abandonar a Europa, frustrado, Louis retorna a

América e lá assiste a sessões de cinema que o permitem vislumbrar o nascer do sol em diferentes tons. E o primeiro amanhecer em preto e branco que ele assiste na tela mecânica é o da adaptação fílmica não-autorizada do livro de Stoker, *Nosferatu* (1922), *eine Symphonie des Grauens*, considerada uma obra prima do diretor alemão F. W. Murnau (1888 –1931). Neste momento testemunhamos o surgimento de uma adaptação dentro de outra adaptação. Ao adaptar o vampiro de Anne Rice para o cinema, Neil Jordan insere a versão audiovisual do vampiro de Stoker dentro da sua tradução intersemiótica, fato que nos leva a atestar a presença de mais de uma obra interagindo na produção cinematográfica. Stoker, Murnau, Rice e Jordan são apenas alguns dos autores que contribuíram ora silenciosamente ora ativamente para a efetivação do filme.

Além das referências verbais e visuais aos clássicos vampirescos citados, a adaptação de Jordan compreende também um tipo de intertextualidade de “segunda mão”, pois nela ecoa até mesmo as histórias com que o romance de Rice possivelmente dialogou quando ainda estava em fase de desenvolvimento. A intertextualidade é notável até mesmo na estrutura de narrativas, ainda que os enredos se diferenciem. Louis pode ser considerado um dos vampiros pioneiros que concederam entrevistas para humanos, porém, antes dele, o próprio conde Drácula contou sua versão da história de Stoker a um mortal, que seria descendente de Mina Harker, na ocasião, grande amor do conde Vlad. Segundo Guiley (2005), o autor americano Fred Saberhagen lançou a obra *The Dracula Tape* (1975) um ano antes do lançamento de *Interview With the Vampire* (1976). Num tom satírico, o vampiro romeno, que passa a ser herói, apresenta seu ponto de vista ao entrevistador, nega ser o monstro que os personagens de Stoker descreveram e explica que todos os horrores narrados na obra do escritor irlandês não passaram de um mal entendido. Entretanto, diferentemente de Louis, Vlad alega ser inocente, não se lamenta por ser uma criatura notívaga e nem é angustiado por questões filosóficas que envolvem o bem e o mal. Percebemos então, que Louis não foi o primeiro bebedor de sangue que decidiu revelar sua história a um mortal, nem o único a tentar desconstruir a

fama maléfica que os vampiros tradicionais possuíam. Assim, verificamos que o diretor Neil Jordan, ao traduzir a obra de Rice, banquetear-se num texto, que por sua vez, já tinha se alimentado de outros textos. O romance *Interview With the Vampire* pode também ter sido resultado de vampirizações de outros textos que não envolviam bebedores de sangue. Em uma entrevista a revista *Movieline*² em novembro de 1994, o diretor Neil Jordan apontou duas narrativas que já exploravam temas indiretamente abordados no romance de Rice.

"O tema central da história, explica Jordan, é Louis (estrelado por Brad Pitt), que faz esta escolha faustiana – decide desistir de sua vida mortal, em nome de um outro tipo de sobrevivência, mas percebe que está além do sentimento humano. Trata-se de um tema bem antigo, como o de *O Paraíso Perdido*, que eu li, quando era garoto. A posição de Lúcifer naquela história, o jeito como ele foi expulso do céu e impedido de ter qualquer contato com a face de Deus, é o que ocorre com Louis. É uma metáfora comum na literatura."³(MOONE, 1994, p.3).

Para Jordan, o poema épico do escritor inglês John Milton, *Paradise Lost* (1667), que conta a história da queda do homem do paraíso, conteúdo já explorado pelo Gênesis, primeiro livro da Bíblia cristã, se equipara à maldição de Louis, ao mesmo tempo em que se refere à 'escolha faustiana', da lenda folclórica germânica ou de suas diversas versões literárias, como a tragédia *Faust*, escrita em 1832, pelo alemão Johann Wolfgang von Goethe, que também aborda a barganha demoníaca entre Mefistófeles e Fausto. De acordo com Snodgrass (2005), o clássico gótico, de 1820, *Melmoth, the Wanderer*, escrito pelo autor irlandês Charles Robert Maturin (1782-1824), descreve a longa busca do personagem Melmoth, um estudante que vende a alma ao diabo em troca de mais cento e cinquenta anos de uma vida repleta de conhecimento e poder. Ao contrário de Melmoth, que passa longos anos procurando alguém que esteja disposto a tomar seu lugar, para que enfim possa livrar-se do pacto, Louis é obrigado a nutrir-se do sangue alheio para

² Informação coletada em: < <http://movieline.com/1994/11/01/neil-jordan-bites-the-big-one/2/>>

³ Tradução minha de: "The central theme of [the story]," explains Jordan, "is Louis [played in the film by Brad Pitt], who makes this Faustian choice--he decides to give up his mortal life for some other kind of survival, but realizes he's beyond the realm of human feeling. It's a very old theme - *Paradise Lost* -, which I read as a kid. The whole position of Lucifer in that story, the way he was thrown out of heaven and denied any contact with the face of God, that's what happens to Louis. It's a common kind of metaphor in literature."

afastar o fastio da eternidade, pois o dom que Lestat lhe proporcionou é irreversível. Tanto Louis quanto Melmoth aceitaram a maldição da longevidade e mais tarde se arrependeram de suas escolhas. Melmoth de Maturin, Fausto do folclore alemão, e Louis de Rice pertencem a culturas diferentes, habitam narrativas distintas, contudo estão inseridos em estruturas de enredo que se convergem. Assim, compreendemos que o tema em que o vampiro de Rice foi inserido já existia bem antes de seu nascimento.

O personagem Lestat de Lioncourt também é outro vampiro que exerce um papel central na narrativa de Rice e na adaptação de Jordan, ocasião em que é interpretado pelo ator Tom Cruise. Sua personalidade é cruel e dominadora, como a de Drácula, apesar de fisicamente ser descrito como um imortal de aparência fascinante, glamorosa, sofisticado e andrógino. Lestat não possui orelhas pontudas ou pêlos nas mãos como o *nosferatu* de Murnau, porém, como Varney, personagem da narrativa de horror gótica *Varney the Vampire* (1847), de James Malcolm Rymer, ele tem presas ao invés de dentes pontudos, possui força sobre-humana e não é enfraquecido por objetos sagrados. Snodgrass (2005) relata que o vampiro Varney além de usar caixões e desafiar a gravidade como Lestat, odiava sua condição de bebedor de sangue, assim como Louis.

Como o personagem Lord Ruthven do conto *The Vampyre* escrito por John William Polidori em 1819, primeiro morto-vivo introduzido no romance inglês, Lestat inicialmente se mostra atraente e sedutor, a ponto de conquistar seu companheiro mortal Louis, que mais tarde se dá conta da natureza sádica e manipuladora do seu então criador. Segundo Guiley (2005), em *The Vampyre*, Ruthven passa uma imagem carismática que encanta a todos a sua volta, inclusive o jovem e rico Aubrey, que deslumbrado com o nobre de origem misteriosa, torna-se seu acompanhante. Entretanto, seu entusiasmo só dura até ele descobrir com quem, de fato, está lidando. Tanto Louis quanto Aubrey presenciam a morte e a ressurreição de seus “amigos”, além de serem perseguidos e condenados pelos mesmos. Como resultado do relacionamento entre Louis e Lestat, Louis é vampirizado e escravizado pelo seu criador, enquanto Ruthven, além de assassinar a irmã de Aubrey, o leva à

loucura e em seguida ao seu falecimento. Aubrey sucumbe ao vampiro que causa a degradação de sua vitalidade, assim como o ainda humano Louis é vítima de um vampiro, que prefere condená-lo à condição de morto-vivo por toda eternidade. O romance de Rice não descreve vampiros completamente originais ou inéditos, mas revela características que aludem a personagens esboçados por outros escritores ou narrativas orais de autoria desconhecida.

É possível encontrar inúmeros pontos de convergência em diferentes narrativas vampírescas, então, não seria um acidente descobrir que Louis e Lestat compartilham das mesmas "substâncias" de outros variados vampiros presentes na literatura e no cinema de culturas e períodos históricos distintos.

Vale ressaltar que relações de intertextualidade ainda podem ser encontradas no processo de transcodificação estética da linguagem verbal para a fílmica. O meio audiovisual dispõe de tecnologias e códigos estratégicos que traduzem um parágrafo de um livro em apenas alguns segundos de efeitos especiais. Na adaptação em análise, os recursos de *voice-over*, montagem, *flashback* e outros mecanismos que compõem a parafernália ilusória do filme, fazem com que, quando determinados acontecimentos não são transmitidos em forma de diálogos entre os atores, sejam traduzidos por imagens e efeitos de som. Já que as ferramentas que formam o arcabouço estético cinematográfico já foram utilizadas e reutilizadas, aprimoradas e atualizadas por cineastas desde o alvorecer do cinema, podemos inferir, que as técnicas e códigos fílmicos à disposição do diretor Neil Jordan quando realizou a tradução intersemiótica do romance de Rice, foram empréstimos estilizados, vampirizações distribuídas em intertextos estruturais específicos da linguagem audiovisual.

4 Conclusão

Com base nas reflexões de Gérard Genette (2006) sobre intertextualidade, o presente artigo almejou identificar rastros de diferentes narrativas enxertadas na tradução intersemiótica da obra *Interview With the Vampire* (1976) de Anne Rice lançada em 1994, por Neil Jordan. Apoiada na teoria de Derrida (2006) que enxerga a tradução como suplementação, foi

possível compreender o papel da interpretação e (re)criação no processo de adaptação do romance para o filme vampiresco. Levando em conta que o tradutor realiza uma leitura crítica da obra de partida, ao mesmo tempo em que é influenciado pelo seu meio, concluímos que a intertextualidade se manifesta de forma direta e indireta na reescritura do texto literário para tela de cinema, oferecendo novos caminhos para a narrativa que é traduzida. Corroborando as idéias de Hutcheon (2006) que define a adaptação como um “palimpsesto estendido” e Robert Stam (1979), que reforça a impossibilidade da fidelidade e defende a valorização da obra cinematográfica, comparamos o ato de traduzir com o ato de vampirizar. Destacando intertextos fílmicos e literários que verteram da veia de diversos autores que já haviam drenado o fluído revigorante de seus antecessores, comprovamos a heterogeneidade e contínua suplementação do ser vampiresco. Ao apontar como a vampirização ocorre tanto na estética do sistema fílmico como nas temáticas das narrativas vampirescas, percebemos que há uma constante reinvenção do morto-vivo no imaginário popular para que ele perpasse diferentes gerações. Por isso, é tarefa do tradutor manter o sangue jorrando, para garantir que as criaturas da noite continuem imortais e nunca se esvançam num descanso eterno. A sobrevivência da obra depende de sua vampirização.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. (2003). As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In: ARROJO, R. (Org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2 ed. , São Paulo: Pontes, p. 71-79.
- GENETTE, Gérard. (2006). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Ed. bilíngüe. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG. (Caderno Viva-Voz).
- GUILEY, Rosemary Ellen. (2005). *The encyclopedia of vampires, werewolves, and other monsters*. New York: Facts on File.
- HUTCHEON, Linda. (2006). *A theory of adaptation*. London: Routledge.
- JAKOBSON, Roman. (1959). Aspectos Lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- JORDAN, Neil. (1994). *INTERVIEW with the Vampire: the vampire chronicles*. Produção: Stephen Woolley. Intérpretes: Tom Cruise; Brad Pitt; Christian Slater; Antonio Banderas; Kirsten Dunst; Stephen Rea e outros. Roteiro:

Anne Rice. Música: Elliot Goldenthal. EUA, Warner Brothers, c1994. 1 DVD (122 min), widescreen, color. Produzido por Geffen Film Company - Production Company. Baseado no romance "Interview with the vampire" de Anne Rice.

MELTON, J. Gordon. (2011). *The vampire book: the encyclopedia of the undead*. Detroit: Visible Ink press.

MOONE, J.. (1994). *Neil Jordan Bites the Big One*. Movieline. Disponível em: <<http://www.movieline.com/1994/11/01/neil-jordan-bites-the-big-one/2/>>. Acesso em: 2 Dez. 2011.

PAZ, Octávio. (2006). *Tradução, literatura e literalidade*. Tradução Doralice Alves Queiroz. Belo Horizonte: FALE\UFMG.

PLAZA, Julio. (1987). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

RICE, Anne. (1976). Interview with the vampire. In: RICE, Anne. *The vampire chronicles collection*. New York: Ballantine Books. p. 1-340. v.1.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. (2000). Linguística e Tradução. In: _____. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora Unesp, p.25-100.

SAMOYAUULT, Tiphaine. (2008). *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild.

SNODGRASS, Mary Ellen. (2005). *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File.

STAM, Robert (2006). Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro: a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n.51. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775/9004>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS E A BUSCA DA IDENTIDADE: DO TEXTO PARA A TELA

Dislene Cardoso de Brito*

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise comparativa da personagem Alice, na obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1865) e na produção fílmica, filme homônimo, de Tim Burton (2010). Busca-se compreender como se dá o processo de construção da identidade da personagem em contextos sócio-históricos diversos. Acredita-se que, tanto no texto impresso como no filme, a passagem de um estágio de vida da protagonista para o outro ocorre em meio a dúvidas e conflitos, os quais são necessários para o amadurecimento das "Alices".

Palavras-chave: Identidade. Alice no País das Maravilhas. Lewis Carroll. Tim Burton

ABSTRACT

This paper presents a comparative analysis of the character Alice, in *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll (1865) and in the film namesake by Tim Burton (2010). It seeks to understand how the process of identity construction of the character occurs in different socio-historical contexts. It is believed that in the printed text and in the film, the transition from one stage in the life of the protagonist to other takes place, amid doubts and conflicts, which are necessary for the maturation process of both "Alices."

Keywords: Self-identity. *Alice in Wonderland*. Lewis Carroll. Tim Burton

1 INTRODUÇÃO

Alice no País das Maravilhas foi escrito por Lewis Carroll em 1865, em plena Era Vitoriana. O contexto social em que o escritor vivia era marcado por grandes transformações. Avanço nos campos científico e tecnológico, sinalizando a modernidade contrastava com a moralidade rígida puritana que determinava o comportamento social, cuja base estava na grande família, lugar de soberania da figura paterna. A tensão entre o moderno e a tradição, entre a ciência e a religião fez surgir uma literatura moralizante, capaz de educar a sociedade, de acordo com os padrões vitorianos. Assim, a literatura pedagógica da época buscava reprimir a liberdade individual, através da

* Doutorado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: dislencardoso@hotmail.com

imposição de regras moralizantes rígidas, as quais visavam o cerceamento e controle dos indivíduos.

É dentro desse contexto – século XIX - que surge a obra de Carroll. Entretanto, ele vai de encontro à literatura pedagógica, para criar uma literatura contestadora da autoridade. Através da pequena Alice, Carroll faz uma crítica à condição do indivíduo de sua época, pois este se encontrava sufocado pelas exigências e regras sociais. Por meio da fuga da realidade para um mundo mágico, Carroll sinaliza um meio de escapar, mesmo que ilusoriamente, da fixidez da sociedade vitoriana, cuja rígida moral impossibilitava qualquer tipo de alteração na paisagem social do período.

A história foi adaptada para o cinema em 2010, por Tim Burton. Alice nas telas do cinema aparece mais velha, às voltas com um pedido de casamento. O filme se passa 13 anos após a história original, Alice já com 19 anos, tendo no elenco Mia Wasikowska como Alice, Johnny Depp como o Chapeleiro Maluco, Helena Bonham Carter como a Rainha Vermelha e Anne Hathaway como a Rainha Branca. A narrativa é ambientada numa Inglaterra com ares vitorianos. O enlace matrimonial a que querem submeter a jovem Alice serve aos propósitos da mãe, que se encontra viúva e quer dar à filha um destino apropriado a uma moça de família: um casamento, pois isso as deixaria em uma situação estável.

Assim como a Alice de Carroll, Tim Burton cria um mundo fantástico para a jovem Alice se esconder. É para o mundo das fantasias que ela se dirige ao encontrar nos jardins da mansão do noivo um coelho carregando um relógio. Para esse estudo, busca-se mostrar que essa fuga, tanto no texto quanto na tela representa a busca da identidade das personagens.

2 ALICE E A BUSCA DO AUTOCONHECIMENTO

A busca do autoconhecimento em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1865) marca a passagem da infância para a adolescência da personagem principal – Alice – a qual se dá em meio a dúvidas,

questionamentos e conflitos de identidade, como demonstrado nas passagens da narrativa escrita.

"Havia muitas portas em volta da sala, mas todas estavam fechadas. Depois de percorrer a sala de um lado e de outro, tentando abrir todas as portas, ela foi tristemente para o centro, perguntando-se como iria fazer para sair dali". (CARROLL, 2000, p. 23)

"Quando se cansou de tentar, a pobrezinha sentou-se e chorou. 'Vamos, de que serve chorar assim?' disse Alice a si mesma, asperamente. Aconselho você a parar com isso agora mesmo!" (CARROLL, 2000, p. 25)

"Será que eu mudei durante a noite? Vamos ver: eu *era* a mesma quando me levantei esta manhã? Estou quase me recordando que me sentia um pouquinho diferente. Mas, se eu não sou mais a mesma, a pergunta é: 'Quem afinal eu sou'? Ah, *ai* é que está o problema!" (CARROLL, 2000, p. 30)

A narrativa é adaptada e atualizada para as telas em 2010, pelo diretor Tim Burton. O filme, homônimo da obra de Carroll, *Alice in Wonderland*, traz para a atualidade conflitos vivenciados pela pequena Alice no seu percurso de autoconhecimento. As ações das personagens, no texto impresso e no filme são analisadas neste artigo como um ritual de passagem na vida de ambas as "Alices". Na narrativa de Carroll, Alice busca o autoconhecimento à medida que enfrenta situações que necessitam de uma solução para os seus questionamentos. Sem a proteção da família, ela percebe que sentar e chorar não mais resolve seus problemas, por isso precisa aprender a resolver, sozinha, os problemas que aparecem em sua travessia de mundo infantil para a juventude/adolescência. No filme de Tim Burton, Alice já se encontra adulta, mas em conflito com a sociedade britânica na qual estava inserida. Além disso, ela ainda se sente presa à sua infância, marcada por medos e inseguranças. Por isso, as ações da jovem Alice, no desenvolver do filme, servem para produzir o seu amadurecimento, muito perceptível na personagem; este culmina com a formação de uma mulher completamente transformada, segura de si e pronta para seguir seu próprio destino.

O elemento desencadeador da viagem ao mundo maravilhoso, tanto na narrativa impressa quanto na produção fílmica, é o encontro de Alice (ambas) com um coelho falante, que está muito atrasado para algum encontro. Por ser falante, para Alice, não havia nada de estranho: "naquele momento, tudo lhe pareceu perfeitamente natural" (CARROLL, 2000, p.19). Entretanto, quando o

coelho tira do bolso do colete um relógio, Alice acha estranho e corre atrás dele. Observa-se, nessa passagem da narrativa de Carroll, aproveitada por Tim Burton no filme, que Alice corre em busca do tempo, representado simbolicamente pelo relógio que o coelho carrega no colete. Na verdade, o coelho aparece em um momento crucial na vida das personagens, quando elas precisam fazer o ritual de passagem. Portanto, as situações fantásticas que aparecem no decorrer das narrativas objetivam a transcendência das personagens.

Na obra de Carroll, o narrador apresenta uma criança entediada e cansada. No jardim onde ela se encontrava, nada mais tinha sentido, nem os livros que sua irmã lhe oferecia, nem as brincadeiras que até então fazia. Em Tim Burton, a Alice aparece adulta, mas às voltas com uma sociedade patriarcal, elitista e cerceadora, a qual quer impor à moça um casamento arranjado. Por não se encaixar aos paradigmas daquela sociedade, Alice se refugia nas aventuras da infância e corre atrás do coelho branco de relógio, deixando em suspense um pedido de casamento.

Tanto na obra escrita quanto no filme, a entrada no mundo maravilhoso acontece no âmbito da fantasia e do *nonsense*, por isso o tempo em que acontecem as ações de Alice no país das maravilhas não tem correspondência com o mundo que a rodeia. Há, portanto, dois períodos temporais distintos: na narrativa de Carroll, o tempo que Alice dorme no colo da irmã deixa entender que tudo que aconteceu foi produto de um sonho; no filme de Burton, o tempo mágico ocorre em um breve lapso de tempo, que Alice leva para responder ao pedido de casamento.

Analisando a forma como as ações acontecem na narrativa de Carroll e na produção fílmica de Burton, observa-se que as "Alices" buscam a solução para os problemas enfrentados, utilizando elementos do fantástico e do maravilhoso, confundindo o leitor na percepção dos limites entre aquilo que se reconhece como real e o fantástico/maravilhoso. Além disso, esses elementos são essenciais à formação da identidade das personagens, servindo como instrumentos de ritual de passagem em seus estágios de vida.

Segundo Todorov, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (2010), o fantástico em obras literárias é utilizado como recurso expressivo para evidenciar a inexistência de fronteiras entre o que conhece como real e o imaginário. Mesclando o mundo tido como real ao irreal, as aventuras de Alice apresentadas no romance e no filme mostram que é possível provocar no leitor a percepção da sociedade em que se passa a história a partir de elementos do absurdo, do irreal. De acordo com Todorov, o início de toda literatura fantástica, o dia-a-dia da vida das personagens e o fantástico aparece motivado por fatos inexplicáveis.

Em ambas as narrativas, é a visão de um coelho falante carregando um relógio o elemento motivador da transposição das "Alices" do mundo tido como real para o imaginário. Acredita-se que as personagens vão em busca do tempo, motivadas pela mesma sensação de vazio que sentem. No texto de Carroll, é esse vazio que dá início às aventuras de Alice: "Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado de sua irmã e não ter nada para fazer [...] (CARROLL, 2000, p. 19). No filme, Alice jovem fica entediada na festa oferecida pela família do futuro noivo, onde ela pode perceber a hipocrisia da sociedade Inglesa, na qual ela não consegue se encaixar. Ali, ela não tem nada a fazer.

O elemento fantástico é inserido nas obras para levar as personagens a questionarem o mundo em que vivem. Seria esse o elemento motivador da busca de Alice? Para esta análise, acredita-se que as ações das personagens, permeadas por situações fantásticas, possibilitaram o questionamento da realidade, a fim de compreender o mundo que as cercam e assim, poder agir sobre ele. A transformação pela qual Alice passa exige, da personagem, tomadas de posição, desencadeando sentimentos de dúvidas e hesitações.

"Como vocês podem ver, ela não conseguia responder nenhuma das duas questões, portanto não importava muito de que maneira ela as colocava". (CARROLL, 2000, p,21)

"Alice já lera muitas histórias lindas sobre criancinhas queimadas ou engolidas por feras selvagens e outras coisas desagradáveis, tudo porque não tinham lembrado das regras simples". (CARROLL, 2000, p,22)

"Havia muitas portas em volta da sala, mas todas estavam fechadas. Depois de percorrer a sala de um lado e de outro, tentando abrir todas as portas, ela foi tristemente para o centro, perguntando-se como iria fazer para sair dali". (CARROLL, 2000, p,23)

Tais reações são muito marcantes na obra de Carroll, visto que Alice não se encontra preparada para enfrentar situações que demandam posicionamento. A passagem da narrativa que mostra Alice diante das portas em volta da sala mostra essa tomada de posição. Ela deseja abrir a porta, e, para isso, precisa ajustar-se às condições para obter êxito. Assim ela cresce e encolhe, de acordo com a necessidade de sobrevivência. Essa mesma necessidade aparece no filme de Burton, quando Alice precisa decidir se deve lutar, e assim arriscar sua vida, ou voltar para o conforto de seu lar, sem tomar conhecimento das necessidades daqueles seres encantados.

Tanto no texto impresso quanto no filme, no início da narrativa, quando Alice se encontra em um espaço com muitas portas fechadas há um momento em que ela se encontra no centro de uma sala, indecisa, sem saber o que deveria fazer para sair daquele lugar. Estar no centro pode ser interpretado como uma posição que sugere a responsabilidade de Alice na condução da própria vida. As muitas portas fechadas ainda poderiam estar representando as escolhas que Alice deveria fazer em sua vida. De modo que escolher uma porta estaria indicando a escolha de um destino, e Alice se encontra sozinha, em um lugar escuro, diante de muitas portas. A incerteza parece estar materializada na escuridão do lugar e a posição de Alice no centro mostra que, apesar da situação, a decisão de reger o próprio destino cabia unicamente a ela. Logo, pode-se interpretar que Alice tinha o poder de escolha, pois estava no centro de sua própria existência. A dúvida era a escolha da porta certa, aquela que a tiraria da escuridão e a levaria para algum lugar, que nem mesmo ela sabia, mas que a faria sair daquele espaço em que se encontrava.

Na busca pela chave que abrisse uma porta, Alice descobre que aquela encontrada na mesa de vidro de três pés abre unicamente uma porta de apenas quarenta centímetros e Alice se vê em um dilema: visualiza a linda paisagem do outro lado da porta, mas não tem como chegar até lá. Esse momento de conflito vivido entre a escuridão e a luz faz com que a personagem recorra a soluções mágicas. Ela deseja uma

fórmula para encolher a fim de conseguir realizar o seu ritual de passagem e o autor lhe concede o que deseja, por meio de uma poção mágica que aparece na mesa de vidro:

"[...] dessa vez, encontrou uma pequena garrafa ("que certamente não estava aqui antes", disse Alice). Presa ao gargalo, havia uma etiqueta de papel com as seguintes palavras: "BEBA-ME", lindamente impressas em letras grandes". (CARROLL, 2000, p. 23 - 24)

A ordem expressa é cumprida por Alice. Ela bebe o líquido e tem seu tamanho reduzido. Porém, como esquecera de levar consigo a chave que estava na mesa, a pequena estatura não resolve o seu problema, visto que ela, agora, tem o tamanho de passar na porta, mas não possui a chave. É nesse momento que, novamente, o autor recorre a soluções mágicas e oferece a Alice um bolo, que a garota deduz ser a fórmula para seu crescimento. Ela come e a mudança de tamanho da personagem pode estar representando as transformações pelas quais o ser humano passa no decorrer de sua vida. Elas servem para a construção da autoidentidade da personagem, pois sinalizam as adaptações necessárias a cada situação de vida.

As dúvidas são necessárias para o amadurecimento do ser e elas acompanham a vida humana em toda a sua existência, assumindo contornos diferentes, a depender do estágio em que cada um se encontra. Também as dúvidas da Alice adulta não são as mesmas apresentadas em ambas as narrativas, no texto literário e no fílmico. Tim Burton, ao apresentar a sua personagem Alice, compreende que, por esta situar-se em um estágio de vida mais amadurecido, por conta da idade, suas dúvidas não deveriam ser as mesmas da pequena Alice, de Carroll. Por isso, quando a jovem Alice se encontra na sala cheia de portas, parece não esboçar nenhuma insegurança com relação à solução que deveria tomar. Suas dúvidas, porém, são de outra ordem. No filme, Alice é a escolhida para salvar o reino da Rainha Branca, mas essa escolha, segundo o pergaminho, pressupõe a morte. A decisão caberia apenas a Alice tomar e o peso de uma decisão faz com que ela fuja novamente. Alice não se sente preparada para tomar tal decisão e a fuga pode representar o medo da personagem no enfrentamento de situações limites.

As reações às adversidades vivenciadas pelas protagonistas também são distintas nas duas narrativas. A pequena Alice chora, quando as coisas não dão certo. Em sua passagem para a adolescência, muitas decisões ainda são complicadas demais para uma mente infantil. A diferença está na consciência que ela adquire nesse ritual de passagem. Chorar não mais resolve seus problemas. Por isso, ela aconselha a si própria buscar outra forma de resolver o problema. Questionar-se representa buscar o autoconhecimento. Compreender os limites de seu corpo produz um amadurecimento no ser, levando-o a transcendência do seu estágio infantil para o juvenil.

A jovem Alice do filme também faz questionamentos, tanto no mundo tido como real quanto no mundo maravilhoso. Ela também chora, mas assim como Alice de Carroll, sabe que “ninguém faz nada chorando”. Seus questionamentos também são outros. No mundo conhecido como real, Alice questiona o mundo e propõe uma revisão conceitual. Ela vai de encontro com a sociedade Vitoriana e sinaliza o desejo de libertação, materializado, no filme, pela ausência do espartilho, símbolo de opressão feminina. Aversa a convenções, Alice queria buscar desenvolver a sua personalidade, a sua identidade, não aparência. Isso causa estranhamento na sociedade da época inglesa vitoriana, acostumada ao silenciamento da mulher em relação à escolha de seu destino.

No filme, a jovem Alice carrega no sangue o mesmo espírito visionário do pai, por isso não poderia aceitar o estado de submissão que desejavam lhe impor. Ao entrar no mundo subterrâneo, ao qual chega através do buraco da árvore que tivera de atravessar para chegar a uma outra dimensão, Alice também questiona a missão de heroína a qual lhe fora destinada. Entretanto, seu questionamento é motivado pelo medo de assumir a responsabilidade de salvar o mundo subterrâneo da Rainha Vermelha.

A produção fílmica aborda um questionamento muito importante para a mulher: a busca de sua identidade; um espaço para sua autorrealização. Alice vê-se dividida: de um lado, as obrigações de mulher destinada ao lar, símbolo de espaço doméstico e de confinamento de

outro lado, o seu destino desbravador. Apesar de Alice não aceitar agenciamento, ela ainda não tem autonomia suficiente para tomar decisões. Dividida, a personagem busca, através do autoconhecimento, a condição de sujeito, tão negada numa sociedade patriarcal. No filme, a busca do autoconhecimento faz com que ela adote atitudes que desagradam sua mãe e a família do noivo. Elódia Xavier (1991) afirma que práticas sociais diferentes geram discursos diferentes. E o discurso feminino faz parte de um projeto subversivo mais amplo, com o objetivo de anular a uniformidade do discurso do poder e de modificar as relações sociais. Alice problematiza sua condição feminina quando percebe a hipocrisia nas uniões conjugais e questiona sua irmã o sentido do casamento. Mas seu questionamento também é carregado de dúvidas. As frases não concluídas na hora do “sim” mostram uma Alice confusa, dividida entre o desejo de liberdade de escolha e a obrigação moral. Assim, voltar ao mundo maravilhoso de sua infância foi a solução encontrada por Alice. Ela resgata, então, a memória em busca do autoconhecimento.

Tal busca pelo autoconhecimento também motiva a entrada da pequena Alice no País das Maravilhas. Ela é motivada pela necessidade de autoconhecimento, que ocorre na medida em que a personagem vai assumindo novos contornos de identidade. Mas, mudar causa estranhamento e Alice não se reconhece na nova pessoa em que se transforma. O conflito de identidade é apresentado no momento em que ela se questiona: ‘Quem afinal eu sou?’ Ela busca a si própria. Na busca pela identidade, Alice recorre aos conhecimentos adquiridos. Alice também se compara a outras meninas, buscando a identidade:

“Não, já tomei uma decisão: se eu for Mabel, vou ficar por aqui mesmo! De nada vai servir que eles ponham a cabeça e digam aqui para baixo: ‘Volte, querida!’ Eu olharei para cima e direi somente: ‘Quem sou eu, então? Respondam-me primeiro, e então, se eu gostar de ser essa pessoa, voltarei; se não, ficarei aqui embaixo até que eu seja outra’.” (CARROLL, 2000, p. 32)

A pequena Alice procura identificar onde se encontra o seu estar no mundo e o faz negando ser o Outro; no caso, ela não deseja ser Mabel, aquela que Alice julga não saber nada da vida. Não se trata de um questionamento infantil, mas de uma adolescente que deseja seu lugar no mundo. Os conflitos

que surgem são naturais da idade, visto ser a adolescência o momento de questionamentos e dúvidas. Alice vivencia no mundo maravilhoso situações importantes para sua formação, principalmente pela necessidade de assumir a responsabilidade pelos seus atos. Lá, Alice compreende que identidade não é um elemento colocado *a priori*. Constituir-se, como sujeito, exige interação com a sociedade, a qual se materializa através de práticas sociais, o que pode imprimir um caráter polifônico à identidade. Como produto de interações, a identidade se organiza através de um sistema de representações, daí sua relação com o simbólico, considerando que a identidade é uma construção simbólica.

No filme, a jovem Alice também questiona sua identidade: Seria ela a “Alice” esperada? Todos no mundo subterrâneo questionam a identidade de Alice e ela própria também duvida ser a escolhida para cumprir uma profecia. Confusa, Alice não se reconhece. São as ações no decorrer da narrativa e o encontro da personagem com o Chapeleiro Maluco que possibilitam seu autoconhecimento. Além disso, Alice questiona seu lugar no mundo; questiona seu destino tanto na vida tida como real, quanto no mundo imaginário. Neste último, aceitar sua condição de heroína e lutar no *Frabulousday* foi essencial para sua autodescoberta. A morte, prevista pelo oráculo, representa simbolicamente o fim da adolescência e entrada no mundo adulto. Ela luta contra as forças do mal e compreende que está pronta para retornar ao mundo tido como real para assumir suas responsabilidades.

A saída do mundo maravilhoso simboliza uma profunda mudança na vida das “Alices”. Em Carroll, Alice desperta no colo da irmã e lhe conta todas as aventuras vividas. Sua irmã a abraça e Alice sai para brincar, viver o que ainda lhe resta da infância.

“Por fim, ela imaginou como seria sua irmãzinha quando, no futuro, se transformasse em uma mulher adulta; e como conservaria, com o avançar dos anos, o coração simples e afetuoso da infância; e como reuniria em torno de si outras crianças e deixaria os olhos *delas* brilhantes e atentos a muitas histórias estranhas, talvez mesmo com o sonho do País das Maravilhas de tantos anos atrás; e como compartilharia as suas pequenas tristezas e as suas simples alegrias, recordando-se de sua própria infância e de seus felizes dias de verão”. (CARROLL, 2000, p. 152)

As aventuras da pequena Alice têm continuidade na Alice adulta, de Tim Burton. A protagonista de Carroll faz o ritual de passagem para a adolescência. Para o narrador, viver plenamente a infância é vivenciar fantasias, tão necessárias para se conservar qualidades como a simplicidade e a bondade ao longo da adolescência e na vida adulta. Assim, o filme de Burton sinaliza a continuidade da Alice de Carroll, mostrando ao espectador como seria uma Alice adulta. Apesar da distância temporal e histórica que separam a obra de Carroll do filme de Tim Burton, observa-se nessa produção fílmica uma relação de similitude na abordagem comportamental das personagens, apontando para a atemporalidade, que está presente tanto na obra literária quanto nas relações humanas mostradas no filme.

Então, na tela, Alice retorna plena de si, confiante em seus desejos e planos para o futuro. Volta do mundo subterrâneo no momento do “sim” ao pedido de casamento para dizer “não”. Assume os riscos de sua decisão e mostra-se segura em relação ao seu destino. A atitude de Alice sinaliza que o processo de individualização da mulher deu-se a partir do momento em que ela tomou consciência de si enquanto sujeito de identidade própria, principalmente pelo conhecimento dos limites de seu corpo e seus atos. Esse conhecimento parece ter lhe dado poder para agir com autonomia sobre seu destino, modificando paradigmas enraizados em uma sociedade tradicional, marcada pela autoridade masculina. No filme, Alice entra na narrativa como uma heroína, aquela que derrotará o *Jabberwocky* – o mais temido mostro da *Wonderland* – no *Frabulousday*, devolvendo o poder à Rainha Branca. Tal poder a ser dado para uma mulher já sinaliza uma mudança de paradigma, visto que, historicamente, esse papel sempre coube à figura masculina. Portanto, a construção da autoidentidade da personagem engendra novas formas de pensar o masculino e o feminino. Tomando as palavras de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Para a estudiosa, a categoria das mulheres é uma representação cultural, um conjunto de significados que são assumidos ou absorvidos dentro de um campo cultural, pois, segundo ela, ninguém nasce com um gênero definido – o gênero é sempre construído.

Tornar-se mulher, segundo os estudos de Judith Butler em *Problemas de gênero* (2008), está relacionado às práticas sociais. As figuras do homem e da

mulher não se restringem absolutamente à condição do ser macho e do ser fêmea, mas ultrapassam bastante esses limiares. Trata-se de construções sociais e culturais de grande complexidade, modeladas por regras e códigos simbólicos. Portanto, a libertação de Alice, no final do filme, sinaliza sua consciência de pertencimento no mundo.

"A mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem e um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações". (BUTLER, 2008, p. 58-59)

O filme finaliza com a personagem assumindo o comando de um barco com destino a lugares desconhecidos. Durante toda a narrativa, a fragilidade da moça em seu ritual de passagem pôde ser percebida na escolha do figurino, pois Alice sempre usava vestidos claros, em tons azulados, o que poderia sugerir o estereótipo de uma personalidade serena, feminina. O caminho da autodescoberta da personagem é demarcado por elementos visuais narrativos. Enquanto jovem e indecisa, sua fragilidade e delicadeza podem ser expressas, simbolicamente, através da preferência por uma vestimenta leve e por comportar-se a protagonista como alguém frágil e indefesa. Em suas experiências de aumentar e diminuir de tamanho, Alice perde seu vestido e a rainha Vermelha ordena que costurem para a moça um vestido com os tecidos da cortina do palácio. Esse novo vestido de cores vivas e talhe sensual pode estar sinalizando o processo de amadurecimento da jovem, que já se encontra decidida a salvar o Chapeleiro Maluco das garras da rainha. Alice ainda mantém um temperamento sereno até decidir assumir seu papel de heroína, quando surge no tabuleiro de xadrez, vestida com uma armadura, para enfrentar o *Jabberwocky*. Ela, assim, cumpre a profecia do oráculo e devolve o reino à Rainha Branca. Senhora de si, Alice retorna ao mundo de onde viera e apresenta ao pai do preterido noivo seus planos de expansão marítima, dando continuidade aos sonhos paternos. Por fim, assume o comando do navio, vestida de marinheiro, mas sem perder a sensualidade feminina, adquirida no decorrer do processo de amadurecimento.

As fases, pelas quais Alice passou, têm relação com a *Absolem*, a lagarta, que acompanha Alice no mundo maravilhoso, e que no final do filme se transforma em borboleta para seguir Alice pelos mares. Assim como a lagarta, que se fez casulo para transformar-se, Alice também sofre o mesmo processo. O mundo maravilhoso foi o casulo para que Alice despertasse livre como a borboleta *Absolem*, absolutamente liberta.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparada da personagem Alice na obra de Carroll e na produção fílmica de Tim Burton mostra que o processo de construção da identidade é permeado por dúvidas e inquietações. Independente do contexto social ou histórico, a tomada de decisões é sempre um processo doloroso, mas ao mesmo tempo necessário ao crescimento do indivíduo. Em ambas as narrativas, o desfecho aponta o amadurecimento das protagonistas, sem deixar de mostrar que essa busca pela identidade é um processo que está sempre em construção. Portanto, sempre que há fechamento de um ciclo de vida, abre-se outro igualmente importante e igualmente conflituoso.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. (2008). **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARROLL, Lewis. (2000). **Alice no País das Maravilhas**. Trad. Isabel de Lorenzo. São Paulo: Francisco Achcar.
- Alice no País das Maravilhas**. (2010). Direção: Tim Burton. USA: Produção Walt Disney Pictures. 1 DVD (108min), color.
- PERROT, Michelle. (2005). **Mulheres ou os silêncios na história**. São Paulo: Unesp.
- _____. (2008). **Minha história das mulheres**. São Paulo: Unesp.
- TODOROV, Tzvetan. (2010). **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva.
- XAVIER, Elódia. (1991). **Tudo no Feminino**: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

ANTÓNIO CARDOSO: IDENTIDADE CULTURAL E ETNICIDADE EM CONTEXTOS LUANDESES

Darliane Rocha*

Resumo

A partir das reflexões do texto do escritor angolano António Cardoso, **A Fortuna**, este trabalho propõe-se a discutir o processo de construção de identidade cultural e étnico-racial em contextos luandenses. Pretende-se analisar as representações configuradas nas relações culturais de uma produção literária inserida em um contexto de pré-independência e mergulhada na experiência colonial angolana.

Palavras-Chave: Identidade e literatura. Etnicidade. Luanda.

Abstract

This article discusses the process of identity construction in the Luanda contexts. I intend make analysis the identities representations present in the angolan book written by António Cardoso, **A Fortuna**. I intend examine a matter of ethnicity and race in the Angola. This angolan book is vinculated at colonial period.

Keywords: Identity and literature. Ethnicity. Luanda.

As identidades adquirem sentido a partir de construções simbólicas pelas quais são representadas seja por meio da linguagem ou outros sistemas simbólicos. As identidades são construídas e reconstruídas no interior da representação e marcadas por símbolos. A situação específica de Angola, um país africano que passou por diversas guerras civis e guerras de libertação, configura um cenário complexo de conflitos políticos e culturais tanto no plano interno quanto em relação ao colonialismo português.

A formação da nação anteceder a constituição do estado foi um fator comum aos países africanos e com Angola não foi diferente. Em 1885, criou-se um Estado Orgânico Colonial composto por fronteiras determinadas pelas potências colonizadoras e pela partilha da África que se sobrepuseram às

* Estudante de Mestrado em Literatura e Cultura do Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, sob a Orientação da Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Maia Ribeiro. E-mail: darlyufba@yahoo.com.br

formações sociais mais antigas como o Reino do Congo e Ovambo. Fernando Mourão (1978, p.33) atribui as primeiras manifestações de um despertar intelectual a uma literatura de circunstância, desenvolvida também com um intenso contato comercial escravocrata feito pela burguesia, e conseqüentemente houve o estabelecimento de relações com a produção intelectual do Brasil, não apresentava caráter nacional e sim reivindicava mudança da exploração e discriminação racial, seguindo o espírito socialista, sendo que tais reivindicações foram apoiadas pela imprensa nativista de Angola.

Posteriormente, nos anos 1940, foi lançado um movimento político-cultural denominado "*vamos descobrir Angola*" idealizado por estudantes da Casa dos Estudantes do Império, em Portugal, que propunha descobrir as raízes de Angola e iniciar a construção simbólica da nação angolana, utilizando a literatura como instrumento. Muitos poetas e escritores participaram do movimento, em sua maioria integrantes da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, lugar de debates políticos e celeiro de lideranças nacionalistas como Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Mario Pinto de Andrade e outros. Alfredo Margarido (1980) aponta a produção literária angolana como instrumento de combate contra o pensamento colonial vigente naquele momento e uma poderosa ferramenta na construção da identidade angolana e destaca:

A expressão <nação angolana> entra então no vocabulário da época. É certo que a expressão pertencia à linguagem do colonizador mas tomava um acento novo no domínio africano, e os artigos da imprensa da época não se furtavam a denunciar o estatuto das populações africanas (MARGARIDO, 1980, p.348).

Trata-se da expressão "nação angolana" adotada pelos chamados "filhos da terra" com uma nova semântica distanciada da concepção colonialista. A formação identitária angolana construída no campo literário pode ser analisada dentro de um processo ascendente que parte da descoberta, num primeiro momento ainda ligado aos moldes da metrópole, passando pela formação de consciência nacional combativa até alcançar o tratamento de questões locais, evidenciando suas

peculiaridades político-culturais como o uso da língua portuguesa “africanizada”.

A busca por uma identidade angolana que ainda não gozava do respaldo de uma independência política, pois Angola só alcança independência em 1975, se fazia necessária em um momento político delicado de cerceamento dos direitos de liberdade e de expressão dos intelectuais que lutavam pela libertação e construção de uma nação angolana. Considerando a identidade nacional como uma das principais fontes de identidade cultural que, segundo (HALL, 2000), estaria profundamente envolvida em processos de representação, a nação, como um sistema de representação cultural, não se refere apenas a uma entidade política que é constituída num discurso homogeneizador formada e transformada no interior da representabilidade. A partir da definição de nação proposta por Anderson (1989, p.14) como uma comunidade política imaginada e como implicitamente limitada e soberana, podemos considerar que uma cultura nacional não se faz de forma natural, ela é construída por discursos e sistemas simbólicos que produzem um sentimento de pertença entre os diferentes indivíduos de uma família nacional.

A literatura é um dos meios eficientes de construir e disseminar discursos e representações, sendo que na dinâmica da realidade angolana a literatura também foi arma de combate ao domínio colonial português e seus construtos. Como nos lembra Stuart Hall (2000, p.61): em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade.

Em **A Fortuna**, as representações dos personagens trazem outros traços identitários com outras formas de reconhecimento que não se apoiam na nação, mas em agrupamentos transnacionais. As minorias étnico-raciais se configuram no texto em tela acompanhadas das implicações articuladas às questões de classe e gênero. Mudanças nas identidades nacionais podem ser percebidas com o enfraquecimento do discurso de unidade e homogeneidade do qual Hall (2000, p.83) nos faz lembrar: “esta formação de “enclaves”

étnicos minoritários no interior dos estados-nação do Ocidente levou a uma 'pluralização' de culturas nacionais e de identidades nacionais". Na contemporaneidade, a percepção das identidades nacionais é ampliada, a presença da diversidade cultural e do hibridismo cultural passa a integrar a concepção de pertencimento de uma identidade cultural. **A Fortuna**, subintitulada *de novela de amor*, foi publicada pela Maianga Produções Culturais em 2004, na coleção Biblioteca de Literatura Angolana, e lançada em Angola e no Brasil, compilando importantes obras de escritores angolanos. **A Fortuna** narra uma história de amor proibida entre dois adolescentes que moram em musseques, que por preconceito étnico-racial enfrentam oposição da família da protagonista Rosa, vivendo em meio à pressão de sua mãe, D. Engrácia. A família e a mãe de Rosa anseiam que ela se case com um homem branco, com o propósito de ascensão social.

António Cardoso traz uma narrativa repleta de representações de Luanda e suas configurações identitárias de um momento pré-independência, no qual o autor angolano estava preso por participar das lutas por libertação de Angola. **A Fortuna**, chamada de novela de amor, constitui um texto altamente político, com denúncias das insatisfações dos angolanos e com ideias libertárias nascidas nos musseques, contando também sobre o envolvimento direto do personagem Alberto com os grupos de pessoas que não aceitavam o sistema repressivo vigente. Neste cenário político, **A Fortuna** assinala a busca de identificação com a liberdade e por uma nação angolana.

Em tempos de guerra e ausência de direitos civis como as liberdades de trânsito e de expressão, a escrita no cárcere atende a uma necessidade de responder a um momento em que o autor se encontrava na condição de preso político por mais de dez anos. As representações identitárias do texto em tela nos remetem a uma Angola que buscava se distanciar do pensamento colonial arraigado no inconsciente coletivo dos sujeitos históricos e, por extensão, dos personagens. O pensamento

colonial que é etnocêntrico e dicotômico atua na política, na cultura e na sociedade, contribuindo para o estabelecimento da inclusão/exclusão baseado na construção da identidade através da diferença.

Na contemporaneidade, consideramos a identidade em uma perspectiva não essencialista construída por sistemas simbólicos nos quais as concepções estáticas vão se tornando cada vez mais fluidas e as velhas concepções de identidade são atualizadas e negociadas. A compreensão contemporânea de identidade nacional está distante da concepção de nação enquanto unidade política relacionada ao território ou estado-nação e contraria a concepção de identidade hegemônica e oficial presente no colonialismo, que associa algumas questões essencialistas como forma de classificação e dominação. Considerando que as práticas de representação e produção de significação envolvem relações de poder para estabelecer o incluído e o excluído nos lugares "sociais" e nas relações de poder do cotidiano, as relações pessoais e profissionais estabelecidas entre os personagens de **A Fortuna** denotam que a pertinência das representações étnico-raciais favorecem à aceitação de alguns personagens em detrimento de outros. No contexto angolano, a cor da pele associada à condição financeira dos personagens é o elemento diferenciador no estabelecimento da diferença entre os personagens aceitos e aqueles que são marginalizados. Segundo Woodward (2009), a construção da diferença realizada por oposições binárias com estabelecimento de traços positivos e negativos em uma relação de alteridade em que se define quem somos "nós" os semelhantes e os "outros" diferentes e os marginalizados:

As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições, como vimos no exemplo da Bósnia, no qual as identidades são construídas por meio de uma clara oposição entre "nós" e "eles". A marcação da diferença é, assim, o componente-chave em qualquer sistema de classificação. (WOODWARD, 2009, p.41)

Os elementos diferenciadores considerados no estabelecimento das identidades formam sistemas classificatórios que, nas palavras de Woodward (2009), podem atuar no campo das diferenças identitárias específico de cada

grupo, como no caso dos conflitos entre Bósnios e Sérvios. Os elementos diferenciadores podem ainda provocar contradições quando analisados em uma dimensão mais coletiva observada na declaração de um soldado sérvio quando afirma “somos todos lixo dos Balcãs”.

Em entrevista a Laban, Cardoso declara sua condição de “branco de segunda”, isto é, alguém que é filho de um branco europeu nascido em Angola. Aqueles que são considerados como brancos de “primeira” são os europeus que se estabeleceram em Angola e esta diferenciação repercute nas relações pessoais e profissionais dos angolanos inseridos em um mundo colonizado no qual as identidades se configuram com nuances ou divisões. Neste cenário, o sentimento de estrangeirismo ou de diferença e exclusão predominam nos angolanos que conviviam ainda com a estrutura do colonialismo português nos aparelhos do Estado como escolas e repartições públicas.

A identidade angolana com as suas nuances se delineava no cotidiano e nas práticas culturais, como no surgimento de grupos musicais com ritmos da terra e também no bilinguismo (português e kimbundo) que se configuram como características de hibridismo cultural. As tendências nacionalistas são ressaltadas com a criação de associações para se agrupar de forma a estabelecer laços de unidade e fraternidade estando em seu próprio país, conforme aponta Cardoso em entrevista a Laban:

Veja este fenômeno curioso de angolanos na sua própria terra a organizaram-se em associações para fazerem as suas coisas, para se defenderem, para se encontrarem-como se estivessem emigrantes no seu próprio país, exilados no seu próprio país! (LABAN, 1988, p.343)

Os clubes e associações locais veiculavam sentimentos nacionalistas das pessoas nascidas em Angola e mecanismos para “descolonizar as mentes” mesmo no momento de pré-independência política, construindo uma forma de partilhar um sentimento de angolanidade ainda em

7

formação. “Porque é que nos juntávamos nessas associações? Bem, éramos uns exilados no nosso país, com umas certas preocupações: sentíamos-nos já cidadãos de segunda” (LABAN, 1988, p.348). A sensação de exílio dos angolanos no próprio país está relacionada com os privilégios conferidos aos colonizadores e negados aos nascidos em Angola, a exemplo da ocupação de cargos no funcionalismo público e no acesso aos outros lugares privilegiados como as instituições de ensino.

As representações construídas no texto literário de Cardoso envolvem diretamente os personagens. O protagonista Fortunato é um funcionário público mestiço que passa anos esperando por uma promoção e, mesmo demonstrando anseios nacionalistas, suas atitudes se restringem a conversas em bares do musseque. Tais representações traçam as relações desiguais entre os funcionários angolanos que viam cargos serem ocupados no funcionalismo por indicação de autoridades de Portugal. Fortunato demonstra o comodismo e a apatia de uma parcela da população que dispunha de consciência nacional, porém não intervia no quadro vigente. O personagem aponta como forma de expressão e de luta a atividade literária, a qual possibilitaria dar voz a uma minoria étnico-racial que denunciaria as relações de desigualdades socioeconômicas e nas ocupações de lugares de poder. “Fortunato é um mundo... Um mundo de indecisões e desejos antigos, estratificados. Em corte transversal seria assim: desejos, decepções, indecisões, desejos por aí fora e por muito tempo...” (CARDOSO, 2004, p.17). Como afirma António Cardoso, na entrevista a Laban, reportando-se ao seu livro de contos **Baixa e Musseques**, a construção dos personagens baseia-se em perfis históricos, percebidos como “modelos” a trabalhar diferenças e contradições:

Portanto, isto é uma condição subjectiva e objectiva minha, de branco de segunda... Agora veja aquele meu colega, preto, o velho Santana, que entra no conto e que é um pouco daquele Fortunato que entra em A Fortuna, novela de amor. É um outro modelo, que também conheci: foram roídos, comidos... E quando veio 61, alguns são postos no campo de concentração, alguns da Empresa de Libertação de Angola, da liga- uns velhotes com sentido patriótico, mas nunca revolucionário... (LABAN, p.357)

A dificuldade em estabelecer um grupo de pertença definido por unidade ou unicidade, isto é, o sentimento de pertencimento não está atrelado ao colonialismo e nem a uma possível angolanidade de forma plena. O termo “branco de segunda” sinaliza para uma identidade transitória que se constrói no campo de um “entre-lugar” na qual um indivíduo não se enquadra em nenhuma das classificações das margens. Considerar a nação angolana como multicultural e multiétnica parece ser o mais adequado diante de tantas nuances.

Nota-se a tentativa de construir no discurso literário um sentido mais pluralista e multicultural para as configurações de identidades angolanas. Tal perspectiva aponta para uma concepção já comprometida com a construção e reivindicação de um pensamento pós-colonial, porém utilizando, aqui, o conceito de acordo com Hall, que trata o pós-colonial não enquanto cronologia e sim como uma categoria limite que ultrapassa a ideologia colonial em sentido crítico, assinalando múltiplas formas de persistência, rastros e vestígios da colonialidade nas relações contemporâneas.

A partir do estudo das representações presentes no texto angolano, proponho que as identidades configuradas por Cardoso seguem dois direcionamentos: um, com maior amplitude, foca a identidade nacional angolana; e o outro, centra-se na discussão das identidades minoritárias, a saber, étnico-raciais e de gênero. Uma identidade nacional angolana ou a angolanidade, de acordo com a concepção de Woodward, funciona como uma identidade “guarda-chuva”, referindo-se ao fato de abarcar as diferenças internas mantendo uma visão fraternal e comunitária. Nota-se a constituição da identidade nacional distanciada do modelo mais tradicional e obsoleto fundamentado no território, já que Angola possuía um território definido.

Nessa novela angolana, temos personagens que partilham de uma unidade política, porém as diferenças internas de grupos mais específicos trazem à baila o caráter multicultural de uma nação que é formada em

meio ao pensamento colonial que impõe algumas representações que intensificam as divisões internas. Faz-se necessário definir as categorias em discussão: nação, raça e etnia, de forma mais detalhada para um melhor entendimento das configurações identitárias em construção na obra, sem prejuízo do seu caráter ficcional, estético, a um tempo ético e político lato senso. Segundo Wallerstein, a “raça” é uma categoria genética dotada de forma física visível e que vem suscitando um grande debate científico acerca da nomenclatura. A nação é considerada como uma categoria cultural, vinculada de alguma forma às delimitações do Estado. Já um grupo étnico é uma categoria cultural definida por alguns comportamentos persistentes transmitidos de uma geração para outra e, geralmente, não vinculados aos limites do Estado. Cada categoria corresponde a um traço básico estrutural da economia capitalista, sendo que o conceito de “raça” está relacionado à divisão de trabalho e a antinomia centro/periferia. O conceito de nação está relacionado à superestrutura política do sistema histórico.

Já em **Teorias da Etnicidade** de Potignat e Streiff-Fenart, as diferenciações seguem um viés antropológico que traz a concepção de ‘raça’ como uma classificação baseada em traços fenotípicos e a ‘etnia’ como um termo controverso que contempla as diferenças físicas e culturais e como forma preliminar de consciência nacional ou “protonação”. Já o termo ‘nação’ é definido como um grupo ligado por uma história e cultura em comum. Já Stuart Hall, em **Da Diáspora**, apresenta a concepção de raça e etnia de forma conjugada, alegando que os termos atuam articulados e não separadamente, para não utilizar etnia como categoria eufemística para “raça”. Por isso, utilizo o termo étnico-racial para análise do *corpus* e das questões de raça e etnia em concordância a concepção de Hall (2003). “A raça, aqui, é tratada como uma construção política e social e uma categoria discursiva que organiza o racismo como um poderoso sistema de exclusão social e econômico” (HALL, 2003, p.66).

As minorias identitárias como os grupos étnico-raciais são representadas no texto angolano em meio a relações pessoais e de trabalho, demonstrando

diferenciações relacionadas à condição étnico-racial dos personagens, nomeadamente, no caso de Fortunato, a promoção na repartição pública, e com Alberto, a inadequação para um namoro com Rosa, que estava sendo preparada para casar com um homem branco:

Rosa não percebeu a intenção que Alberto pôs naquele "eu sei como farei...", mas explicou: só vou se casar! - Ele deu de ombros e achou melhor não responder. Ela zangar-se-ia, com certeza, se tivesse adivinhado a palavra que pensou e lhe bulio ainda nos lábios: tretas! No entanto, ela prosseguiu: a mãe quer que eu case com um branco. Diz que é para adiantar a raça... Com um preto vou viver na miséria. Não saio do Musseque... Se o meu padrasto era branco, já tinha sido promovido muitas vezes e estávamos a morar na baixa mesmo, numa casa boa. (CARDOSO, 2004, p.37)

A expectativa em casar com um homem branco atende a uma aspiração: melhorar a sua condição socioeconômica e também possibilidade de sair do musseque, parte pobre de Luanda, e ir morar na Baixa, a parte mais rica da cidade, o que levanta a presença do pensamento colonial e suas concepções racistas e hierárquicas. Segundo Bhabha, a construção do sujeito colonial é feita através de discursos que estabelecem diferenças inscritas no corpo como as diferenças raciais e sexuais.

D. Engrácia, depois que começara a sentir-se velha, tinha como principal preocupação o casamento da filha. Preocupação nascida não da sua figurinha de jarra oriental que Rosa possuía um corpo esguio, seios apontados a furar a blusa, ancas levemente sugeridas, rosto miúdo com olhos muito vivos e negros, a que um nariz um pouco grosso (da mãe) acrescentava mais graça, embora D. Engrácia com tal não concordasse... - mas, sim, devido ao desejo recalcado de um "bom futuro" para Rosa. Um futuro que a vingasse a ela de todas as suas desventuras passadas: não! Não haveria de ser uma qualquer como a mãe... A rapariga era bonita... Até demais! (CARDOSO, 2004, p.9)

As questões de gênero também são abordadas nas representações de mulheres dos musseques que dependem do corpo para garantir um "bom futuro". Podemos notar na descrição de Rosa como bela rapariga com todos os atrativos sexuais de um corpo feminino, denotando a preocupação da personagem D. Engrácia de que Rosa tivesse o mesmo destino de sua mãe, de continuar sendo moradora de musseque. Saliento que não me aterei às questões de gênero por estas não fazerem parte da

proposta deste trabalho, porém destaco o discurso de D. Engrácia que considera o corpo feminino como instrumento de ascensão social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aponto como resultado da análise das representações construídas em **A Fortuna** o discurso identitário que é construído de forma a contribuir para a elaboração de uma identidade nacional incipiente. As representações presentes no romance angolano constroem uma Angola que busca unidade política e cultural, mas trazendo à baila os grupos minoritários étnico-raciais que compõem as diferenças internas de uma identidade angolana que é multicultural, considerando os elementos diversos que compõe a identidade angolana. O termo "multicultural" tem sido utilizado como um termo valise, apresentando um significado oscilante e de utilização universal. A identidade angolana é considerada como multicultural por ser uma e diversa e ter a pluralidade como elemento que melhor define a angolanidade.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict (1989). Introdução. In: **Nação Consciência Nacional**, Ática, São Paulo.

BHABHA, Homi (2004). A outra questão: O estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: **O local da Cultura**.

CARDOSO, António(2004). **A "Fortuna"**. Luanda: Edições Maianga. (Biblioteca de Literatura Angolana)

GILROY, Paul (2007). Identidade, Pertencimento e crítica da similitude Pura. In: **Entre campos: Nações, culturas e o fascínio da raça**. Tradução de Celi Maria Marinho de Azevedo et al.- São Paulo: Annablume.

HALL, Stuart (2000). As culturas nacionais com comunidades imaginadas. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed Rio de Janeiro: DP&A.

_____ (2003). **Da diáspora e mediações culturais**. Liv Sovik (org.); Tradução Adelaine La Guardia Resende... [et al].- Belo Horizonte: UFMG.

LABAN, Michel (1988). Encontro com António Cardoso. In: **Encontro com Escritores**. Fundação Eng. António de Almeida, Luanda, p.332-359.

MARGARIDO, Alfredo (1980). A literatura angolana: da descoberta ao combate. In: **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque (1978).Luanda. In: **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática.

POTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne (1999). Raça, Etnia, Nação. In: **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: UNESP.

SANTIAGO, Silviano (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos; estudos sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva.

SERRANO, Carlos. **Angola nasce uma nação, sua origem e identidade. Compilação da palestra proferida no seminário "Angola 24 anos depois, o sonho de uma nação continua." realizado pela AEA-SP**. Associação dos Estudantes Angolanos no Estado de São Paulo.

WALLERSTEIN, Immanuel (1991). La construcción de los pueblos: racismo, nacionalismo, etnicidad. In: **Raza, Nación y Clase**. Gestión Editorial.

WOODWARD, Kathryn (2009). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.)**. Stuart hall, Kathryn Woodward. 9. Ed.- Petrópolis, Rj: Vozes.

AS POLÊMICAS DO *BOOM* LATINO-AMERICANO

Dani Leobardo Velásquez Romero Silva*

Resumo

Este trabalho pretende discutir algumas das problemáticas que envolveram o reconhecido *boom* da literatura latino-americana. Assim, num primeiro momento se discute sua origem, a qual pode se rastrear nas primeiras décadas do século XX, com os movimentos de vanguarda na América Latina. Nesse sentido, o artigo situa o *boom* como parte de um fenômeno mais amplo como foi o Novo Romance Latino-americano. Em seguida, apresentam-se algumas das polêmicas que rodearam este fenômeno literário, tais como, sua própria designação, o período que abrangeria os integrantes que o constituiriam, o papel da mídia, das editoras e do mercado, na sua consolidação e difusão. Finalmente, o texto apresenta uma pequena análise do que significou para o *boom* a publicação de *Cem anos de solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Palavras-Chave: Novo Romance Latino-americano; boom da literatura latino-americana; narrativa latino-americana.

Abstract

This work aims to argue some of the problematic that involved the well known *boom* of the Latin American Literature. Like this, in a first moment argues its origin, which can track in the first decades of 20th century, with the avant-garde movements in Latin America. In this sense, the article situates the *boom* like a part of a wider phenomenon as it was the New Latin American Novel. Immediately, they present some of the controversies that surrounded this literary phenomenon as they were, its own designation, the period that would cover, the members that would compose it, the role of media, of the editors and of the market, in its consolidation and diffusion. Finally, the text presents a small analysis of what it meant to the *boom* of the publication of One hundred years of loneliness, by the Colombian writer Gabriel García Márquez.

Key-words: New Latin American Novel; boom of the Latin American literature; Latin American narrative.

* Mestrado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: casieldante@hotmail.com.

Nos anos sessenta, o cenário literário e editorial se viu surpreendido por uma série de escritores latino-americanos que propuseram uma narrativa inovadora e arriscada, a qual ajudaria à consolidação de uma voz literária própria, ganhando-se, assim, o respeito e admiração do público leitor das mais variadas latitudes. Este acontecimento literário, editorial e comercial recebeu a designação de *boom* da literatura latino-americana. São muitas as nuances e polêmicas que há por trás deste fenômeno literário e é sobre este assunto que o presente artigo pretende se debruçar.

Para entender melhor o *boom* é necessário falar de um fenômeno literário mais amplo: o Novo Romance Latino-americano (NRL). É nas décadas de vinte e trinta, com o desenvolvimento dos movimentos de vanguarda na América Latina, que se encontram as bases para a gestação do NRL. No entanto, será nos anos quarenta que se produzirá a aparição dos primeiros romances que superaram definitivamente o *realismo telúrico* de José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos e Ricardo Güiraldes. Processo similar se dá com as crônicas realistas, a exemplo das que narravam o tema da Revolução Mexicana, que foram postas de lado para mostrar criações muito mais complexas, ao articularem as influências das experiências vanguardistas, as novas teorias e movimentos como a psicanálise e o cinema, favorecendo, portanto, um outro tipo de abordagem sobre a realidade, na qual os planos oníricos e fantásticos, não eram mais antagônicos ao plano do real.

Por isso, alguns críticos identificam a década de quarenta como a da consolidação do NRL, ou o primeiro *boom*; vendo-a ainda como ponto de partida para a orientação da nova narrativa latino-americana. Ángel Rama (1982, p. 141), em “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, diz a esse respeito:

“Há uma data que pode se considerar chave: o ano de 1941, porque registra o aparecimento de vinte obras narrativas, várias delas capitais, que permitem fazer um corte horizontal no continente, revisando as diferentes orientações narrativas, as diversas gerações e as plurais áreas literárias da América Latina”¹.

¹ Tradução livre do original em língua espanhola. Assim como esta, todas as demais citações de textos em língua estrangeira, ao longo deste trabalho, serão apresentadas em forma de traduções livres.

Surgem, ao mesmo tempo, obras como *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, *Ficciones* (1944) de Borges, *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *Hombres de maíz* (1949), também de Asturias, *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti, entre outras, com inegável qualidade e capacidade de renovação e inovação da narrativa latino-americana.

Nos anos quarenta, igualmente, aponta Ángel Rama, os caminhos da narrativa latino-americana se bifurcaram:

"[...] mas não para opor o velho ao novo, senão para separar dentro do novo, que é bem mais amplo e rico do que se pretende, uma pluralidade de linhas criativas que já Anderson Imbert tinha detectado entre o que ele chamou "mais objetivos" e "mais subjetivos", mas que podem se ampliar para abarcar a multiplicidade de caminhos que se dispersam neste momento (RAMA, 1982, p. 143)."

O crítico uruguaio distingue dois grupos principais pelos quais os narradores, a partir desta década, transitaram: *narradores fantásticos* e *realismo crítico urbano* (RAMA, 1982, p. 144). O primeiro composto por Borges e seus seguidores, e o segundo, que reconhecia em Roberto Arlt seu mestre, agrupou Onetti, Sábato, José Revueltas, posteriormente Carlos Fuentes, dentre muitos outros. Pela diversidade cultural, social, política e até linguística que caracteriza a América Latina, assim como por sua multiplicidade de realidades, esse romance, renovador e vivificante, tomou diferentes rumos, sempre no intuito de construir uma linguagem que tentasse traduzir a complexidade desse vasto continente.

Na década seguinte surgem romances que demonstram o amadurecimento narrativo dos escritores latino-americanos e sua definitiva separação com a tradição realista e telúrica. Aparecem, por exemplo, *El sueño de los héroes* (1954), de Bioy Casares, *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, *Los ríos profundos* (1959) de José María Arguedas, dentre muitos outros. Nestes romances se percebe a forte influência, além dos mestres latino-americanos das décadas de

trinta e quarenta, dos romancistas europeus e norte-americanos, tais como John Dos Passos, William Faulkner, Hemingway, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Marcel Proust, etc. Entretanto, são dois os romances, surgidos em meados desta década, que seriam considerados a base do novo romance, já que marcariam e influenciariam o curso do romance latino-americano contemporâneo:

“Se a década de quarenta é a que inicia, por tantos caminhos diferentes, o movimento do novo romance latino-americano, é evidente que na década seguinte aparecem dois dos livros que mais têm influído sobre o curso posterior desse mesmo romance. Publicam-se com um ano de distância, para a metade dos anos cinqüenta, e constituem marcos fundamentais da nova narrativa. Refiro-me, é claro, a *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, de 1955, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, de 1956. O que é o romance de Rulfo para a nova narrativa hispano-americana, o é (ainda que talvez mais em massa) o de Guimarães para a brasileira (RAMA, 2003, p. 142).”

O romance de Rulfo tem uma forte influência do escritor norte-americano Willim Faulkner. Por exemplo, a cidade imaginária que cria este último e na qual se desenvolvem suas histórias: *Yoknapatawpha*, para o romancista mexicano seria *Comala*. Esta influência se percebe também em aspectos da técnica narrativa: uso do monólogo da consciência, o apagamento da figura do narrador, a quebra com a estrutura ordenada e com o tempo cronológico do relato. *Pedro Páramo* parte de uma construção mítica: a busca do pai por parte do filho, que remete à *Odisséia* de Homero, mas que é também a procura por sua identidade, que no final das contas é a identidade do próprio México. Tudo isso ambientado por um diálogo de mortos, marcado pela solidão e pela impossibilidade de comunicação.

O livro de Rulfo tem uma estrutura bastante complexa, tanto na forma quanto no conteúdo. Para compreender e decifrar, ou tentar decifrar, os enigmas que o autor propõe, tem-se de começar pelo plano da linguagem e da condensação narrativa: surpreendentemente breve, porém complexa e enigmática. Guimarães, pelo contrário, cria e desenvolve sua narrativa por meio da dilatação do discurso, fazendo uso e abuso, como diz Rodríguez Monegal, do monólogo, mas explorando e abrindo caminhos e possibilidades antes insuspeitados no plano da linguagem (MONEGAL, 2003, p. 143).

Monegal percebe em Guimarães mais a influência de Joyce, principalmente do *Finnegan's Wake*, do que de Faulkner, pois em Rulfo a linguagem é mais transparente e a maior complexidade situa-se no plano do conteúdo, enquanto em Guimarães o enredo é bem mais simples, mas o nível da língua em seu romance é muito mais arriscado, inovador e, portanto, inacessível em princípio, inclusive para os próprios brasileiros (MONEGAL, 2003, p. 143). Todavia, o importante é que com suas possíveis semelhanças ou diferenças, *Pedro Páramo* e *Grande Sertão: Veredas* constituíram romances chaves no processo de consolidação do NRL.

Assim, estes romances marcariam o prelúdio para a aparição, nos anos sessenta, do polêmico *boom*. Polêmico porque, como alguns críticos afirmam, este encontra-se entre os movimentos mais confusos e menos críticos da literatura latino-americana. Por isso, é nossa intenção estudá-lo para entendermos: por que e como surgiu, quais foram suas características, alguns dos seus representantes, que relação teve com o processo de evolução do NRL, por que foi um movimento tão polêmico, entre outras questões, para assim termos uma visão mais aprofundada e, por conseguinte, mais criteriosa sobre este momento das letras latino-americanas.

José Donoso, um dos romancistas associados estreitamente ao *boom*, inicia seu livro *Historia personal del boom* (1999, p. 13)², da seguinte maneira:

“Quero começar estas notas aventurando a opinião de que se o romance hispano-americano da década do sessenta tem chegado a ter essa debatível existência unitária conhecida como o *boom*, deve-se mais que nada àqueles que se dedicaram a negá-lo; e que o *boom*, real ou fictício, valioso ou desprezível, mas, sobretudo, confundido com esse inverossímil carnaval que lhe anexaram, é uma criação da histeria, da inveja e da paranóia: de não ser assim o público contentar-se-ia com estimar que a prosa de ficção hispano-americana – excluindo umas obras, incluindo outras, segundo os gostos – teve um extraordinário período de auge na década recém passada.”

Este livro de Donoso é importante porque nos oferece uma visão pessoal, como diz seu título, desse fenômeno tão problemático que foi o

² A primeira versão do livro de Donoso apareceu em 1972, depois ele fez algumas alterações e incluiu apêndices em 1987. A edição aqui citada é a de Alfaguara de 1999, na qual se incluem as alterações da edição de 1987.

boom. O que ele situa desde o princípio é que existiu uma série de fatores externos: publicitários, econômicos, políticos, ideológicos etc, que se somaram ou se associaram ao literário, criando, assim, disputas e rejeição por parte de alguns e exaltação por parte de outros. O certo é que nos anos sessenta o *boom* foi o fenômeno literário que mais chamou a atenção na América Latina, mas, como diz Rodríguez Monegal em "Notas sobre (hacia) el boom": "Para discutir o boom em sério, precisa-se de uma atitude diferente. Ver, primeiro, quais são suas origens reais; depois, que desenvolvimento, ou desenvolvimentos tem tido, e quais interesses (nacionais, internacionais) tem posto em jogo" (MONEGAL, 2003, p. 109).

Concordamos com a ideia de que o *boom* foi uma invenção. Invenção por parte dos críticos, das editoras, da publicidade e em geral dos *mass media*, para tentar explicar, classificar e definir um fenômeno inegável e, para muitos deles surpreendente, como foi a aparição simultânea em diferentes países do continente de uma série de romancistas e obras com uma qualidade admirável. José Donoso, nesse sentido, comenta:

"O que é, então, o boom? O que há de verdadeiro e de fraudulento nele? Sem dúvida é difícil definir com sequer um rigor módico este fenômeno literário que recém termina – se é que tem terminado, e cuja existência como unidade se deve não ao arbítrio daqueles escritores que integrá-lo-iam, a sua unidade de visões estéticas e políticas, e a suas inalteráveis lealdades de tipo amistoso, senão que é mais bem invenção daqueles que a põem em dúvida. Em todo o caso quiçá valha a pena começar assinalando que ao nível mais simples existe a circunstância fortuita, prévia a possíveis e quiçá acertadas explicações histórico-culturais, de que em vinte e uma repúblicas do mesmo continente, onde se escrevem variedades mais ou menos reconhecíveis do castelhano, durante um período de muitos poucos anos apareceram os brilhantes primeiros romances de autores que maduraram muito ou relativamente cedo – Vargas Llosa e Carlos Fuentes, por exemplo –, e quase ao mesmo tempo os romances senis de prestigiosos autores de maior idade – Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar –, produzindo assim uma conjunção espetacular (DONOSO, 1999, p. 14-15)."

E além de invenção, e como toda classificação, o *boom* implicou uma série de fenômenos reducionistas e de exclusão, como a que aparece na citação de Donoso: restringir o *boom* a um acontecimento puramente hispano-americano, deixando de lado o romance brasileiro da época. Realmente o que o *boom* representou foi o resultado de um fenômeno

muito mais amplo como foi o do NRL, que começou bem antes e que nos anos sessenta chega a seu momento de maturidade e plenitude.

O caráter problemático do *boom* já se faz presente na sua própria designação. Ángel Rama (1982, p. 240) em "El boom en perspectiva", aprofunda bastante a questão, dizendo que o termo, inicialmente, provém da linguagem militar, "como onomatopeia de explosão, tendo suas origens na terminologia do marketing moderno norte-americano para designar uma alça brusca das vendas de um determinado produto nas sociedades de consumo". José Donoso (1999, p. 15), por sua parte, afirma que *boom*, em inglês:

"[...] é um vocábulo que nada tem de neutro. Ao invés, está carregado de conotações, quase todas pejorativas ou suspeitas, menos, quiçá, o reconhecimento de dimensão e superabundância. *Boom* é uma onomatopeia que significa estalido; mas o tempo agregou-lhe o sentido de falsidade, de erupção que sai do nada, contém pouco e deixa nada."

O termo com seu sentido de explosão, "superabundância", aplicou-se para diferentes produtos do mercado; então, por exemplo, falou-se do *boom* das calculadoras ou dos eletrodomésticos, mas a surpresa foi sua utilização para os livros. Nesta direção, diz Rama, ajudaram muito os "magazines", os jornais, as revistas e, principalmente, as editoras, tudo unido a uma enorme maquinaria publicitária (RAMA, 1982, p. 240-241). Porém, os escritores, protagonistas deste fenômeno, tampouco podiam colocar-se de acordo sobre o que significava o *boom*.³

Outro problema é situar o início e final do *boom*. Alguns, como Donoso – para ele, o *boom* começa em 1962 com o Congresso de Intelectuais da *Universidad de Concepción*, em Chile –, situam-no nos primeiros anos da década de sessenta; outros, como Rodríguez Monegal, ampliam o período à década de cinquenta. A maioria, porém, vê nos anos setenta senão a morte, pelo menos seu declínio (RAMA, 1982, p. 265).

³ Sobre as diferentes definições e visões sobre o *boom*, por exemplo, de Tomás Eloy Martínez, de Vargass Llosa, Julio Cortázar, veja-se páginas 241-244 do texto citado de Ángel Rama.

Seguindo a lógica de mercado, todo *boom* tende a acalmar-se, já que tanto o mercado quanto a mídia estão sempre sedentos de novidade: para criar novas possibilidades de consumo e encontrar novos fatos e mercados para explorar. No entanto, o que não se acalmou nem desapareceu foi o processo de crescimento do NRL. Por isso, entendemos o *boom*, não como um fenômeno isolado, produto do acaso ou da publicidade, ou das editoras, se bem que estas últimas foram determinantes para o seu sucesso, mas como um momento: o de reconhecimento, proliferação e êxito do NRL.

A onomatopeia se torna, no entanto, pertinente no sentido de que naquele período produziu-se uma verdadeira explosão de autores, de romances, de revistas, publicações, entrevistas. Entretanto, o que se quer destacar aqui é que essa explosão aconteceu bem mais pelo processo constante do NRL, do que pela publicidade, editoras, empresários, ou pelos prêmios, como os detratores queriam impugnar-lhe. Por isso, é importante não reduzir, como tem sido feito por alguns setores da crítica, o romance latino-americano contemporâneo ao fenômeno do *boom*.

Sobre os integrantes não houve tampouco unanimidade. Como afirma José Donoso (1999, p. 15):

“Ninguém, pelos demais, nem críticos, nem público, nem solicitantes, nem escritores, se pôs jamais de acordo sobre que romancistas e que romances pertencem ao boom. Qual é o santo e senha político e estético? Quais são os prêmios, as editoras, os agentes literários, os críticos e as revistas aceitas, e durante quanto tempo e baixo que condições se estende essa aceitação?”

Cada um tem uma lista, na que aparecem uns e são excluídos outros. O certo é que os escritores brasileiros encabeçam esta lista. Emir Rodríguez Monegal, por sua parte, identifica três *booms*: o primeiro é o que ele denomina *primero boom* ou *ur-boom* e diz que este foi “disperso, sem um centro fixo, nacional mais do que internacional em seu desenvolvimento, mas que se produz (quase que simultaneamente) no México e em Buenos Aires, no Rio de Janeiro e em Montevideo, em Santiago de Chile e na Havana” (MONEGAL, p. 110). Este *ur-boom* teria acontecido nos anos cinquenta e o crítico o situa no México, com figuras como Juan Rulfo, Carlos Fuentes – com seus primeiros romances –; na

Argentina, principalmente, Jorge Luis Borges; no Uruguai, Juan Carlos Onetti que, além dos romances, fundou a revista *Marcha*, em 1939, em Montevideu. Esta publicação – nos anos quarenta e cinquenta –, constituir-se-ia num órgão importante de difusão para críticos e criadores do NRL. No Brasil⁴, afirma o crítico:

“[...] o sucesso dos romancistas do Nordeste, e em particular de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado não tem feito senão se consolidar. Às primeiras edições de seus romances, feitas por José Olympo nos anos trinta e quarenta, continuaram nos cinquenta a coleção ordenada de suas obras completas em edições que se reimprimem constantemente (MONEGAL, 2003, p. 111).”

O segundo *boom*, para Monegal, seria o dos anos sessenta com o sucesso comercial e editorial internacional. E o terceiro, aquele das traduções que, para o crítico, inicia-se no ano de 1961, “quando um grupo de editores internacionais se reúne pela primeira vez para outorgar o Prêmio Formentor e decide reparti-lo *ex aequo* entre o escritor franco-irlandês Samuel Beckett e o argentino Jorge Luis Borges (MONEGAL, 2003, p. 118)”. Esse *boom* das traduções fez com que os escritores, durante bastante tempo, restringidos ao plano local, passassem a ser conhecidos e valorizados na Europa, nos Estados Unidos e em outros lugares do mundo. A respeito do sucesso de alguns destes escritores no exterior Rodríguez Monegal (2003, p. 119) afirma:

“Na Alemanha, não só Borges senão Guimarães Rosa e Jorge Amado têm conseguido sucesso de público e de crítica; em Itália, Ernesto Sábato e Manuel Puig; em França García Márquez e Cabrera Infante. Até no cinema europeu desta última década a obra dos narradores latino-americanos tem começado a fazer algum impacto. Enquanto Antonioni usa um conto das armas secretas, de Julio Cortázar, como base de seu *Blow-Up* (1967), Godard se inspira em outro conto do narrador argentino para a situação inicial de seu *Week-end* (1968; o conto chama-se “A autopista do sul”) e utiliza um texto chave de Borges para a situação central de *Alphaville* (1964).”

No caso de José Donoso, observa-se um tipo de classificação sobre os integrantes do *boom* bastante curiosa, que, segundo ele, oferece mais como uma brincadeira do que como algo a se levar completamente a sério. Primeiro, fala de um *gratin* ou “cogollito”, que

⁴ Rodríguez Monegal é um dos poucos críticos do NRL que tenta incluir o Brasil no estudo da narrativa latino-americana contemporânea.

seria a base do *boom*; em seguida, propõe uma segunda categoria que ele chama de *protoboom*, integrado por escritores mais velhos, da geração anterior aos integrantes do *gratin*; depois postula outra categoria que denomina o *grosso do boom* (“el grueso del *boom*”); logo viria o *boom-junior*, conformado pelos narradores mais novos; paralelo à categoria do *grosso do boom*, estaria o *petit-boom* do romance argentino; a última categoria ou *sub-boom*, seria a dos escritores que alcançaram fama por meio de prêmios menores, fabricados mais pelo mercado e que, segundo Donoso, são os que maior dano fizeram à imagem geral do *boom*. (DONOSO, 1999, p. 119-123).

Integrando a lista dos componentes do *gratin* aparecem quatro nomes inquestionáveis, para Donoso e para a maioria de críticos do *boom*, correspondentes a: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Existiria um quinto lugar, opcional e facilmente adaptável, que poderia ser para o próprio José Donoso, ou para Cabrera Infante, ou Alejo Carpentier, ou para Ernesto Sábato, etc.

No segundo grupo, o *protoboom*, aparecem: Borges, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti e José Lezama Lima. Estas duas categorias, segundo Donoso, seriam as mais definidas e menos discutidas do *boom*, as outras apresentam-se um pouco confusas. No terceiro grupo, o *grosso do boom*, entrariam: Augusto Roa Bastos, Manuel Puig, Salvador Garmendia, David Viñas, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, Vicente Leñero, Rosario Castellanos, Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, Augusto Monterroso, Jorge Ibarguengoitia, Adriano González León (DONOSO, 1999, p. 122).

Em seguida vem o *boom-junior*, composto por integrantes mais jovens, que despontam no cenário literário depois dos grandes nomes do *boom* e que, devido à incipiência de suas produções, não se podia ainda fazer um melhor juízo deles. A lista está encabeçada pelo cubano Severo Sarduy, seguida por José Emilio Pacheco, Gustavo Sainz, Néstor Sanchez, Alfredo Bryce Echenique, Sergio Pitol y Antonio Skármeta (DONOSO, 1999, p. 122).

A categoria do *petit-boom* formada pelos romancistas argentinos, por sua quantidade e qualidade constituíram um grupo à parte. Afastados por muito tempo dos outros representantes do NRL, talvez por questões políticas ou por arrogância, criaram uma espécie de *logia*, com leis e princípios próprios. Alguns dos membros deste grupo foram: Manuel Mujica Láinez, Bioy Casares, Pepe Bianco, Murena, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Elvira Orphée, Juan José Hernández, Dalmiro Sáenz (DONOSO, 1999, p. 123).

O último grupo descrito por Donoso é o do *sub-boom*. Seus membros defendiam os nacionalismos e, por inveja, criticavam maldosamente os outros romancistas, provocando, assim, o rancor que atingiu o fenômeno do *boom*: "É nesta categoria onde se gestão o rancor e a inveja, aqui, entre os que querem e não podem e não sabem muito bem o que é que querem; são os que patrocina os ódios e as discórdias" (DONOSO, 1999, p. 123). Donoso, certamente por decoro, abstém-se de citar nomes.

Mesmo tendo sido concebida como uma brincadeira, essa classificação mostra-se reveladora de um ponto de vista, de um *parti pris*, já que deixa transparecer uma hierarquização e um exclusivismo que, como diz Angel Rama, parecem copiados do Reino Celeste: com tronos, anjos, arcanjos e serafins. Embaixo desse pedestal, num segundo plano, rotula toda uma literatura, sem mostrar, contudo, um critério claro:

"Nessa segunda fila, que encabeça Jorge Luis Borges, está praticamente toda a literatura latino-americana. Se tal restrita seleção faz-se por exigentes razões estéticas, teria que estabelecer por que Borges, que é o mais audaz renovador da estrutura narrativa e quem mais vende, é inferior a José Donoso, ou por que Julio Cortázar ou Carlos Fuentes não podem se equiparar a Juan Carlos Onetti ou Juan Rulfo (RAMA, 1982, p. 264)."

Por esses motivos, talvez, o *boom* tenha sido acusado de ser uma espécie de clube exclusivista, e também por isso nos referimos a ele como uma invenção para tentar explicar e classificar um fenômeno contundente e simultâneo em toda América Latina como foi a consolidação e amadurecimento do NRL.

Pode-se até reconhecer ser verdade que grande parte do que foi o *boom*, principalmente todo o barulho e *merchandise* que houve ao redor dele, foi produto da publicidade, das editoras, dos prêmios, da mídia, mas o que não se pode conceber nem aceitar é que o sucesso, a qualidade e a importância do romance latino-americano da década de sessenta devamsimplesmente a eles. A publicidade no mundo moderno é um fenômeno do qual o escritor, de uma ou de outra maneira, depende para que sua obra não fique desconhecida ou restrita a um âmbito puramente local, como acontecia antes dos anos sessenta e do *boom*, impossibilitando o conhecimento entre os escritores e o diálogo com suas produções:

“Em todo o caso, o fenômeno da publicidade não é vergonhoso: é algo muito do nosso tempo, e o dever de um escritor contemporâneo que tem poder para fazê-lo é justamente exigir esta publicidade às editoras – que ponham muito de sua parte para sacar um livro adiante –, já que se não o exige, o romancista se sacrifica para ganho das empresas. A exigência da publicidade é uma das formas mais lícitas que toma a luta do escritor contra os interesses das empresas – comerciais ou estaduais –, e é seu privilégio indiscutido em meios mais desenvolvidos que o nosso. Há que se lembrar de que um escritor romântico que morre ignorado em sua mansarda para não se sujar com coisas tão feias como a publicidade – fora de ser hoje um esnobismo totalmente carente de prestígio – resulta quase impossível: há demasiadas editoras ávidas de originais que mantenham em movimento suas maquinarias comerciais e de impressão para que o escritor de talento morra ignorado (DONOSO, 1999, p. 77-78).”

Porém, a publicidade por si só não explica o fenômeno do *boom*. Vários fatores contribuíram para a visibilidade e o devido reconhecimento do NRL: o amadurecimento do processo de renovação do romance latino-americano, a qualidade evidente dos romances, um mercado publicitário, editorial e audiovisual sólido, e um novo público leitor que, educado pelas produções de vanguarda dos anos anteriores e de textos de requintada elaboração como os de Joyce, Faulkner, Virginia Wolf, Bloch, estava preparado, e até reclamava, um novo tipo de narrativa latino-americana.

Ademais, a guerra civil espanhola, e a Primeira e Segunda Guerra Mundial, impulsionaram a imigração de muitos editores para o nosso continente, o que propiciou a aparição de novas editoras que tinham não apenas um interesse econômico como também cultural, como mostra Ángel Rama, ao afirmar que percebendo a qualidade das obras latino-americanas essas editoras começaram a incluí-las entre suas publicações,

antes dedicadas exclusivamente aos autores europeus ou norte-americanos. Assim, aparecem em Buenos Aires, *Losada*, *Emecé*, *Sudamericana*, *Compañía General*, *Fabril Editora*, dentre as mais importantes; no México, *Fondo de Cultura Económica*, *Era*, *Joaquín Mortiz*; no Chile, *Nascimento y Zig Zag*; no Uruguai, *Alfa e Arca*; em Caracas, *Monte Avila*; em Barcelona, *Seix Barral*, *Lumen*, *Anagrama* (RAMA, 1982, p. 248).

Em decorrência do sucesso comercial das publicações vieram os prêmios, que também foram um importante meio de estímulo e reconhecimento ao trabalho dos escritores, além de uma forma de lançar novos talentos. Nesse sentido Ángel Rama (1982, p. 249) escreve:

"Assim, Losada descobriu a Roa Bastos (*Hijo del hombre*), Fabril editora a Onetti (*El astillero*), Sudamericana a Moyano; ainda que a mais exitosa foi Seix Barral cujo prêmio, desde que em 1962 distinguiu à *Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, revelou uma tendência à narrativa latino-americana com textos da importância de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes e, como conclusão, *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso."

Cabe mencionar também o papel da *Casa das Américas*, uma instituição cubana fundada depois do triunfo da Revolução Cubana que, como afirma Rodríguez Monegal, empreendeu uma verdadeira revolução cultural, fomentando e divulgando a cultura latino-americana através de uma editora, revista, prêmios, organização de festivais, congressos etc, convertendo-se, assim, em grande aglutinadora de atividades críticas, culturais e ideológicas, já que além de agrupar muitos dos romancistas do *boom*, serviu ainda de modelo para a criação de revistas e espaços culturais em outras latitudes do continente.

Também, vale a pena ressaltar a importância de outras revistas tais como *Marcha*, já mencionada, fundada em Montevideu por Juan Carlos Onetti, em 1939; *Primera Plana*, criada em 1962 na Argentina por Jacobo Timerman e que, segundo Rodríguez Monegal, foi "talvez a publicação que melhor populariza a bendita onomatopeia [fazendo referência à palavra *boom*]" (MONEGAL, 2003, p. 115); e, principalmente, *Mundo Nuevo*, fundada e dirigida durante vários anos

(1966-1968) pelo próprio Rogríguez Monegal, em Paris. Esta publicação, segundo seu fundador, em que pesem às críticas e ao boicote que muitos – fundamentalmente, a esquerda – pretenderam fazer contra ela, acusando-a de ser um órgão financiado pela CIA, e não pela *Ford Foundation*, teve a intenção de “organizar e difundir a escala internacional uma visão crítica da nova literatura latino americana” (MONEGAL, 2003, p. 117).

Mundo Nuevo publicou textos inéditos, tanto de criação quanto de crítica literária, de autores novos e também de alguns dos mais famosos representantes do *boom*, e também revelou talentos desconhecidos. Mas, deixemos o próprio Rodríguez Monegal contar a história sobre sua revista:

“Apesar do boicote cubano, Mundo Novo pôde publicar textos inéditos de criação e de crítica de alguns dos mais notáveis escritores latino-americanos, incluídos Borges e Neruda, Paz e Parra, Fuentes e Donoso, Ernesto Cardenal e João Guimarães Rosa, Leopoldo Marechal e Mario Vargas Llosa, Clarice Lispector e Ernesto Sábato. Também, pôde Mundo Novo dar a conhecer as primícias de alguns livros desconhecidos então, no âmbito hispânico, e que contam já entre os decisivos desta década do sessenta: *Cem anos de solidão*, de García Márquez (dois capítulos: em agosto 1966, março 1967); *Três tristes tigres*, de Cabrera Infante (três capítulos: maio 1967); *Branco*, de Octavio Paz (um fragmento: outubro 1967); *De onde são os cantores*, de Severo Sarduy (novembro 1966, outubro 1967); *Os aeroportos*, de César Fernández Moreno (um longo poema: junho 1967); *O obscuro pássaro da noite*, de José Donoso (julho 1967). Sem contar, é claro, as numerosas antologias de novos poetas de diferentes países do continente, a descoberta de novos narradores e novos ensaístas, a informação sobre atividades culturais do mundo hispânico todo (MONEGAL, 2003, p. 117-118).”

O boom de *Cem anos de solidão*

Cem anos de solidão, do colombiano García Márquez, publicado em 1967, merece menção à parte porque constitui por si só um *boom*. Ángel Rama nesse sentido escreve que a tiragem inicial da obra foi de 25.000 exemplares e, a partir do ano seguinte, a produção anual seria de 100.000 exemplares, o que representou uma ampliação do círculo leitor, incluindo o público não especializado (RAMA, 1982, p. 268). Com ele o *boom*, tanto como resultado do processo de evolução e experimentação do NRL, quanto como sucesso editorial e comercial, alcança seu ápice. Este romance causa também uma comoção na crítica que encontra na obra um produto inclassificável. Muitos rotularam-na como o arquétipo do

realismo mágico, já que ali observaram influências, que vão da mitologia clássica, bíblica e americana, passando pelo humanismo hiperbólico de Rabelais e Cervantes, pelos mundos utópicos e arcádicos do Renascimento, pelas crônicas das Índias, pelo realismo telúrico, ao *regionalismo* e ao *costumbrismo*. Como diz Rodríguez Monegal (2003, p. 134-135): “García Márquez, como todo criador original, absorve tudo, assimila tudo e tudo o transforma. Quantos mais modelos aproximam-se-lhe, mais nítida aparece sua façanha”. O público, por sua vez, alegra-se de ter um romance inovador, mas compreensível, acessível não apenas para uma elite intelectual.

Além do mais, *Cem anos de solidão*, segundo José Donoso, contribuiu para que a literatura latino-americana saísse definitivamente da sua paróquia e se espalhasse por todos os cantos do mundo. Por isso, ele atribui ao romance de García Márquez o mérito de ser aquele que propiciou o *boom* das traduções, a inveja, a briga entre editores para publicar os novos romances dos escritores latino-americanos, a frustração por rejeitar algum manuscrito que logo se tornaria sucesso, e, em geral, por todo o barulho que suscitou o *boom* (DONOSO, 1999, p. 98-99).

Desta maneira, pensamos que *Cem anos de solidão* não representa o início de uma nova proposta narrativa. Somos do parecer que este romance é ao mesmo tempo cume e epílogo de um processo amplo, abrangente, que soube aproveitar tanto a tradição quanto a inovação das narrativas. Isto não quer dizer que o NRL acabasse ali, pelo contrário, continuaria mais vivo do que nunca, mas teria que prosseguir sua busca e exploração estéticas por outros caminhos.

REFERÊNCIAS

DONOSO, José. (1999) **Historia personal del boom**. Madrid: Alfagura.

RAMA, Ángel. (1982) Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: _____. **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, p. 203-229.

_____. (1922-1972) Medio siglo de literatura latinoamericana. In: _____. (1982) **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, pp. 99-202.

_____. (1982) Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: _____. **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, p. 203-234.

_____. (1982) El boom en perspectiva. In: _____ **La novela en América Latina**. Panoramas 1920 – 1980. Bogotá: Procultura, p.235-293.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. (2003) Notas sobre (hacia) el Boom. In: _____. **Obra selecta**. Caracas: Ayacucho, p. 109-119.

_____. (2003) Los maestros de la nueva novela. In: _____. **Obra selecta**. Caracas: Ayacucho, p. 120-139.

_____. (2003) La novela brasileña. In: _____. **Obra selecta**. Caracas: Ayacucho, p. 221-2

COMENTÁRIOS LINGÜÍSTICOS A TEXTOS REMANESCENTES DA PRIMEIRA FASE DO PORTUGUÊS ARCAICO*

Mailson dos Santos Lopes**

RESUMO

O breve estudo que aqui se delinea, debruçando-se sobre o português arcaico, tenciona fornecer alguma contribuição para o conhecimento da constituição intralingüística dessa língua histórica no primeiro momento de sua manifestação sob a forma de registro escrito na qualidade de expressão em vernáculo. Através de uma incidência direta sobre edições filológicas de textos ducentistas e trecentistas escritos em português, e sob uma perspectiva histórico-descritiva, desenvolve-se um conjunto de escólios (lexicais, etimológicos, fonéticos, grafemáticos, morfológicos ou sintáticos) sobre dados linguísticos empiricamente observados em quatro textos remanescentes da primeira sincronia do português medieval.

Palavras-chave: Descrição linguística. Português Arcaico. Textos medievais.

RESUMEN

El breve estudio que se delinea, incidiendo sobre el portugués arcaico, tiene como fin principal contribuir para el conocimiento de la constitución intralingüística de esa lengua histórica en el primer momento de su manifestación bajo la forma de registro escrito como expresión en vernáculo. A través de una incidencia directa sobre ediciones filológicas de textos de los siglos XIII y XIV escritos en portugués, y bajo una perspectiva histórico-descriptiva, se desarrollará un conjunto de escolios (lexicales, etimológicos, fonéticos, grafemáticos, morfológicos o sintáticos) sobre datos lingüísticos empíricamente observados en cuatro textos remanecientes de la primera sincronía del portugués medieval.

Palabras clave: Descripción lingüística. Portugués Arcaico. Textos medievales.

1 INTRODUÇÃO

O que justifica estudar e perscrutar, em pleno século XXI, os primórdios da língua portuguesa?

O estudo e a compreensão histórica dos fatores que identificam o ser social através dos séculos (entre os quais se destaca a língua) são importantes

*Dedico este artigo à sábia e estimada Prof.^a Rosa Virgínia Mattos e Silva, por ter em muito contribuído para o meu apego ao estudo da língua portuguesa em sua fase arcaica. Este escrito consiste em uma adaptação sinóptica de uma monografia desenvolvida na disciplina LET 666 – *A língua portuguesa das origens ao período arcaico*, no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura (UFBA), no semestre de 2011.1, sob a tutela da mencionada docente.

** Mestrado em Língua e Cultura (UFBA). E-mail: mailsonlopes1@yahoo.com.br.

instrumentos para se tentar desvendar marcas e rumos da atividade humana. Dessa forma, o estudo da história da língua portuguesa em pleno século XXI por si só já corrobora sua importância e torna-se melhor justificado quando se tem como resposta a essa prática historicista de análise linguística a constatação de que há uma intensa rede de relações entre o passado e o presente de uma língua.

Mas por que estudar o português arcaico? Tal incursão pelo passado torna-se abonada quando se tem como postulado constatável que a observação de traços pretéritos de uma língua é um instrumento profícuo para a compreensão de sua configuração no presente. Se se pensa o tempo como algo cíclico (e não rigidamente linear), em que se dá certa conexão ou intersecção entre estágios decorridos e hodiernos ou, como na concepção de Gabriel García Márquez, em *Cien años de soledad* (2007 [1967], p. 255), de algo “[...] que da vueltas en redondo”, pode-se postular que fenômenos do presente podem iluminar a constituição de estágios primitivos da língua, e estes, por sua vez, podem esclarecer fenômenos aparentemente contraditórios sob a luz de uma análise puramente sincrônica.

2 COMENTÁRIO ÀS DUAS VERSÕES REMANESCENTES CONHECIDAS DO TESTAMENTO DE AFONSO II

A respeito do *Testamento de Afonso II* (1214) — primeiro documento oficial régio remanescente escrito em língua portuguesa — há diversas hipóteses sobre o contexto de sua produção, fundamentadas a partir do estudo das duas versões até agora conhecidas, a que se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa (e que foi, pelo monarca, enviada ao arcebispo de Braga) e a que se encontra no Arquivo da Catedral de Toledo (destinada, por Afonso II, ao então arcebispo dessa cidade). Essas duas versões remanescentes — de um total de treze cópias que foram produzidas — possuem grande semelhança estrutural, tanto na forma quanto no conteúdo. As principais diferenças são constituídas por distinções nas grafias das palavras, o que

é compreensível, visto que não havia uma ortografia unificada ou plenamente normativizada.

Ocorrem, entretanto, algumas diferenciações mais relevantes, como a presença, na versão de Braga, do fragmento *Como viren por drecto* e, na de Toledo, *Como viren por guisado*. Ou também a presença do termo *como suso e dito* (versão bragantina) e *como suso e nomeado* (versão toledana). Há, portanto, cotejando-se as duas versões, diferenciações vocabulares. A ocorrência, no mesmo contexto frasal, de vocábulos¹ foneticamente tão distintos (*guisado/drecto; dito/nomeado*) dá margem a diversas interpretações. O uso desses dois pares de termos pode ter ocorrido por terem sido as versões do *Testamento de Afonso II* fruto da escrita via ditado (ilação defendida por COSTA, 1975). Outra hipótese é a de que as treze cópias feitas (cujos destinatários são citados nas versões remanescentes) tivessem sido realizadas por mais de um copista, de regiões diferentes de Portugal, com base ou em ditado ou debruçando-se a reproduzir, de forma independente, um original português, essa última sendo a hipótese defendida por Ivo Castro (1991).

Américo V. L. Machado Filho, em sua obra *A pontuação em manuscritos medievais portugueses* (2004a), abordando a pontuação no *Testamento de Afonso II*, assevera que há, entre as duas versões, um paralelismo e correspondência no uso e comportamento dos signos pontuacionais, o que acaba corroborando a perspectiva de Castro (1991) — uma situação de cópia pura, de texto escrito para texto escrito —, em detrimento da de Costa (1975) — cópias obtidas a partir de ditado.

A partir daqui, no que se refere a esse primeiro comentário, far-se-á uma análise geral de traços linguísticos relevantes registrados no *Testamento de D. Afonso II* (1214), com base na versão do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, i.e., a da Mitra de Braga (comparando-a, quando necessário, à versão toledana). Tal análise se baseará, principalmente, nas anotações e reflexões feitas em algumas aulas de LET C10 (*A língua portuguesa no período arcaico*) e LET 666 (*A língua portuguesa das origens ao período arcaico*), disciplinas

¹Neste artigo são tomados como sinónimos os termos *vocábulo*, *palavra*, *lexema* e *item lexical*.

leccionadas por Rosa Virgínia Mattos e Silva, em 2009 e 2011, respectivamente, além de pesquisas realizadas nas fontes já acima expostas e em outras que se fizeram necessárias.

Nota-se, logo nas primeiras linhas do *Testamento*, uma ocorrência da variação *ser/estar*, no fragmento "seendo sano e saluo", em que o verbo *ser* é empregado com o sentido do verbo *estar*, ou seja, contendo marcas de transitoriedade (MATTOS E SILVA, 2002, p. 105). Ocorre também, de forma muito repetida, o uso da conjunção aditiva *e*, que também é escrita em sua forma latina *et*. Isso é feito, muitas vezes, em contextos oracionais em que atualmente se utilizaria a vírgula, como, p. ex., no seguinte trecho: "[...] *Da terceira o arcebispo de Bragaa e o arcebispo de Santiago e o bispo do Portu e o de Lixbona e o de Coibria e o de Uiseu e o d'Evora fazã desta guisa [...]*".

A forma *a proe de* corresponde à locução prepositiva *a prol de*, segundo Mattos e Silva². Havia, além disso, a variação na grafia do advérbio temporal *depos*, que também era grafado nas formas *despois* e *depois*. O vocábulo *sten*, segundo a mesma fonte, é o subjuntivo etimológico do verbo *estar*, sendo que corresponde, atualmente, a *estejam*. No segundo parágrafo, aparece a forma verbal *agia*, arcaísmo que corresponde a *haja*, mas que, no escrito testamentário, apresenta o sentido do verbo *ter*. Isso demonstra, portanto, a variação *ter/haver* em estruturas possessivas. No terceiro parágrafo há um uso do verbo *ser* com sentido de *estar*, no fragmento segia em poder.

A expressão *os chus muitos per nõbro*, recorrente nas duas versões conhecidas do *Testamento de Afonso II*, corresponderia, *ipsis litteris*, a "os mais muitos por número", podendo ser atualizada semanticamente na expressão "a maioria". Segundo Coutinho (1976, p. 267), o advérbio *chus*, presente no período arcaico do português, advém do advérbio de intensidade latino *plus*. Assim o afirma Serafim da Silva Neto, em sua obra *Introdução ao estudo da filologia portuguesa*, sobre as formas sinonímicas *chus* e *mais*:

²Opinião exposta em uma de suas aulas na disciplina LET 666 e recolhida em apontamentos do autor deste escrito.

“Daí o comparativo em português arcaico ser constituído por *chus* — resultante normal de *plus* — e por *mais* — resultante normal de *magis*. [...] Com o correr do tempo a forma *chus*, análoga ao francês *plus* e ao italiano *piú* saiu do uso, de maneira que o nosso comparativo de superioridade é expresso com o advérbio *mais* e o segundo elemento *que, do que* [...]”. (SILVA NETO, 1956, p. 157).

5

A expressão *haver revora/haver rovara* significaria, atualmente, alcançar a maioria, i.e., atingir a capacidade civil plena e/ou a aptidão para ser titular de um determinado direito. Segundo o medievalista Frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, na obra *Dicionário portatil de palavras, termos e frases, que em Portugal antigamente se usárão, e que hoje regularmente se ignorão*, edição de 1825, *revora* significa o mesmo que *rehora*, sendo que, *dar por de revora* significaria “[...] declarar judicialmente que alguma pessoa tem a idade e juízo competente para exercer os atos legítimos do seu estado ou ofício.” (VITERBO, 1825 [1798]).

Há, em todo o texto, casos de variação entre *ser/estar* e *ter/haver*, do que já se deu uma pequena amostra no parágrafo anterior. Os pronomes oblíquos, no documento régio em análise, aparecem tanto em posição proclítica como enclítica (e.g., *te mãdo; rogoli e pregoli*). Há registro da forma *u* correspondendo semanticamente ao atual advérbio locativo *onde*. Tal ocorrência, segundo Mattos e Silva³, dá-se em virtude do locativo em questão ter sido uma evolução da forma etimológica latina *ubi* (*ubi* > (*h*)*u*).

Algo que também desponta como significativo na análise do documento é a distribuição dos anafóricos arcaicos *ende* e (*h*)*i*, o primeiro usado com um sentido nocional e o segundo com um sentido locativo, podendo ser tomados como parassinônimos. Segundo Machado Filho (2001), tais partículas são próprias à sintaxe do português arcaico, apresentando grande produtividade para a representação da anáfora nominal na primeira fase desse período.

Em alguns trechos das duas versões do *Testamento*, a preposição *per* ainda conserva a sua forma etimológica latina, forma que, *a posteriori*, segundo Coutinho (1976, p. 269), influenciou o aparecimento da forma *por*⁴. Há a ocorrência, no documento em questão, tanto da forma latina, quanto da

³Assunção exposta em uma de suas aulas na disciplina LET 666.

⁴Segundo Coutinho (1976, p. 269), *prō* (lat.) > **por* (com influência de *per*) > *por*.

forma vernácula *por*, o que corrobora a assunção de Cunha (1986, p. 623) de que “[...] no antigo português a preposição *per* (< lat. *per*) concorria com *por*, pelo menos até meados do séc. XVII”.

Vários são os vocábulos latinos propriamente ditos e latinismos detectados nas duas versões do sobredito testamento régio, como *gracia* (< lat. *grat̃ia*), *molier* (< lat. *mũlier, -is*), *senior* (< lat. *sẽñior, -õris*), *derecto* (< lat. vulg. *dẽrẽctus*), *et, regno* (< lat. *rẽgnum, -ĩ*), *caonigos* (< lat. *canõnicus*), *per, manus, Junio* (< lat. *jũnius*) etc. Além disso, fato perceptível no documento estudado é o uso exclusivo da numeração romana. Enfim, uma grafia latinizante permeia toda a escrita do texto, apontado como o primeiro diploma régio oficial subsistente em português (1214), e que constitui uma fonte preciosa para o conhecimento dos primórdios dessa língua histórica.

3 COMENTÁRIO À NOTÍCIA DE TORTO

O documento ora estudado é um registro inicial de queixas de seu autor moral, Lourenço Fernandes, contra seus perseguidores (os filhos de Gonçalo Ramires), que lhe tramaram armadilhas e vexames, inclusive usurpando-lhe bens e deflorando sua filha mais nova.

Segundo Costa (1975), trata-se de um texto fragmentário, composto em suporte pergamináceo, identificado como uma minuta ou rascunho, apresentando, assim, “[...] rasuras, traços e entrelinhas, redacção desordenada e confusa, linguagem bárbara, ortografia extravagante e sem data nem subscrições” (COSTA, 1975, p. 21-22). O texto foi redigido em letra gótica francesa medieval, composto numa escrita tardo-latina. Sua datação é conjectural: apesar de ser normalmente apontada como produção situada entre os anos de 1214-1216, “[...] pode ter sido escrita ainda em 1213, após o tempo das colheitas. Mas pode tê-lo sido ainda mais cedo [...]” (CASTRO, 2006, p. 137). Ainda conforme esse último, o documento em questão é posterior a 1210 e anterior a 1216, sendo o mais razoável inseri-lo como produção contígua ao ano de 1214.

Para Castro (2006), a *Notícia de Torto* apresenta uma narrativa não-linear, podendo ser visto como fruto de uma escrita através de ditado, identificando-se como algo similar a um depoimento verbal. Apresenta muitas oscilações gráficas na representação de determinados sons, o que pode ser indício da incúria do escriba, que não dominava nem o código gráfico alatinado nem o código de caracterização romance. Há vacilações, por exemplo, na representação gráfica dos ditongos⁵: *rogou*, *custov*, *mãdoc*, *otra*; do par consonantal <f/v> — *fezes*, *uices*, *fice* — e na africada surda /ts/, escrita com base no conjunto de grafias da forma sonora /dz/. A instabilidade depreendida de tais oscilações dá margem à interpretação de que o escriba tinha dificuldades na representação de alguns fonemas, visto que “[...] não conhecia as soluções que, na mesma época, eram ensaiadas pelos copistas do Testamento de Afonso II [...]” (CASTRO, 2006, p. 142).

O texto em questão apresenta vários vocábulos latinos, como *super*, *per plecto*, *pater*, *mater*, *illos*, *hic*, *plus*, *in ipso die*, *in alia vice* etc. Grande parte desses itens latinos são — como se pode perceber — próprios do jargão jurídico. Observa-se também a variação entre o par consonantal <t/d>, representada, e.g., nas ocorrências de *abate* (2 vezes) ~ *abade* (3 vezes). Além disso, outra característica evidente — e que será geral até o séc. XV, quando ocorre a inclusão dos algarismos arábicos⁶ — é o uso exclusivo de algarismos romanos para a representação numérica, de forma idêntica ao que ocorre nas versões remanescentes do *Testamento de Afonso II*.

Algo que também chama a atenção no texto é o uso da partícula *ar*, como no trecho “[...] *E illos in Tamal unde nõ ar deru nada*”, funcionando, segundo Mattos e Silva, como um reforço da negação. Assim sendo, nota-se uma estrutura complexa e até redundante, pode-se dizer, formada por três itens de natureza negacional: *nõ*, *ar* e *nada*. Como se pode, portanto, estigmatizar a dupla negação no português brasileiro contemporâneo, quando já era algo recorrente nos primórdios da escrita em vernáculo, como no exemplo acima exposto? Vê-se, destarte, que tal postura estigmatizante é

⁵Exceto /ew/, que sempre é escrito como <eu>.

⁶Assunção exposta por Mattos e Silva, durante uma de suas aulas na disciplina LET 666.

(assim como praticamente o é toda a rede de preconceitos linguísticos) algo muito mais de cunho político/social do que linguístico propriamente dito.

Para encerrar esse comentário preliminar a tão importante documento do português medieval, observa-se que há nele a representação, em alguns vocábulos (*podedes, ouvirecdes*), do <d> intervocálico na desinência da 2ª pessoa do plural dos verbos, fenômeno próprio à primeira fase do português arcaico, que vai desaparecendo paulatinamente da documentação escrita com o passar dos séculos.

4 COMENTÁRIO A EXCERTOS DA OBRA TRECENTISTA LIVRO DAS AVES

O *Livro das aves* dá corpo, com a obra hagiológica *Flos Sanctorum* e com os *Diálogos de São Gregório*, aos *Manuscritos Serafim da Silva Neto*, “[...] o maior espólio original do português arcaico existente hoje no Brasil” (MACHADO FILHO, 2004b, p. 4). O *Livro das aves*, o mais fragmentário e o menor dos três manuscritos em questão, compõe-se de oito fólios, ricos em iluminuras, sendo uma provável tradução da obra latina *De bestiis et aliis rebus*, “[...] estruturado em ‘tractados’ autônomos, onde se discorre sobre determinada ave, apresentando suas virtudes ou defeitos com a simbologia correspondente, aplicável ao homem” (ROSSI et al., 1965, p. 3). Tal tradução, contudo, não foi nem literal nem integral, segundo esses mesmos editores.

Ainda segundo Rossi et al. (1965), ao manuscrito em questão faltam o princípio e o fim do texto e algumas outras partes do corpo textual, cuja fragmentação às vezes alcança quase toda uma coluna. Mattos e Silva (2010 [1989], p. 34), em sua obra *Estruturas trecentistas*, classifica o *Livro das aves* como um volucrário em que os pássaros descritos “[...] servem de modelos ou exemplos para orientar o comportamento dos homens”, o que se coaduna à classificação dada por Rossi et al. (1965) na introdução da edição da obra aqui descrita.

Para a análise que se almejou realizar, foi tomado como *corpus* o *tratado da pomba*, que comporta as páginas 20 a 23 da edição utilizada. Esse fragmento do *Livro das aves* apresenta as qualidades que compartilham a pomba e os *bõões*, i.e., os cristãos obedientes às leis do Evangelho e da Igreja. Nota-se no texto em questão uma escrita bastante arcaica, com várias representações gráficas achegadas à escrita latina ou latinizante, além de traços morfológicos que corroboram essa natureza.

Aparece de forma recorrente no texto o uso do verbo *haver* com o sentido de posse, como nas passagens “[...] *naturezas que a pomba ha*”, “[...] *que as pombas am*”, entre outras. Dessa grafia do nome da ave observa-se a presença das vogais geminadas <oo>⁷, surgidas com a evolução do étimo latino (*palumba*, -ae) e que cairão durante a cadeia evolutiva do vernáculo. Outro fenômeno, que perpassa praticamente todo o texto, é a representação do ditongo nasal final <-ão> sob a forma <-õ>, como nos seguintes exemplos: *falcõ*, *nõ*, *sõ*, *dã*, *confissõ*, *pregaçõ*, *coraçõ*. Um fator que também corrobora a qualificação do *Livro das Aves* como antiquíssimo (PIEL, 1953, p. 229) é a presença do verbo *chantar*, como na estrutura “[...] *pomba geme e faz chanto* [...]”, que, segundo Mattos e Silva, é o mesmo que *pranto*, vindo do latim *planctus*, -us.

No documento ora estudado é frequente a ocorrência de termos latinos, o que era algo comum na documentação primitiva portuguesa, tanto na prosa quanto na poesia, mas, sobretudo, naquela. Assim, há duas ocorrências do hagiônimo *Ihesu Christo*, além de muitas da preposição latina *per*, como também a presença do possessivo *Nostro* e do adjetivo *Sancta*. Sobrevêm também várias grafias etimologizantes, como nos lexemas *Eigreja* (< lat. *ecclesiā*), *fectos* (< lat. *facere*), *caavrihas* (< lat. *cad(a)veri(n)a*), *lediça* (< lat. *laetitia*), *nẽbrar* (< lat. *memorāre*), *ascondudos* (adjetivo participial do verbo latino *abscōndere*), *regnará* (< lat. *rēgnāre*).

Encerrando a análise do manuscrito trecentista em questão, apontam-se alguns fenômenos interessantes que atingem alguns de seus itens lexicais, tais

⁷Tal geminação aparece também nos vocábulos *soonbra*, *peyoo*, *peyoos*, *door*, *voontade* etc. Há também ocorrências de outras vogais geminadas: 1) <ee>, como em *veer*, *feestrada*, *reteer*, *peendença*; 2) <aa>, como em *maaos*. Além disso, aparecem, no texto, três itens lexicais com consoantes duplicadas: *sseptima*, *rrenẽbrança*, *reffrear*.

como: 1) aférese na sílaba inicial (*sanha*, do lat. *insāniā*, significando *cólera*, *ira*); 2) epêntese, em etapas posteriores à primeira fase do período arcaico, no termo *praz*, assim registrado no *Livro das aves*, que vem do latim *placēre*, mas que se conserva na língua, com a mesma acepção, sob a forma epentética *aprazer*, *apraz*; 3) uso do vocábulo *jamaís* como reforço afirmativo-temporal na averbação “[...] *regnará cõ ele pêra todo sempre jamaís*”; 4) formação de plural interessante no vocábulo *simplezes*; 5) presença de estruturas sob as três posições do pronome oblíquo: mesoclíticas (*da-lhe-los*) enclíticas (*preando-lhi*, *tolhendo-lhi*, *deyta-as*) e proclíticas (*se deleytã*, *se asseenta*); 6) registro do morfema *-mento* em *morteficamento*, substantivo que hoje, no geral do Brasil, possivelmente apenas se registra sob a forma *mortificação*.

5 COMENTÁRIO A EXCERTOS DE UMA VERSÃO TRECENTISTA DOS DIÁLOGOS DE SÃO GREGÓRIO

O denominado *testemunho D* dos *Diálogos de São Gregório*, cuja edição — fruto de um estudo de pós-doutoramento — foi recentemente publicada por Machado Filho (2008), foi descoberto em 1991, por Arthur Askins, da Universidade de Berkeley (Califórnia), no acervo documental do Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, em Portugal. É, como se deduz pelo cognome de *testemunho D*, a quarta versão remanescente conhecida, em português, de tal obra religiosa, escrita originalmente em língua latina pelo seu autor, São Gregório Magno, discípulo do Patriarca São Bento, e que veio a se tornar o maior expoente do papado na Baixa Idade Média (no sexto século da era cristã). Segundo Machado Filho (2008, p. 13), tal versão aqui comentada é um texto escrito em suporte pergamináceo, traduzido do latim para o português nos fins do séc. XIV ou inícios do século XV.

Segundo Machado Filho (2008), os *Diálogos de São Gregório* constituem uma narrativa com fins doutrinários, catequéticos, em que fatos históricos e situações miraculosas ou fabulosas encontram-se combinados, a fim de exaltar os princípios da espiritualidade católica.

Leva em seu título o termo *diálogos* por realmente se tratar de um registro escrito das conversas espirituais do pontífice com seu discípulo, o diácono Pedro (nomeado também, na obra, de *Pedro clérigo*). Segundo Mattos e Silva (1971, p. 14), tal escrito do Papa Gregório I, OSB, assim como as outras que saíram de sua pena, eram leituras concorridas em terras portuguesas no contexto medievo, especialmente na esfera monástica.

Construindo, através de sua edição do testemunho *D* e do cotejo com as versões *A*, *B* e *C*, um *stemma codicum* para os *Diálogos de São Gregório*, Machado Filho (2008, p. 29) assevera que “[...] a versão *D* parece, estruturalmente, ser — se considerada a composição dos capítulos — a mais próxima ao original latino”, sendo também “[...] o único testemunho que apresenta antes de cada um dos livros as respectivas ‘tavoas’ ou sumário”. É composto de 112 fólios, cuja mancha escrita foi realizada em letra minúscula gótica humanística, com a presença de letrinas, rubricas, antenas e filigranas (itens geralmente pouco ornamentados, feitos em vermelho ou em azul). Tais informações estão presentes no livro acima citado de Machado Filho (2008, p. 33-35). Restringindo-se às sete primeiras laudas da edição dos *Diálogos de São Gregório*, tecer-se-ão doravante, nesta sessão, algumas análises sobre o conteúdo linguístico dessa obra trecentista.

Assim como nos documentos anteriores observados, são profusos os latinismos puros nos fólios estudados dos *Diálogos*. São exemplos disso os termos *spiritu sancto*, *spiritu*, *ihesu christo*, *ioham*, *rem*, *per*, *sancta*, *sancto*, *chrisptáaos* etc. Nota-se que são praticamente os mesmos do *Livro das aves*, o que pode ser mais um indício para corroborar a hipótese de que os dois manuscritos tenham sido obra das mãos de um mesmo *scriptor*. Quanto a palavras em cuja escrita há a duplicação consonantal ou vocálica, ocorrem com profusão no texto, como nos lexemas *seer*, *huu*, *coussas*, *rraposa*, *abbade*, *diaboo*, *pollos*, *pello*, *officio*, *ella*, *meestre*, *aquellas*, *hõrra*, *homées*, *bóos*, *honrrado*, *fallo* etc. Nota-se também que alguns arabismos são grafados com duplo *a-* em posição inicial, como o vocábulo *aalfaça* (do árabe *al-hasa*, segundo Cunha (2010)).

Ainda em um âmbito grafemático, constatam-se, no texto abordado, várias ocorrências de registro da fricativa labiodental sonora /v/ sob a forma

<u> e da semivogal /i/ sob a forma <j> ou <y>, como em *auja, dya, uããs, uirom, louuores, auorrece, ujuia, acuydar, ouue, palaura, conujde* etc. Segundo Mattos e Silva, é somente no séc. XVI que se inserem no português as chamadas consoantes ramistas, <v> e <j>⁸. Observa-se também o uso indistinto dos grupos consonantais <pl> e <pr> na grafia do vocábulo *prazer/es*, por vezes num mesmo período, como no que se segue: “[...] *em que nom auia prazer da uida que fazia ora quando era papa e que er podesse chorar todos aquelles plazerres [...]”*, o que indica certa convivência entre a líquida lateral e a líquida vibrante.

Constata-se, igualmente, no texto uma pluralidade de formas para grafar as sibilantes, o que dá margem à aparição de lexemas como *ressuzitou, bassilio, desprecou, preco, rapossa, mocos, coussas, francesses, crecerem, enpeçauã* etc. Há também uma pluralidade de formas para a grafia do ditongo nasal final <-ão> sob as formas <-am>, <-om>, <-on> ou <-ã>, tal como se pode notar nos lexemas *sam, sã, ortelam, deuacom, nom, religiam, razon* etc. No período em que foi escrito o texto em questão (séc. XIV) ainda não havia ocorrido a convergência para a forma <-ão>, o que se deixa entrever na análise do escrito gregoriano.

Nos *Diálogos* há diversos casos do uso do locativo *hu* (< lat. *ubi*), e.g., nos segmentos “[...] *os francesses enpeçauã em el hu iazia [...]”* e “[...] *que aly hu cuyda que ensigna uerdade ensigna mujtos erros*”. Há também a ocorrência de um uso hodiernamente não mais produtivo do pronome relativo possessivo *cujo*, na frase “*Eo nobre home uenacio cuia era auilla o uuio este milagre e outras mujtas uirtudes*”, equivalente à estrutura relativa *de quem*. Aparece também com frequência o uso de *haver* indicando posse material ou inerente, como nos excertos “[...] *que no mundo uiuem em que eu auja de entender por razom do officio que auja*” e “[...] *ora ia ñõ ey nem hua coussa per razom do trabalho que ey em este estado em que ora som*”. Note-se que no último período, com a última palavra sublinhada, evidencia-se um uso do verbo *ser* com o traço

⁸Informação fornecida em uma de suas aulas na disciplina LET C10 – *A língua portuguesa no período arcaico*, na graduação, no semestre de 2009.2, e recolhida sob a forma de apontamento pelo autor deste artigo.

semântico de permanência, equivalendo ao atual sentido generalizado de *estar*.

Nos excertos analisados dos *Diálogos de São Gregório* é produtivo o verbo *soer*, que surge em alguns tempos verbais: 1) na 1ª pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo, e.g., no fragmento “[...] e *sem aquel amor de deus que soya auer quando ujuia em meu moesteiro* [...]”; 2) na 2ª pessoa do singular do presente do indicativo, como em “*Aqueceute padre ia alguma coussa noua porque choras mais do que soões dechorar*”; 3) na 3ª pessoa do plural do presente do indicativo, como em “[...] *per que os que no mundo uiue soõe apassar*”.

Achegando-se à sintaxe do manuscrito e fixando-se em estruturas mais curiosas, há sequências formadas pela repetição da conjunção copulativa/aditiva *e*, em contextos para os quais o uso moderno da língua prescreveria a vírgula, para que se evitasse a dita repetição: “[...] *razom deme crescerem lagrimas e door e choro e amargura mais e mais*”. Outro aspecto sintático que, além de recorrente no manuscrito, pode soar bem estranha ao leitor hodierno é a da ordem de localização das partículas pronominais oblíquas na sentença, de maneira não-correspondente aos usos atuais, o que pode ser verificado nas averbações que se seguem: “*E quando me eu nebro de como alguus delles som achados acerca de deus* [...]”, “*E pera seeres certo pedro meu amigo destas coussas quete eu conto* [...]”, “[...] *nom sey eu aquaaes outras tetu queres yguar* [...]”, “*Pedro sete eu contasse que som mesquinho de pouco proveito* [...]”.

Para dar termo a este escrito, registra-se aqui algo considerado interessante na feitura da análise linguística dos excertos da obra gregoriana: por aparecer, no início dos *Diálogos*, o termo *mansionaryo*, o autor dessas linhas, impressionado com a grafia do substantivo que se atualiza no português geral contemporâneo sob a forma *missionário*, resolveu recorrer ao *Dicionário etimológico* de A. G. da Cunha (2010). Surpreendeu a informação lá registrada, de que o termo em questão só aparece documentado em português no séc. XVII (adaptado do francês *missionnaire*, de *mission*, que por sua vez veio do lat. *missio*, *-ōnis*), o que é um equívoco, visto que já aparece documentado no manuscrito em questão, datado do séc. XIV. Nada, então,

mais eloquente para afirmar a validade e o mérito de pesquisas de descrição e análise linguísticas de cunho histórico, que possibilitam desvendar rumos e contornar equívocos e entraves no âmbito da compreensão dos constituintes, do funcionamento e do uso da língua.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base em alguns expoentes dos estudos metalinguísticos sobre a fase arcaica do português, tencionou-se oferecer alguma contribuição à descrição dessa sincronia da língua, apoiando-se em observações empíricas pautadas na incidência direta sobre edições de textos remanescentes do período supramencionado. Espera-se que as informações que este breve estudo oferece sirvam, sobretudo, para aqueles que iniciam sua trajetória de conhecimento do português medieval, destemidos transeuntes pelas plagas da gênese da escrita em vernáculo.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Ivo. (2006). Origens do português no quadro românico. In: _____. *Introdução à História do Português*. 2. ed. rev. e amp. Lisboa: Colibri. p. 47-71.

_____. (1991). (Coord.). *Curso de História da Língua Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

COSTA, Avelino de Jesus da. (1975). Os mais antigos documentos escritos em português: revisão de um problema histórico-linguístico. *Separata da Revista Portuguesa de História*, XVII, p. 263-340. Coimbra.

COUTINHO, Ismael de Lima. (1976). *Pontos de gramática histórica*. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

CUNHA, Antônio Geraldo. (2010). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4.ed. rev. e atualizada de acordo com a nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexicon.

_____. (1986). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (2007 [1967]). *Cien años de soledad*. Madrid: Santillana.

MACHADO FILHO, Américo Venâncio Lopes. (2009). *Um flos sanctorum trecentista em português*: edição interpretativa. Brasília: Editora UnB.

_____. (2008). *Diálogos de São Gregório*: edição e estudo de um manuscrito medieval. Salvador: EDUFBA; Mosteiro de São Bento da Bahia, 2008.

_____. (2004a). *A pontuação em manuscritos medievais portugueses*. Salvador: EDUFBA. p. 77-120.

_____. (2004b). Três documentos medievais trecentistas em confronto: indícios paleográficos e lingüísticos recorrentes e divergentes nos manuscritos Serafim da Silva Neto. *Filologia e Lingüística Portuguesa*, v. 6, p. 39 - 51.

_____. (2001). Os anafóricos (*h*)i e *en(de)* em um manuscrito trecentista. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 27-28, p. 13-25.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. (2010 [1989]). *Estruturas trecentistas*: elementos para uma gramática do português arcaico. Salvador: EDUFBA.

_____. (2008). Introdução. In: _____. *O português arcaico*: uma aproximação. Lisboa: IN-CM, 2008. p. 15-77. Vol. 1.

_____. (2002). A definição da oposição entre ser/estar em estruturas atributivas nos meados do século XVI. In: MATTOS E SILVA, R. V; MACHADO FILHO (Org.). *O português quinhentista*: estudos linguísticos. Salvador: EDUFBA. p. 105-117.

_____. (1971). *A mais antiga versão portuguesa dos quatro livros dos diálogos de São Gregório*. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de São Paulo, São Paulo.

PIEL, Joseph Maria. (1953). *Miscelânea de etimologia portuguesa e galega*. Coimbra: s/n.

ROSSI, Nelson et al. *Livro das aves*: edição crítica, introdução e glossário. Rio de Janeiro: INL, 1965.

SILVA NETO, Serafim da. (1956). *Introdução ao estudo da filologia portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

VITERBO, Frei Joaquim de Santa Rosa de. (1825 [1798]). *Diccionario portatil de palavras, termos e frases, que em Portugal antigamente se usárão, e que hoje regularmente se ignorão*. Edição digitalizada. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/diccionarioporta00viteuoft>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

COMO UM ESTRANHO QUE RETORNA: O SENTIMENTO DE CULPA EM *RUMO A DAMASCO*, DE AUGUST STRINDBERG E O *CRIME DO PROFESSOR DE MATEMÁTICA*, DE CLARICE LISPECTOR

Gilson Antunes da Silva*

"[...] como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo". (Sigmund Freud)

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo analisar crítica e literariamente os textos *Rumo a Damasco*, de August Strindberg e *O crime do professor de matemática*, de Clarice Lispector, elegendo como temática comum o sentimento de culpa representado em ambos. Enquanto no primeiro fica evidente a impossibilidade de rompimento com o estado melancólico que se instaura a partir da culpa, no segundo, por sua vez, fica patente a ruptura com esse estado, quando o personagem assume a culpa como condição mesma do sujeito. Para auxiliar nessa análise, serão manipulados conceitos advindos do campo da Filosofia e da Psicanálise.

Palavras-Chave: Sentimento de culpa. Estranho. Rumo a Damasco. O crime do professor de matemática.

ABSTRACT:

This work aims at analyzing critically and literarily the texts *Rumo a Damasco*, from August Strindberg and *O crime do professor de matemática*, from Clarice Lispector, electing the feeling of guilty, which is represented in both texts, as their common theme. While the first text evidences the impossibility of breaking off with the melancholic state, which comes from the guilty, in the second one, meanwhile, this rupture is observed, when the character takes the guilty for himself as his own condition of subject. To help along this analysis, concepts from Philosophy and Psychoanalysis will be manipulated.

Key-words: Feeling of guilty. Stranger. Rumo a Damasco. O Crime do Professor de matemática.

1 INTRODUÇÃO

Rumo a Damasco, de August Strindberg (1849-1912) põe em cena um Desconhecido que se depara com o Outro de si, com um estranho que o invade e o faz refletir sobre sua condição a partir desse encontro/desencontro. A

* Doutorado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: gilsonfi@bol.com.br.

emergência do Outro, desse desconhecido que o toma, faz do personagem um sujeito culpado, angustiado em suas memórias, evidenciando que toda fuga é impossível, pois sempre há algo que retorna, do qual o homem jamais pode se livrar.

Em *O crime do professor de matemática*, um dos contos de *Laços de família*, da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977) tem-se também a figura de um desconhecido (não se sabe o nome do professor) da mesma forma às voltas com esse estranho que o habita. Tendo abandonado um cão a quem dera o nome José e com o qual travara uma relação, de certa forma, insustentável, resolve partir com sua família para outra cidade, onde encontra um cão morto. Procura enterrá-lo num lugar específico em tributo ao outro que abandonara. Após o enterro ritualístico, o professor relembra o cão que havia abandonado e a relação que mantinha com o animal. Ao rever o ato, desfaz o enterro e volta ao seio da família. Há aí também uma busca pelo consolo da punição, uma tentativa de se livrar da culpa, ou, quem sabe, de algo estranho que o incomodava e que fora deflagrado pelo cão, o seu duplo nele refletido.

Este trabalho, portanto, propõe-se a uma leitura do conto *O crime do professor de matemática*, de Clarice Lispector e do drama *Rumo a Damasco*, de August Strindberg, elegendo como temática central de investigação o sentimento de culpa. Para auxiliar na análise literária dos textos, utilizar-se-ão suportes teóricos advindos da Psicanálise e da Filosofia.

2 PARADA NA SÉTIMA ESTAÇÃO: NO CAMINHO DE DAMASCO

Conta o evangelista Lucas, nos *Atos dos Apóstolos* (BÍBLIA SAGRADA, 1989) que depois de apresentar-se ao príncipe dos sacerdotes, pedindo-lhe cartas para as sinagogas de Damasco, a fim de levar presos a Jerusalém os seguidores de Jesus Cristo, Saulo, durante a viagem, estando perto de seu destino, é subitamente cercado por uma luz resplandecente vinda do céu. Cai por terra e ouve uma voz com quem dialoga. Converte-se à doutrina a qual perseguia e, orientado por essa

mesma voz, segue rumo a Damasco, onde é batizado, depois de três dias sem ver, sem comer nem beber. Aí, Saulo torna-se, em Cristo, um homem novo, arrependido, purificado pela água e pelo Espírito Santo; transforma-se em nova criatura, liberto da culpa e do pecado e, acima de tudo, da morte.

Em *Rumo a Damasco*, de August Strindberg, o Desconhecido, personagem central, não adentra “à cidade”, nem consegue aceitar a voz do Outro que o acompanha incessantemente: “Saulo, Saulo, por que me persegues”? Diferentemente do personagem bíblico, o Desconhecido responde negativamente às solicitações sagradas e se coloca na posição de questionador dos preceitos cristãos, como alguém que desafia uma tradição. Enquanto a vida de Saulo, (agora rebatizado Paulo) converge para uma redenção, a do personagem de Strindberg permanece irresoluta. Há algo que não se completa, alguma coisa que não se fecha e nem se resolve. O Desconhecido é o sujeito da dúvida nessa travessia em torno de si, é o indivíduo dilacerado pela angústia, pela indecisão. A primeira rubrica da peça já acena claramente para isso, apresentando sutilmente o que será a trajetória desse homem. O Desconhecido encontra-se numa esquina (lugar da indecisão, mas também de possibilidades, de bifurcações), parado à beira da calçada, procurando decidir que caminho deve tomar. Da mesma forma termina a peça: “O Desconhecido está sentado no banco sob a árvore, desenhando na areia” (STRINDBERG, 1997, p. 114¹). Decide, juntamente com a Dama, voltar à floresta a fim de se esconder dos seus desgostos. Antes, porém, é convidado a entrar na Igreja de Santa Elizabeth, mas recua, tomado pela incerteza:

“O DESCONHECIDO: Bem, eu posso ir com você, mas não vou ficar.
A DAMA: Você não sabe. Venha. Lá você vai ouvir novas músicas.
O DESCONHECIDO: (Segue-a em direção à porta da Igreja) Talvez.
A DAMA: Venha”. (p. 116).

¹ A partir daqui, toda vez que se fizer referência ao texto de Strindberg, será mencionada apenas a página. Da mesma forma proceder-se-á com o texto clariceano.

O personagem de Strindberg é o homem conduzido pela culpa, da qual não consegue se libertar. Desde as primeiras falas ele evidencia um estado de perene angústia, uma situação de insatisfação, mas, ao mesmo tempo, revela-se um homem de natureza revoltada. Aparentemente, sua culpa parece recair sobre o fato de ter abandonado a esposa e os filhos, mas remete, ao longo do texto, para outras dimensões. O Desconhecido apresenta-se como alguém desprotegido, regresso a um estado infantil de desamparo, numa postura de quem não se encontra, porque tudo lhe é estranho. A própria cena remete para esse lugar soturno, realçando o estado de espírito do sujeito aí presente. Igreja gótica, café fechado, música fúnebre a tocar, relógio que badala... signos que aprofundam essa atmosfera plúmbea que paira sobre a personalidade do homem preso ao passado, aos seus fantasmas que emergem a todo instante, causando desconforto e desprazer. Como criança apavorada diante do escuro, ele suplica: “[...] não me deixe sozinho. Eu sou estranho na cidade, não tenho amigos, e as poucas pessoas que eu conheço são piores do que estranhos — são quase inimigos”. O homem, (“esse desconhecido”, como diz Nietzsche em *A genealogia da moral*), incapaz de travar uma comunicação consigo mesmo, não consegue reconhecer-se no outro, nos signos sociais, vendo-se como intruso em todo lugar, refugiando-se em si mesmo, como afirma Szondi (2001), já que o mundo se lhe tornou estranho.

Essa sensação de não pertencimento, esse sentir-se *gauche* diante do mundo e de si mesmo é acentuado a cada cena. No diálogo que segue, O Desconhecido afirma a todo custo esse desencontro com o real, o choque com a falta:

“O DESCONHECIDO: Parece ser quase uma obrigação, uma da qual eu ficaria feliz de ser isento. Ou deve haver alguns outros segredos na minha vida, dos quais eu não sei nada. Há uma história na minha família de que eu sou um *changeling*.”

A DAMA: O que é isso?

O DESCONHECIDO: Uma criança que provavelmente foi deixada em troca de um humano.

A DAMA: Você acredita?

O DESCONHECIDO: Não. Mas pode ser que haja alguma verdade nisso. Quando eu era criança, eu chorava constantemente e sentia que não pertencia a esta vida. Odiava meus pais tanto quanto eles a mim. Me ressentia com a disciplina e as convenções. Ansiava somente pela floresta e pelo mar.

A DAMA: Você sempre teve visões?

O DESCONHECIDO: Nunca. Mas senti muitas vezes que dois poderes regulavam minha vida. Um me dá tudo o que eu quero, enquanto o outro fica ali, e macula toda dádiva com sujeira. Então as coisas se tornam imprestáveis e eu não quero mais tocá-lo. Eu tive tudo o que quis nessa vida, e tudo pareceu imprestável” (p. 15).

5

É sob essa tensão contínua (id e superego) que o sujeito conduz sua *via crucis*. Estacionado na sétima estação (sob o peso da cruz, Jesus cai pela segunda vez)², o desconhecido é aquele que sucumbe às pressões da própria consciência, aos ditames do superego, ao sentimento de culpa. Freud, em *O mal-estar na civilização* (1996a), aponta para a existência de duas origens do sentimento de culpa: “uma que surge do medo de uma autoridade, e outra, posterior, que surge do medo do superego” (FREUD, 1996a, p. 130). A primeira insiste numa renúncia às satisfações das pulsões e esta ação seria suficiente para liquidar a culpa; a segunda, por sua vez, mais incisiva e estrutural, exige, além da renúncia às satisfações pulsionais, punição, pois os desejos recônditos, em sua persistência, não podem ser escondidos do superego, instância responsável pelos imperativos éticos e morais. Desse modo, o sentimento de culpa está sempre relacionado a uma desistência pulsional e, portanto, a uma perda para o sujeito no plano individual.

O sentimento de culpa é acompanhado, ao logo da peça de Strindberg, por um forte sentimento de auto-anulação, de negação de si, típico dos melancólicos,³ na acepção freudiana. O sujeito expressa-se fortemente guiado por um sentimento de inferioridade e de impossibilidade. “Toda vez que o fruto dourado caía em minha mão, estava sempre envenenado ou podre” (p. 12). Em outra situação é a vida que não lhe tem sentido: “A vida costumava ser um grande nonsense” (p. 13) ou é ainda um eterno desencontro: “Há uma carta que

² Na sétima estação da Via sacra, Jesus sabia que iria enfrentar um cruel sofrimento. Seu espírito estava preparado, mas seu corpo estava cansado e abatido. Ele caminhava com dificuldade e mais uma vez tropeçou e caiu.

³ Freud em *Luto e melancolia* (1996b), ao apresentar os traços distintivos entre luto e melancolia, elenca os seguintes traços dessa última: “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição” (FREUD, 1996b, p. 250).

sempre me procura sem nunca me encontrar” (p.15). Sente-se fruto do ódio, rejeitado pela mãe, nascido ilegítimo, incapacitado para o amor com uma mulher, amaldiçoado pela igreja. O que lhe parece restar, portanto, é romper definitivamente com o divino, pactuando com o negativo de si mesmo, negando, de uma vez por todas, a Deus.

“O DESCONHECIDO: Já fui acusado de tudo. Nenhum homem foi tão odiado e tão solitário. Eu parti só, e cheguei só. Quando eu chegava num lugar público, as pessoas fugiam de mim. Quando eu queria alugar um quarto, tudo sempre estava lotado. Os padres me amaldiçoaram em seus púlpitos; os professores, em suas plataformas; meus pais, na minha casa. Uma vez o comitê da igreja tentou tirar meus filhos de mim. Eu ergui meu punho contra o céu e reneguei Deus”. (p. 17).

Embora ele consiga separar-se (abandonar a igreja e dizer-se ateu) dos princípios cristãos, não consegue se libertar dos valores impregnados em sua vida, não consegue romper definitivamente com a base cristã que solidificara sua existência. Separa-se da igreja, mas mantém-se preso ao cristianismo por meio de um sentimento de culpa que o atormenta e o dilacera.

Para Nietzsche (1998), o advento do Deus cristão trouxe também ao mundo o máximo de sentimento de culpa. Segundo Vânia Azeredo (2003), ao ler a assertiva do filósofo, com essa emergência, a dívida atinge proporções imensas, torna-se impagável, eterna: a responsabilidade-dívida transforma-se em responsabilidade-culpa. “À medida que Deus se oferece em sacrifício para pagar as dívidas do homem, o resgate torna-se impossível, e a associação da dívida com a falta faz do homem alguém responsável pela falta e, portanto, culpado” (AZEREDO, 2003, p. 166).

De acordo com o filósofo de Sils Maria, o homem, sob a égide da culpa via religião, torna-se a mais “triste e insana besta”, caindo na loucura da vontade, tornando-se, portanto, animal doente:

“Há uma espécie de loucura da *vontade*, nessa crueldade psíquica, que é simplesmente sem igual: a *vontade* do homem de sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação, sua vontade de crer-se castigado, sem que o castigo possa jamais equivaler-se à culpa, sua vontade de infectar e envenenar todo o fundo das coisas com o problema do castigo e da culpa, para de uma vez por todas cortar para si a saída desse labirinto de ‘idéias fixas’, sua *vontade* de erigir um ideal _ o do ‘santo Deus’ _ e em vista dele ter a certeza tangível de sua total dignidade” (NIETZSCHE, 1998, p. 81).

Para Freud, em *O futuro de uma ilusão* (1996c), Deus funciona como o substituto do pai, sinônimo de proteção contra os fantasmas infantis. O Desconhecido, desprovido de Deus e de pai, fixado em sua infância, não consegue desvincular-se dessa imagem acolhedora, solicitando um outro que ocupe essa lacuna:

“O DESCONHECIDO: Tanto melhor. Assim você pode vir a ser alguma coisa. Oh, eu gostaria de ser seu pai cego, que você levaria ao mercado para cantar, mas minha tragédia é que eu não posso envelhecer... é assim que acontece com as crianças deixadas pelas fadas, elas não envelhecem, somente ficam com cabeças enormes e gritam. Gostaria de ser o cachorro de alguém que eu pudesse seguir para nunca ficar sozinho... um pouco de comida de vez em quando, um chute de vez em quando, um agrado de vez em quando, uma surra”... (p. 18-9)

Para Laplanche e Pontalis (2004), o sentimento de culpa, na acepção freudiana, abrange um campo semântico muito amplo. Pode designar um estado afetivo consecutivo a um ato que o sujeito considera repreensível, e a razão invocada pode ser mais ou menos apropriada, ou ainda um sentimento difuso de indignidade pessoal em relação com um ato determinado de que o sujeito se acuse. Pode ser ainda associado a um sistema de motivações inconscientes que explica comportamentos de fracasso, condutas delinquentes e até sofrimentos que o sujeito inflige a si próprio.

O que se representa no texto de Strindberg é esse sujeito cindido pela má consciência, nesse estado de indignidade, de fracasso e de impotência. Algumas vezes, ele é o que se considera o desterritorializado (“Eu não tenho casa” (p. 23)); em outras, o sujeito enjaulado num cárcere de ferro (“O vinho ajuda minha alma a viver nesta cela”). Seria essa cela a própria civilização, como afirmaram Nietzsche (1998) e Freud (1996)? Seria essa imersão no social a causa desse profundo sentimento de culpa como evidenciara o filósofo de Zaratustra?

Incapacitado para a fuga dessa opressão subjetiva, dessa armadilha de seu próprio eu, o Desconhecido vê-se enredado nessa trama fantasmática poderosa e soberana, nessa rede de “[...] pequenas coisas que realmente aconteceram [e que] me perseguem” (p. 36). Não

há como escapar da música fúnebre, não tem como fugir desse fantasma onipresente. Mesmo na solidão ele se faz potência e esse momento se torna lugar de encontro consigo mesmo, com o estranho que emerge, que retorna com muita vitalidade. Há, em Strindberg, a impossibilidade da fuga, impossibilidade de se criar a ausência. Ela, pelo contrário, é momento de forte presença, espaço privilegiado para a emergência do outro, para a invasão do *unheimlich*, o que é familiar e agradável e, ao mesmo tempo, o que está oculto e se mantém fora da vista. Para Freud (1996d), esse elemento estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de recalque. Angustiado com essa invasão estrangeira dessa legião recalçada, o desconhecido tenta rechaçar de sua presença tais demônios:

“DESCONHECIDO: (Para a Dama) O que é isso? Quem me persegue? Você garante que seu marido é amistoso comigo. Acredito em você, mesmo assim ele não pode abrir a boca sem me ferir. Cada palavra dele é uma agulhada. E essa marcha fúnebre de novo... está sendo realmente tocada. E as rosas de Natal novamente. Por que tudo se repete? Mortos e mendigos e loucos e destinos humanos e lembranças da infância. Vão embora. Deixem-me libertá-los deste inferno”. (p. 41).

Em algumas circunstâncias, todavia, o sujeito parece gozar nesse sofrimento, fazendo da repetição uma fonte de prazer, numa postura sadomasoquista.

“O DESCONHECIDO: Três dias de paz e felicidade com minha mulher. E então a antiga inquietação retorna.

A DAMA: Do que você tem medo?

O DESCONHECIDO: De que isso não dure”.

Talvez o fato de o personagem não avançar na sua *via crucis*, estacionando na sétima estação e revivendo as mesmas estações de forma diferente, nesse movimento inconcluso da própria pulsão de morte, possa acenar para a idéia de que, de fato, haja uma satisfação dessa pulsão fixada em algo ambivalente, fonte de prazer e de sofrimento para o sujeito racional. O Desconhecido não chega a Damasco, não rompe com o homem velho, mas permanece no caminho, sofrendo/gozando as

mesmas dores. O rumo é interrompido, pois o Deus não é escutado, mas negado, rechaçado.

3 DA CULPA AO SUJEITO: O CRIME DO PROFESSOR DE MATEMÁTICA

Em *O crime do professor de matemática*, Clarice Lispector redimensiona a idéia de culpa e de pecado, concebendo-as como princípios afirmativos da subjetividade, como categorias positivas.

O conto estrutura-se em três momentos, à medida que a culpa vai sendo expiada e o recalcado, na mesma proporção, também vai sendo desfeito. O primeiro plano do texto, o da consciência fraturada pela culpa, desenvolve-se a partir do desejo obsessivo do professor de enterrar o cão encontrado na rua. Enterrar, aqui, ganha a conotação de apagar, de eliminar um peso, de expiar uma culpa que o persegue e o incomoda. O sujeito sobe até a colina mais alta (desejo de se aproximar do céu?), arrastando o saco pesado a fim de livrar-se desse peso que era seu crime (atentar para a ênfase dada através da repetição das expressões “saco pesado”, “como se fosse pedra”). Enquanto os católicos “entravam devagar e miúdos na igreja”, o professor inicia, qual obsessivo, um ritual demorado, que culmina, gradativamente, no enterro do cão preto. Os mecanismos para o enterro do animal iam-se multiplicando à medida que o homem repetia atitudes e gestos de maneira minuciosa. Como quem retardava o prazer, o sujeito parecia aproveitar bastante a situação, adiando seu gozo para obtê-lo em sua plenitude. “Ganhava tempo. Até achou que não havia por que esperar mais. E, no entanto aguardava”. (LISPECTOR, 1997, p. 148). Enfim, após esse prolongamento calculado, o professor enterra o cão e parece ver-se livre do crime:

“Então o homem se levantou, sacudiu a terra das mãos, e não olhou nenhuma vez mais a cova. Pensou com certo gosto: acho que fiz tudo. Deu um suspiro fundo, e um sorriso

inocente de libertação. Sim, fizera tudo. Seu crime fora punido e ele estava livre” (p. 150).

Enfim liberto do sentimento de culpa que o impulsionara a enterrar um cão encontrado morto na rua, o homem agora poderia seguir seu caminho. Entretanto, não é isso que acontece. O professor ainda não se livrara de tudo: havia um outro cão que o incomodava, existia um outro crime que precisava ser resolvido. Como se o recalque tivesse sido eliminado, a primeira pessoa vem à tona com mais fluidez e agora, no texto, quem acede ao primeiro plano é essa consciência memorialística que revela uma outra dimensão da culpa.

“E agora ele podia pensar livremente no verdadeiro cão. Pôs-se então imediatamente a pensar no verdadeiro cão, o que ele evitara até agora. O verdadeiro cão que agora mesmo devia vagar perplexo pelas ruas do outro município, farejando aquela cidade onde ele não tinha mais dono”. (p. 150-1).

O leitor agora toma conhecimento das razões pelas quais o homem havia enterrado o cão sobre a colina. Para sanar uma dívida, o professor havia realizado “uma boa ação”. Nietzsche associa dívida e culpa na segunda dissertação de *A genealogia da moral* nos seguintes termos: “O sentimento de culpa, da obrigação pessoal, para retomar o fio de nossa investigação, teve origem, como vimos, na mais antiga e primordial relação pessoal, na relação entre comprador e vencedor, credor e devedor” (NIETZCSHE, 1998, p. 59). Continuando suas reflexões em torno da temática, o filósofo discute essa relação, evidenciando como o Cristianismo apoderou-se dessa ideia, ao colocar o indivíduo como eterno devedor de um Deus que se sacrificou pelos seus pecados. Enquanto sujeito sempre em débito com um credor absoluto, o homem sob a égide dos princípios cristãos, perde sua vitalidade, reduzindo suas forças a uma vontade de obedecer, negando, conseqüentemente, a própria vida enquanto vontade de potência.

No conto de Lispector, por sua vez, a dívida — aparentemente — não se resume no abandono do cão verdadeiro; há algo mais profundo que atormenta o indivíduo. Esse sentimento de culpa em relação ao cão

abandonado é apenas sintoma de uma problemática mais abrangente. A partir do momento que a primeira pessoa ganha o primeiro plano da narrativa, começam-se a submergir elementos que vão evidenciando outros aspectos desse sentimento de culpa do qual o professor acreditava ter-se livrado. Na relação que ele travara com o verdadeiro cão, havia uma relação de amor insustentável. Duas naturezas opostas se aproximavam e se distanciavam à medida que isso ia acontecendo (“Era o ponto de realidade resistente das duas naturezas que esperavas que nos entendêssemos” p. 152). Enquanto o professor pautava essa relação no domínio e na posse, o cão nada exigia, mas também nada cedia, além de sua natureza imutável. “Porque, embora meu, nunca me cedeste nem um pouco de teu passado e de tua natureza” (p. 152). Entretanto, nesse contato com o outro, o homem sentia-se exigido, via em cada olhar do cão uma ameaça, do qual, a todo custo, fugia: “tu me espavas. Tolo que eu era. Eu fremia de horror, quando eras tu inocente: que eu me virasse e de repente mostrasse meu rosto verdadeiro, e erigado, atingido, erguer-te-ias até a porta ferido para sempre” (p. 153). O cão, a alteridade desencontrada, deflagra no homem a necessidade de um encontro consigo mesmo, de um mergulho em si, adiado há muito tempo. O cão, portanto, é essa tentação contínua que o homem precisa evitar de todo modo. Para isso, amparado pela família, ele resolve abandonar o animal e fugir de si mesmo.

“Abandonou-te com uma desculpa que todos em casa aprovaram: porque como poderia eu fazer uma viagem de mudança com bagagem e família, e ainda mais um cão, com a adaptação ao novo colégio e à nova cidade, e ainda mais um cão?” (p. 153).

José, o cão personificado, era a possibilidade do crime, segundo o próprio professor. “[...] te abandonei porque eras a possibilidade constante do crime que eu nunca tinha cometido. A possibilidade de eu pecar o que, no disfarçado de meus olhos, já era pecado” (p. 154). Há dois crimes realizados pelo homem: aquele que ele mesmo denominou o crime menor, o de abandonar o cão; e o crime maior, o de aceitar o cão

e aceitar a sua própria natureza, a de ser homem. “Há tantas formas de ser culpado e de perder-se para sempre e de se trair e de não se enfrentar. Eu escolhi a de ferir um cão” (p. 154). Escolhe o crime pelo qual ninguém poderia lhe condenar. “Um homem ainda consegue ser mais esperto que o Juízo Final. Este crime ninguém lhe condenava. Nem a Igreja” (p. 154).

Por fim, reconhecendo-se sem juiz pelo crime que cometera, o professor deseja assumir-se como homem, como ser de falta, castrado e impotente diante do mundo e, desse modo, assumir seu crime perante todos:

“Mas como se José, o cão abandonado, exigisse dele muito mais que a mentira; como se exigisse que ele, num último arranco, fosse um homem _ e como assumisse o seu crime _, ele olhava a cova onde enterrara a sua fraqueza e a sua condição”. (p. 155).

Assumida essa condição, o matemático procurava um meio de não ser punido, procurava um modo de destruir o falso enterro. Desenterra o cão e renova o seu crime para sempre. Como que desafiando a Deus e ao mundo, “O homem então olhou para os lados e para o céu pedindo testemunha para o que fizera” (p. 155).

De acordo com Roberto Corrêa dos Santos (1986), apesar dos crimes relativos ao abandono do cão e da vida própria, pode-se concluir que “o professor de Matemática se torna homem, não por aceitar o cão, mas por ler de outro modo sua simbologia, aceitando a evidência de seu crime sem ocultar sua fraqueza” (SANTOS, 1986, p. 44). Ao expor a si e o seu crime, o professor traz à tona o que lhe é específico: a sua condição de homem, de criminoso. Longe de negar sua natureza e se entregar a um sentimento de culpa, o sujeito afirma sua potência na própria “fraqueza”, rompendo com os padrões moralistas de uma cultura cristã. O sujeito sobe à colina não mais para expiar sua culpa e se aproximar de Deus como um ser puro, mas, pelo contrário, ele aproxima-se de Deus a partir mesmo de sua condição pecadora, de sua natureza humana, demasiado humana. A condição mesma para o sujeito é estar sob o domínio do crime, do pecado, mas sem remorso, sem culpa, destituído de

toda conotação negativa impressa por uma tradição cristã. Longe de negar o *pathos* humano, o texto de Clarice parece redimensionar a noção de valor e de ética, centrada agora no compromisso do sujeito com aquilo que há de mais verdadeiro em si, com as dimensões mais subterrâneas de si e, ao mesmo tempo, o mais vital.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto em Strindberg quanto em Lispector fica clara a certeza de que há uma impossibilidade de fuga. O passado retorna em forma de culpa, o recalcado vem à tona e deflagra afetos ambivalentes e desagradáveis. Em outras situações, no caso de *O crime do professor de matemática*, o outro se impõe ao sujeito como possibilidade de encontro, como imperativo de afirmação da identidade da qual o sujeito não pode fugir.

Em *Rumo a Damasco*, a má consciência aprisiona o personagem, prende-o nas tramas da repetição, enovela-o nos entornos da pulsão de morte, fazendo do sujeito um indivíduo cindido, melancólico, fixado na estação do sofrimento, da queda, aquela mesma em que Cristo cai sob o peso da cruz. Damasco não é alcançada como no texto sagrado. O Desconhecido permanece mergulhado em suas questões, em seus fantasmas. Não se resolve, como em Hamlet. Já em *O crime do professor de matemática*, o crime é a condição mesma de ser humano, demasiado humano. Aparentemente ele é algo que incomoda e que precisa ser expiado, mas, por fim, revela-se como a condição última para a afirmação do sujeito.

REFERÊNCIAS

AZEREDO, Vânia Dutra de. (2003). *Nietzsche e a dissolução da moral*. 2 ed. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora UNIJUÍ.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. (1989). Tradução: Centro Bíblico Católico. 65 ed. São Paulo: Ave Maria.

FREUD, Sigmund. (1996a). O Mal-Estar na Civilização. In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e Outros trabalhos*. 6 ed. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas . Rio de Janeiro: Imago. Vol. XXI.

FREUD, Sigmund. (1996b). *Luto e Melancolia*. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago. Vol. XIV.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. (1996c). In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e Outros trabalhos*. 6 ed. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas . Rio de Janeiro: Imago. Vol. XXI.

FREUD, Sigmund. O estranho. (1996d). In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago. Vol. XVII.

LAPLANCHE e PONTALIS. (1992). *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

LISPECTOR, Clarice. (1991). *Laços de família*. 24 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

NIETZSCHE, Friedrich. (1998). *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad., notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. (1986). *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual.

STRINDBERG, August. (1997). *Rumo a Damasco*. Trad. de Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Cone Sul.

SZONDI, Peter. (2001). A crise do drama — Strindberg. In: *Teoria do drama moderno*. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Nayfy. p. 53-69.

ESTRUTURAS DE NEGAÇÃO NO PORTUGUÊS FALADO NA COMUNIDADE DE BANANAL*

Francieli Motta da Silva Barbosa Nogueira**

Mayane Santos Amorim***

RESUMO

Neste artigo, analisa-se a variação linguística na estrutura de negação, que ocorre de três formas no português falado no Brasil: pré-verbal (padrão); pós-verbal (inovadora); dupla negação (também inovadora), identificadas na fala da comunidade rural de Bananal, localizada no Semiárido baiano. Para tanto, foram consideradas apenas a partícula “não” e sua variante fônica “num”. A partir dos pressupostos teórico-metodológicos da Teoria da Variação Laboviana, que assume a variação como inerente ao sistema linguístico, tem-se como objetivos da pesquisa identificar os fatores linguísticos e sociais que favorecem as formas inovadoras de negação, bem como verificar os contextos que inibem a variação. Para tanto, foi utilizado o *corpus* da comunidade Bananal, pertencente ao projeto *A Língua Portuguesa no Semiárido Baiano*, constando de amostras de língua falada. Os resultados obtidos mediante o tratamento estatístico dos dados pelo programa Goldvarb apontam que a variação na estrutura da negação no PB encontra-se estável, representando um número expressivo dos dados, tendo como principais condicionantes sociais os jovens de sexo masculino.

Palavras-chave: Sociolinguística. Variação. Negação.

RESUMEN

En este artículo, se analiza la variación lingüística en la estructura lingüística de la negación, que se produce en tres formas en el portugués hablado en Brasil: preverbal (estándar); postverbal (innovadora); doble negación (también innovadora) identificadas en el habla de la comunidad rural Bananal, localizada en el semiárido bahiano. Para eso, fueron consideradas sólo la partícula “não” y su variante fónica “num”. A partir de los presupuestos teóricos y metodológicos de la Teoría de la Variación Laboviana, que asume la variación como inherente al sistema lingüístico, se tiene como objetivos de la investigación identificar los factores lingüísticos y sociales que favorecen las formas innovadoras de la negación, así como verificar los contextos que inhiben la variación. Para tanto, fue utilizado el *corpus* de la comunidad Bananal, perteneciente al proyecto *A Língua Portuguesa no Semiárido Baiano*, constando de muestras de lengua hablada. Los resultados obtenidos mediante el tratamiento estadístico de los datos por el programa Goldvarb muestran que la variación en la estructura de la negación en el PB se encuentra estable, lo que representa un número significativo de datos, teniendo como principales condicionantes sociales los jóvenes de sexo masculino.

Palabras clave: Sociolingüística. Variación. Negación.

*Trabalho desenvolvido durante a Especialização em Estudos Linguísticos na Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS.

**Mestrado em Língua e Cultura (UFBA). E-mail: francielimotta@yahoo.com.br.

***Especialização em Estudos Linguísticos (UEFS). E-mail: may_amorim@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

A negação é um fenômeno linguístico comum a todas as línguas, sendo que cada língua apresenta estratégias próprias para sua realização. Ela ocorre através de elementos que invertem o valor de verdade de uma proposição. No português brasileiro (PB), o elemento mais comumente empregado para efetuar a construção de frases negativas é a partícula “não” e sua variante “num”.

Estudos têm demonstrado que o português brasileiro apresenta três maneiras de negação sentencial, levando em consideração a posição da partícula negativa, a saber:

Pré-verbal (padrão)

- (1) Num sei que já é cinquenta... [p. 201]
- (2) Ele não termina ainda em oito hora... [p. 204]

Dupla negação (variante inovadora)

- (3) Mas num já tá funcionano não [p. 201]
- (4) Num aprumou mais não [p. 202]

Pós-verbal (variante inovadora)

- (5) Tem não [p. 225]
- (6) Sei não [p. 227]

Como podemos perceber, a negação se realiza de maneira variável, embora a negação pré-verbal ocorra em maior escala, como veremos na análise dos dados. As explicações dadas para essa variação têm sido um dos pontos de discussão que se situa dentro da controvérsia sobre a formação do PB: a hipótese de crioulização, em que a variação é explicada como resultado do contato entre línguas ocorrido no processo de colonização do Brasil, ou da evolução natural, na qual a variação é vista como própria da estrutura da língua.

Contudo esse não é o foco deste estudo. O que se pretende nesta investigação é apresentar os contextos pelos quais as formas inovadoras de negação têm adentrado na língua.

1 REVISÃO DA LITERATURA

1.1 VISÃO DOS GRAMÁTICOS

A Gramática Tradicional (GT) é um livro que expõe regras e leis, baseado na escrita literária dos escritores antigos. Para ela, a língua é invariável e imutável. Na GT é estabelecido um padrão do “bem falar e escrever”, ou seja, impõe um padrão a ser seguido. Nessa concepção, a variedade dita padrão é tida como ideal e única a ser seguida por todos os falantes da língua, menosprezando todas as demais variedades da língua, com base em fatores não estritamente linguísticos.

Nessa gramática, a partícula “não” tem sido descrita como advérbio de negação. A descrição para essa classe de palavras é de uma palavra invariável que modifica o sentido do verbo, do adjetivo e do próprio advérbio (CEGALLA, 2008; PASCHOALIN e SPADOTO, 1997; CUNHA e CINTRA, 2001).

De acordo com a GT, a estrutura para a posição dos advérbios de negação é sempre pré-verbal (Ela não atende); diferentemente dos advérbios de modo que aparecem após o verbo (Ela falou calmamente).

Nessa perspectiva, não há referência nas gramáticas prescritivas do português sobre o fenômeno de variação estável, em que a forma padrão de negação está em processo de concorrência com a realização da negação pós-verbal e dupla negação, embora estas apareçam em número inferior à forma conservadora (pré-verbal).

1.2 VISÃO DOS LINGUISTAS

No campo teórico da Linguística, que é a ciência da linguagem, é consenso que o que pode ser considerado erro são as formas que travam/impedem a comunicação. À Linguística interessa descrever a linguagem em todos os seus aspectos sem prescrever regras de uso correto.

Diferente da Gramática Tradicional, que é prescritiva, a Linguística é descritiva. Cabe aos linguistas analisar e explicar os fenômenos, levando em conta todas as formas de variação existentes, completamente despojados de preconceito.

Um dos ramos da Linguística é a Sociolinguística, ciência que estuda a língua da perspectiva de sua estreita ligação com a sociedade onde se origina. Para a Sociolinguística, a língua existe enquanto interação social, criando-se e transformando-se em função do contexto sócio-histórico. Essa ciência registra, descreve e analisa sistematicamente diferentes falares, elegendo, assim, a variedade linguística como seu objeto de estudo.

Nessa perspectiva, cada variante – item linguístico que é alvo de mudança – assume sua importância de acordo com a situação comunicativa. Em relação à negação no português brasileiro, todas as três formas são aceitas, cabendo à Sociolinguística explicitar os contextos em que cada uma aparece, ou seja, as variáveis que condicionam a variação e/ou mudança.

Neves (2000), ao tratar do assunto, diz que a negação é uma operação de modificação que atua quer no nível dos elementos constituintes de uma proposição, quer no nível sintático-semântico de uma frase, ou ainda no nível pragmático. A autora esclarece ainda que o elemento de negação pode incidir sobre uma oração, um constituinte, bem como aparecer sozinho como um enunciado negativo, em oposição a sim:

“O operador de negação NÃO é, via de regra, anteposto à parte do enunciado sobre a qual incide, mas em enunciados mais marcados e para efeitos comunicativos, especialmente num registro mais coloquial ou popular, esse elemento pode vir no final do enunciado.” (NEVES, 2000, p. 286)

Alguns estudos linguísticos apresentam que falantes escolarizados, que falam a norma culta, utilizam, obviamente em contextos específicos, as três estratégias de negação sem que haja a mínima preocupação e/ou exortação ao realizá-las, diferente de estruturas como: *Nós vai*, na qual a falta de concordância faz recair o estigma sobre o falante que a utiliza.

2 QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO

2.1 A TEORIA DA VARIAÇÃO E DA MUDANÇA

Para a investigação linguística desta pesquisa, adotamos a metodologia da Sociolinguística Laboviana. O pressuposto básico dessa teoria associa à estrutura linguística a noção de heterogeneidade ordenada, ou seja, considera a variação como uma condição do próprio sistema linguístico em oposição à teoria estruturalista, que vê a língua como um sistema homogêneo.

A Sociolinguística estuda a língua no seu aspecto social, seu foco é o vernáculo, isto é, a língua em situações naturais de comunicação. É dentro de uma comunidade de fala que a variação surge (como está ocorrendo com a estrutura negativa) e compete com outras formas, podendo acarretar uma mudança linguística. Entretanto, a variação de uma língua não implica necessariamente mudança. Weinreich, Labov e Herzog (2009 [1972], p. 122) afirmam que a mudança ocorre:

"[...] (1) à medida que um falante aprende uma forma alternativa, (2) durante o tempo em que as duas formas existem em contato dentro de sua competência, e (3) quando uma das formas se torna obsoleta."

Tarallo (1990, p.63) reafirma os postulados de Weinreich, Labov e Herzog: "Nem tudo que varia sofre mudança; toda mudança linguística, no entanto, pressupõe variação".

A variação na língua, nessa perspectiva, envolve tanto fatores internos quanto externos ao sistema linguístico. Portanto, neste estudo, não analisamos apenas fatores linguísticos, mas também fatores de ordem social que podem ser condicionadores da variação, os quais serão apresentados adiante nos procedimentos.

Falamos em variação, porque a mudança linguística para a Teoria da Variação ocorre quando há competição entre variantes e uma se sobrepõe à outra, mas o que está ocorrendo na estrutura de negação do português brasileiro é uma concorrência entre a variante canônica e as variantes inovadoras.

2.2 A AMOSTRA

Nosso *corpus* foi constituído de parte dos inquéritos do Projeto *A Língua Portuguesa no Semiárido Baiano*¹ constante em *Amostras de Fala do Semi-Árido Baiano, Vol. II – Comunidade do Bananal*. No total foram 06 inquéritos gravados em um contexto de interação com perguntas e respostas (sobre diversos temas), como também discurso livre entre o informante e o documentador em situações semi-formais, permitindo que o informante falasse à vontade. Vale salientar que os informantes, todos naturais de Bananal, foram divididos de forma equitativa, de modo a tornar a pesquisa mais confiável; portanto, selecionamos 03 homens e 03 mulheres.

2.2.1 A comunidade

“Situada na cidade Rio de Contas, na Chapada Diamantina, o povoado Bananal é constituído por uma população afro-descendente, sendo fundado por negros escravos por volta do século XVII. Segundo Leonardo Sakamoto, a história do vilarejo está ligada ao naufrágio de um navio negreiro vindo da África. Os sobreviventes procuraram um lugar seguro para sobreviver e, seguindo o curso do Rio de Contas, escolheram as cabeceiras do rio Brumado, ficando lá, praticando a agricultura de subsistência e cultivando suas tradições”.

¹Projeto desenvolvido no Departamento de Letras de Artes, na Universidade Estadual de Feira de Santana, sob a coordenação da Prof^a. Norma Lúcia Fernandes de Almeida.



Fonte: <http://www.a-bahia.com/diretorio/catimages/regiao-chapada-diamantina.gif>. Acesso em: 15 mar. de 2010.

2.2.2 Procedimentos

Esta análise objetivou investigar as formas variantes de realização da negação que ocorrem no português brasileiro. A análise foi feita, como já dissemos, levando em consideração fatores linguísticos e sociais. Como variáveis linguísticas foram analisadas: pessoa do verbo (1ª, 2ª, 3ª), tipo de verbo (ação, estativo, cognitivo), tempo verbal (presente, passado, futuro), tipo de oração (absoluta, coordenada, subordinada, principal), palavra atrativa (presença, ausência) e como variáveis sociais: sexo/gênero, faixa etária (faixa 1: 15-35 anos; faixa 2: 36-55 anos e faixa 3: 56-70 anos), escolaridade (analfabeto, 1ª série, 2ª série, 3ª série, 4ª série), uso da TV (sim, não, pouco/raramente).

A partir da seleção do *corpus*, levantamos as ocorrências em que se utilizou a negação pré-verbal, pós-verbal e dupla, para comprovarmos a hipótese de variação. Após os dados terem sido codificados de acordo com os fatores estabelecidos, foram submetidos ao Programa Goldvarb, que apresenta como resultado uma seleção estatística dos grupos de fatores mais relevantes

para o condicionamento do fenômeno inovador, além de estabelecer os percentuais e os pesos relativos dos fatores considerados.

3 ANÁLISE DOS DADOS

Iniciaremos dando um panorama, na Tabela 1, do levantamento quantitativo das ocorrências encontradas das variantes de negação pré-verbal, pós-verbal e dupla.

TABELA 1: Resultados gerais das variantes negativas no *corpus*

VARIANTES	OCORRÊNCIAS/ PERCENTUAL
Negação pré-verbal	282 (58%)
Negação pós-verbal	39 (8%)
Dupla negação	164 (34%)
Total	485

Em um total de 485 dados, percebemos que o uso da negação pré-verbal, que é considerada padrão na língua, como registra a tradição gramatical, tem seu uso predominante em relação às formas inovadoras, 282 ocorrências (58%), seguido pela negação dupla, com 164 ocorrências (34%); em última posição a pós-verbal, com 39 ocorrências (8%).

Como já dissemos, as rodadas foram feitas considerando vários grupos de fatores, mas apresentaremos apenas os grupos condicionadores do fenômeno inovador e na ordem em que o programa selecionou.

3.1 NEGAÇÃO PÓS-VERBAL X NEGAÇÃO PRÉ-VERBAL

No total de 321 dados, ocorreram 39 (12%) de negação pós-verbal (inovadora) e 282 (88%) de negação pré-verbal (conservadora). Podemos notar que a variante inovadora não ocorre em número significativo. Vejamos a Tabela 2:

TABELA 2: Resultado geral pós-verbal x pré-verbal

VARIANTES	OCORRÊNCIAS/ PERCENTUAL
Negação pós-verbal	39 (12%)
Negação pré-verbal	282 (88%)
Total	321

Foram julgadas relevantes para a análise em questão as seguintes variáveis:

a) Tipo de oração

TABELA 3: A negação pós-verbal segundo a variável tipo de oração.

TIPO DE ORAÇÃO	OCORRÊNCIAS	PERCENTUAL	PESO RELATIVO
Absoluta	13/32	40%	.83
Coordenada	32/286	11%	.56
Subordinada	1/65	1%	.12

Os resultados evidenciam que as orações absolutas são as que mais favorecem a negação pós-verbal com peso (.83), correspondendo a um percentual de 40%, seguidas das orações coordenadas, que apresentam peso (.57). As orações subordinadas desfavorecem a variável inovadora, com peso (.12) e com orações principais não houve ocorrências. Abaixo os exemplos com oração absoluta e coordenada, respectivamente (7) e (8):

(7) É não. [p.76]

(8) Tá não, já tem dez ano qu' ele faleceu [p. 254]

b) Idade

A hipótese para esse grupo de fatores é a de que os mais jovens tendem a utilizar a variante inovadora em maior frequência que os mais velhos. A tabela 4 exibe os percentuais e os pesos relativos.

TABELA 4: A negação pós-verbal segundo a variável idade

IDADE	OCORRÊNCIAS	PERCENTUAL	PESO RELATIVO
15-35	13/41	31%	.75
36-55	10/172	5%	.37
55-70	23/196	11%	.55

Os resultados confirmam a hipótese, conforme o peso relativo (.75) para a faixa etária entre 15-35 anos. As demais idades têm um peso intermediário (.37) para a faixa 36-55 anos e (.55) para as idades entre 55 e 70. Fica evidente que os mais velhos utilizam mais a forma padrão e que a variação surge na fala dos mais jovens. Conforme Weinreich, Labov e Herzog (2006), a variante inovadora, ausente ou mais incipiente na fala dos mais velhos, aumenta sua frequência nas faixas mais jovens da população. Essa variação talvez esteja relacionada às atividades desenvolvidas, os jovens estão inseridos no mercado de trabalho e, portanto, expostos a variantes diferentes.

c) Tipo de verbo

Consideramos os seguintes tipos de verbo: ação, estativo e cognitivo. Seguem exemplos dos três tipos de verbo (3), (4) e (5), respectivamente:

(9) Hoje ninguém tá trabaiano não [p. 225]

(10) Em Rio de Contas tem não [p. 157]

(11) Sei não. [p. 134]

Em um total de 409 ocorrências, 46 foram de negação pós-verbal (11%) e 363 de negação padrão (pré-verbal), 88%. Observemos a tabela 5 com cada tipo de verbo:

TABELA 5: A negação pós-verbal segundo a variável tipo de verbo

TIPO DE VERBO	OCORRÊNCIAS	PERCENTUAL	PESO RELATIVO
Ação	26/132	19%	.67
Estativo	17/216	7%	.43
Cognitivo	3/61	4%	.34

Como configura a tabela acima, os verbos de ação favorecem a negação pós-verbal com peso relativo bastante significativo (.67) e um percentual de 19%. Os demais, embora apresentem a pós-verbal, ainda é em número reduzido.

3.2 DUPLA NEGAÇÃO X NEGAÇÃO PRÉ-VERBAL

Foram encontrados 444 dados na rodada entre a dupla negação e a negação pré-verbal, sendo que 162 correspondem à dupla (36%) - variante inovadora - e 282 (64%) à pré-verbal - conservadora.

TABELA 6: Resultado geral dupla negação x pré-verbal

VARIANTES	OCORRÊNCIAS/ PERCENTUAL
Dupla negação	162 (37%)
Negação pré-verbal	282 (63%)
Total	444

Passemos aos contextos que corroboram com a variante inovadora na ordem em que foram selecionados pelo programa.

a) Tipo de oração

Neste contexto, o tipo de oração também aparece como o primeiro fator que beneficia a variante inovadora. Vejamos a tabela:

TABELA 7: A dupla negação segundo a variável tipo de oração

TIPO DE ORAÇÃO	OCORRÊNCIAS	PERCENTUAL	PESO RELATIVO
Absoluta	38/57	66%	.74
Coordenada	139/393	35%	.54
Subordinada	6/70	8%	.16
Principal	6/32	18%	.33

Assim como ocorreu com a negação pós-verbal, as orações absolutas e coordenadas favorecem a dupla negação com peso (.74) e (.54), respectivamente. As orações subordinadas e principais apresentam peso relativo bastante baixo (.16) e (.33), nesta ordem. Os exemplos a seguir demonstram cada tipo de oração:

- (12) Aqui nós num faz mais não [p. 80]
- (13) Assim eu evito e num vou não [p.206]
- (14) Pra todos, eu acho que eles não pagou não [p. 75]
- (15) Eu... eu num vou não, porque aqui tem mais recurso [p.92]

b) Sexo/gênero

Esta segunda variável selecionada é extralinguística, como também foi o segundo fator selecionado para a ocorrência da negação pós-verbal. Geralmente, a análise dessa variável permite apontar qual o papel do homem e da mulher nos fatos linguísticos, apontando qual gênero é mais conservador que outro. Partimos da hipótese de que as mulheres são mais conservadoras, fazendo uso, portanto, da negação padrão (pré-verbal).

TABELA 8: A dupla negação segundo a variável sexo/gênero

SEXO/GÊNERO	OCORRÊNCIAS	PERCENTUAL	PESO RELATIVO
Mulher	96/341	28%	.45
Homem	93/211	44%	.57

Da análise da tabela, podemos perceber que a mulher mantém uma postura mais conservadora, apresentando peso (.45), com percentual de 28% para a realização da dupla negação, enquanto os homens apresentam uma pequena alteração no valor da frequência das variantes, com peso relativo (.57). Suspeitamos que esse resultado reflita a função desempenhada pelo homem e pela mulher nessa comunidade. Esta, responsável pelas atividades domésticas, tendo um contato menor com as variantes inovadoras; aquele, responsável pelo sustento da família, sai da comunidade passando a ter maior contato com outras comunidades de fala.

A proximidade das mulheres ao padrão linguístico não pode e não deve ser vista como uma característica universal dos processos de variação. O entendimento da dependência do papel dos sexos na estrutura social no condicionamento da variável é fundamental para a formulação de hipóteses.

c) Sujeito

O último grupo de fatores relevantes para a ocorrência da dupla negação é a pessoa do verbo.

TABELA 9: A dupla negação segundo a variável sujeito

SUJEITO	OCORRÊNCIAS	PERCENTUAL	PESO RELATIVO
1ª pessoa	62/176	35%	.46
3ª pessoa	100/268	37%	.52

Uma observação dos percentuais permite constatar que o sujeito de 3ª

pessoa favorece a dupla negação, com peso (.52) e o sujeito de 1ª pessoa, embora não favoreça, tem um peso intermediário (.46). Quanto ao sujeito de 2ª pessoa, houve apenas duas ocorrências, ambas com dupla negação, portanto, não foi levado em consideração. Seguem os exemplos de 1ª e 3ª pessoa, bem como os dados de 2ª, respectivamente:

(16) Nesses outo forró, nessas coisa eu num vou não [p.206]

(17) Num aprumou mais não [p.202]

(18) Ôh meu Deus... num deixa não meus fio entrar na droga [p.269]

(19) Num deixa não meus fio matar ninguém nem morrer matado [p.269]

Vale salientar que, nas duas ocorrências de 2ª pessoa encontradas, embora o sujeito seja de 2ª pessoa, o verbo foi empregado com concordância de 3ª, fato muito comum no português falado na Bahia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, foi nosso objetivo investigar a natureza estrutural das sentenças negativas do português brasileiro na comunidade de Bananal, pertencente ao semiárido baiano, bem como os contextos em que aparecem variações.

Foi possível perceber que a negação padrão (pré-verbal) predomina em relação às variantes inovadoras (pós-verbal e dupla). Contudo, a ocorrência da dupla negação já é significativa, aparecendo como um reforço na comunicação. A negação pós-verbal aparece em menor número, talvez pelo fato de ser mais estigmatizada, menos polida.

Dentre os grupos de fatores linguísticos ora analisados nesta pesquisa, temos como condicionadores das variantes inovadoras: tipo de oração, sendo as absolutas e as coordenadas as que contribuem para a ocorrência das negações pós-verbal e dupla, por se tratar de estruturas simples; tipo de verbo para a ocorrência da negação pós-verbal com os verbos de ação, e o tipo de sujeito (quando o sujeito é de 3ª pessoa, há o favorecimento da dupla negação).

No que diz respeito às variantes sociais, temos os grupos:

sexo/gênero, os homens são os que mais utilizam a forma inovadora e a faixa etária, observamos que os mais jovens, devido à escolarização e ao acesso ao mercado de trabalho, utilizam mais a forma não-padrão, ou seja, são mais inovadores, enquanto a faixa intermediária inibe a forma inovadora, fazendo mais uso da variante conservadora.

Embora não tenha sido selecionado como grupo corroborador da variação, vale salientar que a escolaridade é uma variável extralinguística importante para compreendermos as variantes da língua, tendo em vista que as variantes empregadas por falantes de baixa escolaridade em grande parte são estigmatizadas, à proporção que passa a ser utilizada por outros grupos o preconceito vai diminuindo.

Esta investigação nos permite perceber que está ocorrendo uma variação estável na estrutura da negação do português do Brasil e isso pode configurar-se em mudança linguística. Cabe notar ainda que as mudanças não estão apenas relacionadas a fatores linguísticos, mas sempre há fatores extralinguísticos se intercalando a esses no condicionamento da variação linguística.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Norma Lúcia F.; CARNEIRO, Zenaide de Oliveira Novais. (Org.). (2002). *Amstras da língua falada em Bananal / Barra dos Negros*. Feira de Santana: UEFS, UEFS/Projeto "A Língua Portuguesa no Semi-Árido Baiano".
- CEGALLA, Domingos Paschoal. (2005). *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 46 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. (2001). *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- NEVES, Maria Helena de Moura. (2000). *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESCO.
- PASCHOALIN, M. A. E SPADOTO. (1997). *Mini gramática*. São Paulo: FTD.
- TARALLO, Fernando. (1990). *A pesquisa sociolingüística*. 5 ed. São Paulo: Ática.

WEINREICH, U.; LABOV, W.; HERZOG, M. (2006). *Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística*. (trad. de Marcos Bagno). São Paulo: Parábola.

Sites:

Google imagens. <http://www.a-bahia.com/diretorio/catimages/regiao-chapada-diamantina.gif>. Acesso em: 15 mar. 2010.

UFBA. <http://www.vertentes.ufba.br/riodecontas.htm>. Acesso em: 15 mar. 2010.

EUCLIDES DA CUNHA NOS SERTÕES BAIANOS E AMAZÔNICOS

Léa Costa Santana Dias*

RESUMO

Duas viagens marcam a trajetória intelectual de Euclides da Cunha: a primeira, em 1897, aos sertões baianos; a segunda, de dezembro de 1904 a janeiro de 1906, aos sertões amazônicos. As experiências da primeira viagem estão registradas no *Diário de uma expedição* e na *Caderneta de campo* – fontes primárias de *Os sertões*. As experiências da segunda viagem estão registradas nos diversos ensaios amazônicos, que seriam utilizados na composição de *Um paraíso perdido*, livro que Euclides não chegou a concluir. Nos dois casos, antes de viajar, o autor teve acesso, por meio de leituras, a dados das regiões que visitaria. Assim, ao entrar em contato com o “novo”, supunha saber o que ia encontrar e sobre o que teria que falar. Suas “descobertas”, entretanto, não se encaixaram na forma pré-estabelecida, e a visão clara e precisa dos fatos foi desestabilizada. Em razão disso, nos escritos euclidianos, percebe-se um observador desnorteado perante o que vê, muitas vezes oscilante entre a fidelidade às suas próprias conclusões e o compromisso de interpretar o “novo” a partir do arsenal teórico de que dispõe. É assim que se configura o narrador euclidiano na tessitura de suas impressões sobre os sertões baianos e amazônicos.

Palavras-chave: Euclides da Cunha; Canudos; Amazônia; viagem; sertão.

ABSTRACT

Two trips mark Euclides da Cunha's intellectual trajectory: the first one to Bahia's backlands in 1897; and the second to the Amazon's backlands from December 1904 to January 1906. The experiences during the first trip are registered in *Diário de uma expedição* and in *Caderneta de campo* – primary sources of *Os Sertões*. The experiences during the second trip are registered in several essays on the Amazon, which would be used to compose *Um paraíso perdido*, a book that Cunha did not conclude. Before taking both trips, the author had access, through books, to information about the regions he would visit. So, in getting in touch with the “new”, he presumed that he knew what he would find and what he would have to talk about. The “findings”, however, did not fit his preconceptions, and the precise and clear view

* Doutorado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: leasantana@ibest.com.br

of the facts was destabilized. That is the reason why, in Cunha's writings, we can see a disoriented observer before what he sees, and many times oscillating between faithfulness to his own conclusions and the commitment to interpreting the "new" based on the theoretical arsenal that he had. This is how the Euclidian narrator behaves when constructing his impressions about the Bahian and Amazonian backlands.

Keywords: Euclides da Cunha; Canudos; Amazon; trip; backlands.

O deslocamento é algo recorrente na vida e na obra de Euclides da Cunha. Em sua escrita, vislumbra-se o tema da viagem desde seu primeiro artigo, intitulado "Em viagem", publicado em *O democrata*, pequeno jornal dos alunos do Colégio Aquino, no Rio de Janeiro, em 4 de abril de 1884. No texto, a partir das impressões advindas de um passeio de bonde, o autor protesta contra o avanço da civilização e do progresso representados pela estrada de ferro, referindo-se a esta como uma ameaça à natureza:

"[...] o progresso envelhece a natureza, cada linha do trem de ferro é uma ruga e longe não vem o tempo em que ela, sem seiva, minada, morrerá! [...]. Tudo isto me revolta, me revolta vendo a cidade dominar a floresta, a sarjeta dominar a flor!" (CUNHA, 1995a, p. 567).

Os traços de sensibilidade idílica e romântica do autor direcionaram-lhe o olhar para o sertão, visto como espaço ainda não atingido pela civilização. Alguns poemas de sua adolescência são sintomáticos de sua busca de evasão rumo ao interior: "Eu quero", de 1883; "A cruz da estrada", de 1884; "Fazendo versos", de 1888; "O último canto", sem data; "As catas", de 1895. As palavras ditas ao crítico José Veríssimo, numa carta datada de 07 de julho de 1904, sempre foram realidade em sua trajetória intelectual e profissional: "[...] não desejo Europa, o *boulevard*, os brilhos de uma posição, desejo o sertão, a picada malgradada, e a vida afanosa e triste de pioneiro" (CUNHA, 1997, p. 212).

Tendo comungado com os ideais da Escola Militar em seu período de efervescência republicano-abolicionista, Euclides revestiu-se de um caráter revolucionário, transformador. Assim, logo nasceu nele o propósito de adentrar nos sertões assumindo como “missão” o dever patriótico de explorar a imensidão do país. Duas grandes missões marcam sua vida. A primeira delas ocorreu ao ser enviado ao sertão baiano pelo jornal *O Estado de S. Paulo* como correspondente de guerra. A segunda se relaciona à nomeação para o cargo de chefe da Comissão Brasileira de Reconhecimento do Alto Purus, na Amazônia. Foram duas viagens desgastantes. Euclides se retirou de Canudos antes do término do conflito, doente, com acessos de febre. Na selva amazônica, conforme José Carlos Barreto de Santana, enfrentou situações as mais adversas, em virtude do esgotamento físico dos integrantes do grupo e da escassez de recursos materiais (SANTANA, 2001, p. 172), e teve a saúde comprometida. Num trecho da viagem, os expedicionários “tiveram que abandonar as lanchas a vapor e fazer grande parte do percurso a pé, com canoas arrastadas a pulso. O barco com os víveres e mantimentos naufragou. Chegaram famintos e esfarrapados ao Cujar, uma das cabeceiras do Purus” (VENTURA, 1998, p. 73).

Comprometido com o ideal bandeirante, desbravador, antes de partir para a Amazônia, Euclides consultou relatos de viagem, relatórios administrativos e mapas de expedições anteriores. Leu Humboldt, Martius, Spix, Agassiz, Bates, Chandless, Tavares Bastos, Sousa Coutinho e Soares Pinto. Caminho semelhante foi percorrido antes da viagem a Canudos, ocasião em que empreendeu leituras várias sobre o tema. Em seu primeiro artigo “A nossa Vendaia”, publicado em *O Estado de S. Paulo* em 14 de março de 1897, são citados viajantes e naturalistas, como Martius, Saint Hilaire, Humboldt, Caminhoá e Livingstone. Desbravar para prestar ao país contribuições científicas é uma das principais razões a mover Euclides às viagens. É o que se pode observar numa carta a Luís Cruls, diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, datada de 20 de fevereiro de 1903: “Alimento há dias

o sonho de um passeio ao Acre. Mas não vejo como realizá-lo. Nesta terra, para tudo faz-se mister o pedido e o empenho, duas coisas que me repugnam. Elimino por isto a aspiração – é que talvez pudesse prestar alguns serviços” (CUNHA, 1997, p. 149). Tais serviços seriam avançar “para lugares nunca cientificamente explorados”, conforme declara ter sido feito pela Comissão que presidiu na Amazônia (SANTANA, 2001, p. 171). Procedimento análogo é adotado em relação ao sertão de Canudos. Afinal, segundo ele,

“nenhum pioneiro da ciência suportou ainda as agruras daquele rincão sertanejo, em prazo suficiente para o definir.

Martius por lá passou, com a mira essencial de observar o aerólito, que tombara à margem do Bendegó e era já, desde 1811, conhecido nas academias européias, graças a F. D. Mornay e Wollaston. Rompendo, porém, a região selvagem, *desertus australis*, como a batizou, mal atentou para a terra recamada de uma flora extravagante, *silva horrida*, no seu latim alarmado. Os que o antecederam e sucederam, palmilharam, ferretoados da canícula, as mesmas trilhas rápidas, de quem foge. De sorte que, sempre evitado, aquele sertão, até hoje desconhecido, ainda o será por muito tempo” (CUNHA, 2001a, p. 102, grifos do autor).

A carta ao diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro é o primeiro registro do interesse de Euclides em passar uma temporada no Acre. E já que o destinatário esteve, entre os anos de 1900 e 1902, “à disposição do Ministério das Relações Exteriores, servindo como Diretor da *Comissão de Limites e Chefe da Comissão de Limites com a Bolívia*” (SANTANA, 2005, p. 37), a referência à intenção de fazer a viagem parece não ser aleatória. A mesma observação pode ser feita em relação aos cinco artigos sobre a Amazônia publicados em 1904, posteriormente incorporados ao livro *Contrastes e confrontos* (1907): “Conflito inevitável¹”, “Contra os caucheiros²”, “Entre o Madeira e o Javari³”, “Contrastes e confrontos⁴” e “Solidariedade sul-americana⁵”. O posicionamento de Euclides na imprensa a respeito de acontecimentos relacionados à Amazônia o credenciava como apto a desempenhar

¹ *O Estado de S. Paulo*, SP, 14 de maio de 1904.

² *O Estado de S. Paulo*, SP, 22 de maio de 1904.

³ *O Estado de S. Paulo*, SP, 29 de maio de 1904.

⁴ *O País*, RJ, 21 de maio de 1904.

⁵ *O País*, RJ, 31 de maio de 1904.

atividades na região. Esforço similar foi empreendido pelo autor no sentido de viabilizar sua viagem a Canudos. No intuito claro de convencer Júlio de Mesquita, o dono do jornal *O Estado de S. Paulo*, de que apresentava o perfil adequado para atuar como correspondente de guerra, Euclides publicou neste jornal, nos dias 14 de março e 17 de julho de 1897, os dois artigos intitulados “A nossa Vendeia”, nos quais a rebelião sertaneja é associada ao levante religioso-monarquista ocorrido na França, na região da Vendeia, de 1793 a 1795. Exitoso em seu propósito de conquistar a credibilidade do dono do jornal *O Estado de S. Paulo*, Euclides partiu para a Bahia no início de agosto de 1897, acompanhando o marechal Bittencourt, que provavelmente o incluía em seu Estado-Maior atendendo a um pedido de Prudente de Moraes, a quem Júlio de Mesquita enviou, em 29 de julho, o seguinte telegrama:

“Quero dever-lhe o favor de conseguir que Carlos Machado nomeie para seu Estado-Maior o Tenente Euclides Cunha (*sic*). Este é meu companheiro na redação do *Estado*. Tem talento de escritor quanto dedicação de soldado republicano. Quer prestar serviços à República e preparar elementos para um trabalho histórico. O sr. compreende quanto, como redator do *Estado*, me interesse por esta nomeação. Peço resposta hoje. Júlio Mesquita⁶” (MORAIS, 1990, p. 71).

Segundo Euclides, a campanha de Canudos teria “a significação inegável de um primeiro assalto, em luta talvez longa” (CUNHA, 2001b, p. 66) em prol da civilização. Seria o grande evento histórico capaz de desencadear o processo de incorporação do Brasil à história dos povos, ao lado de outras nações modernas e *civilizadas*. E representá-lo é o que propõe a narrativa de *Os sertões*. Quanto à Amazônia, seu processo de incorporação à civilização estaria representado nas páginas de *Um paraíso perdido*, o segundo livro de Euclides da Cunha, no qual seria vingada “[...] a Híloe maravilhosa de todas as brutalidades das gentes adoidadas que a maculam desde o século XVIII. Que tarefa e que ideal!” (CUNHA, 1997, p. 266).

⁶ À margem deste texto, há uma anotação do presidente Prudente de Moraes: “Atendido e respondido – Rio, 29 de julho de 1897” (MORAIS, 1990, p. 71).

Ao adentrar o sertão baiano e a selva amazônica, quer de forma presencial, quer por intermédio de leituras, Euclides assumiu o desafio de ser o desbravador de uma terra e de um povo supostamente ignotos e de dar ao país importantes contribuições científicas. Segundo o autor, os viajantes que o antecederam teriam sido superficiais em suas leituras. Ao subestimar os trabalhos de seus antecessores, Euclides se inventou como descobridor de regiões de certo modo já conhecidas pela ciência, apresentando como inéditos muitos aspectos já abordados por vários pesquisadores. Uma vez inventado o descobridor, inventou-se por extensão a descoberta. Daí o alto teor de subjetividade que marca seus textos, muitas vezes interpretada pela crítica como equívoco científico e/ou histórico. Como ilustração das muitas viagens euclidianas pelas veredas da subjetividade, lembremo-nos do artigo de 1º de outubro de 1897, escrito na cidadela de Canudos, no qual o autor, logo nos trechos iniciais, registra a superioridade de Canudos em relação a outras localidades:

“Não há manhãs que se comparem às de Canudos; nem as manhãs sul-mineiras nem as manhãs douradas do planalto central de S. Paulo se equiparam às que aqui se expandem num firmamento puríssimo, com irradiações fantásticas de apoteose. Douram-se primeiro as cristas altas de Cocorobó, Poço de Cima e Canabrava e a onda luminosa do dia sulca-lhes, lentamente ascendendo, os flancos abruptos e ásperos semelhando uma queimada longínqua, nas serras. A orla iluminada amplia-se, vagarosamente, descendo pelos contrafortes e gargantas das montanhas fimbriadas de centelhas... Depois, a pouco e pouco, um raio de sol escapa-se, tangenciando as quebradas mais baixas, e sucedem-se rapidamente outros e vingando logo após a barreira das montanhas o dia desdobra-se deslumbrante sobre a planície ondulada, iluminando-se repentinamente todas as vertentes das serras do Cambaio, Caipã e Calumbi, até então imersas na penumbra” (CUNHA, 2000a, p. 204-5).

Lido de forma isolada, o texto insinua apenas a existência de um narrador deslumbrado diante da paisagem canudense. Entretanto, conforme registrado nos textos anteriores ao 1º de outubro, para Euclides, nada havia em Canudos que sugerisse qualquer superioridade em relação a outras localidades, fossem sertanejas ou não. Tanto em Canudos quanto em outros lugarejos circunvizinhos, o que sobrepujava era a pobreza, a miséria, os labirintos de becos substituindo ruas, as casas acumuladas em grande desordem. Em dois textos escritos em

Canudos, datados de 10 e 29 de setembro⁷ respectivamente, a cidadela “lembra uma cidade bíblica fulminada pela maldição tremenda dos profetas” (*Ibidem*, p. 178), sobre a qual paira uma aparência de morte, onde “não se loriga um único habitante⁸” (*Ibidem*, p. 178), nem há “nos quintais abandonados nem o mais tênue traço de um canteiro, um arremedo qualquer de jardim”, mas “toda a velharia de trastes inservíveis⁹” (*Ibidem*, p. 202). Não havendo, então, beleza em Canudos, esta necessitava ser construída através de estratégias discursivas. É desse propósito que se engaja Euclides, ao assegurar, no artigo de 1º de outubro, ter visto, pela primeira vez no arraial, “uma manhã enevoadada e úmida – persistentemente varada por uma garoa impertinente e fina; uma manhã de inverno paulista” (*Ibidem*, p. 205-6).

Conforme hipótese levantada por Marco Villa, a partir de informações do livro do tenente Henrique Duque-Estrada de Macedo Soares, intitulado *A guerra de Canudos*, é possível que o 1º de outubro tenha rompido claro e brilhante (VILLA, 1999, p. 254). E se, de fato, não houve garoa, Euclides, que estava em Canudos, provavelmente o saberia. Sendo assim, a descrição de névoas adornando a manhã ganha um efeito simbólico extraordinário: como o 1º de outubro foi um dos dias mais violentos e lúgubres da campanha, seria mais coerente que se tivesse iniciado com uma manhã nublada e fria. Afinal, como falar de esplendor se o que havia em Canudos era a escuridão, o pavor e o luto? Como falar de luz se “penetrando pelos tetos e pelas paredes as granadas implodiam nos quartos minúsculos despedaçando homens, mulheres e crianças sobre as quais descia, às vezes, o pesado teto de argila, pesadamente, como a laje de um túmulo”, e se os feridos

⁷ Em 10 de setembro, Euclides se encontrava em Monte Santo. Em “O batalhão de São Paulo”, numa referência rápida, o autor revela ter chegado a Canudos em 15 de setembro (CUNHA, 2000b, p. 271). Desse modo, a data 10 de setembro que aparece no artigo parece tratar-se de um equívoco do autor. Numa descrição mais detalhada, que se encontra na *Caderneta de campo*, Euclides assegura ter chegado a Canudos em 16 de setembro (CUNHA, 1975, p. 53), sendo esta a data que a crítica euclidiana tende a aceitar como mais provável (VENTURA, 2002, p. 54; VILLA, 2002, p. 30). Assim, o artigo em questão teria sido escrito em 17 de setembro (VILLA, 2002, p. 31). De fato, na *Caderneta de campo*, Euclides declara ter escrito algo para São Paulo neste dia (CUNHA, 1975, p. 54).

⁸ Canudos, 10 de setembro.

⁹ Canudos, 29 de setembro.

“sofreavam os brados da agonia e os próprios tímidos evitavam a fuga, tal o silêncio, tal a quietude soberana e estranha, que pairavam sobre as ruínas fumegantes?” (CUNHA, 2000a, p. 207). Como a luz que havia em Canudos vinha dos incêndios, das explosões das granadas (*Ibidem*, p. 206), da fuzilaria imensa e da saraivada de balas (*Ibidem*, p. 208), convinha que o ambiente onde ocorriam os acontecimentos também fosse adornado de um aspecto sombrio. A turvação, ainda que ilusória, possibilitava isso, pois firmava no espaço textual uma “coincidência bizarra” entre a névoa da manhã e a “poeira intensa dos escombros”. É o próprio Euclides quem propõe a interrelação:

“E quando os primeiros tiros da artilharia ressoaram, dando começo a mais um encontro cruelíssimo com os nossos selvagens adversários, parece-me que mais lúgubre se tornou a manhã, agravada pela fumarada negra e espessa do bombardeio” (*Ibidem*, p. 206).

E se, com o passar das horas, um sol claríssimo dissipava as névoas da manhã, as quais Euclides afirma ter encontrado em Canudos (*Ibidem*, p. 213), as ruínas que fumegavam dissipavam gradativamente as névoas de seu pensamento, sobretudo as que ainda o mantinham vinculado aos mitos e sonhos da adolescência. Assim como as casas dos sertanejos, ruíam as esperanças ingênuas do ex-cadete da Escola Militar, e se instalavam fendas muito profundas em sua forma de entender o Brasil. Segundo Marco Villa, o 1º de outubro foi o último dia de Euclides em Canudos (VILLA, 1999, p. 254-61). Roberto Ventura, numa de suas muitas divergências com o historiador a respeito da participação de Euclides na cobertura da guerra, assegura que o correspondente permaneceu no arraial até o dia 03 de outubro, quando se retirou doente, dois dias antes do término do conflito (VENTURA, 2002, p. 54). Discordâncias à parte, o fato é que as reportagens de Euclides se interromperam repentinamente em 1º de outubro e não há como negar que as últimas cenas registradas foram profundamente marcadas pelos momentos presenciados nesse dia e, sem dúvida, essenciais para o amadurecimento das ideias transmudadas dos artigos publicados em *O Estado de S. Paulo para Os sertões*.

Outro aspecto a ser destacado no artigo de 1º de outubro de 1897 diz respeito ao fato de o “novo” que se desconhece estar sendo medido pelo já conhecido: às manhãs de Canudos contrapõem-se “as manhãs sul-mineiras”, “as manhãs douradas do planalto central de S. Paulo”, “uma manhã de inverno paulista” (CUNHA, 2000a, p. 204-6). Diante das lacunas produzidas pelo real com o qual se depara, o autor as preenche com o que supõe ver ou com aquilo que o visto possibilita uma aproximação. Dessa dinâmica é que resultam suas muitas comparações com realidades do mundo entendido como civilizado. Para Euclides, num primeiro momento, Canudos é a “nossa Vendaia”. A imagem, apesar de inaplicável à vivência sertaneja, possibilita o estabelecimento de uma ponte entre o conhecido e o desconhecido. Por meio dela, o autor transpõe, via linguagem, o abismo que acreditava haver entre o interior e o litoral – o primeiro entendido como bárbaro e o segundo como europeizado. Em sua representação do universo sertanejo, supostamente não atingido pela ciência e pela civilização, são úteis as imagens do mundo ao qual se atribuía a denominação de culto e civilizado. Disso advêm a imitação artística de autores de origem francesa, como Taine, Michelet, Thierry e Victor Hugo; as metáforas relacionadas à história da França e de Portugal; o traslado de mitos da Antiguidade Clássica (centauro, Anteu, Hércules) e a remissão a signos e histórias da literatura bíblica. Essa mesma estratégia de aproximação entre o conhecido e o desconhecido pode ser observada nas leituras de Euclides a respeito do espaço amazônico. É assim que, de imediato, a Amazônia lhe pareceu “uma página inédita e contemporânea do *Gênesis*¹⁰” (CUNHA, 1995b, p. 230). Numa perspectiva análoga, como já ocorrera perante as manhãs de Canudos, é o espanto que conduz Euclides a comparar a cidade de Belém, no norte do Brasil, com outras realidades já conhecidas, conforme se percebe numa carta ao pai, Manuel Rodrigues Pimenta da Cunha, escrita em Manaus, no dia 30 de dezembro de 1904:

¹⁰ A metáfora aparece no texto “Academia Brasileira de Letras (Discurso de recepção)”, publicado inicialmente na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, volume IV, Rio de Janeiro (CUNHA, 1995b, p. 229-45).

“Nunca S. Paulo e Rio terão as suas avenidas monumentais largas de 40 metros e sombreadas de filas sucessivas de árvores enormes. Não se imagina no resto do Brasil, o que é a cidade de Belém, com os seus edifícios desmesurados, as suas praças incomparáveis e com a sua gente de hábitos europeus, cavalheira e generosa” (CUNHA, 1997, p. 249).

Jamais tendo o autor viajado para fora do país, suas impressões a respeito da Europa são oriundas unicamente de leituras realizadas ou de conversas com personalidades com as quais mantinha relações de amizade. Assim, a “gente de hábitos europeus” que Euclides julgou ter encontrado em Belém é duplamente imaginada, como também o são a surpresa e o espanto diante do objeto com o qual se depara: em primeiro lugar, porque as impressões a respeito do objeto visto são sempre traduções daquele que vê; em segundo lugar, porque, não tendo sido a Europa vista anteriormente pelo autor, o que lhe teria possibilitado o confronto entre o novo e o velho, o novo que se vê configura-se como uma tradução que se realizou a partir de algo visto/filtrado pelo olhar de outrem, que também empreendeu traduções a respeito daquilo que viu e imaginou ver. Por outro lado, ao associar o desconhecido àquilo que supostamente conhece, Euclides faz seus textos se assemelharem às narrativas de viagens do século XVI. Nestas, conforme destaca Francisco Ferreira de Lima,

“o medir, pesar e comparar são atividades básicas fundamentais, por uma razão muito simples. Trata-se de aproximar o inaproximável, de maneira que esse real estranho ganhe um contorno de credibilidade e possa ser, mercê do modelo prévio, visualmente compreendido. É o meio mais eficaz para conter o desamparo do leitor, que só sabe ver o novo pelo velho” (LIMA, 1998, p. 92).

Porém, nas relações entre o novo e o velho, muitas vezes a analogia não se consolida. É possível que, no dia 1º de outubro de 1897, não tenha havido em Canudos “uma manhã enevoadada e úmida”, “uma manhã de inverno paulista” (CUNHA, 2000a, p. 205-6), conforme sugeriu Euclides da Cunha no artigo supracitado. A metáfora da Vendeia, por sua vez, porque fechada, unívoca, definitiva, tornou inviável sua aplicabilidade ao caso do movimento desencadeado no interior baiano. Sobremodo

impactado com o que presenciara em Canudos e/ou descobrira a partir de sua experiência individual de pesquisa, o autor que trazia definido o esboço de um livro com duas partes constituintes – “A natureza” e “O homem” –, ao qual daria o título de *A nossa Vendéia*, conforme plano de trabalho publicado no *Jornal do Comércio*, em 23 de dezembro de 1897, resolveu, ainda no mês de dezembro do mesmo ano, conceder-lhe um título mais representativo – *Os sertões*. Também contrariando suas expectativas prévias, não estavam em Belém o atraso e a barbárie, o que lhe causou “a maior surpresa de toda a viagem” (CUNHA, 1997, p. 249).

Nos dois casos, o que se tem é um escritor em sua ânsia de perscrutar sertões e desertos, termos que se aplicam tanto a Canudos quanto à Amazônia. Selva e sertão, conforme Roberto Ventura, são vistos por Euclides “como desertos por seu isolamento geográfico e povoamento rarefeito, e sobretudo por serem territórios ainda não explorados pela ciência, que os viajantes evitavam e que os cartógrafos excluíam de seus mapas”. Nesse sentido, os termos sertão e deserto se atrelam ao bravo, indômito, desconhecido, não desbravado, “tudo aquilo que está fora da escrita da história e do espaço da civilização: terra de ninguém, lugar da inversão de valores, da barbárie e da incultura”. Seus espaços seriam “territórios misteriosos, fora da história e da geografia, que não foram mapeados de forma sistemática” (VENTURA, 1998, p. 65). Selva amazônica e sertão baiano apresentados, então, como espaços *incivilizados* necessitavam de alguém a lhes incorporar à civilização. Esta é a missão da qual Euclides se apropria na tessitura de *Os sertões*. Afinal, no seu entender, conforme destaca Valentim Fiacoli, ao país do presente, periférico e *incivilizado*, urgia transitar o mais breve possível de sua “condição pré-civilizada e ‘sem história’ para a condição plena de civilização” (FACIOLI, 1998, p. 37). Tarefa urgente e necessária, pois, ainda conforme Valentim Fiacoli, no Brasil da época, conviviam em conflito permanente “o desejo de ser como o centro do processo, que coincidia com o progresso e a civilização, e a consciência de estar fora do lugar, ou, num outro lugar, visto este como atraso e barbárie” (FACIOLI,

1990, p. 95-6). Igualmente “sem história” e/ou à sua margem se encontrava, segundo Euclides, a região amazônica. É o que insinua o título do livro – *À margem da história* –, organizado pelo autor e publicado postumamente, em 1909, bem como a denominação de sua primeira parte – “Terra sem história (Amazônia)” – na qual estão reunidos seis artigos amazônicos: “Impressões gerais”, “Rios em abandono”, “Um clima caluniado”, “Os caucheros”, “Judas-Asvero”, “Brasileiros” e “A Transaccreana”. Para o autor, conforme sugere o título de seu livro inacabado sobre a região, a Amazônia seria *um paraíso perdido*, um espaço ainda “não achado” e, portanto, desconhecido, mas pronto a ser “descoberto” e apresentado à nação. Mesmo na contemporaneidade, conforme destaca Wille Bolle, ainda se mantém uma aura de desconhecimento em torno da Amazônia, já que a região continua ocupando um lugar marginal no país, a despeito de sua atual visibilidade midiática, impulsionada por mecanismos às vezes favoráveis – categoria em que se enquadra a exibição da minissérie *Mad Maria*, pela Rede Globo¹¹, em 2005 –, às vezes desfavoráveis – como é o caso das notícias sobre o desmatamento desordenado e sobre assassinatos de cunho político, como o da freira Dorothy Stang (BOLLE, 2005, p. 141). A respeito de Canudos, contribuiu a favor de Euclides da Cunha, em seu propósito de direcionar a atenção nacional para uma região até então ignorada, o fato de a manifestação sertaneja ter sido o primeiro acontecimento histórico brasileiro com cobertura diária na imprensa, logo convertido no maior evento midiático do século XIX, o que provocou um alarido provavelmente jamais presenciado no Brasil. Quanto à Amazônia, os conflitos e dramas envolvendo a exploração da borracha não tiveram na imprensa a mesma repercussão que a rebelião sertaneja. Entretanto, a popularidade de Euclides conquistada com *Os sertões* teria, no mínimo, garantido uma visibilidade significativa a *Um paraíso perdido*. Numa carta ao amigo Francisco Escobar, de 21 de abril de 1902, Euclides assim

¹¹ Em 2007, a TV Globo exibiu outra minissérie sobre o tema: *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*.

resume sua missão nos sertões baianos: "Serei um vingador e terei desempenhado um grande papel na vida – o de advogado dos pobres sertanejos assassinados por uma sociedade pulha, covarde e sanguinária..." (CUNHA, 1997, p. 133). Tempos depois, manifestando-se na imprensa contra o sistema de aviação a que estavam submetidos os sertanejos recrutados para o trabalho nos seringais do Acre, Euclides dá pistas de que, no segundo livro *Vingador*, daria continuidade ao posicionamento assumido em *Os sertões*.

Ao chegar ao sertão baiano, Euclides já havia visto a região a partir do olhar alheio, sobretudo através de leituras – o que o fazia acreditar conhecer aquilo que seria abordado em sua escrita, não havendo, portanto, aspectos inusitados a serem revelados. Todavia, Canudos não se encaixou na forma pré-estabelecida, e a visão clara e precisa dos fatos foi desestabilizada. O mesmo aconteceu em relação à Amazônia. O contato com o novo tornou inviável a correspondência entre duas imagens: a que havia em sua mente e a que se lhe apresentava perante os olhos. Havendo a contraposição da realidade à imagem livresca, tem-se, na perspectiva de Lourival Holanda Barros, um "caso singular de visão transversa; quando não de visão astigmata" (BARROS, 1992, p. 45). Assim, semelhante ao que ocorre nas narrativas de viagens tradicionais, nos escritos euclidianos há um observador desnorteado perante o que vê, muitas vezes oscilante entre a fidelidade às suas próprias conclusões e o compromisso de interpretar o novo a partir do arsenal teórico de que dispõe. Há um eu extasiado perante um real que ultrapassa expectativas prévias e precisa ser nomeado e transformado em linguagem: na Amazônia, o narrador se depara com um "excesso de céus por cima de um excesso de águas"¹² (CUNHA, 1995b, p. 230); em Canudos, com um excesso de informações – muitas vezes controversas – diante das quais se reconhece incapaz de operar uma síntese.

¹² A metáfora aparece no texto "Academia Brasileira de Letras (Discurso de recepção)", publicado inicialmente na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, volume IV, Rio de Janeiro (CUNHA, 1995b, p. 229-45).

No ato de interpretar/nomear o outro, a fascinação exercida pelo que se desconhece já não pode mais ser exorcizada. Antes, provoca no narrador uma espécie de vertigem, que se converte em “delírio imagético” a se repetir obsessivamente ao longo dos textos, por meio do vigor verbal que lhes é característico – pleno de subjetividade, comumente interpretada pela crítica como equívoco científico e/ou histórico. Nessa dinâmica, o eu que (re)descobre é orientado pela própria (re)descoberta, não apenas revelando o que acreditava saber, mas o que passa a saber. O choque do não saber transmutado em saber propicia a Euclides experiências inusitadas, que requerem um longo tempo para serem repensadas e reorganizadas em linguagem: cinco anos são necessários para que *Os sertões* seja apresentado à nação como livro vingador; os três anos e meio que separam o desaparecimento do autor de seu retorno da Amazônia foram insuficientes para que viesse a público seu segundo livro vingador – *Um paraíso perdido*.

Por isso, mostra-se tão tensa e conflituosa a escrita euclidiana. Seus textos, por mais que tenham sido produzidos sob o aval da ciência do tempo, estão a questionar os pressupostos teóricos da prática científica, em sua tentativa de interpretação dos fenômenos atinentes à realidade brasileira: “[...] ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...” – alerta-nos Euclides a respeito de Canudos (Cunha, 2001a, p. 781). Seus textos, por mais próximos que estejam das estratégias discursivas literárias, estão a tecer indagações sobre a capacidade representativa da linguagem. Para Euclides, diante de realidades que parecem irrepresentáveis, o que há é a “fragilidade da palavra humana” (*Ibidem*, p. 779). Então, sendo ele um homem das ciências e das artes, e estando ele próprio a questionar/problematizar as estratégias de representação destes discursos, seus textos registram uma suspeita quanto à capacidade de representação do “real” por meio da linguagem, como a indicar/sugerir a impossibilidade de se chegar à verdade e à essência das coisas. Por outro lado, são suas viagens pelos sertões, desertos e espaços *incivilizados* que trazem à cena principal os

sertanejos de Canudos e dos seringais do Acre, mantidos, durante longo tempo, à margem da história, da geografia e da literatura nacionais. Esta uma das razões pelas quais, passados mais de cem anos de sua publicação, os textos euclidianos seguem mantendo sua atualidade e firmando-se como uma arma de denúncia das injustiças e desigualdades desencadeadas no país.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Lourival Holanda. (1992). Historiografia a tintas nada neutras. *Revista USP*. São Paulo, Universidade de São Paulo, nº 13, p. 44-7, março/abril/maio.
- BOLLE, Willi. (2005). O Mediterrâneo da América Latina: a Amazônia na visão de Euclides da Cunha. *Revista USP*. São Paulo, Universidade de São Paulo, nº 66, p. 140-55, junho/julho/agosto.
- CUNHA, Euclides da. (1975). *Caderneta de campo*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL.
- CUNHA, Euclides da. (1995a). Fragmentos e relíquias. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, p. 565-84. (Organização Afrânio Coutinho).
- CUNHA, Euclides da. (1995b). Academia Brasileira de Letras (Discurso de recepção). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, p. 229-45. (Organização Afrânio Coutinho).
- CUNHA, Euclides da. (1997). Correspondência (1890-1909). In: GALVÃO, Walnice Nogueira, GALOTTI, Oswaldo. (orgs.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP.
- CUNHA, Euclides da. (1999). Impressões gerais. *À margem da história*. São Paulo, Martins Fontes, p. 01-16.
- CUNHA, Euclides da. (2000a). *Diário de uma expedição*. São Paulo: Companhia das Letras. (Organização Walnice Nogueira Galvão).
- CUNHA, Euclides da. (2000b). O batalhão de São Paulo. *Diário de uma expedição*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 269-73. (Organização Walnice Nogueira Galvão).
- CUNHA, Euclides da. (2001a). *Os sertões*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado. (Organização Leopoldo M. Bernucci).

CUNHA, Euclides da. (2001b). Nota preliminar. *Os sertões*. 2. ed., São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, p. 65-7. (Organização Leopoldo M. Bernucci).

DIAS, Léa Costa Santana. (2008). Euclides da Cunha e Canudos: um homem, uma viagem e a busca de expressão. *Revista Outros sertões*. Salvador, Universidade do Estado da Bahia, ano 02, p. 27-43.

FACIOLI, Valentim A. (1990). *Euclides da Cunha: a gênese da forma*. 172f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

FACIOLI, Valentim A. (1998). Euclides da Cunha: consórcio de ciência e arte (Canudos: o sertão em delírio). In: BRAIT, Beth (org.). *O sertão e os sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, p. 35-59.

LIMA, Francisco Ferreira de. (1998). *O outro livro das maravilhas; a peregrinação de Fernão Mendes Pinto*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

MORAIS, Prudente de. (1990). *Arquivos presidenciais 1*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 144p. (Introdução, comentários e notas Herculano Gomes Mathias).

SANTANA, José Carlos Barreto de. (2001). *Ciência e arte: Euclides da Cunha e as ciências naturais*. São Paulo: HUCITEC; Feira de Santana: UEFS.

SANTANA, José Carlos Barreto de. (2005). Euclides da Cunha e a Amazônia: visão mediada pela ciência. *Revista Outros sertões*. Salvador, Universidade do Estado da Bahia, ano 01, p. 35-49.

VENTURA, Roberto. (1998). Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha. In: BRAIT, Beth (org.). *O sertão e os sertões*. São Paulo: Arte & Ciência, p. 63-76.

VENTURA, Roberto. (2002). Do mar se fez o sertão: Euclides da Cunha e Canudos. In: *Revista Canudos*. Salvador, UNEB, ano 7, nº 6/7, jan./dez, p. 39-69.

VILLA, Marco Antonio. (1999). *Canudos – o povo da terra*. São Paulo: Ática.

VILLA, Marco Antonio. (2002). O “Diário de uma expedição” e a construção de *Os sertões*. In: NASCIMENTO, José Leonardo do (org.). *Os sertões de Euclides da Cunha: releituras e diálogos*. São Paulo, UNESP, p. 11-39.

IMAGENS ONÍRICAS E DEVANEIOS EM *AS DOZE CORES DO VERMELHO*

Patrícia Souza Oliveira*

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verbena Maria Rocha Cordeiro

RESUMO

No presente artigo, propõe-se relacionar aspectos destacados da obra *As doze cores do vermelho*, escrito por Helena Parente Cunha, aos conceitos freudianos de sonho, fantasia, devaneio. Inicialmente, analisa-se o aspecto criativo da estrutura do romance, objetivando estabelecer uma possível relação com a estrutura do sonho, enfocando a formação de imagens visuais e a fragmentação onírica. Em seguida, discute-se a questão do fantasiar do escritor, buscando referências em textos de Sigmund Freud, com o objetivo de elencar passagens que evidenciem a fantasia ou o que Freud chama de devaneio, no romance estudado. Observa-se que, no processo de criação da narrativa, a escritora devaneia dando vazão às suas fantasias. Também, a fantasia ganha vazão na descrição dos quadros pintados pela personagem central. É o fantasiar da personagem derivado do fantasiar da escritora. Duplo fantasiar, que se multiplica no fantasiar dos leitores, cabendo a estes, no processo de significação, captar e rearrumar os "pedaços de fantasia", intercambiando também aos seus devaneios.

Palavras-chave: Sonho. Fantasia. Devaneio. Imagens. Fragmentação.

ABSTRACT

In the present article, proposes relate aspects of the work outstanding *The twelve colors of red*, written by Helena Parente Cunha, the freudian concepts of dream, fantasy, day-dream. Initially, we analyze the creative aspect of the novel structure, aiming to establish a possible relationship with the structure of the dream, focusing on the formation of visual images and fragmentation dream. Then we discuss the question of the writer's fantasy, seeking references in texts of Sigmund Freud, in order to list passages that depict fantasy or what Freud calls day-dream, in the novel studied. It is observed that in the process of creating the narrative, the writer muses giving vent to their fantasies. Also, the fantasy comes in the flow description of the pictures painted by the central personage. It's the fantasy of the personage derived from the fantasy writer. Double fantasy, that multiplies in the fantasy readers, being the latter, the process of signification, to capture and rearrange the "fantasy pieces", also exchanging their dreams.

Keywords: Dream. Fantasy. Day-dream. Images. Fragmentation.

1. INTRODUÇÃO

O romance *As doze cores do vermelho*, escrito por Helena Parente Cunha, foi publicado pela primeira vez em 1988. Estruturalmente, é constituído

* Mestranda em Estudos de Linguagens (UNEB). E-mail: pattyaminn@hotmail.com

de 48 módulos, tripartidos em colunas distintas (ângulos 1, 2, 3), as quais ocupam duas páginas do livro aberto, e ocorrem simultaneamente em três tempos (passado-presente-futuro) e em três vozes (eu-você-ela). O módulo introdutório, intitulado *Antes de atravessar o arco-íris*, adverte o leitor sobre essa estrutura e sobre a proposta da trama que se desenrola centralmente com uma protagonista “enlaçada às demais personagens, numa composição e decomposição” (PARENTE CUNHA, 1998, p.13)¹. Este módulo ainda traz mais informações sobre quem é a protagonista:

“Uma pintora, a personagem principal, na primeira coluna se apresenta como o *eu* que se reporta ao passado. A segunda coluna se sustenta por uma voz dirigida à protagonista através de um *você* vivido no presente. O *ela* da terceira coluna se refere à personagem em suas vivências futuras.” (PARENTE CUNHA, 1998, p.13, grifo da autora).

Essas informações se somam a outras desenvolvidas no enredo do romance que narra a trajetória de uma mulher branca, inominada, de classe média, pintora, marcada desde a infância pela ambivalência entre “o lado de cá” e “o lado de lá”. “O lado de cá” representa os ditames patriarcais, enunciados através dos barulhos das vozes cerceadoras que pretendem enquadrá-la numa hierarquia de gênero. “O lado de lá” é o *locus* de autorrealização que ela tenta alcançar para concretizar os seus desejos, retratados simbolicamente nos quadros que pinta.

2. NARRATIVA FRAGMENTADA E IMAGENS ONÍRICAS

No prisma dos vermelhos da obra em estudo, o primeiro aspecto destacado é o caráter criativo da estrutura composicional urdida pela escritora, com o objetivo de aproximá-la de alguns aspectos do sonho discutido por Sigmund Freud. Em prefácio à 2ª edição de ADCV², Rita Terezinha Schmidt afirma que a estrutura da obra faz a história se desenrolar numa sequência descontínua, pois “as colunas desfazem a noção de encadeamentos de capítulos e registram a coexistência de

¹ Neste artigo será utilizada a 2ª edição de *As doze cores do vermelho*, publicada pela Editora Tempo Brasileiro, do Rio de Janeiro, em 1998.

² A partir deste ponto do texto será utilizada a sigla ADCV referindo-se a obra *As doze cores do vermelho*.

planos temporais diferenciados” (SCHMIDT *apud* PARENTE CUNHA, 1998 p.9). Os três tempos e as três vozes (passado- presente- futuro/ eu-você-ela), representados em colunas, quebram a estrutura contínua da narrativa romanesca, trazendo a fragmentação, mesmo existindo linearidade na disposição do tempo e das pessoas.

Sobre a linearidade temporal apontada, fazem-se pertinentes as observações de Luiza Lobo (1992, p.232) de que a corrente da estética da recepção, a partir do final da década de 1960, provocou uma revolução no contexto interativo entre sujeito, texto e leitura. O leitor deixou de ser visto numa posição passiva, e passou a ser parte integrante do ato da leitura, não apenas como polo questionador, mas também enquanto elemento de impulso reestruturante na escrita da obra pelo autor. Assim, mesmo existindo “certa” linearidade temporal em ADCV, acredita-se que Helena Parente Cunha não estabeleceu uma ordem de leitura, e a descontinuidade estrutural possibilitará ao leitor escolher a estratégia que achar conveniente, inclusive reelaborando a sequência como num jogo.

A abertura que a obra ADCV oferece remete, em certo sentido, ao romance *O jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, que foi publicado pela primeira vez em 1964. Na orelha da 15ª edição do romance, publicado em 2009, Ari Roitman sinaliza a imediata e extraordinária recepção deste, atribuindo-lhe o caráter de possuir uma ousadia formal, por possibilitar ao leitor realizar a leitura em linha reta ou aos saltos. Sublinha-se que nesta obra as possibilidades de leitura foram prescritas por Cortázar antes do início da narrativa, na seção *Tabuleiro de direção*, quando diz: “À sua maneira, este livro é muitos, mas é, sobretudo, dois livros” (CORTAZAR, 2009, p.5). Já em ADCV, se a priori o leitor seguir uma linearidade, tomando os módulos numa ordem crescente (do 1 ao 48), poderá romper com tal estruturação linear, tendo liberdade de ler tanto os módulos quanto as colunas, sem obedecer a sequências, experimentando outras possibilidades dessa estrutura fragmentada.

No romance, as três colunas dos módulos são marcadas por um parágrafo único, recuado somente no início. No tecido textual foi usada uma peculiar pontuação, pois não existe a presença de vírgulas ou ponto de exclamação; somente o ponto final das frases declarativas afirmativas e negativas num contínuo, e o ponto de interrogação, denotando as dúvidas e incertezas da personagem central.

“Um dia eu subi até o alto do muro. No alto do muro eu olhei o lado de lá. Um dos meninos me viu e correu devagarmente depressa para perto de mim. [...] Eu pulei para o lado de lá. Eu tinha medo mais não tinha. As cigarras eram cardumes assustados. O vento levantava meu vestido branco. O menino sorria. Eu tremia. Vozes me chamavam do outro lado. Uma voz estreita furou o ar da manhã. Eu tive muito medo. Por que eu não podia passar para o lado de lá?” (PARENTE CUNHA, 1998, p.14).

A disposição das frases e a pontuação dão cadência ao texto, o qual se organiza como se possuísse uma única estrofe composta de versos brancos e livres, sublinhando assim o aspecto lírico que caracteriza a obra como prosa poética. O fluxo e o ritmo intenso da narrativa sugerem ao leitor imagens cinematográficas ou até mesmo imagens oníricas, o que remete às palavras de Freud (1916[1915-16a) quando este diz: “nos sonhos, via de regra, experimentamos coisas sob formas visuais”. Vejamos outro fragmento em que as imagens proliferam:

“Quando nós saímos da escola eu saía da escola. Guizos e sinos e risos repicar de festa e borbulhar de onda. Enrolávamos a saia na cintura para ficar mais curta. Perna e perna em reverberação maior. Dobrávamos a manga da blusa para o braço se atingir de cores mais redondas. Pele e poro perpassados de brisa e salitre. Guizos sinos risos em revoadas além dos lados. Parávamos debaixo das amendoeiras. O sol esbarrava no horizonte. O céu ficando vermelhos. O menino vinha no uniforme cáqui e o mel do cabelo louro derramado sob o quépi. Mel de flores de laranjeiras e enxames dourados e asas lisas e perfume de corolas. Ele sorria vermelho em ritmo aceso. Segurava a minha mão.” (PARENTE CUNHA, 1998, p. 62).

A maneira como a narradora, em primeira pessoa, rememora o seu passado pode ser aproximada à estrutura narrativa de um sonho, quando uma paciente relata-o a seu analista. Imagens em flashes enfocam o encontro casual da pintora com o menino dos cabelos louros. Esse menino foi o namorado com quem a protagonista mais se identificou, durante a sua trajetória, o que é percebido pelas expressões que evocam agradáveis sensações: “mel do cabelo louro”, “mel de flores de laranjeiras” “enxames”, “asas lisas”, “vermelho em ritmo aceso”. Na

passagem recortada, é como se a protagonista, inebriada pelas doces sensações do sonho, se deixasse levar no ritmo fragmentado da narrativa. Dessa forma, no processo de rememorar da pintora, os pensamentos oníricos latentes vão sendo traduzidos em conteúdos manifestos através das imagens que habitam o seu inconsciente.

5

A ideia de que a narrativa assemelha-se à estrutura de um sonho ganha força logo no módulo introdutório de ADCV, quando a voz da narradora enuncia: "Fragmentos e totalidade, instantâneos e fluxos de vida. Existir é juntar pedaços que permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla" (PARENTE CUNHA, p.13). Freud, no texto *Sobre os sonhos* (1901) afirma que "o conteúdo dos sonhos não consiste inteiramente em situações, mas inclui também fragmentos desconexos de imagens visuais, ditos e até fragmentos de pensamentos inalterados". No sonho, a narrativa não segue uma ordenação lógica, normalmente "é como um pedaço de brecha, composto de diversos fragmentos de rocha unidos por um cimento, de modo que os desenhos que nele aparecem não pertencem às rochas originais inclusas" (FREUD, 1916[1915-16b]). Se o sonho não é concebido de forma coerente, tampouco o relato deste terá uma ordenação lógica. Nesse sentido, torna-se pertinente ao leitor, "juntar os pedaços" de sonho que "permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla", no decorrer da narrativa de ADCV.

Nos estudos de Freud (1913) "a linguagem dos sonhos pode ser encarada como o método pelo qual a atividade mental inconsciente se expressa". O interessante é que, para Freud (1913), o inconsciente fala mais de um dialeto e, de acordo com as diferentes condições psicológicas que orientam e distinguem as diversas formas de neurose, encontram-se modificações regulares na maneira pela qual os impulsos mentais inconscientes se expressam.

No presente artigo não será discutida a questão das neuroses, preferindo-se destacar as modificações regulares dos impulsos mentais inconscientes. Mesmo enfocadas por Freud sob outra perspectiva, acredita-se que essas modificações regulares em ADCV se expressariam no aspecto

formal, por conta da estruturação gráfica dos 48 módulos tripartidos em colunas que trazem diferentes vozes em diferentes tempos, e do ritmo lírico do enredo, que atravessa toda a narrativa.

As peculiaridades referentes à estrutura de ADCV apontadas anteriormente remetem ao texto *O melodrama do inconsciente*, de Ricardo Piglia. Ao abordar a relação da literatura com a psicanálise, Piglia (1998, p.111) afirma que James Joyce foi quem melhor utilizou a psicanálise, porque viu nela um modo de narrar, porque soube enxergar na psicanálise uma possibilidade de construção formal. Enfatiza que, nas construções literárias de Joyce, o que está em foco não é a questão temática, mas sim a possibilidade de o escritor construir uma narrativa em que o sistema de relações não precisa obedecer a uma lógica linear, como no monólogo interior. Nas palavras de Piglia:

“Joyce utilizou a psicanálise de uma maneira notável e produziu na literatura, no modo de narrar, uma revolução sem volta. Eu diria que o *Finnegan’s Wake*, sem dúvida uma das experiências (literárias)-limite deste século, foi em grande medida construído sobre a estrutura formal que se pode inferir de uma leitura criativa de Freud: uma leitura não preocupada com a temática, e sim com a maneira como se desenvolvem certos modos, certas formas, certas construções.” (PIGLIA, 1998, p.112):

Observando a estrutura narrativa de ADCV, com sua peculiar quebra de linearidade ao apresentar vozes e tempos diferenciados, num jogo de fragmentação, o que denota um caráter de experimentação da escritora e também do leitor que participa do jogo, acredita-se na possibilidade de aproximá-la da linguagem psicanalítica tão bem utilizada por Joyce.

3. A FANTASIA OU DEVANEIO NO PROCESSO DE TRANSMUTAR A REALIDADE

Sem pretender estabelecer comparações entre os escritores citados, pois cada um tem suas peculiaridades, salienta-se que, tanto Joyce quanto Parente Cunha, são hábeis criadores literários, e nesta última, talvez, a habilidade advenha do seu intenso trânsito no meandro das letras. Além de ser poetisa, contista, ensaísta, romancista, também é Professora Emérita e Professora Titular de Teoria da Literatura na

Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui os títulos de Pós-Doutorado e Livre Docência pela UFRJ, Doutorado em Letras pela UFSC, Mestrado em Letras pela UFRJ, inúmeras especializações na área. Este currículo lhe confere uma consistente formação teórico-literária e possivelmente gere um fluxo de contaminações no trabalho criativo de suas produções. Em entrevista a Maria Célia Teixeira (2003), quando questionada se o fato de ser professora de Teoria da Literatura a ajudou em seus projetos literários, Parente Cunha responde:

“Quando estou empenhada na elaboração do meu texto literário, não penso nos conceitos teóricos. Seria um empobrecimento do fazer ficcional que não pode vir atrelado a propósitos pertencentes à outra ordem. No entanto, como parto do princípio de que todos os elementos que fizeram parte de nossa experiência entram na química da fantasia criadora, por certo meu trabalho com a Teoria da Literatura contribui indiretamente para a feitura do texto.” (PARENTE CUNHA, 2003).

A resposta de Parente Cunha toca no segundo aspecto da obra sobre o qual este artigo pretende discutir: o fantasiar no trabalho de criação do escritor. O objetivo é elencar passagens que evidenciem a fantasia ou o que Freud chama de devaneio, no romance estudado. No texto *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1908[1907]) compara a atividade do literato ao da criança que brinca, enfocando o fantasiar como elemento central e a linguagem como responsável pela relação entre o brincar infantil e a criação poética. Para Freud, o escritor criativo, tal qual a criança, cria um mundo de fantasia, perpassado de seriedade e grande quantidade de emoção. Essa ideia pode também ser relacionada ao que declara Parente Cunha numa entrevista a Leda Jesuíno (2001):

“A poesia nasce de um instante de deslumbramento diante de uma realidade que a fantasia transforma e transmuta. [...] O que chamo deslumbramento pode ser também o súbito deparar-se com algo que torna visível o que pulsava de modo invisível.” (PARENTE CUNHA, 2001).

O que seria, então, o pulsar invisível nas produções de Helena Parente Cunha? Seria o invisível que a escritora transmuta através da fantasia e traduz em palavras e imagens nas páginas, por exemplo, de ADCV? Este invisível seria o que Freud chama de inconsciente, ou poderíamos aproximá-lo disso?

Freud (1916[1915-16a]) elabora a ideia de que os devaneios são fantasias, produtos da imaginação. E o escritor criativo usa seus devaneios, que são a matéria-prima da produção poética, com determinadas remodelações, disfarces e omissões, para construir as situações que introduz em seus contos, novelas ou peças. Assim, o ato criador abarca um processo no qual a transmutação da realidade adquire contornos graças à imaginação. Em ADCV, a fantasia ou devaneio está presente no ato da protagonista desenhar fora da linha, buscando as formas informes, ou pintar seus desenhos fugindo aos padrões estabelecidos, mesmo quando querem cerceá-la.

“Eu desenhava o que não desenhava. Fora da linha um traço aquele. [...] Eu coloria o céu de vermelhos. A professora dizia que o céu era azul. Quantos são 9 vezes 3? Eu desenhava o rompante impetuoso da raiva e traçava a onda frágil da alegria. [...] A laranja não era alaranjada. A laranja tinha um feixe de azuis. [...] Eu coloria uma laranja de vermelhos. A menina loura disse que era maçã. E disse que eu tinha feito a maçã amassada.” (PARENTE CUNHA, 1998, p. 16).

Percebe-se que, no processo de criação da narrativa, a escritora Helena Parente Cunha devaneia dando vazão às suas fantasias, mas não para por aí. A fantasia ganha vazão também na descrição dos quadros pintados pela personagem central. É o fantasiar da personagem derivado do fantasiar da escritora. Duplo fantasiar, que se multiplica no fantasiar dos leitores. Os quadros estão retratados num grau de subjetividade que nem mesmo as outras personagens entendem. As pinturas representadas nas telas simbolizam os desejos íntimos da protagonista, ou expressam a vida sofrida das prostitutas, as quais ela sempre respeitou.

“Seus quadros e seus desejos em concretizações desconcretas e suas pulsações emanando feixes de luz e flocos de sombra. Pessoas que vão à sua casa olham e perguntam o que é o que são. Seus desejos mais procedentes. Você quer conhecer gente que conheça a sua pintura. Conhecer mergulhando atravessando vertical e profundo.” (PARENTE CUNHA, 1998, p. 33).

“Ela nunca deixará de pintar os roxos sangrentos das prostitutas. Ela trará para tela o frio das ruas caminhadas pelos altos saltos em barulhos noturnos de alegrias soturnamente. [...] Ela transporá para os quadros as secretas luzes do lado e os desejos isentos na dupla superfície e o imemorial sedimento e as crispações do fundo.” (PARENTE CUNHA, 1998, p. 39).

Freud (1908[1907]) afirmava que “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um

desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. Assim, as telas da pintora tentam preencher os desejos insatisfeitos, os vazios que perpassaram a sua trajetória desde a infância. Vazios decorrentes das interdições dos seus desejos enquanto menina-mulher-artista, ou advindos de seus questionamentos sem respostas e de suas inseguranças. Quando criança, desejava pular o muro e passar para o lado de lá a fim de encontrar os meninos que brincavam em liberdade. Também desejava ter as respostas de por que a sua colega negra tinha que ocupar o último lugar da fila, se ela não era a maior, ou por que não deviam falar, nem brincar com a menina dos cabelos cor de fogo. Até mesmo desejava saber por que não podia apanhar chuva no quintal ou ainda por que era melhor casar e ser rainha do lar. Inúmeros questionamentos, que atravessam toda a narrativa.

Quando casada, os desejos de que seu marido a satisfizesse sexualmente, de pintar seus quadros, de entrar para a escola de belas artes, de ter um apartamento maior. Todos negados pelo marido. Desejo de encontrar pessoas que entendessem a sua pintura, mergulhando profundo na sua arte; desejo de se encontrar, enquanto mulher que rasura as interdições impostas pelo patriarcalismo. Durante o percurso, os desejos da pintora são perpassados pelo medo, o que marca o seu perfil como ambivalente.

Outro aspecto importante que está presente em ADCV e que Freud discutiu é a relação entre a fantasia e o tempo. Segundo Freud (1908[1907]), nessa relação é como se a fantasia flutuasse entre três tempos, os três momentos abrangidos pela nossa ideação.

“O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une.” (FREUD, 1908[1907]).

Em ADCV, os três tempos passado-presente-futuro, representados nas três vozes, eu-você-ela, se entrelaçam pelo desejo da personagem central ser

pintora e entrar para a escola de belas artes, mesmo quando se sente acuada diante das interdições patriarcais:

“Você está diante do seu cavalete aberto. Seu marido entra e lhe pede um copo d’água. A dele voz dizendo que você em vez de ficar com sua filha está perdendo tempo com estas pinturas que ninguém entende. Restringir de concernências. Insuficiente totalidade.” (PARENTE CUNHA, 1998, p.19).

“Você não gosta do seu trabalho de desenhista. Régua e compasso esquadro o traço de nanquim medida e trava. Travo. Você quer o traço aberto. Formas informes. Fronteiras rasgadas e horizontes adiados. [...] Você se esforça para não errar.[...] Você quer sair em espiral. A circunferência fecharmente é um quadrado sem saída.” (PARENTE CUNHA, 1998, p.49).

As impressões do presente na voz do “você” retrocedem às lembranças do passado evocadas pela narradora através de um “eu” situado no período da adolescência.

“Quando eu fazia o curso de científico nós tínhamos aula de desenho com um professor que estudava na escola de belas artes e era pintor. [...] Um dia o professor nos pedia que desenhássemos um rosto fazendo pergunta. No outro dia um pássaro cansado de vôo. [...] Eu desenhava mares vermelhos e grutas sem fundo e as doze badaladas da meia noite ressoando na ponta do sol e desenhava o céu desdobrando em espirais. Eu desenhava um rosto sem boca de olhos acesos. E eu tirava dez e mais dez.” (PARENTE CUNHA, 1998, p.82)

No fragmento, observa-se que o processo de lembrar leva a personagem central ao momento em que ela teve uma experiência prazerosa. Os seus desenhos, normalmente censurados por muitos que não a compreendiam, ganham mérito na avaliação do professor que, curiosamente, era pintor, o que ela deseja ser, e frequenta a escola de belas artes, lugar que ela deseja frequentar. A situação do presente e a lembrança do passado se misturam, fazendo a pintora projetar o futuro em que o seu desejo é realizado, através da evocação do “ela”.

“Ela vencerá o primeiro prêmio internacional quando o *marchand* amigo da mulher dos cabelos cor de fogo apresentar o quadro que estava na casa de porta e janela. Luz e labaredas em vermelhos e desvermelhos cavados de roxo e ultra-roxo. Ela terá coragem de dizer à imprensa que respeita as prostitutas porque elas não precisam usar a hipocrisia para esconder suas feridas.” (PARENTE CUNHA, 1998, p.83).

A fantasia se estabelece na inter-relação do presente, passado e futuro, sendo tecida pelos fragmentos dos diferenciados módulos. Assim, cabe ao leitor, no processo de significação, captar e rearrumar esses

“pedaços de fantasia”, intercambiando também aos seus devaneios. Para Lacan (1901-1981, p.16) “a literatura é uma acomodação de restos”, e nesse sentido os fragmentos de ADCV são os “restos” que a escritora traduziu do seu inconsciente e de suas fantasias para, num trabalho artesanal, criar a sua arte poética.

4. O ATO CRIADOR: UM “TRANSBORDAR DE ENERGIAS SUTIS”

Helena Parente Cunha (2007) diz: “o ato de criação vem de um transbordar de energias sutis que se expressam em palavras, mas também em silêncio e ritmo. Origina-se de fontes que a razão desconhece”. Na mesma linha de pensamento, Eugénio de Andrade declara: “o ato de criação é de natureza obscura; nele é impossível destringir o que é da razão e o que é do instinto, o que é do mundo e o que é da terra” (ANDRADE, 1979 *apud* REIS, 2003, p. 505). As observações de ambos os escritores contribuem para entender que, apesar do esforço em estabelecer aproximações entre literatura e psicanálise, o ato de criação literária, tal qual a ciência que investiga os processos mentais inconscientes, é concebido de modo complexo e não é passível de uma totalidade de compreensão, portanto nos escapa. Acredita-se que esse caráter é o que instiga à percepção dos leitores. Portanto, só o ato de se entregar à leitura, entrando no labirinto de “energias sutis” e de imagens oníricas, é que fornecerá as respostas que as palavras não dão conta de traduzir. Só o prazer no processo de devaneio, através do devaneio do escritor e do personagem, fornecerá as aproximações que o leitor deseje fazer.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Eugénio de.(1979). A escrita literária. In: REIS, Carlos. (2003) *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 1ª edição no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS.

CORTÁZAR, Julio. (2009). *O jogo da amarelinha*. 15ª ed. Trad. Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

FREUD, Sigmund. (1969/1980). Conferência V- Dificuldades e abordagens iniciais. Parte II-Sonhos (1916[1915-16a]). In: _____. *Conferências*

introdutórias sobre psicanálise. Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, v. XV.

_____. (1969/1980). Conferência XI- A elaboração onírica. Parte II- Sonhos (1916[1915-16b]). In: _____. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*(1915-1916). Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, v. XV.

_____. (1969/1980). Escritores criativos e devaneios (1908[1907]). In: _____. *"Gradiva" de Jensen e outros trabalhos* (1906-1908). Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, v. IX.

_____. (1969/1980). O interesse da psicanálise para as ciências não psicológicas, Parte II, (A), de O interesse científico da psicanálise (1913). In: _____. *Totem e tabu e outros trabalhos* (1913-1914) Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, v XIII.

_____. (1969/1980). Sobre os sonhos (1901). In: _____. *A interpretação dos sonhos (Segunda parte) e Sobre os sonhos* (1900-1901) Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, v. V.

LACAN, Jacques. (2003). Lituraterra. In: _____. *Outros escritos*. Tradução Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 15-25.

LOBO, Luiza. (1992). Leitor. In: JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago.

PARENTE CUNHA, (1998). Helena. *As doze cores do vermelho*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____.(2007). Entrevista com Léa Madureira. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=8>> Acesso em: 25 jan. 2011.

_____. (2001) Entrevista com Leda Jesuíno. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=4>> Acesso em: 25 jan. 2011.

_____. (2003). Entrevista com Maria Célia Teixeira. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ve&id=6>> Acesso em: 25 jan. 2011.

PIGLIA, Ricardo. (1998). O melodrama do inconsciente. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Psicanálise e Literatura. v. VIII nº 15, novembro. p. 110-114.

ROITMAN, Ari. (Orelha do livro). In: CORTÁZAR, Julio. (2009). *O jogo da amarelinha*. 15ª ed. Trad. Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SCHMIDT, Rita Terezinha. (1998). Prefácio. In: PARENTE CUNHA, (1998). Helena. *As doze cores do vermelho*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

**JORNALISMO, MEMÓRIA E HISTÓRIA:
O CADERNO A TARDE CULTURAL E O MODERNISMO NA BAHIA**

Kátia Regina Macêdo Borges*

Resumo

O suplemento literário *Cultural*, publicado ininterruptamente de 1990 a 2009, abre janelas para reflexões sobre características peculiares da implantação do projeto modernista na Bahia, ao atuar como catalisador das produções literárias de várias fases deste movimento em 1990, quando autores de gerações diversas encontraram naquele veículo espaço para a expressão de sua adesão à Semana de 1922. Nossa análise tem como lugar teórico os Estudos Culturais, com contribuições da teoria literária e da sociologia, especialmente das noções de campo e valor simbólico, trabalhadas por Pierre Bourdieu.

Palavras-Chave: Memória. Jornalismo. Literatura.

Abstract

The Cultural Literary Supplement, published continuously from 1990 to 2009, opens windows for reflections on peculiar features of the implementation of the modernist project in Bahia, to act as a catalyst of the literary productions of various phases of this movement in 1990, when several generations of authors found that vehicle space for the expression of its accession to the Week of 1922. Our analysis is theoretical place Cultural Studies, with contributions from literary theory and sociology, especially the notions of field and symbolic value, worked out by Pierre Bourdieu.

Keywords: Memory. Journalism. Literature.

*Mestrado em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.
Email: katiamacces@gmail.com

"Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto"

Walter Benjamin

Frequentemente, consultamos o passado como quem se posta diante de um oráculo. Queremos a solidez das respostas. Buscamos a exatidão dos dados. Invocamos a lembrança. Consideramos com reservas o que se conta. Mas, ironicamente, como quem lança mão de búzios ou de runas, num jogo divinatório, acabamos penetrando em um terreno movediço, subjetivo, no qual há sempre "algo inabordável", como nos lembra Beatriz Sarlo (2005). Em *Tempo Passado*, citando Susan Sontag, ela sugere ser necessário avançarmos, criticamente, para além da simples contraposição entre memória, esquecimento e seus excessos: "Talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento". E complementa: "É mais importante entender do que lembrar, embora para entender também seja preciso lembrar" (SONTAG apud SARLO, 2005, p. 21-22).

Na abordagem do passado é necessário entender e lembrar que memória e esquecimento palmilham o mesmo "território conflituoso", no qual combatem história e identidade. Para fazê-lo irromper no presente, torná-lo compreensível, é necessário organizá-lo narrativamente, sem perder de vista, como observa Beatriz Sarlo (2005), a "renovação temática e metodológica que a sociologia da cultura e os estudos culturais realizaram". Discursos antecedem os personagens que hoje emergem do passado. Tornados documentos, diários e cartas tentam dar conta da subjetividade desse sujeito que assume hoje o protagonismo. O testemunho e a oralidade ocupam novo espaço nesse cenário, bem como revistas e periódicos.

Consensualmente, revistas e periódicos são vistos como efêmeros. Registros baratos e descartáveis do cotidiano. Esnobados até mesmo em seu uso mais clássico: os pacotes de peixe. Desfeito o embrulho, o destino das publicações antigas costuma ser o lixo, com escala breve em algum assoalho. Porém, existe outro mundo, paralelo ao das feiras livres, no qual a edição de cada dia ganha importância. Reconhecido como valioso, ao menos nesse restrito universo, esse acervo de discursos – grandes reportagens, entrevistas, gossips, notas, resenhas – fornece material de pesquisa para estudos de cultura, história e literatura. Interceptados por pesquisadores de

áreas diversas, os arquivos diários têm sido resgatados em livros, dissertações e teses. Revistas e periódicos também servem para acondicionar o passado.

Mas investigar essas publicações não é simplesmente desembulhar e catalogar dados. Além de dar conta da vida do próximo, jornais e revistas nos põem em contato com uma gramática toda própria, construída a partir do modo como se organiza uma determinada “visão de mundo”, como observa Isabel Travancas em *O Livro no Jornal*. Figurativamente, é como observar o mecanismo interno de funcionamento de um olho, já que este mecanismo está necessariamente relacionado ao que se vê. Segundo Travancas (2001), é possível fazer uma leitura dos cadernos literários como resultado da visão de mundo dos jornalistas, pois “a percepção da sociedade e sua compreensão vão estar profundamente influenciadas pela profissão”. Não só em termos práticos, como ela nos conta, “mas no aspecto existencial e simbólico” (TRAVANCAS, 2001, p. 24)

É sempre mais digno imaginar o jornalista como o alegórico anjo da história, o *Angelus Novus* de Paul Klee, a que se refere Walter Benjamin em suas *Teses*¹. Mas a verdade é que essa profissão está imersa, ainda recorrendo a *O Livro no Jornal*, nas ideologias individualistas que atravessaram os séculos XVIII e XIX, nos quais ela se desenvolveu. E não podemos ignorar o fato de que é exercida no Brasil, em uma sociedade marcada por relações sociais que, como anota a pesquisadora, “definem identidades e organizam a vida em vários aspectos” (TRAVANCAS, 2001, p. 23). Assim, acreditamos que só um exame muito superficial do passado, que nos chega ao presente embrulhado em páginas de revistas e periódicos, deixaria de lado a análise das influências dessas redes de relações dentro do universo jornalístico e literário.

O nosso estudo, realizado no âmbito do mestrado em letras do programa de pós-graduação em literatura e cultura do Instituto de Letras da UFBA, sob orientação da professora doutora Antonia Torreão Herrera, está sendo feito numa perspectiva multidisciplinar, com contribuições de fontes teóricas da sociologia, dos Estudos Culturais e da Teoria Literária, tomando como *corpus* as 51 primeiras edições do suplemento literário A TARDE Cultural, publicado ininterruptamente entre 1990 e

1 Em *Teses sobre o conceito de história*, de 1940, o filósofo alemão Walter Benjamin utiliza a imagem do *Angelus Novus*, quadro do artista plástico suíço Paul Klee, ao metaforizar a imagem da superação e das contradições da história: “ele tem seu rosto voltado para o passado [...]. Mas do paraíso sopra uma tempestade que o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas” (BENJAMIN, 1987, p. 222-232).

2009, encartado aos sábados em um jornal de grande tiragem. Não consideramos, no entanto, esse objeto do ponto de vista estrito de sua origem. Ao contrário, procuramos enxergá-lo como parte de um todo, que se inicia bem antes e que, no tempo e em discursos, se move. Até porque a origem, como argumenta Giorgio Agamben, em *O que é o Contemporâneo?*, não está situada apenas num passado cronológico, mas "é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro" (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Entendemos que o interesse despertado por este veículo não se situa exatamente em seus primeiros números, apenas por serem os seus primeiros números, mas por serem literalmente exemplares: da continuidade de registro da vida literária baiana que atravessa suas páginas e da tensão que persistia na Bahia, em 1990, a apenas um ano do fim do século XX, entre o apego à tradição – academias, institutos, universidades – e o desapego às raízes institucionalizadas, proposto em 1922 pelos modernistas de São Paulo. É sempre problemático abordar o modernismo. Como explica Ivan Marques, em *Cenas de um modernismo de província*, pois essa acabou tornando-se uma noção larga e imprecisa, devido às variações assumidas "na passagem de um continente a outro". O pesquisador sugere, e consideramos aceitável, que o termo seja tomado no plural, falando-se então em modernismos latino-americanos, reconhecendo assim como essência desse movimento seu "caráter heterogêneo e contraditório" (MARQUES, 2011, p. 9).

Em um país continental como o nosso, para tentar compreender o modernismo brasileiro, ainda de acordo com Marques, torna-se fundamental conhecer as especificidades que ele adquire em cada região, pois, "em cada constelação provinciana, para além da simples imitação da vanguarda paulista, o movimento foi adquirindo uma feição particular, determinada pelas condições locais" (MARQUES, 2011, p. 9). Não se trata, portanto, da simples leitura das diferentes recepções da Semana de 22, mas de perceber como ao credo modernista de São Paulo foram incorporadas diferenças regionais marcantes, e não apenas sotaques, que tornariam o modernismo brasileiro, segundo Marques (2011), "mais denso e complexo". Tal visão, que questiona fortemente a centralidade do modernismo paulista na vida cultural do país, tem sido compartilhada por vários críticos e historiadores².

2 Um dos críticos mais ferrenhos da visão centralista do modernismo paulista na vida cultural brasileira é o gaúcho Luís Augusto Fischer, professor de literatura, que publicou na

Em *Avant-Garde na Bahia*, citando Teixeira Gomes, Antonio Risério (1995) anota que a defasagem literária do nosso Estado, em relação às rupturas estéticas promovidas pelos paulistas, se deu em consequência de um atraso que teria causas econômico-sociais e também culturais. “A elite letrada baiana era a encarnação mais caricata possível do beletismo ornamental, da literatura de estufa, resistente a qualquer milimétrico sinal de subversão no mundo das letras” (RISÉRIO, 1995, p. 27). Aqui, o modernismo só teria chegado em 1928, tomando-se como marco o *Manifesto do Tradicionismo Dinâmico*, de Carlos Chiacchio, em *Arco & Flexa*³. As obras pioneiras teriam sido, de acordo com alguns autores, *Moema*, de Eugênio Gomes; *Rondas*, de Carvalho Filho e *Poema de Ouro Preto*, de Godofredo Filho⁴.

Assim, o fato de haveremos escolhido este período e este periódico nos serve como mirante, janela, aberta no presente a um passado dinâmico e sujeito a revisões. O trabalho de enquadramento da memória, como lembra o historiador Michael Pollak (1989, p. 8) “alimenta-se do material fornecido pela história e este pode ser combinado a um sem-número de referências” ou, ainda, como nos diz Beatriz Sarlo (2005, p.25), “a questão do passado pode ser pensada de muitos modos”. O nosso, logicamente, não se pretende único.

Iniciamos nossa pesquisa nos arquivos de A TARDE, complementando-a com leituras e entrevistas. Diante da necessidade de ampliar informações, recorreremos também ao acervo da Biblioteca Pública do Estado. Constatamos que há lacunas críticas sobre o passado recente da Bahia, especialmente o período que vai de 1920 a 2000 e o que, nele, refere-se às relações entre imprensa e vida literária, o que torna ainda mais importantes trabalhos de pesquisadores como Valdomiro Santana, autor de *Literatura Baiana, 1920 a 1980*, e Ivia Alves, com seu indispensável *Arco & Flexa*. Esses vazios em nossa história, como observa Albino Rubim, no artigo *Comunicação, Mídia e Cultura na Bahia Contemporânea*, sinalizam áreas a serem exploradas, a exemplo da comunicação, que ainda hoje figura no que ele classifica como “mundo esquecido”. Mundo que, para ser reconstruído no presente, exige um olhar que

edição 174 da revista Superinteressante o artigo *A Ditadura do Modernismo* <disponível em http://super.abril.com.br/superarquivo/2002/conteudo_227739.shtml>

3 No livro *Arco & Flexa*, de 1978, Ivia Alves nos apresenta uma análise detalhada do manifesto de Carlos Chiacchio.

4 Em *Literatura Baiana*, as obras citadas são destacadas como pioneiras do modernismo na Bahia por Jorge Amado e Carvalho Filho, em depoimento a Valdomiro Santana.

investigue seus “enlaces com a sociedade e, em especial, com a cultura” (RUBIM, 2000, p 74).

Infelizmente, a bibliografia existente ainda é pouco extensa e acrescentar-lhe pequena contribuição torna-se um desafio a ser pacientemente vencido, principalmente por conta do estado físico dos acervos públicos, e mesmo de alguns acervos particulares, nos quais valiosas edições de periódicos e revistas padecem, mais que os efeitos do tempo, a ação do descaso. A dificuldade no manuseio desse material, que enfrentei pessoalmente nos arquivos localizados no edifício-sede do jornal A TARDE⁵, e na Biblioteca Pública do Estado, fez com que fosse necessário recorrer também às fontes testemunhais, atores de determinada época, cuja fala – validada pelo status alcançado por um novo sujeito subjetivo (SARLO, 2007) – pode contribuir para mover a composição dos mosaicos históricos, estabelecendo e rasurando conexões.

Nesse sentido, acreditamos que compreender a história do A TARDE Cultural é vê-lo como parte de um movimento maior de ruptura, iniciado no século XIX, por grupos como Academia dos Rebeldes, Turma da Baixinha (Samba) e Arco & Flexa, que buscavam a renovação das linguagens, inspirados pelos paulistas de 1922, mas não necessariamente afinados com suas propostas. Em 1990, por incrível que pareça, a Bahia ainda oscilava entre o tradicionalismo enraizado no academicismo, à sombra dos grandes vates, e um mundo novo, que ardia ao sol das tecnologias, sob o calor da “crise de legitimidade das autoridades” (SARLO, 2004, p. 59). Alterações na gravidade ideológica do planeta haviam afetado todos os eixos criativos e, após longo período de “cale-se”, expressar-se finalmente ditava nova ordem. Será que, cerrando hermeticamente todas as portas e janelas dos sobrados, a Velha São Salvador resistiria?

Bem que tentou. Compreender a história do A TARDE Cultural é vê-lo também como parte de uma cena artística marcada pela resistência a tudo que não fosse devidamente legitimado. Assim, em sua primeira fase, o caderno assume a feição de uma trincheira provinciana em papel tablóide. Ante as mudanças que se avolumavam

5 Na pequena biblioteca existente no prédio do jornal A TARDE, há coleções encadernadas de periódicos, inclusive a do primeiro ano do A TARDE Cultural. Em 2009, a empresa iniciou a digitalização de todo o seu acervo, já estando disponíveis para consulta virtual as edições de 1912 a 1955 em terminais instalados na Biblioteca Pública do Estado e no Arquivo Público da Bahia.

naquele que foi, para Hobsbawm, o mais curto dos séculos, volta-se, exclusivamente, para a produção acadêmica, alheio ao bafejo das subjetividades. Estrutura erguida em 1912, o jornal de Simões Filho dominava então a arquitetura cultural de tessitura resistente da cidade, estendendo sua influência por todo o Nordeste. Escudado pela venda dominical de mais de 100 mil exemplares, mantinha-se “bastião da família” e era sob suas bênçãos que vicejavam carreiras e grupos literários. Um dos marcos do modernismo baiano de 1928, segundo Ivya Alves, foi a coluna semanal *Obras e Homens*, de Carlos Chiacchio. Nela, o jornalista anteciparia algumas das ideias que anunciaria formalmente no manifesto do Tradicionismo Dinâmico, publicado na revista *Arco & Flexa*.

Também em A TARDE, Heron de Alencar, do grupo da revista *Caderno da Bahia*, assumiria uma página literária nos anos 1960, intitulada *Caleidoscópio*, considerada tão importante para Vasconcelos Maia, em depoimento a Valdomiro Santana, no livro *Literatura Baiana*, que fizera com que a revista perdesse, a partir daí, “a sua razão de ser”. Nas palavras do escritor, “a página literária de A TARDE passou a fazer o papel do *Caderno da Bahia*”. Porém, o mesmo Vasconcelos Maia (2009, p.33) reconhece que o jornal representava então o que havia de “mais acadêmico aqui, um jornal conservador até hoje, embora, de vez em quando, tome atitudes populares”. E admira-se diante do fato de o periódico ter se tornado “porta-voz de um movimento de vanguarda”, com o “beneplácito” de Jorge Calmon, seu editor-chefe.

Foi Jorge Calmon quem decidiu, em 1990, criar um suplemento literário. Ele considerava ser necessário por em circulação temas e textos que não cabiam no espaço do noticiário comum. Em depoimento exclusivo, e que compõe este trabalho, o jornalista Tasso Franco nos conta como foi convocado a assumir a edição do suplemento: “Dr Jorge queria criar um caderno de cultura, mas não a cultura do dia a dia e, sim, aquela que era produzida dentro das universidades” (informação verbal)⁶. Para ajuda-lo, foi chamado o professor Adinoel Motta Maia, que, como consultor, ficaria encarregado da seleção de monografias, dissertações e teses a serem semanalmente publicados. Foi assim, acadêmico, que nasceu e permaneceu, ao longo de 20 edições, o A TARDE Cultural.

6 Em entrevista concedida para este trabalho em novembro de 2011.

Segundo Florisvaldo Mattos⁷, que assume o caderno na segunda fase, frieza na recepção e críticas ao formato, no meio literário, teriam evidenciado a necessidade imediata de mudanças. O caderno teria que reinventar-se, ainda no calor do lançamento, na 21ª edição. Reprodutor de vozes autorizadas, deveria agora entabular novos diálogos, para além da Escola Politécnica, da Academia de Letras da Bahia e do Instituto Histórico Geográfico. Questionado sobre as mudanças, Adinoel Motta Maia diz acreditar que Jorge Calmon tenha sucumbido à pressão, pois havia muito pedidos em sua mesa: “As pessoas na Bahia que têm certo status econômico, social ou político acham que, por isso, têm direito a espaço no jornal. A vaidade é maior que o bom senso” (informação verbal)⁸.

Mattos nos conta em poucas linhas sobre o projeto que apresentou ao editor-chefe de A TARDE. Resumia-se à valorização da criação artística e da reflexão crítica, dentro da universidade ou fora dela. Para as páginas do caderno, levou algumas das suas principais referências e, como observa, “uma visão de geração”, que incluía a sua e a anterior, no caso, a do *Caderno da Bahia*, além de outra mais antiga, a dos seus mestres: “Homens como Henrique Dias Tavares e Antonio Barros”. Interessava-lhe ainda aqueles com quem mantivera o que chama de “ligação cultural”, como Pedro Moacir Maia e Vivaldo da Costa Lima. E, também, os artistas plásticos, com os quais travara conhecimento na época da circulação da revista *Mapa*: “Artistas que então apenas começavam a fazer seus nomes, como Calazans Neto, Hélio Oliveira, Sante Scaldaferrri e Zé Maria Rodrigues”.

Pela análise das edições do caderno, percebemos que, ao assumir o A TARDE Cultural, Mattos o incluiu no projeto modernista que norteia a sua trajetória existencial, crítica, artística e jornalística. Ao ocupar aquele espaço, ele promoveu internamente uma nova ruptura com a tradição academicista. Em depoimento, o editor reafirma o compromisso com os pioneiros do movimento, que ainda necessitavam, segundo ele, ter seu talento publicamente reconhecido. Diz: “Valorizámos aqueles que foram importantes para deflagar o processo do modernismo na Bahia, pois a Bahia sempre foi caracterizada por viver afogada em academicismo e retórica. Valorizávamos os pioneiros: Sosígenes Costa, Godofredo Filho, Carvalho Filho, Eurico Alves...”.

7 Em entrevista concedida para este trabalho em janeiro de 2012.

8 Em depoimento exclusivo para este trabalho, concedido em agosto de 2011.

Para o jornalista, há uma linha de continuidade, espécie de tracejado cultural, que une autores de gerações diversas. A análise das edições do Cultural, em sua segunda fase, nos mostra a presença de praticamente todos os nomes, de algum modo, relacionados ao modernismo e ao seu entorno. É interessante observar, em seu depoimento, como Florisvaldo organiza o modernismo baiano em fases, como quem se refere a um projeto único. Para ele, o processo é contínuo e começa com Godofredo Filho, Carvalho Filho e Eurico Alves. Estrutura-se melhor com a Academia dos Rebeldes, de Jorge Amado, Clóvis Amorim, Sosigenes Costa e Edson Carneiro. E, então, chega à Geração Caderno da Bahia, que leva o pensamento modernista para dentro do Estado e da universidade. Em seguida, a Geração Mapa o consolida, com a revista de mesmo nome, e o caderno cultural SDN – o suplemento literário do jornal Diário de Notícias. Ainda sobre a transição, vale ressaltar que o A TARDE Cultural tornou-se representativo após as mudanças. Em 1995, ganhou o prêmio de melhor veículo de divulgação cultural do país, oferecido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

Ao examinarmos as edições, e seu entorno criativo, no entanto, nos interessa – mais que um resgate puramente histórico – a tentativa de apreensão dos espaços simbólicos. Como explica Pierre Bourdieu, em *As Regras da Arte*, “não existe campo em que o enfrentamento entre as posições e as disposições seja mais constante e mais incerto do que o campo literário e artístico” (BOURDIEU, 1996, p. 290). O nosso interesse, desde o trabalho de conclusão do curso de comunicação social, apresentado em 1993, na Faculdade de Comunicação da UFBA, situa-se exatamente na intersecção entre estes campos específicos e o jornalismo. Naquela ocasião, cotejamos os três principais jornais baianos, tendo como foco de pesquisa a crítica teatral. E é nessa direção, em abordagens diversas, que pretendemos seguir, assumindo a pertença a essa profissão e questionando teoricamente as suas bases e o seu exercício.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio (2009). *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaio*s. Chapecó, SC: Argos.
- ALVES, Ivya (1978). *Arco & Flexa*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio*s sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras
- FRANCO, Tasso: depoimento (novem. 2011). Entrevistadora: Kátia Borges. Salvador, 2011. Gravação digital. Entrevista concedida para a dissertação de mestrado da autora.
- MARQUES, Ivan (2011). *Cenas de um Modernismo de Província: Drummond e os Rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editoras 34
- MATTOS, Florisvaldo: depoimento (jan. 2011). Entrevistadora: Kátia Borges. Salvador, 2011. Gravação digital. Entrevista concedida para a dissertação de mestrado da autora.
- MOTTA MAIA, Adinoel: depoimento (agosto. 2011). Entrevistadora: Kátia Borges. Salvador, 2011. Gravação digital. Entrevista concedida para a dissertação de mestrado da autora.
- POLLAK, Michael (1989). *Memória, Esquecimento, Silêncio*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15. Tradução Dora Rocha Flaksman. <disponível em http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf>. Acesso em: 10.11.2011.
- RISÉRIO, Antonio (1995). *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
- RUBIM, Antonio Albino Canelas (2000). *Comunicação, mídia e cultura na Bahia Contemporânea*. *Bahia Análise & Dados*. Salvador, Ba: SEI, v. 9, n.º 4.
- SANTANA, Valdomiro (2009). *Literatura Baiana 1920-1980*. Salvador: Casa de Palavras/ Fundação Casa de Jorge Amado
- SARLO, Beatriz. (2007). *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- TRAVANCAS, Isabel (2001). *O Livro no Jornal: Os Suplementos Literários dos Jornais Franceses e Brasileiros nos Anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial.

LENDO A MÚSICA ERUDITA E A CANÇÃO POPULAR COMERCIAL: A FACE AMBÍGUA DA PRODUÇÃO CRÍTICA DE JOSÉ MIGUEL WISNIK

Jamille Maria Nascimento de Assis *

Resumo

Este trabalho analisa como o crítico e músico José Miguel Wisnik aborda em sua obra a manifestação musical dentro do complexo contexto da cultura. Para tanto, o método utilizado foi o de análise de alguns trabalhos escolhidos por serem mais centrados no objeto música. O *corpus* é composto pelo livro *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* e pelo ensaio *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*. Ora discutindo sobre a música clássica, ora sobre a música popular comercial, o crítico tenta mapear as produções musicais em interação com o social de forma sincrônica e diacrônica. Por ter formação em música clássica, ele utiliza-se de seus conhecimentos em teoria musical para ampliar os sentidos dos sons. Além disso, técnicas de leituras textuais, como o *close reading*, servem de subsídio para a interpretação das letras de canção. Diante disso, entende-se que as lógicas formalistas dialogam com leituras antropológicas nas reflexões de Wisnik. Por isso, flutuando entre diversas teorias, usando-as em forma de suplemento e ampliando o seu repertório, o crítico assume um lugar ambíguo, que lhe abre possibilidades de pertencimento a muitas linhagens interpretativas no campo da cultura brasileira.

Palavras-chave: José Miguel Wisnik. Música erudita. Canção popular comercial. Produção crítica.

Abstract

This paper examines how the critic and musician José Miguel Wisnik addresses in his work the musical manifestation within the complex context of the culture. For this purpose, the method used was the analysis of some selected papers to be more object-centered music. The corpus is composed by the book *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* and the essay *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*. Sometimes discussing classical music, sometimes the commercial popular music, the critic tries to map the musical productions in social interaction in a synchronic and diachronic. Having trained in classical music, he uses his knowledge of music theory to enlarge the sense of the sounds. In addition, techniques of textual readings, such as close reading they serve as input for the interpretation of the song lyrics. Therefore, it is understood that the logical formalist dialogue with readings in anthropological reflections Wisnik. Therefore, floating between different theories, using them as a supplement and expand your repertoire, the critic assumes an ambiguous place, it opens up possibilities of strains belonging to many interpretations in the field of Brazilian culture.

Keywords: José Miguel Wisnik. Classical music. Popular song commercial. Critical production.

* Estudante do curso de Mestrado em Literatura e Cultura do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Universidade Federal da Bahia. E-mail: jamilleassis@gmail.com.

A música, tão presente desde muito cedo na vida de José Miguel Wisnik, foi um dos primeiros alvos críticos de suas pesquisas. Diferentemente de outros estudos que abordavam a canção através de uma mera leitura de composições - resultado da falta de proximidade dos estudos de Letras com os aportes teóricos específicos de ordem musical -, o *uspianista* Wisnik (denominação dada por ele mesmo) mostra um paradigma possível para se interpretar as manifestações culturais, sem recair na separação entre modos de dizer que estão intensamente imbricados, como a melodia e a letra de música. Esta análise diferenciada pode ser explicada pela sua formação tanto como músico, quanto como acadêmico de Letras.

Ao se voltar para o início das reflexões de Wisnik (1977), encontra-se a dissertação de mestrado que virou livro e que foi produzida na época da ditadura militar, sob orientação de Antonio Candido. O propósito foi o de estudar o movimento modernista, a partir da Semana de Arte Moderna, bem como o de apreender desse momento as relações entre música e literatura². A escolha desse mote se justifica, provavelmente, por ser um momento dentro do grande movimento muito estudado pelos uspianos: o modernismo brasileiro, fato verificado pela estudiosa Rachel Lima (1997), em seu estudo sobre a crítica literária brasileira, a partir da análise da produção crítica em literatura em 5 universidades brasileiras, entre os anos de 1970 e 1995. O material utilizado na pesquisa tenta dar conta da música – uma área menos conhecida em relação à variedade de manifestações do movimento. Segundo o crítico, o método utilizado para tal análise foi, basicamente, a leitura e fichamento da bibliografia sobre

² Sobre o mesmo assunto, mas trazendo o enfoque para as figuras de Villa-Lobos e Mário de Andrade, Elizabeth Travassos (2000), no seu livro *Modernismo e Música Brasileira*, reflete sobre a interação entre literatura e música num momento de mudanças de paradigmas na cultura. Para tanto, a autora aponta o lugar que a música ocupou no debate modernista e as propostas de modernização musical do país. A tentativa é de fazer convergir os estudos sobre música erudita, folclórica e popular, tão debatidas nos anos de 1920, para além da busca pelo nacionalismo. Diferentemente de Wisnik, Travassos faz uma reflexão sobre a música vinculada ao mercado em meio à busca excessiva pela “verdadeira” canção popular nacional.

Modernismo e a busca de programas de concerto, crítica musical e partituras concernentes ao Modernismo musical (WISNIK, 1977, p.178). O crítico começa contextualizando os acontecimentos musicais em torno da Semana e verifica que a produção musical tinha o intuito de mostrar o que o Brasil possuía de mais inovador nesse campo.

Contudo, os compositores deram a sua contribuição sem participar da polêmica promovida pela Semana. Posteriormente, o livro centra-se nos festivais e nos programas musicais, se atentando até em polêmicas da época, como a que foi protagonizada por Menotti Del Picchia e Oscar Guanabara em torno dos músicos Villa-Lobos e Carlos Gomes. A discussão bairrista entre Rio de Janeiro e São Paulo aconteceu devido ao caráter oposto entre os compositores em questão: o primeiro queria inovar e se concentrar na linguagem musical; o segundo, mais conservador, ainda pensava que a arte era reflexo da natureza. A partir disso, Wisnik dá destaque para as revistas modernistas, como a Klaxon e a Ariel, as quais fazem a passagem da forte combatividade dos festivais para o didatismo. O capítulo seguinte é todo dedicado a Villa-Lobos, "uma imagem eufórica do Brasil oferecida à Europa" (WISNIK, 1977, p.140). A obra do representante da música erudita no Brasil é analisada em suas características e em sua recepção crítica. E, por fim, o crítico destaca os desdobramentos da Semana e a demorada renovação musical no Brasil. Daí já se pode depreender que a grande maioria das análises foram calcadas na música clássica. E, para tanto, o livro incorpora autores e formas musicais consagradas pelo tonalismo na Europa e traça o percurso histórico da teoria musical.

Em contraponto a essas considerações, Wisnik traz a investida do escritor Coelho Neto com seu poema-sinfônico (elaboração culta de motivos populares), o que serve de mote tanto para se conhecer traços constantes nas práticas musicais no Rio de Janeiro e em São Paulo no início do século XX, como para debater sobre a relação lítero-musical. O crítico destaca que a confluência entre poesia e música faz com que elas se pensem mutuamente com grande rendimento ou, por vezes, aponta para o problema intrínseco da

linguagem, que é da ordem da impossibilidade do discurso pleno. Nesse momento Wisnik (1977, p.106) traz a opinião de Mário de Andrade:

"[...] quando Mário afirma, por exemplo, o avanço da música sobre a literatura, já que a música havia incorporado conscientemente há séculos a simultaneidade, fazendo desta um elemento constitutivo; ao mesmo tempo, descartando toda necessidade figurativa, havia conquistado maior consciência da forma. Em outros momentos, a referência às formas musicais penetra o texto poético fazendo ver criticamente as condições em que a arte se produz".

A área de interseção da música com a poesia, segundo Mário, recebeu contribuições do procedimento da simultaneidade, já que o que para a música é ocorrência física (paralelismo entre melodia e letra, por exemplo), para a poesia só pode ser desvelada na recomposição mental da linearidade dos versos. A harmonia se estabelece, portanto, a partir da polifonia de termos simultâneos. Ao observar essa intenção de simultaneidade no desafio lançado aos compositores por Coelho Neto, Wisnik ratifica o revestimento da música pela literatura com intuito ideológico e desenvolve discussões em torno da música no movimento modernista (arte do passado e arte do presente; música pura e música descritiva – poema sinfônico –; relação entre música brasileira e música europeia). Esse projeto do escritor Coelho Neto teve a pretensão de "formar um grande painel musical da história, na elaboração culta de motivos populares" (WISNIK, 1977, p.25), mas acabou simbolizando uma estética contrária à inovação aliada à incapacidade de compreender a sociedade em sua abrangência. Ao levar em conta os fatos ocorridos na época estudada em interação com a análise dos produtos da Semana, Wisnik extrapola a análise do objeto musical e busca nas interações sociais e históricas a compreensão de sua execução.

O enfoque dado pelo crítico ao estudo do modernismo musical no Brasil³ tentou delinear o sistema de produtos, crítica e recepção (pequeno

³ Wisnik percebeu que estudar o modernismo através da música era uma lacuna nas pesquisas sobre a Semana de 22. Já existia o livro sobre Artes Plásticas na Semana de Arte Moderna, de Aracy Amaral, e a literatura sempre estava em foco. Ao mesmo tempo, Wisnik escreveu artigos sobre música popular, fez crítica musical no jornal *Última Hora* e foi editor-assistente de cultura no jornal *Movimento*. Em meio a tantos ensaios sobre música erudita e popular, ele acredita que "[...] foi a partir daí que se delineou essa tendência a tomar a música popular como um modo privilegiado de ler a cultura brasileira. A gaia ciência está ligada a isso, ou

grupo de amadores) numa época em que existia uma grande variedade de estilos como o lundu, o fado, as polcas, as havaneiras importadas, os maxixes e os tangos. Esse formato de interpretação é oriundo do trabalho de Antonio Candido (1959), que delineou a concepção de sistema literário brasileiro levando-se em consideração a interação entre as obras, os artistas e a recepção.

O sistema, no caso da música modernista, está aberto às interações exteriores, principalmente por ser o Brasil lugar da junção de basicamente três etnias, deslocadas de sua terra natal e carregadas assim por um tom melancólico do não lugar. Para exemplificar, tem-se o caso da mediação do compositor francês Milhaud, que apresentou a música europeia (politonalidade) a Villa-Lobos e Gallet; mas que, em contrapartida, experimentou fazer um mix entre as músicas de folclore brasileiro e as de concerto. Outro destaque da época é a obra de Ernesto Nazareth, que produziu em seus maxixes a síntese de elementos negros e europeus.

No entanto, o que Wisnik observa é que o empreendimento não poderia ser apenas o de assimilar a música folclórica à linguagem culta como tema, mas também como fonte técnica, pois “[...] a assimilação de códigos populares a códigos eruditos supõe sempre um processo de estilização capaz de fundi-los de modo eficaz” (WISNIK, 1977, p.26). Essa apropriação de objetos populares pela cultura de elite e suas dificuldades foi discutida por Mário de Andrade, principalmente, no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, em 1928. Como a ratificar os pressupostos lançados por Andrade e endossados por Wisnik, Gilda de Mello e Souza (1979) faz uma leitura do livro *Macunaíma*, buscando observar o aproveitamento da cultura popular dentro de uma obra erudita. Ao levar em consideração trechos da narrativa do “herói sem caráter” em contraponto com o perfil intelectual investigativo das manifestações populares brasileiras de Mário de Andrade, Souza (2003, p.11) constata que “[...] mais do que na técnica de mosaico ou no exercício da *bricolage*, é no

seja, a esse movimento interpretativo em que literatura e canção, erudito e popular, fino e grosso, reviram um no outro” (WISNIK, 2006, p.208).

processo criador do modelo da música popular que se deverá [...] procurar o modelo compositivo de Macunaíma”.

Então, depreende-se que os temas presentes na obra do autor modernista, bem como a técnica (suíte e variação) que é utilizada na composição do texto, perpassam o processo criativo do “populário”. O próprio Mário de Andrade, portanto, colocaria em prática as prescrições lançadas para os artistas modernos preocupados com a exaltação do que se considerava representativo no País. No entanto, segundo Souza (2003, p.27), o modo como Mário de Andrade tece a sua ficção entra numa rede de nivelamentos e desnivelamentos, os quais colocam em patamares diferenciados as técnicas do âmbito popular e erudito.

“Efetivamente, o *canto novo* de *Macunaíma* [...] explodira em Mário de Andrade de forma análoga às improvisações dos cantadores do Nordeste, como a reprodução *decorada* de um aprendizado longo e laborioso. Era de certo modo um ato falho, a traição da memória do seu período nacionalista. Da mesma forma que os cantos populares incorporavam inconscientemente, no momento agônico de *tirar o canto*, todo o aprendizado que, anos a fio, havia acumulado, Mário de Andrade via se projetar, como que mau grado seu, no livro que expressava a essência de sua meditação sobre o Brasil, os índices do esforço feito para entender o seu povo e o seu país”.

Observa-se que o ato de decorar e de inventar – esse último resultante da “traição da memória” – são ações desvalorizadas por Souza e, para tanto, são atreladas à analogia do ato falho e à acomodação do processo criativo em níveis e desníveis, pressupondo assim hierarquizações⁴. É justamente nessa operação de repetição e esquecimento que está presente a potência da criatividade popular. Entretanto, o que acaba sendo constatado através das análises da

⁴ Gilda de Mello e Souza (2003, p.25) descreve da seguinte forma o mecanismo inventivo do cantador nordestino: “1) Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória. 2) Sobre essa melodia tece uma série de variações inconscientes. 3) Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até torná-la fácil, esquemática, vulgar (etapa de desnivelamento). 4) Só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de variar e enfeitar (etapa da elevação de nível). Portanto: é a partir de uma preparação preliminar bastante complexa que se inicia o momento propriamente criador, quando a riqueza das variações, atuando sobre o núcleo central, torna a enriquecê-lo, transfigurando-o e fazendo-o ascender de novo ao nível superior da arte”. A observação do processo de composição do cantador popular recai na ênfase da cópia do que não é seu e na vulgaridade da reprodução empobrecida, ligada à esfera do inconsciente. A produção só é elevada ao “nível superior da arte”, quando racionalmente o músico acrescenta novas variações. Portanto, tudo o que vem antes de chegar a essa etapa é considerado inferior e fácil, conseqüentemente, sem valor estético.

estudiosa é a desvalorização técnica do campo popular, que só ganha destaque se for elevada e transformada pelo trato erudito: “Macunaíma [...], sobretudo, desentranhava dos processos de composição do populário um modelo coletivo sobre o qual erigia a sua admirável obra erudita” (SOUZA, 2003, p.29). O que se verifica é, ao que parece, o predomínio do alaúde sobre o tupi, o qual precisa se elevar a esfera das belas artes para conquistar um espaço valorizado.

Outros posicionamentos sobre essa relação conflitiva entre as produções eruditas e populares estão sendo produzidos. Por exemplo, ao refletir sobre a importância da experiência estética atrelada ao consumo das artes populares, Richard Shusterman (1998, p.101) redimensiona o valor desse tipo de manifestação na história dos homens: “[...] a crítica contra a legitimidade da arte popular, conduzida em nome da proteção de nossa satisfação estética, representa um modo de renúncia ascética, uma das várias formas utilizadas pelos intelectuais desde Platão para subordinar o poder desgovernado e a invocação sensorial da estética”. O posicionamento do filósofo na defesa da arte popular é acompanhado da constatação que, mesmo sendo difícil a realização da

“[...] liberação sociocultural dos grupos dominados que a consomem, ela pode ao menos ajudar as partes dominadas de nós mesmos, igualmente oprimidas pelas pretensões exclusivistas da cultura superior. Reconhecendo o desgosto da opressão cultural, tal liberação pode talvez servir de estímulo para uma reforma social mais ampla”.

A invalidação da estética popular, segundo Shusterman, é atrelada à tendência ao exclusivismo do termo estética no ambiente dominante. E isso advém da

“[...] presunção de falsidade, uma estratégia do imperialismo intelectual que implica que a elite cultural não apenas tenha o poder de determinar, contra a opinião popular, os limites de legitimidade estética, mas também de decretar, contra a evidência empírica, o que pode ser chamado de experiência ou prazer reais” (SHUSTERMAN, 1998, p.111).

Um dos exemplos de critérios que são atrelados a uma obra de arte de valor que estaria ausente na arte popular massiva seria o de durabilidade, fato refutado pelo filósofo que acredita ser muito cedo para determinar se os

“clássicos da arte popular” irão sobreviver para a posteridade e, além disso, “[...] temos tendência para esquecer as razões socioculturais e institucionais que garantem que os clássicos das artes maiores continuem a agradar” (SHUSTERMAN, 1998, p.114). O fato de as obras valorosas permanecerem significando por muito tempo é, de modo curioso, recorrentemente mencionado por Wisnik ao legitimar os clássicos por ele estudados:

“O cânone, isto é, o conjunto das obras eleitas, ensinadas, citadas, tornadas clássicas, que atravessa tempos envolve sim uma negociação litigiosa e surda, embora passe por ser uma seleção tácita e pacífica. Acho que todos concordamos, no entanto, que a emergência da discussão sobre o cânone, o desvelamento de seu caráter não pacífico, o fato de dever estar sempre em obras (e de suscitar, por exemplo, a discussão sobre o caráter artístico dos games) favorece a saúde do cânone e fortalece a sua necessidade” (WISNIK, 2011).

No tocante à literatura analisada em sua dissertação, Wisnik a coloca num patamar de mediação entre história e música, por ela elaborar uma visão do passado. A relação entre esses modos de representação do social admitem que a mensagem seja submetida a variáveis da experiência de um intérprete da linguagem. Para sua argumentação, Wisnik faz em dois momentos do livro leituras bem detidas no texto, em seus elementos intrínsecos. O *close reading* dos poemas “Enfibraturas do Ipiranga” e “Inspiração”, ambos de Mário de Andrade, foi o método escolhido, talvez por ser o mais afinado com os pressupostos aprendidos por ele na USP. Diferentemente do paradigma americano, a análise cerrada do texto foi aliada a uma leitura dos conflitos sociais da época vivenciada pelos modernistas. Além disso, a transposição do que se fazia nas vanguardas literárias para o ambiente musical serviu de explicação para a composição ambígua do período estudado: a arte tanto era ligada à destruição, ao dadaísmo e à transformação das regras do jogo, quanto à ampliação das possibilidades sonoras do material, ligada ao futurismo.

Isso seria a síntese dos acontecimentos relativos a uma esfera moderna que transformou a lógica artística numa tensão entre o futurismo e o primitivismo, envolvida na necessidade de andar em

paralelo com a modernidade pós Revolução Industrial e no tratamento das culturas envolvidas na formação do País.

Esse primeiro trabalho de Wisnik, no âmbito da pós-graduação, é exemplar no que tange ao uso da análise musical de modo mais técnico e formal para a compreensão da música e a tudo que a circunda. E mais, esse tipo de uso teórico extrapola o entendimento da música executada na Semana de 22 para ir dialogar com o contexto histórico, as interações entre as artes e o contato com o mundo exterior (França). Isso demonstra um poder de articulação que desliza entre a cultura e a sua dobra com o social. A interface entre literatura e música (seja ao analisar peças baseadas em poesias ou o poema sinfônico) é estudada como ponto de inflexão que justifica menos a presença desse estudo no contexto do curso de Letras, do que a inovadora percepção de estudar contextos artísticos brasileiros para a compreensão da cultura.⁵

Não se pode deixar de destacar que a pesquisa é fruto de seu tempo. Levando-se em consideração que a dissertação foi feita em plena década de 1970, o formato bem encadeado e até um pouco engessado demonstra a preocupação com a forma acadêmica com que se apresentam os resultados da

⁵ Esta relação literatura/música se faz de forma diferencial no Brasil, que dispõe de um grande acervo poético e musical fascinando a todos que com ele tenham contato. Isto oferece um caráter mutante à canção brasileira, que, como diz Luiz Tatit (2004, p.7): “[...] é organismo que ludibria os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto”. Por isso, a canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa. É por esse e por outros motivos que a canção brasileira se solidifica e se torna objeto de estudo, o que é bem demonstrado no livro *O século da canção*, de Luiz Tatit. São cantores que gravam poesias, que valorizam as formas, as melodias. São poetas que buscam inspiração na música para compor os seus versos. E é este movimento que torna frutífera esta relação. No entanto, poucos são os estudos que se dedicam de forma direta à interação entre música e literatura. Podem-se citar os seguintes: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001; SANT’ANNA, Afonso Romano. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978; DAGHLIAN, Carlos. *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985; SOPEÑA, Frederico. *Literatura e Música*. Trad. Cláudia A. Schiling. São Paulo: Nerman, 1989; PIVA, Luiz. *Literatura e Música*. Brasília: Musimed, 1990; NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Ed. SENAC: Itaú Cultural, 2003; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Leituras Intersemióticas: a Contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais*. In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis: NUT, 2001, v. 1, n. 7, p. 294-308; TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000; GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

análise, numa tensão implícita com a maneira como Wisnik vê o texto. Ademais, a eleição do modernismo, e do consequente programa clássico executado na Semana da Arte Moderna, para ser objeto de estudo, recai na legitimação dos espaços eruditos de interpretação da cultura. Isso é muito sintomático, pois o texto dissertativo tenta abarcar o dialogismo que existe tanto entre as artes nesse momento específico do modernismo, quanto a fissura entre os elementos constituintes de uma cultura brasileira.

Ainda na década de 1970, Wisnik sai de um ponto erudito, com a música executada na Semana de 22, para recair num outro lugar do *continuum* musicológico brasileiro: o da música popular comercial⁶. A dificuldade de lidar com o tempo, colocando em simultaneidade o minuto e o milênio, faz referência a um momento de grande aceleração dos acontecimentos ao redor do mundo. O AI-5, a consciência ecológica e a tecnologia espacial, tudo pode ser trabalhado pela percepção poética. Dentro desse contexto, o Brasil, em sua intensa criatividade musical, se destaca com a sua música “incomum”, que se torna “bem comum” para a população. Para Wisnik (1979), independentemente de classe social ou educacional a que se pertence, a canção penetra e representa essas realidades díspares. Analisando um contexto que retrata a conjuntura política da ditadura, o crítico observa um suposto “vazio cultural” provocado tanto pela censura, quanto pelo processo de repetição provocado pela indústria cultural. Por isso, a música popular comercial nos anos de 1970 conviveria com dois modos de produção: o industrial, ligado às gravadoras e à grande circulação; e o artesanal, protagonizada pelos poetas-músicos. Este último, através de seus “recados”, produziria um tipo de resistência perante a ordem política estabelecida.

“Não conheço descrição melhor. A música popular é uma rede de recados, em que o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma

⁶ Trata-se de um ensaio escrito originalmente para o volume “Música” da coleção *Anos 70*, dirigida por Aduino Novaes e publicada pela editora Europa, em 1979. Posteriormente, o texto foi publicado pela editora Senac/Aeroplano, do Rio de Janeiro, em 2005, com comentários dos autores e também no livro *Sem Receita*, uma compilação de ensaios e canções de Wisnik, em 2004.

só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem” (WISNIK, 2004, p.170).

Esse caráter comunicacional, então, é característico do *modus operandi* com que a música, de forma bem particular, se organizou e criou fortes laços com a cultura popular. Isso ocorreu, nessa época tratada por Wisnik, pela necessidade de tornar a linguagem ambígua, utilizando-se de recursos retóricos como a ironia e a metáfora, para se fazer a crítica ao governo e interagir com os ouvintes sem ser censurado.

Como exemplo desse momento *sui generis*, Wisnik analisa a obra dos cantores importantes daquele momento: Caetano Veloso e Chico Buarque. A constatação é de que se opera nesses compositores uma articulação especial que os faz trabalhar com a linguagem de forma complexa, o que não impede de serem consumidos e elevados à condição de ícones no Brasil. E isso faz com que não se tenha a possibilidade de falar de música comercial atrelada a um uso estético estritamente contemplativo. As letras tomam uma importância política tamanha que Wisnik (2004, p.174) chega a afirmar que é ela que leva a canção e não o contrário, pois

“[...] a música não é suporte de verdades a serem ditas pela letra, como uma tela passiva onde se projetasse uma imagem figurativa; talvez seja mais frequente, até, o caso contrário, em que a letra aparece como um veículo que carrega a música”.

E por toda essa especificidade, a música popular

“[...] não se oferece como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido” (WISNIK, 2004, p.176).

No entanto, sabe-se que o lucro que esse tipo de arte promove no Brasil faz com que a produção musical fique, sim, atrelada aos fluxos comerciais, senão as grandes gravadoras não estariam preocupadas com os números de venda, por exemplo. E mais: esse fato deve ser avaliado, pois mesmo não

entrando num campo de linguagem estandardizada, o popular necessita da lógica do mercado para se perpetuar e, por vezes, sobreviver.

Mesmo não se firmando no Brasil um sistema como o que acontece na música erudita europeia, por exemplo, (e novamente a concepção de sistema de Candido é utilizada), com autores, obras e públicos definidos e um uso contemplativo da arte, a música popular se liga a outras práticas sociais, como o ritual, os atos festivos e ao canto de trabalho. O processo ambivalente⁷ pelo qual a música popular brasileira se produz acaba sendo motivo para que o fenômeno seja “[...] pouco entendido na cabeça do país” (WISNIK, 2004, p.178). Por isso, a canção não tem regime de pureza, nem com as origens da nação, nem com a ciência, nem com a soberania da arte. O que fez que ela experimentasse “saltos produtivos” na história com a criação do samba em 1917, depois com a bossa nova, com o tropicalismo e, por fim, com o pós-tropicalismo (termo que Wisnik usa para classificar a década de 1970).

Por fim, o crítico faz a análise de canções compostas por Caetano para Roberto Carlos, essa figura de quem, para ele, a crítica não estava preparada para falar. O fenômeno do romantismo de massas é sintoma da permanência até os dias atuais desse cantor “porta-voz do desejo”. E isso se expressa fortemente nas meta-canções compostas por Caetano, que trazem reflexões acerca da poética da identidade e da força da cultura e também no depoimento dado pela mulher de Wisnik incluído no ensaio. Verifica-se, talvez, nessa delegação dupla de interpretação (reflete-se sobre Roberto Carlos através da voz da mulher e de Caetano Veloso) uma atitude de afastamento do objeto mais massivo estudado por ele ou ainda um caso de transferência de interpretações mais emotivas para um indivíduo do sexo feminino, como foi notado por Silvano Santiago, em seu célebre texto “Democratização no Brasil 1979-1981 (Cultura versus arte)”. Primeiramente, deve-se observar que antes de sinalizar um

⁷ A ambivalência está sintetizada em três tópicos descritos por Wisnik (2004, p.178): “a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da estandardização”.

possível caso de "gender trap"⁸ no discurso de Wisnik, Santiago (1998, p.11) destaca que foi "através da intervenção dum professor de Letras [...] que a crítica cultural brasileira começa a ser despertada para a complexidade espantosa do fenômeno da música popular". No entanto, nas palavras de Santiago (1998, p.11), Wisnik é pego "pelas trapaças que o falocentrismo pode pregar". Discordando dessas afirmações, 24 anos depois Wisnik (2004, p.192) dá a sua visão do caso:

"Sei bem o quanto Silviano valoriza, com certo exagero, esse "O minuto e o milênio", e sou reconhecido ao interesse que ele lhe dá como sintoma daquele momento de democratização. Mas voltemos ao ponto. Silviano supõe que sou incapaz de falar de Roberto Carlos, depois de ter me proposto a isso, e que eu recuo para preservar a superioridade intelectual masculina. [...] Ora, a ideia de que eu esteja barrado interiormente para falar de Roberto Carlos [...] é uma aplicação de um esquema pré-pronto, colhido em Huysen, que não tem nenhuma base no meu texto. Silviano, aliás, não oferece nenhum vestígio textual da sua suposição. Eu falo de Roberto Carlos quando quero (inclusive na passagem citada), e escolho me deixar falar por outra fala porque o foco da questão – a música popular-comercial como um todo, e Roberto Carlos em particular – é dialógico por excelência".

Aos discordar de Santiago, Wisnik aponta até que o crítico carioca, além de usar esquemas prontos, não comprova com nenhuma passagem o que diz. Em seguida, o crítico se diz livre, independente e produtor de um texto por si só emaranhado de vozes. A surpresa surge devido à "inocência" de Santiago em supor que Wisnik ficaria em dúvida ao falar de um cantor popular, suspendendo sua atividade rotineira da plurivocalidade. Então não é a toa que Wisnik (2004, p.194) diz que "quando passo a palavra à 'minha mulher', não é porque não posso (escrever sobre cultura de massa), mas porque posso (passar a voz a outro). E porque posso travestir-me gozosamente em minha mulher". A ideia de subalternidade da mulher, portanto, não participaria das propostas de Wisnik. Contudo, não só ao convocar a voz de sua esposa para comentar sobre esse tipo de obra musical, bem como ao chamar,

⁸ A respeito do "gender trap" cometido por Wisnik, Santiago (1998,p.12) levanta os seguintes questionamentos: "O crítico pergunta: 'que tipo de força o (Roberto Carlos) sustém no ar por tanto tempo? Por que ele?' O crítico se sente incapaz de pensar o paradoxo do oculto mais óbvio. Será que isso é tarefa para mim? Deve ter perguntado a si antes de dar continuidade ao artigo. José Miguel cai na armadilha do gênero (gender trap), incapaz de responder à questão que é formulada pelo encadeamento orgânico do seu raciocínio analítico. Eis que pede ajuda à sua mulher [sic] para que responda e escreva sobre Roberto Carlos".

metaforicamente, as canções compostas por Caetano Veloso para Roberto, não estaria Wisnik analisando por vias indiretas o fenômeno do romantismo massivo? Mesmo enfatizando que seu texto é polifônico, porque ao falar desse tipo de música comercial ele só se permita a ouvir através da voz do outro? Observa-se, portanto, que Wisnik acaba tentando assumir o papel de autoridade tradicional do autor ao controlar os possíveis sentidos que do texto dele os leitores poderiam inferir. Considero que a interpretação de Santiago é, sim, plausível e lança reflexão acerca dos sutis poderes entrelaçados na construção dos discursos. A questão não é admitir o falocentrismo, mas o de permitir que outras leituras possam compor o arsenal interpretativo do texto em análise. E isso, por outro lado, pressupõe também que seja aceita a voz da mulher, seja ela factível ou travestida em Wisnik, como outro olhar acerca do assunto, mesmo que venha ainda carregado de estereótipos do universo feminino.

Mais do que defender a teoria da criatividade ímpar da cultura brasileira, o crítico problematiza os questionamentos que dificultam essa percepção e ideias contrárias a esse fato. O contexto também é mobilizado numa tentativa de situar a música popular comercial numa intrincada rede de citações e relacionamentos. No entanto, o centro das discussões se restringe ao que ele chama de cânone, não só literário como musical. Os consagrados são invocados como personagens exemplares do que o Brasil tem de melhor. Por isso, recai-se ainda na valorização daqueles que já são bastante promovidos em detrimento de uma variedade de artistas que também representariam a produção brasileira. Essa seria uma forma de legitimar o espaço ainda muito elitizado do intelectual como pensador da cultura. Além disso, verifica-se que em seus estudos o foco ainda recai no movimento de elevação ao culto erudito dos objetos de estrato popular, numa tentativa de estetizar os produtos que, tradicionalmente, não ganham o prestígio social. Isso pode ser comprovado, como foi mencionado acima, tanto ao acreditar na qualificação do popular através do uso técnico da música clássica, quanto pelo reforço da constatação de que a música popular comercial somente

ganha status, dentre outras coisas, por passar pelo trato criativo promovido pelo conhecimento erudito de seus compositores. Mesmo acentuando o conhecimento canônico, o crítico não deixa de exaltar objetos pouco valorizados, os quais quase sempre quando são estudados ficam reduzidos ao caráter negativo e pouco inventivo, como pode ser verificado nos estudos dos produtos massivos. Esses trabalhos que passeiam pelas diversas formas de produções artísticas ainda lidam com a dificuldade de estudar a articulação entre o erudito e o popular, pois outras lógicas – como a política, social e econômica, devem também ser articuladas. Diante disso, deve-se levar em consideração que José Miguel Wisnik, apesar de ser pioneiro nos estudos sobre a música popular massiva brasileira, ainda a submete a uma supervalorização do registro erudito. Dessa forma, a ideia de ambiguidade está presente não só na escolha de seus objetos de estudos, mas também na forma como são construídas as suas interpretações.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. (1962). *O ensaio sobre a música brasileira* [1928]. São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- CANDIDO, Antonio. (1959). *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins.
- LIMA, Rachel Esteves. (1997). *A Crítica Literária na Universidade Brasileira*. Tese de doutorado em Teoria Comparada. UFMG, Belo Horizonte: [Sn].
- SANTIAGO, Silviano. (1998). Democratização no Brasil 1979-1981 (Cultura versus arte) In: ANTELO, Raul (Org.). *Declínio da arte/ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras contemporâneas/ ABRALIC. p. 11-23.
- SHUSTERMAN, Richard. (1998). *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: 34.
- SOUZA, Gilda de Mello e. (2003). *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* [1979]. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- TATIT, Luiz. (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

TRAVASSOS, Elizabeth. (2000). *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

WISNIK, José Miguel. (1977). *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

_____. (2006). O intelectual nativo. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Org.). *A MPB em discussão: entrevistas/*– Belo Horizonte: Editora UFMG. p.197-220.

_____. (2004). O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez [1979]. In: WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha.

_____. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. *Enigma*. Conteúdo Livre. Disponível em: <<http://sergyovitro.blogspot.com/search/label/Jos%C3%A9%20Miguel%20Wisnik>>. Acesso em: 02 de julho de 2011.

LÉXICO TOPONÍMICO: FONTE DE MEMÓRIA E IDENTIDADE CULTURAL

Lana Cristina Santana de Almeida*
Orientador: Prof.^a Dr.^a Serafina de Souza Pondé

RESUMO

O estudo toponímico está vinculado à análise de aspectos geográficos, históricos e culturais que influenciam no processo de denominação de um lugar. Tais estudos são realizados com a intenção de mostrar que a função de um topônimo não está restrita a questões de localização geográfica. A análise do léxico toponímico é, na realidade, um resgate da memória identitária de um povo, uma vez que irá possibilitar o conhecimento das suas origens, seu modo de vida e o desvendamento de sua cultura material e espiritual. Trata-se, portanto, de uma pesquisa etnográfica, histórica e linguística. Dessa maneira, o topônimo torna-se um documento tão importante quanto qualquer outro; rico em informações que podem ser resgatadas a partir da análise de suas motivações semânticas (físicas ou antropoculturais).

Palavras-chave: Léxico. Topônimo. Semântica. Identidade sociocultural.

ABSTRACT

The study toponymic is linked to the analysis of geographic features, historical and cultural influence in the designation of a place. Such studies are intended to show that the function of a toponym is not restricted to questions of geographic location. The analysis of the lexicon toponymic is actually a recovery of memory identity of a people, as it will enable the knowledge of their origins, their way of life and the unveiling of its material and spiritual culture. It is therefore an ethnographic, historical and linguistic. Thus, the toponym becomes a document as important as any other, filled with information that can be redeemed from the semantic analysis of their motivations (physical or antropoculturais).

Keywords: Lexicon. Toponym; Semantics. Sociocultural identity.

1 APRESENTAÇÃO

Este artigo busca analisar, na primeira seção, a importância que a linguagem possui na construção das representações culturais e o papel essencial que exerce na forma como uma comunidade linguística categoriza os elementos extralinguísticos, dando assim início à formação do seu sistema lexical.

Na segunda seção, verifica-se como o léxico de uma língua é formado e como essa parte do sistema linguístico apresenta ao mundo o conhecimento armazenado nas sociedades no decorrer das gerações. Nas subseções

*Mestrado em Língua e Cultura (UFBA). E-mail: lanasantana8@gmail.com.

seguintes, analisa-se o léxico toponímico como parte desse saber linguístico e como fonte de recuperação da memória identitária de um povo.

2 LINGUAGEM E CULTURA: TECENDO REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E IDENTIDADES

Segundo Stuart Hall (1997, p.1), “[...] a linguagem é o meio privilegiado pelo qual damos sentido às coisas, em que o significado é produzido e trocado [...]”¹. É através do processo de comunicação que a linguagem atua como produtora de significados, os quais, por sua vez, são construídos em sociedade. Portanto, é pela linguagem que as representações culturais são formadas em um meio social.

A cultura está permeada por representações e, conseqüentemente, repleta de conceitos que são aprendidos e apreendidos pelo homem durante o processo de *endoculturação* (LIMA; MARTINEZ; LOPES FILHO, 1991), que consiste nas etapas de formação cultural da criança, o que ocorre logo após seu nascimento, visto que a cultura não é uma herança genética, por isso precisa ser aprendida; e esse processo é tão intenso que a cultura passa a estar interligada à vida do homem, de forma que ele já não pode dela se desvincular, pois, conforme ressaltam os antropólogos Lima, Martinez e Lopes Filho (1991, p. 44),

“o homem é natureza, cultura e sociedade, entidades distintas, mas interligadas, que geram o biológico, o psicológico, o cultural e o social. Por consequência, pode afirmar-se, que o homem faz parte da natureza [...]. O certo é que o homem possui energia que liberta, recebe e transmite por intermédio de uma ação social e cultural. Como não vive só, esta ação é *interação*, visto tratar-se de uma ação conjugada, de esforços congregados. [...] O homem é um conjunto com uma unidade bem individualizada dentro do conjunto com o qual interage [...] vive dentro dos seguintes mundos ou dimensões: a) mundo orgânico [...]; b) mundo social e do cultural [...]; c) mundo psíquico.”

Partindo dessas premissas, percebe-se que a análise comportamental do homem só é possível quando visualizada a integração de três dimensões: *individual, social e cultural*. É desse estudo que se

¹ “[...] language is the privileged medium in which we 'make sense' of things, in which meaning is produced and exchanged [...]” (HALL, 1997, p. 1); (tradução livre da autora).

pode adentrar em fatores que correspondem também à *psique*, pois a personalidade

"[...] engloba todas as dimensões do ser humano, desde o subconsciente, inconsciente, consciente, até as formas de conduta, aos ideais, e isto em relação vivida e indissociável com todo o ambiente social e o contexto cultural que contribuem para o moldar." (LIMA; MARTINEZ; LOPES FILHO, 1991, p. 52).

3

É, por conseguinte, através dessa interdependência que as identidades são construídas? O "eu" não se destaca na formação da identidade, visto que este é um processo considerado "subjetivo"? Fica nítido que a construção identitária do sujeito não se processa apenas por fatores biológicos; o "eu" é construído através das significações estabelecidas pelo meio sociocultural, no qual o sujeito está inserido. Segundo Woodward (2009),

"a subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades." (WOODWARD, 2009, p. 55)

Dessa forma, pode-se afirmar que as identidades formam-se a partir da *identificação* do conjunto de significados construídos culturalmente, isto é, adota-se determinada posição de sujeito por se perceber como parte integrante das representações elaboradas culturalmente. É o processo dialógico e histórico concretizado através dos discursos culturais que permitem a utilização de símbolos como representações identitárias.

Essas representações e identidades, construídas no interior de cada grupo social, correspondem ao que Paul du Gay et al. (1997 apud WOODWARD, 2009) chama de *circuito da cultura*. Neste circuito, há uma conexão entre a identidade, a representação, a produção, o consumo e a regulação. As representações de um grupo social são construídas através dos símbolos, sejam estes textos, vestimentas, artefatos utilizados, vocabulário; enfim, tudo aquilo que identifica ou significa o indivíduo integrado nesse grupo. Esses símbolos são produzidos técnica e culturalmente, a fim de causar um processo de identificação e fazer o indivíduo consumir essa produção. Isso

quer dizer que se identificar com determinado grupo social é consumir toda a produção por ele e para ele elaborada e, conseqüentemente, absorver suas significações. Essa produção “[...] tem um efeito sobre a regulação da vida social, por meio das formas pelas quais ele é representado, sobre as identidades com ele associadas e sobre a articulação de sua produção e de seu consumo.” (WOODWARD, 2009 p. 68).

Nesse sentido, a cultura não é vista apenas como parte integrante do sistema social, como a economia e a política; a cultura é vista como formadora desse sistema social. E nesse papel de formação social, a linguagem ocupa um lugar de suma importância, pois é ela que constrói os significados e os faz circular no meio social.

Os estudos culturais contemporâneos traçam uma reconfiguração em elementos que já faziam parte dos estudos sociológicos, entre eles a linguagem. Contudo, é válido ressaltar que, anteriormente, a linguagem era vista como subordinada e a serviço do mundo dos fatos, hoje, vê-se que ela constitui os fatos e não apenas os relata (DU GAY, 1994 apud HALL, 2002).

Dessa forma, os elementos que fazem parte da realidade só passam a ter uma significação a partir da linguagem. Um elemento do mundo real só é significativo dentro de um sistema de classificação instituído pela linguagem e pelas práticas discursivas, as quais irão definir em que categoria classificatória determinado objeto deverá ser inserido no sistema linguístico de uma sociedade.

“Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados são, na verdade, o que entendemos por ‘cultura’.” (WOODWARD, 2009 p. 41)

De acordo com Sapir (1969), linguista e antropólogo, a língua pode sofrer influências do ambiente físico desde que, sobre este, tenha atuado a coletividade, de tal forma que o ambiente ganhe relevância suficiente para interferir no sistema linguístico; em outras palavras, a

simples existência de um elemento da natureza, seja de origem animal, vegetal ou mineral; ou mesmo uma forma topográfica da natureza – como, por exemplo, vales, planícies, planaltos – não é suficiente para que lhe seja atribuído um signo. É preciso que a sociedade tenha determinado interesse por ele para que seja inserido em seu repertório linguístico.

“É o caso, portanto, de tachar como errônea qualquer tentativa para considerar um elemento de cultura mesmo da natureza mais simples, como unicamente devido à influência do ambiente. As forças sociais, que assim transformam as influências puramente ambientais, podem, por sua vez, ser consideradas como de caráter ambiental, no sentido de que cada indivíduo se acha colocado em meio de um conjunto de fatores sociais a eles reagindo.” (SAPIR, 1969, p. 44)

Assim, o *ambiente* a que Sapir faz referência é aquele composto por fatores físicos e por fatores sociais. Entendam-se como fatores sociais “[...] as várias forças da sociedade que modelam a vida e o pensamento de cada indivíduo. Entre as mais importantes [...] estão a religião, os padrões éticos, a forma de organização política e a arte” (SAPIR, 1969, p.44).

Ressalta-se que Sapir (1969) conceituava a linguagem como a responsável pela forma de pensar de uma sociedade, ou seja, a forma como os elementos de natureza concreta ou abstrata são classificados revelam a organização do pensamento dos membros de uma sociedade. Compreende-se, portanto, que todos os fatores sociais citados pelo autor são formulados e organizados pela linguagem e, conseqüentemente, entende-se que o ambiente a que Sapir se refere é organizado também por ela.

Sendo assim, percebe-se que a linguagem exerce papel predominante na construção e divulgação da cultura de uma sociedade. A formação da identidade e suas representações a partir dos seus símbolos e a formação das categorias linguísticas tornam-se partes constitutivas da cultura, assim como a cultura também se torna parte constitutiva de todos esses processos, estabelecidos a partir das práticas sociais. Portanto, os assuntos aqui tratados dão início a uma discussão mais específica: *a importância que o estudo lexical possui para a compreensão e o resgate de significados culturais de uma sociedade*, em especial, o estudo do léxico toponímico como instrumento de análise da formação cultural de uma sociedade.

3 LÉXICO: REPERTÓRIO DO CONHECIMENTO DE UMA SOCIEDADE

"[...] Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. [...]"

(Ramos, Graciliano. Vidas Secas, 1967.)

O excerto do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, retrata o momento em que as personagens *menino mais velho* e *menino mais novo* vão até a cidade e lá se deparam com coisas nunca vistas, deslumbram um universo que não conseguiam entender, pois para adentrar no mundo das significações precisariam conhecer os nomes daquilo que viam pela primeira vez. Sem os nomes não há a compreensão, pois não é possível criar uma representação mental daquilo que não se conhece, daquilo que não se internalizou. A respeito do processo de nomeação, Biderman (2001) afirma que

"a nomeação da realidade pode ser considerada como a etapa primeira no percurso científico do espírito humano de conhecimento do universo. Ao reunir os objetos em grupos, identificando semelhanças e, inversamente, discriminando os traços distintivos que individualizam esses seres e objetos em entidades diferentes, o homem foi estruturando o mundo que o cerca, rotulando essas entidades discriminadas. Foi esse processo de nomeação que gerou o léxico das línguas naturais" (BIDERMAN, 2001, p.13).

É, portanto, o conhecimento do nome o primeiro passo para entender as representações culturais de uma comunidade; para conhecer a forma como um povo organiza e classifica os elementos da sua cultura material e espiritual e dá origem ao léxico de sua língua. O léxico guardará, pois, todo o repertório conceitual de uma língua; é nessa parte do sistema linguístico que será possível encontrar

"[...] a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo da sua cultura através das idades. Os membros dessa sociedade funcionam como sujeitos-agentes, no processo de perpetuação e reelaboração contínua do Léxico da sua língua." (BIDERMAN, 1978, p. 139).

7

Revista Inventário – 10ª edição – Jan.- Jun. 2012 – www.inventario.ufba.br – ISSN 1679-1347

Será a transmissão do léxico que proporcionará a cada indivíduo a construção do seu vocabulário; os membros da sociedade encarregam-se, de uma forma assistemática, de divulgar os conhecimentos produzidos no decorrer das gerações. Percebe-se no trecho escolhido do romance *Vidas Secas* que faltou às crianças esse processo de interação linguística e social; deve-se levar em consideração, logicamente, o contexto social e histórico em que o enredo do romance se desenvolve. Trata-se de uma família de retirantes nordestinos que foge da seca e que vivia afastada do meio urbano; é a representação de um núcleo familiar em que não existe o hábito do diálogo e os poucos momentos de interação linguística, no seio familiar, apresentados no romance, são truncados e dissonantes.

Faltava-lhes, pois, o exercício do *ouvir*. Segundo Noam Chomsky (apud MARTELOTA, 2006), todo ser humano possui a capacidade de aprender uma língua, isto é um processo mental inato ao homem, mas o seu desempenho dependerá das interações que ocorrem durante os primeiros anos da sua infância, etapa da vida em que o módulo cerebral que compõe o sistema lexical entra no processo de *input*, em outras palavras, quanto mais palavras são escutadas nesse período, melhor será a competência lexical do falante.

Além disso, o conhecimento é algo dinâmico. O homem vem durante muitas gerações ampliando e transformando seu modo de vida, ele age sobre o meio social e para cada conhecimento que surge é preciso apresentá-lo ao mundo. Para isso faz-se necessário lançar mão do processo de nomeação, ampliando ainda mais o sistema lexical. E como ocorre essa ampliação lexical?

Cabe, neste ponto da discussão, uma distinção entre o que vem a ser **léxico**, **lexema** e **palavra**, buscando esclarecer a intrigante dúvida ressaltada na fala de um dos meninos do romance *Vidas Secas*: “Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos.” Sucintamente, Perini (1996) estabelece uma definição e ao mesmo tempo uma distinção para esses três elementos da língua.

“Vamos, pois, denominar **palavra** cada uma das formas individuais *pedra* e *pedras*, ou seja, temos em português a palavra *pedra* e a palavra *pedras*. E à entidade que engloba *pedra* e *pedras* daremos o nome de **lexema**: as **palavras** *pedra* e *pedras* são duas formas do **lexema** *pedra*. E diremos também que o **léxico** é (entre outras coisas) **a lista dos lexemas da língua.**” (PERINI, 1996, p.345)

Sabe-se que o sistema lexical é muito amplo e seria um trabalho impossível a um falante nativo conhecer todo o léxico de sua língua oficial, visto que o léxico não corresponde apenas a um corte sincrônico, mas sim, a uma soma de sincronias sucessivas.

Além disso, deve-se levar em consideração que existem vocabulários especializados, ou seja, listas de lexemas específicos de determinadas áreas técnicas e científicas. O que significa dizer que é a interação linguística e o saber transmitido de forma assistemática e sistemática (processo educacional e profissional) que irá compor o vocabulário de um indivíduo.

Vendo por este ângulo, realmente, a personagem de Graciliano Ramos está certa: é impossível guardar na memória tanto conhecimento. Porém, pensando-se na necessidade que o ser humano possui de se comunicar constantemente, criar novos nomes para identificar as descobertas realizadas e definir os elementos que fazem parte do seu mundo extralinguístico, há no sistema lexical mecanismos que viabilizam a ampliação do léxico e ao mesmo tempo a conservação das palavras já aprendidas.

Isso ocorre graças a duas características que lhe são essenciais: a *propriedade de conservação* e *de expansão*. Os falantes nativos de uma língua guardam em seu léxico mental os significados das bases lexicais (formas livres: raiz da palavra), que compõem os lexemas de seu idioma e quando há a necessidade de expandir o vocabulário para criar novos conceitos, o falante é capaz de unir essas bases lexicais a outros elementos mórficos (formas presas: afixos), compondo novas palavras que podem ser compreendidas, uma vez que estão associadas a conceitos previamente apreendidos pelo contato social e o uso da língua.

Diante dessa perspectiva de transformação e continuidade, Basílio (2004) afirma que

“o léxico pode ser definido como um sistema dinâmico de produção e armazenagem de formas simbólicas, isto é, formas que evocam significados. Estas formas são usadas na construção de enunciados e podem ser tão elásticas em suas associações semânticas quanto são cambiantes as cores utilizadas numa pintura, as quais podem se transformar, dependendo da estrutura cromática do quadro, do foco e intensidade da luz, da posição do observador.” (BASÍLIO, 2004, p. 50).

A autora refere-se ao fato de que o falante consegue lançar mão do seu vocabulário de acordo as suas necessidades discursivas, podendo ampliá-lo quando necessário. Serão, pois, as palavras tão *elásticas*, no sentido de que a palavra criada retoma o seu significado de origem (base lexical) e agrega um novo significado (base lexical agregada aos afixos), possibilitando que seu eixo semântico seja deslocado, mas continue conectado à sua base, a fim de prevenir qualquer interferência na comunicação, pois a produtividade e criatividade lexical não devem inviabilizar esse processo. Dessa maneira, o falante expõe sua capacidade comunicativa e não sobrecarrega sua memória, uma vez que sem a expansão lexical, ele teria que criar novas palavras a cada necessidade comunicativa que surgisse.

3.1 LÉXICO ONOMÁSTICO-TOPONÍMICO: O NOME DO LUGAR E O RESGATE DA MEMÓRIA CULTURAL DE UMA SOCIEDADE

A Toponímia é uma das subáreas da Onomástica, uma ciência inserida na Linguística e que tem como objeto de estudo tanto o processo designativo de nomes próprios de pessoas (antropônimos) quanto o de lugares (topônimos). Vale ressaltar que a função da Onomástica transcende o ato de nomear. Segundo Dick (2007), essa ciência é

“muito mais do que um mero fator auxiliar do agir e do viver individual ou coletivo; é indício de rumos tomados pelos falares ao longo dos períodos históricos, de comportamentos presentes no cotidiano e de atitudes morais ou operosas valorizadas pela população.” (DICK, 2007, p.144)

Por conseguinte, pode-se afirmar que o nome de um lugar não possui apenas a função de organização do espaço geográfico, pois por trás de cada nomeação há vestígios da história e da identidade de um povo.

Entende-se, então, que as lexias toponímicas têm um grande valor documental, uma vez que ao nome ficam incorporados traços geohistóricos ou culturais de uma sociedade, haja vista que, no ato da nomeação, o denominador volta-se para seu entorno buscando elementos pertencentes à sua cultura, à sua história ou a aspectos geográficos que possam ajudá-lo no processo da denominação.

Sendo assim, ao analisar o nome de um local, não cabe ao estudo toponímico apenas uma análise linguística (etimológica, semântica-lexical, morfológica), mas, também, uma análise do contexto histórico e social do denominador, a fim de buscar particularidades concernentes ao ato da nomeação. De acordo com Dick (1996), aquele que nomeia

"[...] é apenas um elemento da cultura nacional, da qual é projeção e em que se manifesta de modo particularizante. O sistema denominativo que aciona é, assim, um reflexo de tudo aquilo que representa, cumulativamente, hábitos, usos, costumes, moral, ética, religião". (DICK,1996, p.13)

Como se vê, a metodologia de uma pesquisa toponímica cria interfaces com ciências como a História, Geografia, Antropologia, Sociologia e Psicologia, as quais se associam à Linguística, a fim de desvendar o rico universo das denominações; e mesmo que não se ocupe das possíveis transformações dos topônimos, no decorrer das sincronias, a pesquisa toponímica possui aspectos históricos, uma vez que, observando os ensinamentos de Coseriu (1979, p. 236), "[...] a linguística descritiva não é senão uma parte (a primeira) da linguística histórica [...]" e, ainda segundo este autor, "[...] no plano da investigação, a antinomia sincronia/diacronia só pode ser superada na e pela história" (1979, p.18).

Segundo Dick (1990) uma das características principais do topônimo é a motivação linguística, fato que lhe atribui um caráter icônico, visto que há uma relação direta de identificação entre o significante e o referente. Trata-se de um elemento descritivo da língua que possui traços que podem referir-se ao elemento extralinguístico.

Sabe-se que, conforme estudos estruturalistas de Saussure (1969), os signos linguísticos são arbitrários, não possuem uma relação clara que possa vinculá-los à coisa nomeada; a significação emerge

através do convencionalismo linguístico, um acordo tácito formado entre os falantes e estabelecido através da prática discursiva.

Entretanto, em se tratando dos topônimos, ocorre uma motivação semântica. Um processo metonímico em que o nome é a parte que se refere ao todo: *o lugar*. Assim, todos os traços – físicos ou culturais – que possam caracterizar um local e sirvam de indicação são incorporados ao nome. “Constroem-se, assim, pela palavra lexical, detalhes-referência para indicar um todo, semantizado metonimicamente.” (DICK, 2001, p. 79).

Mesmo apresentando a característica da motivação semântica, um topônimo precisa ser acolhido pela sociedade, pois é o *uso* que legitima o nome de um lugar. Percebe-se, portanto, que os topônimos possuem *caráter discursivo e referencial*, o que garante:

“A legitimidade do emprego de uma forma de língua, no uso toponímico, e seus consequentes: origem ou filiação genética, as causas motivadoras, suas relações com o meio físico ou antrópico. Dessa rede onomástica ou nominal, poder-se-á inferir um modelo denominativo dominante na região em estudo, ou mesmo, vários modelos simultâneos, como os pontos de intersecção de um nome a outros, as línguas faladas, as tendências linguísticas visíveis nas denominações, manifestando, por vezes, formas antigas de linguagem ou expressões idiomáticas em desuso, mas ainda vivas nos nomes. O topônimo, assim, vai deixando de ser apenas um instrumento de marcação ou de identificação de lugares para se transformar em um fundo de memória, de natureza documental tão valiosa e significativa como os textos escritos.” (DICK, 1996, p.337)

Portanto, é pelo uso do signo toponímico que ocorre a perpetuação da forma linguística e a sua permanência no âmbito discursivo possibilita a descoberta dos estratos dialetais formadores da língua de determinada sociedade. Para tanto, lança-se mão de análises etimológicas, que poderão esclarecer a etnia de determinado vocábulo, ou mesmo, se houve mudanças fonéticas ou, ainda, se ocorreu o processo de hibridismo no sintagma toponímico. Esta verificação é importante, uma vez que “[...] nem sempre é possível, pela ausência do denominador, ou pelo distanciamento cronológico do aparecimento do nome, assegurar-se plenamente da ‘intencionalidade’ que norteou o ato da nomeação [...]” (DICK, 1990, p.49)

A fonte de motivação toponímica pode não existir mais, no período da análise linguística, ou seja, o fato que inspirou o processo de denominação pode não estar claro. Ocorre aí o que se chama de *esvaziamento semântico*,

processo que é “[...] inerente à maioria das palavras, dada a própria dicotomia que assegura a evolução da linguagem, *conservadorismo/mudança*, binômio que expressa os fatores estáticos e dinâmicos da linguagem, assegurando a comunicação entre os seres humanos.” (CARVALHINHOS; ANTUNES, 2007).

Portanto, as fontes onde se buscam as interpretações das lexias toponímicas (dicionários etimológicos, entrevistas com moradores antigos na região, documentos históricos) precisam ser confiáveis, a fim de que não sejam levantadas interpretações equivocadas.

3.1.1 Alguns exemplos de motivação toponímica²

Praia: Velha Boipeba

Localização: Ilha de Boipeba- BA

Nome de origem tupi — *mbòipeba*, *mbòiby*: “cobra” (BARBOSA, 1955, p. 85). Para os nativos o significado de Boipeba é cobra chata, provavelmente referindo-se às tartarugas marinhas, pois essa região era um local de desova das tartarugas. Possui uma motivação física, visto que se refere a elementos do ambiente natural.

Praia: Ponta dos Castelhanos

Localização: Ilha de Boipeba - BA

Nesse local houve o naufrágio, em 1535, da nau espanhola *Madre de Dios*. Os castelhanos foram aprisionados pelos índios pataxós. A partir dessa ocorrência, a praia fica conhecida como *Ponta dos Castelhanos*. Possui uma motivação antropocultural, pois se baseia em fatos históricos referentes à sociedade.

Bairro da Salgadeira

Localização: Santo Antônio de Jesus-BA

O nome remonta a época da formação do núcleo urbano de Santo Antônio de Jesus. Segundo os moradores mais antigos da cidade, havia um lugar — que ficava entre o caminho da zona rural e o acesso à praça em que se localizava a Capela do Padre Mateus — onde se salgava carnes e estas ficavam expostas ao sol, sendo que todos que por ali passavam viam a salgadeira das carnes. Dessa atividade laboral, surge o topônimo **Salgadeira**, que é utilizado desde fins do século XVIII. Dessa forma, esse topônimo possui motivação antropocultural.

²Algumas informações dessa análise foram retiradas dos *Roteiros Ecoturísticos da Bahia*. Cf. referências.

Praia: Prainha do Forte

Localização: Povoado de Morro de São Paulo – Ilha de Tinharé - BA
Segundo Cunha (1982, p. 365) a palavra *forte* vem do latim *fōrtis*. Trata-se de uma pequena faixa de terra localizada nas proximidades das ruínas do Forte de Tapirandu, construído em 1627, com o objetivo de defender o Recôncavo Baiano contra invasões de outras nações europeias. Também possui motivação antropocultural.

Praia: Cacha-Pregos

Localização: Ilha de Itaparica - BA
Esta praia está situada entre o mar e a foz do rio Jaguaripe. Segundo Osório (1979), este topônimo origina-se dos chamados peixes pregos, os quais entravam em cardumes pela Barra dos Garcês e “[...] na vazante, ficavam beirando as águas da Carapéba, sem encontrar o canal que haviam transposto. E assim de cacha-engano e de pregos-peixes, criaram os primitivos pescadores, daquela zona da ilha, o nome de Cacha-Pregos”. (p. 407). Possui, portanto, uma motivação física.

Ilha do Medo

Localização: Ilha de Itaparica - BA
Há várias justificativas para a denominação do local. Citam-se três delas: a primeira deve-se ao fato de que os holandeses, durante a invasão à Baía de Todos os Santos, confundiram a silhueta da ilha com uma nau portuguesa e partiram em retirada. Outros contam que esse nome é devido a um asilo, localizado nesse local, para abrigar os doentes de lepra e de cólera, durante uma epidemia que se abateu em Salvador por volta de 1855. Ainda há a lenda de que os negros faziam trabalhos de candomblé para amedrontar os brancos da região e, para combatê-los, os jesuítas espalharam gatos selvagens na ilha. Possui, assim, uma motivação antropocultural, uma vez que apresenta aspectos referentes da vida em sociedade.

Praia: Penha

Localização: Ilha de Itaparica - BA
O nome da praia é uma homenagem à santa padroeira Nossa Senhora da Penha, pois neste local foi construída uma capela em sua homenagem. As denominações toponímicas referentes aos preceitos católicos é uma característica da influência do colonizador, o qual trouxe para o Brasil um modelo onomástico comum na Europa do século XVI e que buscava nomear o território descoberto de acordo com a sua ideologia e, ao mesmo tempo, afirmava o seu poder de posse.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o exposto neste artigo, verifica-se a possibilidade de análise linguística e os modelos de representação cultural de uma sociedade através do léxico onomástico-toponímico de uma região.

A ciência Onomástica é recente, mas bastante profícua, pois vem mostrando através dos diversos atlas toponímicos organizados nas regiões sudeste e centro-oeste: ATESP, ATEMIG, ATITO, que a toponímia de uma região está vinculada aos processos de movimento histórico e cultural, mas que nem por isso perde de vista o caráter linguístico. A história vem como uma ferramenta que legitima as motivações toponímicas, mostrando que a toponímia de uma localidade é, nas palavras de Dick (1990), a “crônica” de uma sociedade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Pe. A. Lemos. (1955). *Pequeno vocabulário tupi-português*. Rio de Janeiro: Livraria São José.

BASÍLIO, Margarida. (2004). Polissemia sistemática em substantivos deverbais. In: *Ilha do Desterro*, nº 47, p. 49-71. Florianópolis.

Disponível

em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/7347/6769>>. Acesso em: 06 dez. 2009.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. (1978) *Teoria linguística: linguística quantitativa e computacional*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.

_____. (2001). As ciências do léxico. In: ISQUERDO, Aparecida Negri; OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de. (2011). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande: Ed. UFMS. p. 13-22.

CARVALHINHOS, Patrícia de Jesus; ANTUNES, Alessandra Martins. (2007). Princípios teóricos de toponímia e antroponímia: a questão do nome próprio. In: *Cadernos do CNLF*, v. XI, n. 02. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/xicnlf/>>. Acesso em: 13 set. 2009.

COSERIU, Eugenio. (1979) *Sincronia, diacronia e história: o problema da mudança linguística*. Rio de Janeiro: Presença, São Paulo: EDUSP.

CUNHA, Antônio Geraldo da. (1982). *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DICK, Maria Vicentina de Paula Amaral. (1990). *A motivação toponímica e a realidade brasileira*. São Paulo: Arquivo do Estado de SP.

_____. (1996). *A dinâmica dos nomes na cidade de São Paulo 1554-1897*. São Paulo: ANNABLUME.

_____. O sistema onomástico: bases lexicais e terminológicas, produção e frequência. (2001) In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri. *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande: Ed. UFMS. p. 79-90.

_____. Atlas toponímico do Brasil: teoria e prática II. (2007). In: *Revista Trama*, v. 3, n.5, I semestre de 2007. Disponível em: <<http://www.unioeste/saber>>. Acesso em: 29 set. 2009.

DU GAY, Paul. Some course themes. (1994). Texto não publicado. Milton Keynes: The Open University. Apud HALL, Stuart. (2002) *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em: <<http://www.educacaoonline.pro.br>>. Acesso em: 13 ago. 2011.

_____. (org.). (1997). Production of culture/ culture of production. Londres: Sage/ The Open University. Apud WOODWARD, Kathryn. (2009). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. (2009). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 9. ed.. Rio de Janeiro: Vozes. p. 7- 72.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. (1997). Introdução. Londres: Sage / The Open University. p. 1- 11. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 14 set. 2011.

_____. (2002). *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em: <<http://www.educacaoonline.pro.br>>. Acesso em: 13 agosto 2011.

LIMA, Augusto Mesquitela; MARTINEZ, Benito; LOPES FILHO, João. (1991). *Introdução à antropologia cultural*. 9. ed. Lisboa: Presença.

MARTELOTTA, Mário Eduardo. (2006). Conceito de gramática. In: _____. (Org.). (2006). *Manual de linguística*. São Paulo: Contexto. p. 43-70.

OSÓRIO, Ubaldo. (1979). *A Ilha de Itaparica: história e tradição*. 4. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.

PERINI, Mario Alberto. (1996). *Gramática descritiva do português*. 2. ed. São Paulo: Ática.

RAMOS, Graciliano. (1967). *Vidas secas*. 18. ed. São Paulo: Martins.

ROTEIROS ecoturísticos da Bahia: Baía de Todos os Santos. (2000). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo.

ROTEIROS ecoturísticos da Bahia: Costa do Dendê. (2001). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo.

SAPIR, Edward. Língua e ambiente. (1969). In: _____. *Linguística como ciência: ensaios*. Rio de Janeiro: Acadêmica. p. 43-62.

SAUSSURE, Ferdinand de. (1969). *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. (2009) In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. (2009). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes. p. 7- 72.

Memória, guerra e identidade na literatura infantil angolana: Eugénia, Pepetela e Ondjaki

Aline Van Der Schmidt*

Orientadora: Maria de Fátima Maia Ribeiro

Resumo

Elege-se como corpus para discussão os livros: **...E nas florestas os bichos falaram...**(2008), de Maria Eugénia Neto, **A montanha da água lilás; fábulas para todas as idades** (2000), de Pepetela, e **O leão e o coelho saltitão** (2009), de Ondjaki, questionando como são formuladas as representações de nação e nacionalidades e as identidades angolanas em suas relações com os dilemas da pós-colonialidade, nos livros infantis selecionados, centrando-se neste momento na relação dessa literatura infantil com o contexto das guerras angolanas, da memória e da identidade.

Palavras-chave: Literatura infantil angolana de língua portuguesa; pós-colonialidade; memória, guerra e identidade.

Abstract

Elected as a corpus to discuss books **... E nas florestas os bichos falaram...** (2008) Maria Eugenia Neto, **A montanha da água lilás; fábulas para todas as idades** (2000), of Pepetela, and the **O leão e o coelho saltitão** (2009), of Ondjaki, questioning how the representations are made of nation and nationalities Angolan identities in their relations with the dilemmas of post-coloniality in selected children's books, this time focusing on the relationship of children's literature in the context of the Angolan war, memory and identity.

Keywords: Angolan children's literature in the Portuguese language; postcoloniality; Memory, war and identity

O *corpus* da pesquisa constitui em um estudo comparativo dos livros **...E nas florestas os bichos falaram...**, de Maria Eugénia Neto, **A montanha da água lilás** de Pepetela, e **O leão e o coelho saltitão**, de Ondjaki. O livro **...E nas florestas os bichos falaram...**, aborda o período de lutas pela independência do país. Eugénia Neto, apesar da nacionalidade portuguesa, teve forte engajamento pela causa angolana no período das lutas, sendo a única mulher a assinar o ato constitutivo da União dos Escritores Angolanos (UEA) - apesar de na época ainda não ter publicado nenhum livro - sendo seu

* Mestrado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: alinessa2@yahoo.com.br.

livro escrito em 1972 e publicado em 1979 pela UEA em Angola. Publicado em Portugal, em 2000, **A montanha da água lilás, fábula para todas as idades**, do escritor angolano Pepetela, aborda o despertar de uma sociedade tradicional para a sociedade de consumo e os problemas decorrentes desse fato. **O leão e o coelho saltitão** (2009), de Ondjaki – importante nome da nova geração de escritores angolanos – além de ser editado no Brasil, estabelece claro diálogo com a cultura brasileira ao reelaborar músicas de Vinícius de Moraes.

Segundo a escritora angolana Maria Celestina Fernandes (2008, p.2):

“a literatura [tem] uma função social, vinculada à função estético-educativa, ao tratar-se de literatura infantil, particularmente, ela deve ser concebida, visando não só o deleite e a recreação, mas igualmente a formação.”

Essa premissa, apesar de generalizante, torna-se muito mais acentuada nas literaturas infantis dos países recém-independentes do continente africano, e ainda muito marcados pelo pós-colonialismo. As colônias portuguesas foram as últimas a conquistar a sua independência, Angola tornou-se independente em 1975 e, após breve período de paz, entrou em longo período de guerras civis que durou até 2002 – consequências do processo de colonização e falta de apoio e investimentos no processo de descolonização. Nesse contexto, surgiram as primeiras literaturas infantis e juvenis angolanas escritas na pós-independência. Esses 30 anos de guerra não só fizeram parte do dia a dia das crianças, como muitas participaram ativamente das guerras: cerca de 11 mil crianças, entre 8 e 14 anos, participaram da guerra como “soldados-criança”, e, por ser algo muito presente no universo infantil angolano, isso será marcante na literatura, em especial, a destinada ao público infantil e juvenil.

No livro **...E nas florestas os bichos falaram...** há um “conciliábulo” numa floresta com todos os animais, que envolta de um imbondeiro – árvore sagrada da região – se reúnem para discutir sobre a guerra dos homens que já se aproximava e ameaçava a calma da floresta.

Apesar de ser uma história infantil, publicada em uma coleção infantil é notória a marca da posição política da autora. O livro todo tem como pano de fundo, através do debate entre os animais, a guerra de libertação de Angola contra o colonialismo português, estando permeado por uma defesa clara dos guerrilheiros angolanos, “os donos do país”, como na passagem a seguir:

“– Ah! – fizeram os animais. – Mas, no entanto, aqui em Angola, eles [os homens] espalham a morte nas nossas florestas!
– Sim, isso é verdade! Mas, vocês sabem, os donos do nosso país querem a sua terra e eles entraram na nossa floresta para se protegerem do inimigo – por isso a eles não devemos atacá-los! Nós devemos antes ajudá-los. Eles são guerrilheiros. Devemos atacar os outros, os que vieram de longe e violam as nossas terras. Devemos ajudar a acabar a guerra. E assim não teremos mais medo e os donos da nossa terra farão parques para nós, como os que fizeram os outros países independentes de África”. (NETO, 2008, p.39)

O livro escrito em 1972, no auge das lutas de libertação de Angola, que culminaram na independência do país em 1975, traz uma clara defesa do território angolano, sentido como pátria. No “conciliábulo” surgem diversas propostas para resolução da ameaça eminente que a floresta e seus moradores sofrem, entre sugestões de fuga, luta contra todos os homens, chegam-se ao acordo de defesa do território e apoio aos guerrilheiros angolanos, os “donos da terra”, contra o invasor português. Essa passagem é expressa através do discurso do “passarinho azul”, representante dos “grandes poderes da floresta” (Neto, 2008, p.45) em citação longa, mas expressiva:

“– Pois é. Há quantos anos luta o nosso país, com armas na mão? Há doze?! Um longo caminho, cheio de lágrimas e de sangue! Mas, se a crueldade aumenta, a bondade aumenta também. Lembrem-se do homem que levei à montanha cor-de-rosa? Ele fez muito por nós depois de compreender que estava errado o que ele fazia. É por isso que muita gente, agora, compreendendo a razão da nossa luta, dá armas aos donos da nossa terra, para eles defenderem o nosso país. Nós queremos viver felizes com os homens. Eles já compreenderam que não devem matar-nos. E nós também não devemos matá-los! Por isso criaram parques imensos, onde nos deixam viver em liberdade e onde nós somos felizes. O dia da liberdade para Angola virá e nós também teremos esses parques. Não abandonem o nosso país. Resistam. Reconsiderem as propostas da vossa Assembleia. Verão como vos sentireis orgulhosos de ter participado, ao lado dos donos do nosso país, na resistência ao invasor. O dia da Vitória está breve! Coragem, Amigos! Nada de desânimo! Ouçam bem o que vos contam os que deixaram a sua terra, esses emigrados sentem-se sempre estrangeiros e, muitas vezes, são forçados a voltar ao país natal. Calma e não façam nada precipitado! Eu li no horizonte, quando sobrevoei o campo de batalha dos homens, estas palavras: <<A derrota é

inevitável para o dominador.>> Foi por isso que vim dar-vos alento, neste momento em que vocês queriam perder a razão. Até breve.” (NETO, 2008, p.46)

No romance percebemos uma criação de uma “comunidade política imaginada” (ANDERSON, 2008), pautada na territorialidade, criando uma ideia de “amor ao país” e sentimento de pertencimento que irão unir todos os animais da floresta, eles se esquecerão das diferenças do começo da narrativa, assim como suas rivalidades em prol de uma pátria comum, de um sentimento de união construído e expresso no final do romance através do coro dos animais, que em eco pela floresta gritam “- FICAREMOS! Ficaremos na nossa terra e ajudaremos a expulsar o invasor! [...] - FICAREMOS ... FI ... CA ... RE ... MOS... - REPETIA O ECO. - FICAREMOS E SEREMOS LIVRES! (NETO, 2008, p.48)

Em **A montanha da água lilás**, de Pepetela, esse sentimento de pertencimento se dá não mais através do compartilhamento do mesmo território, mas através da cultura, da tradição. O livro iniciado como uma história contada “à volta da fogueira” (PEPETELA, p.15) pelo avô que irá transmitir aos netos seu conhecimento através da oralidade, remete a um tempo onde todas as decisões eram tomadas em reuniões compostas por todos os membros do grupo, que decidiam em conjunto os passos a serem dados. No entanto, na fábula, com a inserção do capitalismo, a sociedade composta pelos “lupis”, “lupões” e “jacalupis” será destruída, pois seus integrantes acabam por abrir mão de seus conhecimentos ancestrais, o que causa sua ruína, o que antes era decidido em conjunto passa a ser ordenado e eles tornam-se “escravos de si mesmos”, condenados ao exílio e humilhação. Apenas aqueles que retornaram as tradições puderam permanecer livres em seu próprio território.

Pepetela — nome dado a Arthur Pestana dos Santos ao ingressar como guerrilheiro no MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e posteriormente seu pseudônimo literário — não enfocará, em **A montanha da água lilás**, propriamente a questão das guerras de libertação ou as posteriores guerras civis, como por exemplo, no romance **As aventuras de Ngunga**. Em **Ngunga**, há uma proposta pedagógica de

transmissão de um modelo a ser seguido de “pioneiro” — crianças ligadas aos movimentos de guerrilha —, enquanto que em **A montanha da água lilás** é possível inferir que se trata da discussão de uma das consequências dessas guerras e opressões coloniais, a saber, o apagamento de elementos culturais tradicionais, cuja consequência, na fábula, é devastadora. O livro **A montanha da água lilás** não é um livro classificado como literatura infantil, assim com **As aventuras de Ngunga** – apesar deste último ser escrito em caráter doutrinário para os pioneiros do MPLA – mas seu subtítulo “fábulas para todas as idades” abrange tanto o público infantil e juvenil como o público adulto, aspecto esse que perpassa a narrativa que se utiliza de motivos infantis – fábula e animais – para discutir temas complexos como o capitalismo selvagem.

Ondjaki, por ser um escritor de outra geração não irá tratar diretamente do contexto da guerra, como Eugénia ou Pepetela, mas essa temática permeia sutilmente algumas de suas narrativas, onde o contexto da guerra aparece de forma naturalizada, como parte do cenário, como no livro **Os da minha rua** (ONDJAKI, 2007) onde a personagem principal, uma criança, ao falar sobre a chuva comenta sobre os soldados correndo para abrigar suas armas, uma frase que poderia passar despercebida no contexto da narrativa, mas que marca, a sua maneira, esses conflitos, ou em **Ynari, a menina de cinco tranças** (ONDJAKI, 2010) que destrói a palavra guerra. No caso específico de **O leão e o coelho saltitão** (2009), não há uma menção direta a conflitos, mas a história se engendra na violência, uma das facetas da guerra, ao abordar a artimanha do leão e do coelho para comerem os demais animais da floresta. O livro, publicado pela editora Língua Geral para um público infantil brasileiro, está inserido na coleção de livros infantis, *Mama África*, cuja proposta é recontar contos tradicionais africanos. No caso de Ondjaki, ele reelabora o conto “Estória do Coelho e do Leão” da oratura Luvale, recolhido por José Samuila Cacueji no livro **Viximo, contos da oratura Luvale** (1987) articulando a história com aspectos da cultura brasileira. Ondjaki faz uma intertextualidade entre a história e

as músicas de Vinícius de Moraes, a saber, *A casa e Garota de Ipanema*, reelaborando-as. Como no trecho,

“Olha que festa mais linda
Mais cheia de graça
Cuidado com o cão, veja a trapaga
Com uma doce dentada
Você vai dançar.” (ONDJAKI, 2009, p.sn)

Mas as músicas só podem ser retomadas, através da melodia e repetição de certos termos, e ser identificadas por aqueles leitores que comungarem desse repertório com o autor. É recorrente na obra de Ondjaki a aproximação com a cultura brasileira, assim como sua relação com a música, mas é interessante notar como essas questões se articulam tendo em vista que se trata de um livro infantil inserido dentro de uma proposta relacionada a contos tradicionais. Não há mais o mesmo nacionalismo identificado nos livros de Eugénia Neto, a “comunidade imaginada”, ou uma defesa ancestral dessa comunidade, como em *Pepetela*, em Ondjaki ela passa a ser permeada por elementos exógenos. Ao mesmo tempo em que reconhecemos a característica dos diálogos interculturais presente na obra do autor, não é possível deixar de levar em conta as questões do agenciamento e do mercado (BHABHA, 1998), por se tratar de uma coleção voltada para o público específico brasileiro.

Segundo o teórico Paul Gilroy em **Entre-Campos; nações, culturas e o fascínio da raça**,

“A idéia de identidade coletiva emergiu como um objeto do pensamento político ainda que seu aparecimento sinalize uma triste situação onde as regras e características que definem a cultura política moderna são conscientemente postas de lado em favor da busca de sentimentos primordiais e de variedades míticas de parentesco que são erroneamente consideradas mais profundas. Ao mesmo tempo, a identidade individual, a contrapartida da coletiva, é constantemente negociada, cultivada e protegida como uma fonte de prazer, poder, riqueza e perigo potencial. Essa identidade é cada vez mais moldada pelo mercado, modificada pelas indústrias culturais, além de ser gerenciada e orquestrada por instituições e cenários localizados, como escolas, vizinhanças e locais de trabalho. A identidade pode ser inscrita no mundo público tedioso da política oficial onde as questões referentes à ausência de identidade coletiva — e o conseqüente desaparecimento de comunidade e solidariedade da vida social — têm também sido discutidas longamente por políticos de ambos os lados do espectro político”. (GILROY, 2007, p.132-133)

Esses “sentimentos primordiais e variedades míticas de pensamento” a que Gilroy aponta como uma “variedade mítica de parentesco” forjada com o intuito de construir uma idéia de coletividade mais profunda, como podemos ver em **...E nas florestas os bichos falaram...**, onde a ideia de comunidade imaginada é pautada no sentimento de pertencimento a mesma terra ou em **A montanha da água lilás**, onde a comunidade imaginada se configura através da tradição, se contrapõe a imagem presente em **O leão e o coelho saltitão** onde a mescla de conto tradicional com culturas exógenas constroem uma nova configuração de identidade pautada nas relações interculturais moldadas pelo mercado. No entanto, é notório observar a similaridade dos livros no que tange as questões da tradição e da memória. Cada um, a sua maneira, remete a elementos tradicionais, seja ao trazer os conselhos, as histórias à volta da fogueira ou mesmo a reelaboração de conto tradicional da oratura, e é essa memória, um passado comum, mesmo que forjado, que vai auxiliar a construção da ideia de nação. Uma nação construída também através de uma “memória da coletividade a que pertencemos” (POLLAK, 1989), através da invenção e inserção de “lugares de memória”, tais como as paisagens, personagens históricas, a tradição, a música, a culinária, entre outros, que irão, segundo Halbwachs, construir uma “comunidade afetiva”, vista não como uma imposição, mas uma adesão afetiva a um grupo, o que nem sempre ocorre (*apud* POLLAK, 1989).

A memória em si mesma traz um paradoxo, ela é a lembrança ao mesmo tempo em que é o esquecimento. Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes em seu artigo “Os paradoxos da memória”, quando

“Se pensa em memória costuma-se pensar no aspecto de retenção, de registro, de depósito de informações, conhecimento ou experiências. No entanto, a memória é, também, um mecanismo de seleção, de descarte, de eliminação. Não é possível entender a memória sem entendê-la, também, e talvez mais ainda, como mecanismo de eliminação: a memória é um mecanismo de esquecimento programado.” (MENEZES, 2007, p.231)

A memória traz em si o “jogo” entre o lembrar e esquecer, pois ao mesmo tempo em que elege alguns aspectos e experiências, deixa esquecidos milhares de outros. Como aponta Achugar (2006), essa seleção ocorre seja pelo “esquecimento voluntário” ou não que preservaria o discurso oficial ou hegemônico, seja ao resgatar esses “esquecimentos”, em ambos os casos ocorrendo uma seleção e ao mesmo tempo uma exclusão de fatos, uma vez que, como afirma Ginzburg, “[...]as transformações e as mudanças somente são possíveis, em muitos casos, se o esquecimento funcionar” (*apud* ACHUGAR, 2006, p.143), o esquecimento que possibilita essas mudanças. Os esquecimentos e a construção de uma memória coletiva que vão formando uma nação, como afirma Renan “Ora, a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (*apud* ANDERSON, 2008, p.272). Essas escolhas e esquecimentos para a construção da comunidade imaginada acabam por sua vez criando uma cisão entre a “memória oficial e dominante” e as “memórias subterrâneas” em fenômenos de dominação ou de relações entre grupos minoritários e sociedades globalizantes (POLLAK, 1989, p.5), como observamos no corpus trabalhado.

O trazer assuntos e temáticas recorrentes no universo adulto, vinculadas a sujeitos coloniais e pós-coloniais, como a guerra e seus desdobramentos, em livros infantis e juvenis, mais do que o simples rótulo de literatura engajada ou panfletária reflete a ideia de através do passado construir um novo futuro. Ideia essa expressa na música “Os meninos de Huambo”, do escritor angolano Manuel Rui,

“Com fios feitos de lágrimas passadas
Os meninos de Huambo fazem alegria
Constroem sonhos com os mais velhos de mãos dadas
E no céu descobrem estrelas de magia” (RUI, [*on line*])

A música traz a imagem dos meninos e dos velhos de mãos dadas, o passado e o novo, as lágrimas transformadas em alegria. É necessário conhecer e não esquecer o passado, por isso a necessidade de muitos

escritores em trazer a questão das guerras, de suas consequências, da tradição, mesmo em livros para crianças, para assim poder construir o novo. Pois somente assim,

“Os meninos à volta da fogueira
Vão aprender coisas de sonho e de verdade
Vão aprender como se ganha uma bandeira
Vão saber o que custou a liberdade” (RUI, [on line])

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. (2006). Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG.

ANDERSON, Benedict. (2008). Comunidades Imaginadas. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.

BHABHA, Homi. (1998). O local da cultura. Tradução Myrian Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG.

FERNANDES, Maria Celestina. (2008). Surgimento e desenvolvimento da literatura infantil angolana pós-independência. In: ENCONTRO DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: leitura e crítica da UFRJ, 5, 2008, Rio de Janeiro. Disponível em: < <http://ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-p%C3%B3s-independ%C3%Aancia.htm>>. Acesso em: 05 abr. 2010, 11:53:00.

GILROY, Paul.(2007). Entre-Campos; nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. (2007). Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos. Memória e cultura; a importância na formação cultural humana. São Paulo: SESC. p.13-33.

NETO, Eugénia. (2008) ...E nas florestas os bichos falaram... 7 ed. Luanda: UEA.

ONDJAKI. (2009). O leão e o coelho saltitão. Rio de Janeiro: Língua Geral.

ONDJAKI. (2007). Os da minha rua. Rio de Janeiro: Língua Geral.

ONDJAKI. (2010). Ynari, a menina de cinco tranças. São Paulo: Companhia das Letras.

PEPETELA. (1980). As aventuras de Ngunga. São Paulo: Ática.

PEPETELA. (2000). A montanha da água lilás; fábula para todas as idades. Lisboa: Dom Quixote.

POLLAK, Michael. (1989). Memória, esquecimento e silêncio. In: Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, p.3-15.

RUI, Manuel. (s.d.) Os meninos de Huambo; música. Disponível em: www.letradamusica.net/rui-mingas/os-meninos-de-huambo.html

NORDESTE COMO FAZ DE CONTA: A MÁQUINA E O DESLOCAMENTO DA PRETENSÃO REALISTA NA REPRESENTAÇÃO REGIONAL

Juliana Oliveira Lesquives*

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as imagens de Nordeste presentes no filme *A máquina* (2006), de João Falcão, em que são trazidos à cena aspectos consagrados como pertencentes a uma cultura nordestina, mas de modo problematizador, utilizando efeitos que dão a esse espaço uma dimensão totalmente localizada no âmbito do simbólico, do alegórico, afastando-se do realismo ou neorealismo afeito às questões nacionais e comuns em obras que pretendem revelar e dizer o Nordeste brasileiro. Toma-se como embasamento a noção de região defendida por Pierre Bourdieu (1989). Como contraponto, são selecionados dois momentos, dentro da história cultural brasileira, que se tornaram cruciais para a construção e para a difusão das imagens acerca do Nordeste brasileiro: o Romance de 30 e o Cinema Novo.

Palavras-chave: Nordeste. Regionalidade. Identidade cultural. *A máquina*.

ABSTRACT

This work tries to analyze the images about the Brazilian Northeast presented by the movie *A máquina*, of the director João Falcão. In this movie there are innumerable aspects considered as typically belonging to a northeastern culture. However these images are constructed by a critical point of view, using effects that give to this space a dimension totally localized at the symbolic. The result is the subversion of the tradition of realism or neo-realism in which the national questions and consequently the questions about the Brazilian Northeast are predominant and pretend to reveal a "true face" of Brazil. Bourdieu's concept of region is the base of this work. There are two moments, in the history of the Brazilian culture, that have come crucial to the construction and diffusion of the Brazilian Northeastern: the Romance de 30 and the Cinema Novo.

Keywords: Brazilian Northeastern. Regionalism. Cultural identity. *A máquina*.

* Mestrado em Literatura e Cultura (UFBA). Email: julilesquives@hotmail.com

1 INTRODUÇÃO

A região Nordeste ocupa, dentro do imaginário nacional, um lugar representativo tão eficaz que, muitas vezes, faz com que esse espaço juntamente com suas várias instâncias – social, histórica, política – seja concebido como realidade natural. Em outras palavras, a ideia que comumente se tem acerca do Nordeste adquiriu ao longo do século XX força suficiente para fazer com que, não raramente, imaginemo-lo como uma espacialidade “dada desde sempre”, impedindo que os discursos e as imagens que lhe foram dando forma e sentido sejam questionados. Essa concepção naturalizante impede ainda que vejamos as tensões que envolvem este espaço, empírica e simbolicamente falando, bem como os caminhos pelos quais a região foi sendo construída.

A vasta produção de imagens e de discursos sobre o Nordeste propagou um sentimento de pertença, em que o reconhecimento como nordestino, muitas vezes, se sobrepõe a outras identificações, ajudando, inclusive, a instituir inúmeros estereótipos sobre os habitantes da região. Este sentimento produz e sustenta um laço de comunhão, esquecendo diferenças e ressaltando similaridades. O sujeito se torna parte do todo em detrimento de sua condição enquanto indivíduo. Esse processo foi eficaz na produção de uma estética para o Nordeste, tanto do sertão quanto do litoral. Apesar de distintas, as duas imagens são extremamente fortes nas narrativas sobre a região. Neste trabalho serão analisados dois momentos que se tornaram cruciais para a edificação do Nordeste dentro da cultura nacional e para a sua associação a uma consciência nacionalista que objetivava mostrar a verdadeira face do Brasil – o Romance de 30 e o Cinema Novo.

Considerando a noção de “invenção do Nordeste” e o processo de fragmentação por que passam as identidades na pós-modernidade, propõe-se pensar acerca do modo como esse Nordeste vem sendo apresentado na contemporaneidade, período fortemente marcado por um contexto global que se intensifica aceleradamente. É analisar como as produções culturais que pretendem representá-lo se apropriam e ressignificam as imagens cristalizadas ao longo do século passado.

Este artigo tem como objetivo analisar os efeitos produzidos em *A máquina* (2006), filme de João Falcão, em que são postos em cena aspectos “tipicamente” nordestinos, tais como a migração, a seca, os costumes etc., através de uma estética assumidamente ficcional. Antes da análise do filme faz-se, contudo, necessário o

Nordeste como faz de conta: a máquina e o deslocamento da pretensão realista na representação regional
mapeamento desses dois momentos da cultura brasileira, a fim de que sejam melhor compreendidos os deslocamentos feitos pela produção de Falcão.

Faz-se imprescindível ainda esclarecer que adoto aqui o conceito de região tal como proposto por Pierre Bourdieu (1989), que afirma que ato de proclamar as regiões realiza-se através de um “discurso regionalista *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada”. Decretar um território é, antes de tudo, um ato de fala, “[...] realizado pela personagem investida da mais alta autoridade, o *rex*, encarregado de *regere sacra*, de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas prescrito [...]” (p.114). Como indica a própria etimologia da palavra *regio*, advinda de *regere*, dirigir/governar, nessa definição estão incutidas as noções de imposição e de sacralidade. O ato sagrado do rei tem por finalidade separar o exterior do interior, o território sagrado do território profano, passando do “pré-escrito” à “existência” e sendo, portanto, uma invenção, uma “construção mágica” concretizada pelo discurso. Para a eficiência do processo ser alcançada, faz-se necessário o investimento no âmbito representacional, por parte não somente do “outro”, mas principalmente daqueles que coabitam e que se sentem peça desse espaço, pois, como afirma Stuart Hall (2003), é dentro das representações que as identidades são feitas e refeitas.

Essa concepção é ressaltada, neste trabalho, sem que se descartem as relações estabelecidas entre a região imaterial e a região empírica. Mesmo porque, o que a máquina faz não é desmentir a existência do Nordeste, mas admitir a força da palavra e da memória coletiva, construindo um Nordeste poético, um Nordeste como potência narrativa.

2 PERSPECTIVAS NACIONALIZANTES: O ROMANCE DE 30 E O CINEMA NOVO

Como aponta Albuquerque Jr., o Nordeste brasileiro só começa a ser abordado como temática a partir da década de 1920. Antes disso, o país encontrava-se dividido simbolicamente em apenas duas regiões – Norte e Sul. Na passagem do século XIX ao século XX, principalmente com a repercussão da Guerra de Canudos acontecida em 1887, é que se começa a falar em Nordeste como uma parte diferenciada do Norte, sendo geralmente associada

à região das secas. Ainda que de forma incipiente, é a partir daí que o Nordeste começa a ser fundado discursivamente se efetivando na década de 30, principalmente, no âmbito da literatura, com os romances regionalistas sobre o Nordeste, e no âmbito da sociologia, com as ideias de Gilberto Freyre. As produções deste período estiveram enredadas em uma consciência nacional/nacionalizante, uma vez que, nesse momento, o Movimento Regionalista Tradicionalista do Nordeste, reivindicando uma revisão da identidade nacional, se contrapôs ao então contemporâneo Movimento Modernista também empenhado na revitalização da arte brasileira, ainda que por outra perspectiva e visando a outros objetivos. Para os modernistas, interessava o regresso aos primórdios da formação brasileira a fim de resgatar aspectos transformando-os em conceitos, como acontece com a noção de antropofagia, promovendo a deglutição do outro, do estrangeiro e através deste ato ritualístico praticar a incorporação e reconhecimento do elemento externo na cultura brasileira. Por outro lado, e se colocando como corrente opositora, estavam os regionalistas reivindicando também uma volta ao passado, todavia, com a tentativa de resgatar um tempo perdido em que a vida era melhor, a economia prosperava e as amarras familiares e senhoriais eram mais sólidas - outra vez, ratificando divergências entre os "polos" do país, tomando-os como totalmente opostos também ideologicamente. Apesar das contradições, os dois movimentos se fizeram possíveis pelos objetivos de um momento comum na intelectualidade brasileira: a necessidade de repensar quadros identitários nacionais.

Na literatura, a temática da migração nordestina emerge com o romance de 30, dentro de um contexto em que as divergências políticas, diante de um cenário mundial conturbado no início do século, tendiam a dividir as opiniões no ambiente literário. Entre os romancistas, a consciência acerca dos problemas sociais é despertada, passando a ocupar espaço privilegiado nas páginas de suas obras. Escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Amando Fontes, entre outros, membros do Partido Comunista Brasileiro, dedicaram suas atenções para o "homem do povo", destacando, desse modo, as figuras marginais de forma, podemos dizer, mais complexa do que a geralmente empregada pelos romances naturalistas do século anterior. Também nesse sentido, com a intensificação do capitalismo industrial no Brasil, implicando mudanças significativas nos modos de se lidar com a

Nordeste como faz de conta: a máquina e o deslocamento da pretensão realista na representação regional economia, principalmente através da intervenção do Estado que se tornou crucial para garantir a manutenção das novas relações que o capitalismo exigia. As mazelas enfrentadas pela classe operária vão exigir a preocupação desses intelectuais. Arrolados pela necessidade que eles sentiam em escolher um posicionamento político firme, esses impasses vão gerar, inclusive, no âmbito da crítica literária, a questionável divisão das produções literárias desse período em duas correntes aparentemente excludentes: a das obras “engajadas” e a das obras “não engajadas”, ou ainda entre “sociais” e “intimistas”.

No entender de Luís Bueno (2006), comparando os pontos em que o romance de trinta se aproxima e se afasta das questões levantadas pelo Movimento Modernista, o “engajamento” dos escritores daquele período, ao privilegiar o aparecimento de personagens desiludidos e caracterizados pelo fracasso, vincula-se a uma concepção nacionalista bem menos utópica do que aquela predominante no movimento antecessor, alicerçada na visão sobre o Brasil enquanto país novo. O próprio cenário já havia se modificado e o sentimento de esperança por um tempo melhor, em que se teria uma sociedade mais igualitária, se ainda existia, era transferido para um tempo distante, que só seria possível após um período árduo de lutas e sofrimentos. Em relação a essa visão utópica e suas consequências para o contexto político nacional, o autor afirma que:

“Em certo sentido, a mesma crença alimentou os movimentos sociais que desembocaram na revolução de 1930. O resultado, no entanto, se revelou frustrante. Se é verdade que foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, também é verdade que foram apenas os que não podiam mais ser sustentados, e o regime de Vargas, resultado direto da revolução, não foi o vetor de qualquer transformação que pudessem confirmar as esperanças que a prepararam. Quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que, como vimos, vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece. Depois disso, olhar para o presente é ver um cenário não muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir. Daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica. (BUENO, 2006, p. 68)”

A “consciência do subdesenvolvimento” a que se refere Bueno é justamente a conversão do otimismo social – que assola, de modo geral, o pensamento dos intelectuais latino-americanos antes de 30 – em conscientização acerca das precariedades que se alastravam por todo o continente, como argumenta Antônio Cândido em seu ensaio *Literatura e subdesenvolvimento* (1989). Pensamento preponderante principalmente no século XIX, a noção de “país novo” fazia os olhares

se direcionaram para as belezas naturais, para as grandiosidades do país e para a promessa de um futuro próspero. De acordo com Cândido (1989), somente depois da Segunda Guerra Mundial é que essa premissa enfraquece, dando lugar de forma efetiva à consciência de país subdesenvolvido, mais precisamente, a partir da década de 50. É possível, no entanto, como afirmado pelo autor, percebê-la já na ficção regionalista de 30, vendo-a como precursora desse “despertar”. “O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local.” Apesar de as produções desse momento seguirem a veia naturalista/realista do século anterior, não se trata mais de um “regionalismo pitoresco”. (CÂNDIDO, 1989, p. 12)

Nesses romances, o Nordeste vai sendo apresentado como vivência, e a experiência de poucos substitui a prática de vida de muitos, principalmente do povo destituído do acesso aos veículos de transmissão. Tomados como personagens, serão colocadas em sua boca falas tecidas a partir do olhar do outro, de cima, como se fossem reivindicações suas. Esse é um dos elementos que contribuiu para que a crítica literária visse essa produção como expressão verdadeira e real da região nordestina.

As imagens de Nordeste vão sendo difundidas para outros campos artísticos no decorrer das décadas seguintes (nas músicas de Luiz Gonzaga e no teatro de Ariano Suassuna, por exemplo), não raramente com pretensões nacionalistas / nacionalizantes, como acontece com as produções cinematográficas da década de 60. Com Cinema Novo, o sertão vai aparecer, mais uma vez, associado aos enunciados nacionalizantes do movimento, que tentava discutir as novas providências que deveriam ser tomadas para que os temas e moldes importados do cinema hollywoodiano, dominantes nas produções até então, fossem substituídos por cenas que mostrassem a cara do país, denotando o anseio de reencontrar o “homem brasileiro” e seu modo de vida. O objetivo era levar para as salas de cinema, com grande realismo, as misérias e desigualdades presentes na sociedade brasileira, contribuindo para a conscientização da necessidade de transformar esse quadro nacional. As favelas das grandes cidades e o sertão nordestino vão ser postos enquanto lugares referenciais nessas produções. Em relação ao Nordeste, esses filmes vão revisitar temas já plasmados pelas produções literárias das décadas anteriores. Veiculam imagens que vão ajudar na consolidação e na difusão daquilo que se entende por Nordeste hoje. Reaparecem as figuras do vaqueiro, da religiosidade do povo, da seca de dos desígnios da natureza, da pobreza e da exploração do homem pelo homem. Aparecem além destas, outras imagens que

Nordeste como faz de conta: a máquina e o deslocamento da pretensão realista na representação regional também se colam ao “Nordeste”; o cangaço, o messianismo e a oposição entre sertão e mar, que remete diretamente à assertiva “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”.

Mais uma vez, a figura do sertão nordestino é posta em favor do nacional. O país encontrava-se no contexto juscelinista, envolto nas políticas desenvolvimentistas que achavam na industrialização a solução para os problemas e abismos sociais, e o cinema arrematou para si a tarefa de mostrar os fatos da “realidade brasileira” destoantes desse processo. Era preciso encontrar a nossa própria imagem, encarar nosso rosto bárbaro e primitivo, nosso corpo e almas subdesenvolvidos, para podermos dialeticamente dar o salto de qualidade em direção ao futuro. (p.309) Nas palavras de Sidney Ferreira Leite, em *Cinema Brasileiro: das origens à retomada* (LEITE, 2005, p.92):

“As críticas foram condicionadas pelos pressupostos que norteavam o pensamento da esquerda brasileira do período, notadamente a defesa da cultura brasileira, ameaçada pela ‘invasão da cultura norte-americana’. As produções hollywoodianas eram definidas como instrumentos poderosos do projeto de dominação dos Estados Unidos.”

Acompanhando esses objetivos, o neorealismo do Cinema Novo - influenciado pelas produções italianas do pós-guerra, que objetivavam mostrar os dramas sociais existentes após o fascismo - cria uma estética que ficou conhecida como a “estética da fome”, preenchida por personagens marginalizadas de um submundo cruel, duro e seco, apresentadas por meio de uma linguagem igualmente seca e econômica. Integrantes de um “povo mítico”, primitivamente rebelde - cangaço -, ao mesmo tempo em que, alienadamente passivo - messianismo. No Brasil, assim como na Itália, procurou-se fazer filmes com uma proposta cada vez mais rápida e barata, privilegiando os espaços fora do estúdio a fim de preservar o cunho realista, uma vez que a intenção era mostrar o “retrato” nacional do estado de miséria em que vivia o povo. (LEITE, 2005, p. 7)

3 CINEMA CONTEMPORÂNEO: A MÁQUINA

A Máquina (2006) apresenta uma proposta que inverte o olhar sobre a região nordestina, principalmente no que se refere ao agenciamento de uma identidade / identificação, ao por em “terrenos movediços” ícones há muito cristalizados. A estratégia utilizada não caminha no sentido de desmistificar diretamente, ou negar, a

existência ou veracidade desses ícones. A desestabilização ocorre justamente a partir do movimento de sua reapropriação, de reparição, de imagens e discursos considerados como os mais representativos, os mais tipicamente nordestinos, como a seca, a pobreza, a migração, o atraso socioeconômico etc. Contudo, não se trata de uma simples reapresentação, uma vez que o simples agenciamento de ícones cristalizados implicaria na manutenção dos mesmos estereótipos há tempos formados e difundidos. O que o filme de João Falcão faz é selecionar esses itens, coloca-los à disposição, mas em forma de faz de conta. O cenário parece feito de papel marchê, os personagens parecem saídos de um conto de fadas, mas tudo isso encontra-se profundamente entranhado no Nordeste brasileiro.

A Máquina (2006) não só subverte uma tradição do cinema brasileiro no que se refere à representação do Nordeste como também destoa das produções contemporâneas no que diz respeito à estética. Se temos filmes que trazem releituras sobre esse Nordeste / espaço sertão, inserindo aspectos que configuram a sociedade contemporânea – avanço da tecnologia, sociedade de massas e de consumo, diluição de fronteiras e identidades – como acontece em *Amarelo Manga* (2003) e *Árido Movie* (2006), há também filmes que, ao remeterem ao Nordeste do passado, ou tentam recuperar a poeticidade de temas como a vingança entre famílias, como em *Abril Despedaçado* (2001), ou apenas reapresentam certos estereótipos, como em *Caminhos das Nuvens* (2003). A utilização desses temas, neste último caso, se dá, muitas vezes, através da tentativa de manutenção dos discursos de unidade e de atraso acerca da região.

Em *A máquina* (2006), pode-se, contudo, perceber que, além de mostrar esse elementos tipicamente nordestinos como fantasia, há ainda um movimento dialógico, que ao utilizar imagens já cristalizadas, o faz de modo a agenciá-las na construção de novos sentidos, proporcionando um entrecruzamento dos discursos de outrora com fatos do contexto atual. Desses últimos, podem ser apontados pelo menos dois: o sensacionalismo da mídia contemporânea, representado pelas emissoras de televisão que se propõem a transmitir o desafio sugerido de Antônio, e a sociedade de consumo, representada, no filme, especificamente pelo *shopping center*. Esse movimento faz com que sejam admitidas outras possibilidades de ver e de dizer esse Nordeste

É, nesse sentido, que *A máquina* (2006), ao colocar em cena a cidadezinha de Nordestina “perdida no sertão”, empregando recursos técnicos que proporcionam a transformação da narrativa social em uma estética assumidamente ficcional, desloca a pretensão realista de produções anteriores, e desestabiliza as imagens acerca do

Nordeste como faz de conta: a máquina e o deslocamento da pretensão realista na representação regional

Nordeste. Realidade e ficção são articuladas no filme em uma espécie de jogo, que cinge os limites entre um e outra, e manuseia este Nordeste, pondo-o entre o real e o mundo da fantasia. A escolha do próprio nome da cidade (Nordestina) parece brincar com esses limites, uma vez que traz a incumbência de ser o resumo, em um único espaço, de todo um conjunto de aspectos culturais convencionalmente atrelados à ideia de Nordeste. A cidade, totalmente montada em um estúdio, funciona como o cenário de uma história que começa a ser contada por Antônio (Paulo Autran), personagem principal, que, ao final da vida, encontra-se em um hospício. Cidade esta que não está no mapa, segundo a fala do próprio Antônio (Gustavo Falcão), e que se separa do “mundo” por uma linha que cruza a linha do horizonte, ligando e separando o “aqui de dentro” do “lá fora”. A partir das palavras é que a cidade, os habitantes e a história em si tomam forma, e se traduzem em imagens, acompanhadas pela voz em *off* do Antônio do futuro (Paulo Autran).

Os efeitos de luz, sem o corte do plano, para indicar a passagem do dia para a noite ou vice-versa e a redução do cenário em relação ao tamanho real, corrigida, segundo o próprio diretor de arte, com a manipulação dos movimentos de câmera são alguns dos recursos que conferem um caráter irrealista e, por vezes, teatral à obra, e demonstram sua desobrigação com a fidelidade na representação. A utilização de uma miniatura da cidade cinematográfica, sobre a qual, em uma das cenas, Karina (Mariana Ximenes) passeia em sua bicicleta e a canção que a acompanha promovem a apresentação do caráter metalingüístico que perpassa a narração, desvendando, por vezes, as próprias técnicas cinematográficas. A música cantada por Karina, intitulada *Canção de começar*, de autoria do próprio João Falcão traz trechos que corroboram o objetivo de montar uma narrativa pautada propositadamente no artificialismo, no melhor dos sentidos: “será que esse é o início de uma história que acabou de começar? / será que eu sou a mocinha dessa história?” Trata-se do Cinema explorando assumidamente seus próprios recursos, como acontece na cena cujo texto encontra-se transcrito a seguir:

“Antônio (Gustavo Falcão): Por mais que tu andasse, por mais que tu corresse, por mais que tu voasse, por mais que tu dissesse: Fica aí Nordestina! Me esquece! E Nordestina atrás de tu: Karina! Karina!

Karina (Mariana Ximenes): Não sabe nem representar uma cena, já quer inventar até os efeito.

Antônio – voz em off – (Paulo Autran): Antônio fazia de Karina cinema pros olhos dele. Com direito a reprise.

Karina (Mariana Ximenes): Não sabe nem representar uma cena, já quer inventar até os efeito.

Antônio – voz em off – (Paulo Autran): Tá certo que ele era filho do tempo, mas tinha vez que Antônio abusava do parentesco.

Karina (Mariana Ximenes): Não sabe nem representar uma cena, já quer inventar até os efeitos.

Antônio – voz em off – (Paulo Autran): Karina fazia de Antônio o rapaz que dava um pulo em sua casa quando largava do trabalho.”

O Nordeste, ou mais especificamente a Nordestina, de Falcão é política porque é fantasiosa, artificial. Apresenta-se diante dos olhos do espectador um Nordeste poético, possível através do ato de fala de um sujeito que se auto-ficcionaliza através das tramas da memória. Aparece no filme a articulação entre a memória individual e a memória coletiva, uma vez que as imagens acerca do Nordeste são agenciadas a partir da enunciação de um sujeito. No entanto, fazem parte de um conjunto de aspectos associados a determinado grupo. Antônio deixa de inserir totalmente nas memórias da coletiva em prol dos desejos individuais, contrariando a vontade da maior parte da população da cidade que deseja ir embora para o “mundo”.

A montagem da narrativa é o principal instrumento dessa articulação. O elemento tempo perpassa toda a história e se configura como seu elemento impulsionador ao ser colocado num jogo de idas e vindas. A primeira cena do filme mostra Antônio diante do desafio a que se propõe: fazer uma viagem ao futuro. É a partir desse momento, que a vida de Antônio pode se dividir em um destino trágico ou cômico. Tudo depende de escolher a história certa para convencer as emissoras de televisão de que ele realmente esteve no futuro. Se seu desafio de viajar no tempo não der certo, o destino de Antônio é o hospício e a impossibilidade de viver ao lado de Karina, seu grande amor.

Este ponto da narrativa interessa-nos na medida em que, no filme, são montados os dois destinos, primeiro o trágico e depois em uma reversão, o cômico. O destino trágico, em que ele é separado de Karina (Mariana Ximenes), e internado num hospício, se desencadeia porque, ao ser questionado, Antônio (Gustavo Falcão) diz a “verdade”, que viajou cinquenta anos no tempo e que a cidade de Nordestina não existiria mais. Nesta versão, a cidade de Nordestina é mostrada cinquenta anos mais tarde, totalmente destruída, vazia. A reversão da história se dá quando Antônio ficcionaliza a experiência vivida, e a vida dos habitantes do lugar. Esse ato, no filme, garante a sobrevivência da cidade de Nordestina e da história de amor entre Antônio e Karina. É como se Nordestina, do jeito que é apresentada com seus símbolos cristalizados, só fosse possível através da narrativa e do jogo que deslineariza o tempo e faz com que tempos diversos –conhecemos a história através da contação do Antônio do futuro, enquanto esta se passa, de fato, com o Antônio jovem – coexistam. Os fatos apresentam-se enquanto metáfora, que possibilita ver a

Nordeste como faz de conta: a máquina e o deslocamento da pretensão realista na representação regional
existência do “Nordeste” (espaço unificado) como um mundo fictício, palavra contada, traduzida em imagem montada, fantasia.

Nordestina é a caricatura de uma dita cidade típica do Nordeste brasileiro, sem recursos, sem possibilidades outras de ascensão social nem financeira, trazendo, mais uma vez, a temática da migração. No entanto, esse tema, no filme, não vai estar associado mais somente à problemática da seca, ou seja, à inconstância da natureza. As cores que remetem ao sertão, o azul do céu, o ocre da terra, que também se fazem presentes na composição imagética das personagens, são preservadas no filme. Mas o desejo de fuga dos indivíduos, que lotam a praça da cidade toda segunda-feira, ironicamente chamada de o “dia de besta”¹, é incitado pelas leis da sociedade de consumo, levadas até Nordestina pela antena parabólica da TV, que invade o espaço privado das residências, (re)elaborando os modos de vida, e fabricando novas maneiras de percepção da realidade. O “mundo” que Antônio promete levar para Karina para que ela não precise sair de Nordestina, é iconizado, no filme, apenas pelo shopping e pela televisão. A artimanha de Antônio é convencer uma emissora de televisão a ir a Nordestina transmitir seu desafio. O êxito no convencimento da emissora medido através do ibope acontece devido às imagens que Antônio evoca. Ele promete que, se não realizar a viagem para o futuro, uma máquina com setecentas lâminas afiadas rasgaram seu peito e ele morrerá da morte mais bonita, na seca, embaixo do sol causticante. Essa passagem alude ao apelo emocional da mídia para histórias de miséria e dor, que movimenta esses meios de comunicação a lugares mais remotos em busca da espetacularização das mazelas sociais. Trata-se de uma articulação entre o Nordeste como produto simbólico e o Nordeste como espaço físico, “empírico”, dentro da dinâmica contemporânea.

Não se trata aqui de desmentir a existência de elementos culturais presentes em localidades pertencentes ao Nordeste brasileiro, e comumente classificados como cultura popular, mas, sim de pôr em xeque a ideia de um Nordeste natural e simplificado em uma única identidade em detrimento das inúmeras possibilidades de combinações e recombinações identitárias dos sujeitos sociais que habitam a região. Mesmo porque, no que se refere à conceituação do território e a sua fixidez, a depender do ponto de vista ou do campo a partir do qual se fala, os discursos assumem aspectos peculiares e tendem a privilegiar a categoria analítica que mais serve aos seus interesses, econômica, política, naturalista, idealista ou

¹ Refere-se ao dia em que um veículo do tipo Besta encontra-se na praça da cidade para levar as pessoas para o “mundo”. A ironia se dá pela ambiguidade do termo Besta, que ao mesmo tempo refere-se ao modelo do veículo e a uma característica dos habitantes de Nordestina que sonham em viver em outro lugar.

simbolicamente falando. Nesse sentido, Rogério Haesbaert (2010, p.82), ao analisar as formas de conceituação do território, avalia como mais eficaz uma perspectiva integradora, que agregue as várias perspectivas e que o conceba como relacional não apenas em termos das implicações “histórico-sociais”, porém, em “uma relação complexa entre processos sociais e espaço material”. Ao mesmo tempo em que se abandona a ideia de que o território seja exclusivamente material, são levados em conta os aspectos intangíveis e as relações de poder, evitando os extremos de, por um lado, isentar o meio físico da responsabilidade que este exerce na construção das relações sociais e, por outro, de atribuir-lhe papel determinante nas demais instâncias da vida humana, implicando em perigosas tentativas de se estabelecer correspondências diretas entre solo e identidades culturais, que se consolidaram especialmente no que se refere às identidades nacionais, e continuam a fazer parte de enunciados essencialistas, não obstante associados à máxima determinista que declara o homem como produto do meio.

A importância de se considerar a conceituação integradora do território, chamando atenção para as relações de poder, reside no fato de que a própria conceituação de território como elemento imutável, acabado, tendo em conta apenas um dos vieses pelos quais pode ser analisado, e desprezando a complexidade das relações que o permeiam, é que leva à noção de desterritorialização como diluição desenfreada. *A máquina* (2006) nem alimenta a concepção romântica do interior como lugar da dignidade e da pureza, tampouco alimenta a concepção neorrealista do século XX, especificamente do romance de trinta, e ainda vai além da proposta Armorial que preconizava um Nordeste autêntico, ingênuo e engraçado. O filme encontra-se além dessas propostas, preservando os aspectos denunciados tanto pelas obras literárias da década de 30 quanto por aquelas cinematográficas da década de 60 e inserindo elementos que caracterizam a sociedade contemporânea e que põem os espaços em constantes diluições de limites - a saber, a difusão acelerada da informação e a transformação do consumo em sinônimo de cidadania.

Construir um Nordeste como faz de conta, poético, quase onírico, que se dá a partir da experiência subjetiva, desmonta as falas que se propõem verdadeiras, e que consolidaram a ideia reducionista da existência, mesmo no contexto de um mundo globalizado, de um Nordeste arcaico, pobre, perdido no tempo, distante da civilização e detentor de barreiras ao processo de interação global. *A máquina* (2006) parece brincar com esse “Nordeste” compreendido como um espaço coeso e uniforme numa estratégia de desmontagem da naturalização, sem ser de modo infantilizado. Ao mesclar elementos que põem esse Nordeste no espaço do faz de

Nordeste como faz de conta: a máquina e o deslocamento da pretensão realista na representação regional conta, o filme se mostra em consonância com as discussões sobre a fragmentação de fronteiras e a intercambiação cultural na contemporaneidade. Trata-se de um jogo alegre, aparentemente ingênuo com direito a mocinha, mocinho e bandido, mas construtor de questões importantíssimas acerca da estabilidade de uma identidade cultural nordestina, trazendo à cena aspectos consagrados como pertencentes a uma cultura dita nordestina, mas de modo problematizador, utilizando efeitos que dão a esse espaço uma dimensão localizada no âmbito do signo, do alegórico, afastando-se do realismo ou neo-realismo afeito às questões nacionais. O filme avança não no sentido de desmistificar ou destruir o Nordeste, mas de assumir seu caráter discursivo e, a partir daí, reivindicar sua permanência. Se não há um Nordeste verdadeiro a ser mostrado, e sim Nordeste, no plural, há narrativas que oscilam, que convivem espacial e temporalmente e que, por vezes, se entrecrocaram. Desse modo, *A máquina* (2006) se apresenta como importante produção cultural ao propor questionamentos acerca da fixidez do “Nordeste” e do agenciamento dessas imagens na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- A MÁQUINA. Direção: João Falcão. Produção de Diler Trindade. Brasil, 2006. 1 DVD.
- ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção de Arthur Cohn. Brasil, 2001. 1 DVD.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção de Marcello Maia e Paulo Sacramento. Brasil, 2003.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ÁRIDO Movie. Direção: Lírio Ferreira. Produção de Murilo Salles e Lírio Ferreira. Brasil, 2006. 1 DVD.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: _____. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL, 1989.
- CAMINHO das Nuvens. Direção: Vicente Amorin. Produção de Lucy e Luiz Carlos Barreto. Brasil, 2003. 1 DVD.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In. CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162. Versão digitoscrita, disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf>>. Acesso em dezembro de 2011

COSTA, Rogério Haesbaert. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

GUERRA de Canudos. Direção: Sérgio Resende. Produção de Sérgio Resende e Paulo Halm. Brasil, 1997. 1 DVD.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric. RANGER, Terence. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

O TEMPO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

Juscilândia Oliveira Alves Campos*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar a construção do tempo na obra *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, visto que, neste romance, há uma ruptura da linearidade do tempo, pois, em todo o texto, momentos da infância da personagem Joana intercalam-se com os da vida adulta, promovendo a intersecção entre as três instâncias temporais: passado, presente e futuro.

Palavras-chave: Literatura. Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*. Tempo.

ABSTRACT

This work aims to study the construction of time in the book *Perto do coração selvagem*, written by Clarice Lispector, since there is a rupture of time linearity in this novel, and through the whole text the character Joana's childhood and adulthood moments intermingle, promoting the intersection between the three lines of time: past, present and future.

Keywords: Literature. Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*. Time.

No romance *Perto do coração selvagem*¹, de Clarice Lispector, há uma ruptura da linearidade do tempo, visto que passado e futuro misturam-se ao momento presente da personagem Joana. A infância, por exemplo, não se insere na narrativa como uma lembrança para Joana; esta fase ganha forma de presente: "Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria" (PCS, p. 48). Em todo o texto, momentos da infância de Joana intercalam-se com os da vida adulta, promovendo a intersecção entre as três instâncias temporais: passado, presente e futuro.

Conforme Olga de Sá (2000, p. 94), em relação à temporalidade em *Perto do coração selvagem*, "o passado invade o presente, naturalmente, como acontece na vida". As experiências de Joana, tanto da sua infância quanto da sua maturidade são narradas a partir de uma fusão entre as instâncias temporais, portanto, a vida da personagem é desencadeada em meio a um

*Doutorado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail: landacampos@yahoo.com.br.

¹Todas as citações retiradas desse romance serão doravante designadas sob a sigla PCS e seguem a edição: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

tempo único, como se tudo fosse presente: “tenho um corpo e tudo o que eu fizer é continuação de meu começo” (PCS, p. 20). Neste sentido, a ordem cronológica é desfeita, visto que a narrativa não possui início, meio e fim de forma definida. É como se todas as experiências e pensamentos de Joana fizessem parte de um começo sempre contínuo, prevalecendo, assim, no romance, o tempo interior, traço característico principalmente dos escritores modernos.

No artigo “A meia marrom”, que trata da obra *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, Auerbach (2004, p. 494) afirma que os escritores modernos “preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior”, pois “receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece” (AUERBACH, 2004, p. 494). A vida é constituída por alternâncias temporais, pois o momento presente é constantemente visitado pelo passado, através das digressões, e pelas expectativas do futuro.

De acordo com Jorge Luis Borges (1987, p. 48), “não poderíamos imaginar um presente puro; não teria valor. O presente tem sempre uma partícula de passado, uma partícula de futuro”. O autor ainda afirma que

“o presente, em si, é como o ponto finito da geometria. O presente, em si, não existe. Não é um dado imediato de nossa consciência. Pois bem. Temos o presente, e vemos que o presente está gradativamente tornando-se passado, transformando-se em futuro”. (BORGES, 1987, p. 45)

Os elementos da tríade temporal não são estanques, e sim, interligados, pois uma instância da temporalidade penetra na outra por meio do fluxo da consciência. O passado invade o presente através do fluxo da consciência e da rememoração, e o futuro, por meio das expectativas.

Para Merleau-Ponty (1996, p. 552), “o passado e o porvir existem em demasia no mundo, eles existem no presente, e aquilo que falta ao próprio ser para ser temporal é o não-ser do alhures, do outrora e do amanhã”. O filósofo ainda declara que “o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e de sobrevivência eternas” (MERLEAU-

PONTY, 1996, p. 551). O tempo nasce da relação do ser com o mundo, por meio da sua subjetividade, por isso é possível a presentificação do passado e do futuro.

Em *Perto do coração selvagem*, a personagem Joana dispersa-se no tempo, posto que é sua errância interior que é realçada na narrativa, através do fluxo de consciência, o que permite ao narrador retroceder, parar ou avançar no tempo as vivências de Joana, estreitando, com isso, a proximidade entre passado e presente:

“Neste instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio... Mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos”. (PCS, p. 24)

É com o fio da memória que Joana intercala esses episódios, alternando a tríade temporal, que segue uma ordem diversa do tempo do relógio, pois segue a ordem do fluxo de consciência, que também norteará os episódios restantes do romance, como o casamento enfadonho, a decepção com o professor, o encontro com a amante de Otávio, o homem sem nome que se torna seu amante, o abandono de Otávio e do amante e a viagem em busca de si mesma.

Segundo Olga de Sá (2000, p. 100), “o passado da protagonista não se confina nos capítulos que lhe são destinados, mas invade, sob forma de sensações, o presente transformado já em futuro que, por sua vez, se torna passado, num fluir incessante”. A autora ainda afirma que “o próprio passado já não tem explicação cabal, contamina-se pelo mistério do futuro, sempre contido em seu bojo” (SÁ, 2000, p. 100). Em alguns momentos, essa fusão dos tempos denota uma certa rotina para Joana: “Quantas vezes terei que viver as mesmas coisas em situações diversas?” (PCS, p. 134). Para fugir à monotonia do tempo cronológico, a protagonista cria um jogo de desafio ao relógio:

“Se tinha alguma dor e enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão”. (PCS, p. 134)

Joana quer transgredir o tempo cronológico de forma lúdica, como se quisesse vencê-lo brincando. A protagonista inventa um jogo para lutar contra a implacabilidade do tempo e fazê-lo escoar conforme a sua vontade, pois “sempre no pingo do tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer” (PCS, p. 14). O tempo do relógio transcorre, mas a monotonia na vida de Joana permanece.

Conforme Borges (1987, p. 47), “o tempo é sucessivo porque, tendo saído do eterno, quer voltar ao eterno. Ou seja, a idéia de futuro corresponde a nosso desejo de voltar ao princípio”. O autor continua: “Deus criou o mundo; todo o mundo, todo o universo das criaturas quer voltar a esse manancial eterno, que é intemporal, não anterior ao tempo, nem posterior, mas fora do tempo” (BORGES, 1987, p. 47-48). Para Borges, a eternidade seria o conjunto dos três tempos: passado, presente e futuro, marcados pelas vivências e consciência do ser humano:

“A eternidade é todos os nossos tempos passados, todos os tempos passados de todos os seres conscientes. Todo o passado, esse passado que não se sabe quando começou. E, naturalmente, todo o presente. Este momento presente que engloba todas as cidades, todos os mundos, o espaço entre os planetas. E, é claro, o futuro. O futuro, que ainda não foi criado, mas que também existe”. (BORGES, 1987, p. 43)

O tempo é uma dádiva concedida pela eternidade, pois ela permite ao ser humano realizar as experiências de modo sucessivo, posto que “há os dias e as noites, as horas, os minutos, a memória, as sensações presentes e, depois, o futuro, um futuro cuja forma ignoramos, mas que pressentimos ou tememos” (BORGES, 1987, p. 43). A eternidade permite à humanidade viver sucessivamente, visto que o ser humano não seria capaz de aguentar a intolerável carga ou descarga da totalidade do ser no universo.

Na obra *Perto do coração selvagem*, Joana deseja definir a eternidade, mas se sente limitada pela insuficiência das palavras e da

mente: “O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se, sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também” (PCS, p. 43). Segundo Joana, a eternidade é inexplicável, pois é amorfa e sem conteúdo e são essas as qualidades que as palavras assumem ao tentar explicar o eterno. Para a protagonista, a única forma de definir a eternidade seria através das sensações:

“Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte; a impossibilidade de ultrapassar a eternidade era eternidade; e também era eterno um sentimento em pureza absoluta, quase abstrato”. (PCS, p. 43)

A personagem também pressentia a eternidade ao imaginar a infinitude de outros seres que nasceriam e viveriam após a sua morte, tornando-a distante dessas gerações futuras: “sobretudo dava idéia de eternidade a impossibilidade de saber quantos seres humanos se sucederiam após seu corpo, que um dia estaria distante do presente como a velocidade de um bólido” (PCS, p. 43). Joana ainda constata o fato de a eternidade ser imensurável:

“Definir a eternidade como uma quantidade maior que o tempo e maior mesmo do que o tempo que a mente humana pode suportar em idéia também não permitiria, ainda assim, alcançar sua duração. Sua qualidade era exatamente não ter quantidade, não ser mensurável e divisível porque tudo o que se podia medir e dividir tinha um princípio e um fim. Eternidade não era a quantidade infinitamente grande que se desgastava, mas eternidade era a sucessão”. (PCS, p. 44)

A protagonista conclui que a eternidade é um movimento imensurável cuja forma consiste na própria efetivação desse movimento. Conforme Olga de Sá (2000, p. 106), “Joana está toda do lado de quem sente o fluir não logicamente apreensível da realidade. Também ela quer transformar num absoluto o instante fugidio. Eternidade é sucessão, porque o movimento é que explica a forma”. O que interessa a Joana não é capturar a totalidade de um instante, mas sentir as fugas desses instantes por meio do movimento de sucessão do tempo, porque “nossa consciência está continuamente passando

de um instante a outro, e isto é o tempo: uma sucessão” (BORGES, 1987, p. 42).

Merleau-Ponty (1996, p. 567) também observa a sucessão do tempo, ao perceber que “a ‘síntese’ do tempo é uma síntese de transição, ela é o movimento de uma vida que se desdobra, e não há outra maneira de efetuar-la senão viver essa vida, não há lugar do tempo, é o próprio tempo que se conduz e torna a se lançar”. Para o filósofo, o tempo está em constante recomeço, a partir de um ritmo cíclico (ontem, hoje, amanhã), que nos dá a impressão de apreendê-lo integralmente e de uma só vez, o que desencadeia em nós a sensação de imobilidade do tempo, ou seja, é como se não percebêssemos a sua passagem. A ideia ilusória de apreensão total do tempo causada pelo seu ritmo cíclico é a sensação de eternidade.

Conforme Merleau-Ponty (1996, p. 567), só no presente, com seus horizontes de passado e de futuro, é que se poderá ter a ilusão de eternidade, pois o indivíduo só percebe a existência do tempo porque está atrelado ao presente. De certa forma, o filósofo francês privilegia o presente, visto que ele vê neste a zona de incidência do ser e da consciência. O ser humano sente a sua própria presença e a do tempo porque está presente no mundo: “só existe tempo para mim porque estou situado nele, quer dizer, porque me descubro já envolvido nele, porque todo ser não me é dado em pessoa” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 568). Na fenomenologia merleau-pontiniana, o tempo é a própria consciência do ser humano, pois esta é o fluxo de temporalização.

Em *Perto do coração selvagem*, Joana também percebe o tempo como uma unidade com o ser, posto que ela era “a vida que corria em seu corpo sem cessar” (PCS, p. 76). A vida que corre é também o próprio tempo que flui no corpo de Joana, ou seja, a passagem da vida no corpo é a consciência do tempo, pois

“sabemos que o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores”. (ROSENFELD, 1985, p. 82)

O tempo não é algo que está fora e independente do ser humano, ele está dentro do ser humano, na sua consciência. Octavio Paz (1982, p. 69) afirma que "o tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio". Para Paz (1982, p. 69), "nós somos o tempo, e não são os anos, mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos". Paz e Rosenfeld não se referem ao tempo no relógio, exterior, mas sim, ao tempo na mente, interior.

Joana demonstra essa ligação entre o tempo e a consciência, como também relata a necessidade dessa ligação para que possa realmente tentar sentir a vida: "Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis, mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia" (PCS, p. 69). Mas captar a vida é impossível, assim como capturar o tempo. Vida e tempo estão fluindo no corpo de Joana, porém são fugidios, como a palavra esperada, mas que não é dita, pois a personagem sente a palavra nascer dentro de si, no entanto, sente também a impossibilidade de dizê-la: "O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? (...) Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? (...) tenho o contorno à espera da essência" (PCS, p. 69). Joana tem o corpo e a consciência do tempo, da vida e da linguagem, mas não tem o domínio absoluto desses elementos.

Segundo Merleau-Ponty (1996, p. 570), "nunca compreenderemos como um sujeito pensante ou constituinte pode pôr-se ou perceber-se a si mesmo no tempo". Mas o filósofo esclarece que é o ser humano quem dá sentido ao tempo, visto que este

"só tem sentido para nós porque nós 'o somos'. Nós só podemos colocar algo sob esta palavra porque estamos no passado, no presente e no porvir. (...) ele é o sentido de nossa vida e, assim como o mundo, só é acessível àquele que está situado nele e esposa sua direção". (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 577)

Buscar compreender o tempo é também tentar entender o próprio ser humano e suas relações no e com o mundo, pois “é pelo tempo que pensamos o ser, porque é pelas relações entre o tempo sujeito e o tempo objeto que podemos compreender as relações entre o sujeito e o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 577). Na fenomenologia merleau-pontiniana, o ser humano precisa de um corpo, mas este corpo necessita estar situado no tempo. O homem não escolhe nascer, porém nascido, o tempo funde-se através dele, independente do que ele faça, portanto, a busca da compreensão de si mesmo se dá a partir das articulações do sujeito com o mundo, sendo estas desenhadas pela temporalização, ou seja, “a revelação de si a si, não é senão o vazio no qual o tempo se faz” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 576).

No romance *Perto do coração selvagem*, Joana mostra-se consciente da presença do tempo e de sua fluência diretamente em sua vida, pois é por meio da transgressão do tempo que a protagonista percebe o trânsito de suas sensações. Joana descobre seu próprio corpo, sua identidade. Um corpo no qual comporta sensações imprevisíveis, sem limites ou contornos. O ato de olhar-se no espelho causa em Joana estranhamento e surpresa, por deparar-se com uma imagem de si quase desconhecida para ela:

“Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva”. (PCS, p.68)

O ato de Joana se olhar no espelho e perceber-se, de certa forma, como uma desconhecida, assemelha-se à metáfora criada por Heráclito em que ninguém desce o mesmo rio duas vezes, visto que as águas do rio correm e “nós mesmos somos igualmente um rio, nós também somos fluentes” (BORGES, 1987, p. 42). O tempo passa, o rio corre e o homem modifica-se.

Joana auto-analisa-se durante todo o romance, como se buscasse compreender a sua identidade, a partir de uma atitude especulativa diante de si e das coisas. No texto "A meia marrom", ao analisar a obra de Virginia Woolf, Auerbach (2004, p. 494) afirma que

"dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos. Tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical".

Esta necessidade de se observar e de interpretar as próprias ações e pensamentos é uma constância na vida de Joana, porém, quanto mais a protagonista se auto-analisa, menos se reconhece e aumenta a distância em relação ao seu próprio ser.

De acordo com Benedito Nunes (1995, p. 21-22), "a contingência da auto-análise que a transforma numa espectadora de seus próprios atos – num 'pequeno bloco fechado, assistindo, assistindo' (PCS, 155) –, investe a análise psicológica num movimento interior jamais completado". Para o crítico, a subjetividade de Joana "tanto possui a aparência de evasão ou de fuga, como de errância espiritual não cumulativa, ao longo da qual a individualidade perde o que vai ganhando" (NUNES, 1995, p. 21-22). Não é só a subjetividade de Joana que possui essa qualidade de incompletude no romance. O próprio passado na narrativa também não é algo acabado, mas intervalos que ganham a dimensão do instante corrente. A própria finalização da obra ganha um tom de inacabada. Após o abandono do marido e do amante, Joana faz uma viagem em busca de si, da sua infância, como se a vida dela fosse sempre um recomeço, qualidade que se estende também para a obra.

Segundo Benedito Nunes (1995, p. 24), "continua, pois, nessa viagem, que deixa a narrativa suspensa à possibilidade de uma busca que recomeça, a errância da personagem. O inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista". Como o tempo existencialmente vivido e sonhado é o interior, o tempo da consciência, Joana apresenta-se na obra pertencendo

a um tempo sem dimensões assim como ela própria: “veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento” (PCS, p. 136-137). Se Joana possui um coração selvagem – “nunca penetrei no meu coração” (PCS, p. 151) –, o tempo na obra também é *selvagem*, desordenado cronologicamente, levando o leitor a frequentar as três instâncias temporais ao mesmo tempo. Ao desordenar os ponteiros do relógio, por meio do tempo da experiência pessoal de Joana, a obra convida o leitor a provar, através do olhar atento, esse ritmo temporal feito de ciclos que se fecham e se abrem alternados e desordenadamente como o movimento do “coração fechando e abrindo selvagemmente” (PCS, p. 44).

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. (2004). “A meia marrom”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- BORGES, Jorge Luis. (1987). *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- LISPECTOR, Clarice. (1998). *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1996). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- NUNES, Benedito. (1995). *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- PAZ, Octavio. (1982). *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROSENFELD, Anatol. (1985). *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva.
- SÁ, Olga de. (2000). *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila.

ORDENAÇÃO DOS ADVÉRBIOS MODALIZADORES EM ENTREVISTAS VEICULADAS PELA REVISTA VEJA

Marivone Borges de Araújo Batista
Gessilene Silveira Kanthack*

RESUMO

Neste trabalho, pesquisamos os usos dos advérbios modalizadores em três entrevistas veiculadas na Revista VEJA (concedidas, em junho de 2010, pelos candidatos à Presidência da República), com o intuito de descrever as suas ordenações nas sentenças. A análise dos dados mostrou que os modalizadores epistêmicos são os mais recorrentes e que as posições intra-sentenciais predominam no *corpus*, o que pode ser explicado pela hipótese de que o advérbio se desloca para junto do verbo por ser a categoria mais apta a recebê-lo, ou pela necessidade de aproximar-se do escopo, garantindo a motivação discursiva do falante.

Palavras-chave: Advérbios modalizadores. Usos. Ordenação.

ABSTRACT

In this paper, we survey the use of modals adverbs in three interviews in broadcast Veja (awarded in June 2010, with candidates for the presidency), in order to describe their positions in sentences. The data analysis showed that the epistemic modals are the most recurrent and that the intra-sentences predominate in the corpus, which can be explained by the hypothesis that the adverb moves to the verb because it is the most suitable category to receive it, or the need to approach the scope, ensuring the discursive motivation of the speaker.

Keywords: Modals adverbs. Uses. Ordination.

INTRODUÇÃO

De modo geral, os advérbios modalizadores são usados pelos falantes para expressar uma avaliação prévia sobre o conteúdo da proposição, podendo

* Marivone Batista é professora auxiliar da UESB e é estudante do curso de Mestrado em Letras: Linguagens e Representações, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: mbabatista@yahoo.com.br. Gessilene Kanthack é professora da UESC e Doutora em Linguística pela mesma instituição. E-mail: kanthack1@uol.com.br.

afirmar, negar, ordenar, permitir, expressar certeza ou dúvida e o grau de engajamento ou distanciamento sobre o conteúdo do próprio enunciado.

Na maioria dos casos, esse tipo de advérbio não apresenta incidência focal sobre um constituinte em particular, como se pressupõe nas descrições normativas; ele se aplica à sentença como um todo, operando sobre o conteúdo proposicional ou sobre a asserção de que é objeto. Conforme Ilari (1990), a posição inicial é a privilegiada para que esse tipo de advérbio tome como escopo toda a oração.

Partindo desses pressupostos, o presente trabalho objetiva pesquisar os usos dos advérbios modalizadores em três entrevistas veiculadas na Revista VEJA (concedidas, em junho de 2010, pelos candidatos à Presidência da República), com o intuito de descrever os seus posicionamentos nas sentenças. Para tanto, adotamos a perspectiva teórica funcionalista dos estudos de Ilari (1990); Ataliba de Castilho e Célia Maria Moraes de Castilho (1993); Neves (1997, 2000, 2006); Ataliba de Castilho (2010); entre outros.

O artigo está organizado assim: na primeira seção, apresentamos algumas considerações acerca dos advérbios na perspectiva da gramática tradicional; na segunda, abordamos sobre advérbios modalizadores à luz de pressupostos funcionais; na terceira, descrevemos e analisamos os dados extraídos do *corpus*. As considerações finais e as referências encerram o trabalho.

1 O ADVÉRBIO À LUZ DA DESCRIÇÃO TRADICIONAL: ALGUNS PROBLEMAS

Autores como Biderman (1978), Ilari (1990) defendem que, dentre as categorias apresentadas pela gramática, a classe dos advérbios é a que tem a descrição mais insatisfatória, tanto nas gramáticas de Língua Portuguesa quanto nas de outras línguas. Os advérbios são descritos,

normalmente, de forma imprecisa, o que se deve tanto à falta de sistematização dos conceitos, quanto à heterogeneidade dos critérios adotados e quanto à variedade de ocorrências. Pensamento semelhante também apresenta Perini (1996, p. 342): "a taxonomia dos chamados 'advérbios' é uma das grandes áreas inexploradas da gramática portuguesa".

A significação dada pela gramática tradicional ao advérbio, por exemplo, imprime certa homogeneidade a essa categoria. Basicamente, ele é descrito como um elemento invariável que modifica o verbo, o adjetivo e o próprio advérbio. Ao caracterizá-lo como palavra invariável, considera-se um critério morfológico; ao relacioná-lo sintaticamente ao verbo, ao adjetivo ou a outro advérbio, aplica-se um critério sintático; e, adota-se um critério semântico, quando o considera como um modificador do sentido da palavra. O critério semântico também se aplica quando se caracteriza os advérbios pelas circunstâncias que expressam.

Além dessa mistura de critérios, as definições dadas ao advérbio apresentam características muito gerais e não dão conta do seu potencial funcional. Por exemplo, a ideia de modificação, além de não ser clara, não contempla boa parte dos advérbios (CASTILHO, 2010). A propriedade da modificação está relacionada com o atributo da predicação apresentado por Ilari (1990), segundo esse autor, a predicação ocorre quando o advérbio transfere para o seu escopo propriedades semânticas que antes o escopo não dispunha. Castilho (2010) acrescenta que análises críticas consideram um acerto da tradição gramatical identificar na modificação o traço forte dos advérbios, mas ao mesmo tempo salienta a dificuldade de explicar por esse traço todos os tipos de palavras consideradas pela tradição como advérbio, já que muitos deles não exercem essa função.

Outro problema é assumir que, basicamente, o advérbio é modificador de verbo, de adjetivo ou mesmo de advérbio. Melo (1978, p.104), apesar do caráter normativo de seu estudo, já apontava outras possibilidades do advérbio, ao descrevê-lo como "palavra que circunstancia ou intensifica a significação de um verbo, de um adjetivo, de outro advérbio, e, em certos casos, de um pronome ou de um nome". Ou seja, o que ele sinaliza é que o

advérbio não restringe o seu escopo. Ele pode incidir sobre outras categorias, inclusive a própria sentença.

Apesar de os critérios tradicionais de classificação permanecerem como referência válida no tratamento dos advérbios, as definições não dão conta dos diferentes usos do advérbio numa língua. Ilari *et al* (1990) consideram que tais definições são claras e não contraditórias em poucos casos. E acrescentam:

“Na prática, o gramático defronta-se com inúmeros exemplos em que os critérios levam a classificações conflitantes; e às dificuldades de aplicação dos próprios critérios a gramática tradicional tem acrescentado as de um tratamento até certo ponto inconseqüente, decorrente em grande parte da tentativa de associar de maneira constante à palavra certas propriedades que se confirmam apenas em algumas de suas ocorrências. [...] Tratar do “advérbio” é, antes de mais nada, tomar consciência desses equívocos, constatando a diversidade de emprego dessas expressões” (ILARI *et al*, 1990, p. 69).

Pelas palavras dos autores, fica evidente a necessidade de entender o advérbio como um elemento que apresenta natureza e funções diversas, o que o torna uma categoria heterogênea. E, dentre a classe dos advérbios, chamamos a atenção para os modalizadores, descritos pela gramática tradicional, normalmente, como advérbios de modo. Como veremos a seguir, trata-se de uma classe com comportamento bastante particular.

2 OS ADVÉRBIOS MODALIZADORES

Ao construir um enunciado, normalmente o locutor apresenta uma postura neutra ou compromete-se com o que diz, manifestando sua intenção e sua avaliação frente ao conteúdo da mensagem. Para isso, pode recorrer a diferentes recursos linguísticos, como, por exemplo, a modalização.

No sentido de explicitar a noção de modalização, Ataliba de Castilho e Célia de Castilho (1993) discutem a habitual distinção entre “modalidade” e “modalização”. Para eles, a modalidade se refere à maneira como o falante apresenta o conteúdo proposicional da sentença, seja de forma assertiva (afirmativa ou negativa), interrogativa e jussiva (imperativa ou optativa); já a modalização é a estratégia usada pelo falante para expressar seu relacionamento com o conteúdo da proposição, podendo avaliar o seu teor de verdade ou expressar um julgamento. Os autores consideram que essa distinção não é de grande valia, pois há sempre uma avaliação prévia do falante sobre o conteúdo proposicional que ele veicula, por isso, tratam os dois termos como sinônimos.

A modalização pode ser expressa pela morfologia, sintaxe ou prosódia, como afirmam os referidos autores:

“A modalização movimenta diferentes recursos lingüísticos: 1) a prosódia, como nos alongamentos vocálicos e na mudança de tessitura, em ‘trabalhei muiiito, mas muito mesmo; 2) os modos verbais; 3) os verbos auxiliares como *dever, poder, querer* e os verbos que constituem orações parentéticas e matrizes como *achar, crer, acreditar* (Kovacci,1972; Vogt - Figueira, in Vogt, 1989, p. 165 - 210); 4) adjetivos, sós ou em expressões como ‘é possível’, ‘é claro’, ‘é desejável’; 5) advérbios como *possivelmente, exatamente, obviamente* etc.; 6) sintagmas preposicionados em função adverbial, como ‘na verdade’, ‘por certo’ etc.” (CASTILHO, A.; CASTILHO, C., 1993, p. 217-8)

Os advérbios modalizadores, uma das estratégias usadas pelo falante para expressar diferentes valores, compõem uma classe bastante heterogênea e comportam diversas subclasses. Sua característica básica, segundo Neves (2000 p. 244), é

“expressar alguma intervenção do falante na definição da validade e do valor de seu enunciado: modalizar quanto ao valor de verdade, modalizar quanto ao dever, restringir o domínio, definir a atitude e, até, avaliar a própria formulação lingüística.”

Os advérbios modalizadores, na perspectiva de Ataliba de Castilho e Célia de Castilho (1993, p. 222), subdividem-se em *epistêmicos, deônticos* e *afetivos*. Os modalizadores *epistêmicos*, que “expressam uma avaliação sobre o valor de verdade e as condições de verdade da proposição”, são subdivididos em três tipos: *asseverativo afirmativo*, que não deixa margem para dúvidas, indica que o falante considera verdadeiro o conteúdo da proposição e o

apresenta como uma afirmação (realmente, com certeza etc); *asseverativo negativo*, em que o falante considera verdadeiro o conteúdo da proposição e o apresenta como uma negação (de jeito nenhum, de forma alguma etc); *quase-asseverativo*, em que o falante considera o conteúdo da proposição como quase certo” (talvez, possivelmente etc); e o *delimitador*, que estabelece os limites dentro dos quais se deve considerar o conteúdo da proposição (geograficamente, biologicamente etc).

Os modalizadores *deônticos* são usados pelo falante para expressar que o conteúdo de P é apresentado como um dever ou obrigação (obrigatoriamente, necessariamente, etc). Já os modalizadores afetivos, conforme A. Castilho e C. Castilho (1993, p. 252-3), são subdivididos em *subjativos*, que “expressam predicação dupla: a do falante em face de P e da própria proposição” (felizmente, curiosamente, etc), e *intersubjetivos*, que “expressam uma predicação simples, assumida pelo falante em face de seu interlocutor, a propósito de P” (honestamente, sinceramente, etc).

Ao estudarem as propriedades semânticas e sintáticas dos modalizadores adverbiais, A. Castilho e C. Castilho (1993, p. 226-7) afirmam que eles, em sua maioria, são sentenciais e hiperpredicadores, ou seja, têm por escopo o conteúdo de P, e estabelecem sobre ele uma relação de dependência. Esses advérbios, em seus exemplos mais típicos, predicam toda a sentença e podem ocupar os seguintes espaços de figuração:

1) Disposição do Modalizador na estrutura sintagmática de S (sentença):

- a) Grupo Nominal - GN (N – Adj; SN – SP; SP- SP);
- b) Grupo Verbal - GV (V. auxi – V auxiliado; prep – V infinitivo);

1) Disposição do Modalizador na estrutura funcional de S:

Posição (1): Modalizadores à esquerda de S;

Posição (2): Modalizadores à direita de S;

Posição (3): Modalizadores antes ou depois do sujeito;

Posição (4): Modalizadores entre o V (ou sua nominalização) e seus argumentos, preposicionados ou não.

7

Para os autores, portanto, os modalizadores figuram tanto na estrutura sintagmática (grupos nominais e verbais) como na estrutura funcional da sentença (à direita, à esquerda, ou no interior).

Para Ilari *et al* (1990), a primeira impressão de quem aborda os advérbios do ponto de vista da posição que ocupam na sentença é de significativa liberdade posicional. Mas, ao analisar os diferentes usos, verifica-se que a escolha de determinada posição não é aleatória; há posições preferenciais para que diferentes classes de advérbios precisem diferentes escopos: constituintes específicos, a sentença e o próprio discurso.

3 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Apresentamos os modalizadores adverbiais constantes do *corpus* analisado, conforme descrição especificada na Tabela 1:

Tabela 1 Cômputo geral dos modalizadores adverbiais				
	Epistêmicos	Deônticos	Afetivos	Total
Dilma Rousseff (DR)	11,8%	-----	-----	10,5%
José Serra (JS)	29,4%	-----	50%	31,5%
Marina Silva (MS)	58,8%	-----	50%	58%

Como se pode ver, o uso dos modalizadores foi mais efetivo na fala de Marina Silva (58%). A candidata, na ocasião da entrevista, apresentava, nas pesquisas eleitorais, menor índice de intenção de voto que os outros dois

candidatos, comprovando a sua necessidade de imprimir um efeito de credibilidade e engajamento com as palavras proferidas. José Serra, segundo candidato nas intenções de voto em junho de 2010, faz uso de 31,5% dos advérbios modalizadores. E, na entrevista de Dilma Rousseff, candidata do partido do presidente vigente e com vantagem nas pesquisas de intenção de voto, portanto, sem a mesma necessidade dos demais candidatos de asseverar o seu próprio enunciado, a ocorrência dos modalizadores é de apenas 10,5%.

Procedendo a descrição detalhada dos Modalizadores, observemos a tabela 2:

Tabela 2 Cômputo detalhado dos modalizadores adverbiais						
Epistêmicos			Deônticos	Afetivos		
Assev.		Quase- assev.	Delimit.	Subj.	Intersubj.	
Afirm. 100%	Neg. ----	23,5	11,7%	-----	50%	50%
64,8%						
89,5%			-----	10,5%		

Notamos que 89,5% são de Modalizadores Epistêmicos, o que pode ser explicado pela natureza do gênero textual "entrevista". Nela, os entrevistados estabelecem um diálogo quase assimétrico, com tema orientado e forte intenção argumentativa, dada a necessidade de assegurar o valor de verdade do que é dito para conquistar a credibilidade do leitor.

Ao fazerem uso do saber (modalizadores epistêmicos), os entrevistados demonstram um maior envolvimento com o que está sendo dito. José Serra, Marina Silva e Dilma Rousseff buscam passar a imagem

de candidatos capazes de identificar e solucionar os problemas do país, portanto, asseveram para demonstrar veracidade ao que é proposto.

A tabela 2 mostra ainda que os Asseverativos Afirmativos, que “marcam positivamente o valor de verdade” da sentença, correspondem a 64,8% dos Modalizadores Epistêmicos. Os Modalizadores Quase-asseverativos, de possibilidade epistêmica, correspondem a 23,5%; são eles que criam um efeito de atenuação do conteúdo, quando há um baixo grau de adesão do falante em relação à proposição. Os Delimitadores, que estabelecem os limites dentro dos quais se deve encarar o conteúdo da proposição, ocorrem apenas em 11,7% do total dos Epistêmicos. Abaixo, exemplificamos cada um desses epistêmicos:

- Epistêmico Asseverativo Afirmativo:

(1) Apesar de ter recebido em casa estímulos de meus avós e de um tio xamã muito sábio, teria *sem dúvida* uma visão bem mais estreita do mundo se não tivesse ido à escola, depois à universidade (MS)

(2) *Na verdade*, ela nunca foi tão baixa quanto agora (DR).

- Epistêmico Quase-Asseverativo:

(3) Essa é uma questão complexa que, infelizmente, *talvez* não possa ser tratada da maneira que merece em um clima de campanha, muito menos no escopo de uma entrevista (JS)

(4) *A meu ver*, a política brasileira atingiu níveis baixíssimos, e não só no discurso dos políticos (MS).

- Epistêmico Delimitador:

(05) De saída, o Brasil conta com a vantagem de ter *quase* metade de sua matriz energética limpa (MS)

(06) Outra coisa *fundamentalmente* diferente é distribuir verbas ou cargos em troca de votos (JS)

Quanto aos Afetivos, modalizadores que verbalizam as reações afetivas do falante em face do conteúdo proposicional (*felizmente, sinceramente* etc), seu uso correspondeu apenas a 10,5% dos analisados, não havendo discrepância de resultado entre os subjetivos e intersubjetivos. Abaixo, ilustramos, respectivamente, cada um deles:

(07) Essa é uma questão complexa que, *infelizmente*, talvez não possa ser tratada da maneira que merece em um clima de campanha, muito menos no escopo de uma entrevista (JS).

(08) Eu, *sinceramente*, não fulanizo essas coisas (MS).

Não foram encontrados, no *corpus*, exemplos de Deônticos, advérbios que indicam a necessidade ou obrigatoriedade de ocorrência do conteúdo da preposição (*obrigatoriamente, necessariamente*). Os entrevistados apóiam suas avaliações no saber, e, por isso, não lhes é conveniente impor a proposição como um dever.

3.1 POSICIONAMENTO DOS MODALIZADORES

A análise das posições dos advérbios modalizadores encontrados no *corpus* é orientada pela proposta apresentada em Castilho (2010, p. 550): posição 1, sintagma adverbial antes da sentença; posição 2, sintagma adverbial depois da sentença; posição 3, sintagma adverbial entre o sujeito e o verbo e a posição 4, sintagma adverbial entre o verbo e o seu argumento interno.

Apresentaremos, a seguir, cada uma das posições dos advérbios, Começemos pelas posições 1 (09 e 10) e 2 (11 e 12):

(09) *Na verdade*, ela nunca foi tão baixa quanto agora (DR)

(10) *A meu ver*, a política brasileira atingiu níveis baixíssimos [...] (MS)

(11) Será uma campanha dura, *evidentemente*, [...] (MS).

(12) É folclore *mesmo* (JS)

Assim como acontece com a posição 1, os modalizadores adverbiais que aparecem na posição 2 tomam toda a sentença por escopo. Segundo Ilari (1990), tanto a posição 1, quanto a posição 2 não determinam a parte discursivamente relevante, pois tomam por escopo toda a sentença, a diferença entre essas posições não é de escopo. Para esses autores, talvez sejam explicadas pela hipótese de interesse discursivo ou por razões pragmáticas. O grau de importância atribuído ao advérbio pelo falante, numa determinada situação de interação, determina a sua posição na sentença, é o que orienta o princípio da iconicidade quanto à ordem, ou seja, quanto mais importante e urgente for o conteúdo, mais sua forma tenderá a ter posição de destaque, sendo que o contrário também se aplica nesse postulado.

Quanto à posição 3, vejamos alguns exemplos levantados no *corpus*:

(13) Outra coisa *fundamentalmente* diferente é distribuir verbas [...] (JS).

(14) Eu, *sinceramente*, não fulanizo essas coisas (MS).

A posição entre o sujeito e o predicado, segundo Ilari (1990), pode ser considerada a menos marcada depois das posições 1 e 2 e pode ser explicada pelas hipóteses de que o advérbio se desloca para junto do verbo, categoria mais apta a receber advérbios, ou porque o predicado funciona frequentemente como o “novo”, em relação ao sujeito, geralmente “dado”; daí, naturalmente, o advérbio incidiu sobre o “novo”.

Segundo Costa e Costa (2001), os advérbios orientados para o agente, como *infelizmente* (13), por exemplo, comumente ocorrem entre o sujeito e o verbo. O mesmo pode ser verificado com os advérbios que põem em relevo a relação entre o falante e o interlocutor, a exemplo de *sinceramente*, como vemos em (14).

Por fim, exemplificamos a posição 4, nos seguintes casos:

(15) Se você comparar [...], nós não tivemos *mesmo* mais que uma marola (DR).

(16) O instantâneo da economia brasileira é *realmente* bastante satisfatório (JS)

Os modalizadores adverbiais quando deslocados para o interior do predicado, como em 15 e 16, se imediatamente depois do verbo, podem incidir sobre ele ou tomar como escopo o elemento que está a sua direita.

A hipótese de que, quando os advérbios não se aplicam à sentença, mas a constituintes, a posição se define em relação ao constituinte de que faz parte, é o que se pode observar no exemplo abaixo:

(5) De saída, o Brasil conta com a vantagem de ter *quase* metade de sua matriz energética limpa (MS).

Em (5) o advérbio toma como escopo o constituinte posterior ao verbo, ou seja, *metade de sua matriz energética limpa*, como também pode incidir sobre *ter (a vantagem de quase ter a metade...)*.

Conforme Ilari (1990, p.129) nas posições 1 e 2, como o adverbial incide sobre toda a sentença, o escopo é indeterminado; já quando o advérbio é deslocado para o interior do predicado diminui essa indeterminação, pois ele tende a tomar como escopo o elemento que está a sua direita.

Vejamos, agora, a distribuição geral dos modalizadores por posição:

		Posição 1	Posição 2	Posição 3	Posição 4
Epistêmicos	Assev. Afirmativos	33,3%	100%	-----	71,4%
	Quase - Asseverativos	66,7%	-----	25%	14,3%

	Delimitadores	-----	-----	25%	14,3%
Afetivos	Subjetivos	-----	-----	25%	-----
	Intersubjetivos	-----	-----	25%	-----
Total		15,8%	26,4%	21%	36,8%

A ordem dos advérbios modalizadores, nos seus empregos considerados típicos, posição 1 e 2, não são as que predominam no *corpus*, contrariando, assim, a nossa hipótese inicial. A posição predominante para os advérbios modalizadores no *corpus* examinado é a posição 4, posterior ao verbo (36,8%). As posições periféricas, consideradas privilegiadas pelos advérbios modalizadores, contrariamente, ocuparam juntas 42,2%. A posição 2, por sua vez, superou a inicial com 26,4%. Também observamos que, na posição 3, os advérbios se distribuem de forma homogênea.

Portanto, quanto aos posicionamentos dos advérbios modalizadores, constatamos um uso variável das quatro posições, sendo que a mais significativa foi a 4, uma posição intra-sentencial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos a modalização uma atividade discursiva cuja expressividade reveste o enunciado de significações que só poderão ser interpretadas tendo em vista também o tópico discursivo. A presente análise não contemplou, com profundidade, nesse momento, o aspecto relacionado à modalização e tipo de texto, apesar de relevante para justificar a presença dos modalizadores, uma vez que as três entrevistas evidenciam o grau de tensão estabelecido entre os interlocutores (candidatos/entrevistadores/leitores), fator importante para a análise dos efeitos discursivos da modalização.

A leitura dos resultados revela uma motivação funcional do candidato entrevistado voltada para a adesão do leitor no sentido de convencê-lo a compartilhar de sua posição política e de sua proposta de governo. O tipo de

discurso revela-se como fator determinante quanto ao emprego dos modalizadores adverbiais, especialmente os epistêmicos, mais frequentes no *corpus*. O candidato se vale desse recurso linguístico, necessário para fortalecer as conclusões de um raciocínio, deixando claro ao leitor que é detentor do conhecimento das questões debatidas na entrevista.

O exame dos dados do *corpus* revelou 89,5% de ocorrência dos Modalizadores Epistêmicos, sendo que 64,8% correspondem aos Asseverativos Afirmativos e 23,5%, aos Quase-asseverativos, já que se faz necessário marcar o valor positivo de verdade daquilo que é dito. Os Delimitadores, por sua vez, aparecem em apenas 11,7% das ocorrências, e se apresentam na posição intra-sentencial, como previsto em A. Castilho e C. Castilho (1993). Não foram encontrados, no *corpus*, exemplos de Deônticos, aqueles que imprimem no discurso um caráter mais autoritário, postura aparentemente evitada pelos candidatos. Quanto aos Afetivos, o *corpus* registrou 10,5% de ocorrência.

Pudemos constatar que, embora as posições periféricas sejam bastante empregadas no *corpus*, as posições internas à sentença predominam em nossa análise, o que contraria as nossas expectativas alçadas no início da pesquisa. No entanto, esses adverbiais, mesmo alocando-se em posições intra-sentenciais, preservam seu papel de asseverador do conteúdo proposicional. As posições 3 e 4 podem ser explicadas pela hipótese de Ilari (1990), em que o advérbio se desloca para junto do verbo por ser a categoria mais apta a receber advérbios ou porque o predicado funciona frequentemente como o "novo", em relação ao sujeito, geralmente "dado" e ainda por uma necessidade de aproximar-se do escopo a ser modalizado. Ao serem deslocados para diferentes posições, garante-se também maior autonomia semântico-pragmática em favor do ponto de vista do enunciador.

Os dados analisados confirmam que os modalizadores adverbiais não correspondem à classificação semântica (advérbios de modo) e sintática (modificador de verbo, adjetivo e advérbio) proposta nas gramáticas, o que evidencia o quanto requerem uma abordagem

diferenciada. Procuramos levantar a questão, embora de forma alguma a esgotemos, de que a ordenação dos modalizadores adverbiais pode ser analisada à luz de princípios funcionalistas mais gerais, acentuando a necessidade de examinar de forma mais cuidada as funções discursivas da ordenação dos modalizadores adverbiais, por entendermos que o falante é movido por intenções comunicativas quando organiza suas expressões linguísticas numa dada situação de interação verbal.

REFERÊNCIAS

- BIDERMAN, M. T. C. (1978). *Teoria Linguística: linguística quantitativa e computacional*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.
- CASTILHO, A. T. de. (2010). *Nova Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- CASTILHO, A. T. e CASTILHO, C. M. M. (1993). Advérbios modalizadores. In: ILARI, R. (org.). *Gramática do português falado*. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP. p. 213 – 261.
- COSTA, A.; COSTA, J. (2001). *O que é um advérbio?* Lisboa: Edições Colibri/Associação de Professores de Português.
- ILARI, R. et al. (1990). Considerações sobre a posição dos advérbios. In: CASTILHO, A. T. de (Org.). *Gramática do português falado: a ordem*. Campinas: EDUNICAMP, v.1, p. 63-141.
- MELO, G. C. de. (1978). *Gramática fundamental da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico.
- NEVES, M. H. de M. (1997). *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2000). *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP.
- _____. (2006). *Texto e Gramática*. São Paulo: Contexto.
- PERINI, M. A. (1996). *Gramática descritiva do português*. São Paulo: Ática.

PEDRO JUAN GUTIÉRREZ, UM RECONHECIDO MARGINAL

Sabrina dos Santos Garcia*
Orientador: Prof.^a Dr.^a Márcia Rios

RESUMO:

Este artigo parte de reflexões acerca de alguns aspectos relacionados à historiografia literária, tais como o conceito de cânone oficial, discursos e vozes subalternas, sob a luz dos questionamentos propostos pelos estudos culturais. O trabalho ainda refletirá sobre o lugar marginal ocupado pelo escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, seja nos meios de comunicação ou nos considerados grandes eixos literários. Para pensar esse contexto de exclusão, trar-se-á os conceitos de hibridismo e alteridade resenhados por Nelson H. Vieira em seu artigo *Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar historiografia literária* e os de razão metonímica e monocultura do saber propostos pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos em *Para uma Sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*.

Palavras-chave: Historiografia literária. Hibridismo. Alteridade. Razão metonímica. Monocultura do saber. Marginal. Literatura cubana.

RESUMEN:

El trabajo parte de reflexiones a cerca de unos aspectos concernientes a la historiografía literaria, como el concepto de canon oficial, discursos y voces subalternas, bajo la luz de los cuestionamientos propuestos por los estudios culturales. El análisis aún reflejará sobre el lugar marginal ocupado por el escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, en los grandes circuitos de comunicación mediática o en los considerados grandes centros literarios. Para pensar ese contexto de exclusión, serán utilizados los conceptos de hibridismo y alteridad reseñados por Nelson H. Vieira en su artículo *Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar historiografia literária* y los conceptos de razón metonímica y monocultura del saber propuestos por el sociólogo Boaventura de Sousa Santos en su texto *Para uma Sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*.

Palabras-clave: Historiografía literaria. Hibridismo. Alteridad. Razón metonímica. Monocultura do saber. Marginal. Literatura cubana.

1 INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que, nas produções acadêmicas brasileiras (dissertações, teses, artigos), a literatura cubana ainda é minimamente discutida. De certa forma, o isolamento comercial e político ao qual a maior ilha do Caribe está submetida, através do bloqueio imposto pelos Estados Unidos desde 1962,

* Mestrado em Estudos de Linguagens (UNEB). E-mail: sabrinappgel@yahoo.com

colaboraram, em certa medida, para um insulamento literário. E, por outro lado, o sistema de governo dos irmãos Castro e sua censura perseguiram grandes nomes do círculo literário cubano. Júlio Cortázar (1974) destacou o “isolamento cultural” que prejudicava a América Hispânica, destacando a situação de “incomunicabilidade” imposta a Cuba, impedindo até mesmo que seus livros chegassem às mãos dos leitores cubanos.

Atualmente, Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, 1950) é considerado o principal escritor cubano em atividade. Seu reconhecimento se deu após a publicação de *Trilogia suja de Havana* (1998) pela editora espanhola Anagrama. Acontecimento que coincide com sua expulsão do jornalismo, profissão que exerceu por mais de vinte e seis anos. O livro de contos foi traduzido para mais de vinte idiomas dentre eles o português, o inglês, o italiano, o alemão e o francês. Uma das características de sua literatura é a introdução de temas, até então, pouco discutidos em Cuba, tais como a expansão da temática erótico/pornográfica, a discussão de valores éticos, morais e de convívio social, as indagações do homem contemporâneo e o confronto do discurso disseminado pela Revolução Cubana e a realidade nacional.

Na narrativa cubana, os escritores que introduziram ou retomaram com mais ênfase os referidos temas ficaram conhecidos como *novísimos*. Tais narradores pertencem à geração nascida e formada após o triunfo da Revolução de 1959. Os “novos” escritores não mais enfatizam os êxitos socialistas, como fizera a literatura dos anos de 1960-70, em Cuba. Margarita Mateo Palmer¹, em seu artigo *La narrativa Cubana contemporánea* assinala as mudanças propostas por essa geração de escritores:

“Los novísimos incursionan en zonas temáticas omitidas por la literatura inmediatamente precedente, que no formaban parte del peculiar proyecto de modernidad en que se inscribían aquellos textos. No sólo el tema del homoerotismo reaparece con fuerza notable en muchas de sus obras, sino otras zonas de conflicto: las diversas experiencias de algunos adolescentes, muy diferentes del modelo fijado como deber ser del joven cubano, asociado a la idea del «hombre nuevo»; la problemática de jóvenes rockeros,

¹ Doutora em Ciências Filológicas, professora universitária, ensaísta e escritora.

frikis, marginados, balseros; la prostitución, las drogas, el SIDA, etc" (PALMER, 2002, p.53)².

Educada na *década oscura* (como ficou conhecida a década de 1980 em Cuba), a gera o dos novíssimos desenvolve sua produ o literária dos anos de 1990. Essa "nova" narrativa vai de encontro   utopia socialista, incorporando uma análise mais lúcida da problemática social cubana. Embora Pedro Juan Guti errez tenha nascido em 1950, ou seja, nove anos antes do triunfo da Revolu o, e de seu nome não ser citado por Palmer, sua carreira de escritor inicia-se nos anos de 1990. Além disso, as zonas temáticas exploradas por ele são as mesmas encontradas na narrativa dos novíssimos. Como pode ser observado nos fragmentos abaixo:

"Conversamos sobre os temas daquele momento: comida, dólares, miséria, fome, Fidel, os que vão embora, os que ficam, Miami" (GUTI ERREZ, 1999, p.20).

"Cheguei   calçada e ali na frente estava o letreiro velh ssimo, já quase ilegível: "Uma Revolu o sem perigo não é uma revolu o. E um revolucionário sem capacidade de assumir o risco não tem decoro". A frase não estava assinada. Pela pinta devia ser de Fidel ou de Raúl. Na esquina, havia um cartaz novo e enorme. Com letras bem grandes, de cores brilhantes, dizia: "Cuba, um país de homens   altura." Num canto, um atleta negro, saltando contra um céu azul. Não sei. Era incompreensível" (idem, p. 80).

"Os que mandam, chamam isso de "agregamento". Nós, agregados, chamamos de "viver empilhados". Os que mandam não imaginam nem de longe o que significa viver seis ou sete anos num único c modo de quatro por quatro, com um banheiro coletivo para cinqüenta ou mais. E se chegam a imaginar, se fazem de bobos" (idem, p.107, grifo do autor).

Ganhador de vários prêmios literários, como o *Alfonso García-Ramos de Novela* por seu livro *Animal tropical*, não escreveu apenas prosa, mas também poesias e ensaios. Nestes últimos, boa parte faz referência ao *Ciclo de Centro Habana*³, nos quais reflete sobre o fazer literário, revisa teorias acerca do gênero conto, comenta sobre seus encontros com leitores em palestras, e ainda como se d  a rela o entre o interlocutor e o escritor através da obra literária. *Nosso GG em Havana* (2008) foi seu último livro publicado no Brasil

² Os novíssimos incursionam em zonas temáticas omitidas pela literatura antecessora, que não faziam parte do peculiar projeto de modernidade em que se inscreviam aqueles textos. Não somente o tema do homo-erotismo reaparece com grande força em muitas de suas obras, mas sim em outras zonas de conflito: as diversas experiências de alguns adolescentes, bem diferentes do modelo fixado como dever ser do jovem cubano, associado à ideia do "homem novo"; a problemática de jovens roqueiros, freak, marginalizados, balseiros; a prostitui o, as drogas, a AIDS, etc (tradu o nossa).

³ Composto por cinco obras principais: *Trilogia suja de Havana*, *O rei de Havana*, *Animal tropical*, *O insaciável homem-aranha* e *Carne de cachorro*.

pela Editora Objetiva. Como se observa, o escritor conta com uma expressiva produção literária. Entretanto, suas obras circulam em meio a um paradoxo: publicados em vários países, sobretudo na Europa, seus livros são proibidos em Cuba. A exploração do sexo, do sujo, o estilo desprovido de adornos; a linguagem despudorada permeada por palavrões, coloquialismos e termos de baixo calão; o desnudamento do cotidiano em seu nível micro (o bairro, a rua, o prédio em ruínas, os apartamentos onde se amontoam várias famílias) e não mais a ênfase nos grandes acontecimentos nacionais ou nos heróis revolucionários, talvez sejam elementos que tenham contribuído para que suas obras fossem exiladas de seu próprio país.

Por, em seus livros, desvelar as faces mais sórdidas do ser humano, Gutiérrez foi comparado ao escritor norte-americano Charles Bukowsky e ao francês Henry Miller. Embora, em algumas entrevistas, como a concedida à *Revista da Cultura* (2008, p.6), afirme ter conhecido os citados escritores somente após a conclusão de *Trilogia suja de Havana*. O jornal espanhol *El mundo* num comentário intitulado *Un cubata con espías, sexo y ron*⁴ (2004) se referiu a Gutiérrez como o “Bukowsky do Caribe”. As comparações feitas a escritores oriundos de eixos hegemônicos de poder podem demonstrar num primeiro momento, certa consagração no mundo literário. Por outro lado, podem revelar a condição de subalternidade a qual a literatura cubana está submetida.

Em *Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar historiografia literária*, Nelson H. Vieira sublinha a necessidade de uma reflexão mais aprofundada no que diz respeito à história da literatura geral e do Brasil. Para isso, ele parte destes dois conceitos principais, já destacados no título do supracitado artigo. Nele, Vieira, resenhando John Guillory, ainda pontua o modelo cânone literário baseado na dicotomia inclusão/exclusão: “(...) o não-canônico não quer dizer aquilo que não emerge ou não aparece, mas algo que, dentro de um certo contexto de leitura, significa *exclusão*. Por exemplo, um *bestseller* como Rubem Fonseca ou um

⁴ Uma mistura de espíões, sexo e rum (tradução nossa).

escritor étnico e esquecido/marginalizado como Samuel Rawet”(2003,p.97).

  semelhança de Rubem Fonseca, Pedro Juan Guti errez transita entre o reconhecimento e uma posição marginal. Esta aproximação culminou numa dissertação de mestrado intitulada *Marginalidade literária: um olhar sobre a escrita de dois autores latino-americanos*, na qual Luciano Danilo da Silva⁵ destaca na introdução do seu trabalho, dentre outras questionamentos que

“(...) além dos dois autores fazerem parte de um mesmo lugar de enunciação — escritores de países subdesenvolvidos latino-americanos —, ambos estruturam suas narrativas em ambientes de classes marginalizadas. A partir desse momento, constatei que, diferentemente de Rubem Fonseca, não podia encontrar nenhum texto crítico sobre o escritor cubano. Nesse momento, surgiu-me novamente o questionamento sobre o porquê de uma provável resistência por parte da crítica literária — e, em um âmbito mais específico, no meio acadêmico, em relação a textos que tratavam de temas não tão convencionais e como, de certo modo, essas produções, muitas vezes, são consideradas “menores” e marginais em relação a um cânone vigente” (2008 p.4-5).

Desta forma, em relação aos estudos literários, percebe-se que durante muito tempo algumas vozes ficaram à margem da considera historiografia oficial. No que diz respeito a Pedro Juan Guti errez, pode-se entender que ele sofre uma dupla “exclusão”: uma dentro de Cuba, já que grande parte de sua obra não foi publicada no país, apesar do escritor ser membro da Unión de los escritores y artistas de Cuba (UNEAC) e, outra proveniente dos países que fazem parte dos eixos hegemônicos de poder que, embora reconheçam seu talento, não deixam de reforçar o lugar de subalternidade das literaturas latino-americanas. Obviamente, esta demarcação se d  menos de forma explícita que camuflada. Um exemplo disto foi um pr mio italiano concedido a Guti errez por seu livro *Carne de cachorro*, intitulado *Narrativa Sur del Mundo 2003*, o qual tem a finalidade de promover as obras de autores oriundos de países pobres, e que não estão inseridos nos grandes círculos literários. Não excluindo o mérito da honraria, contudo,   impossível não perceber as dicotomias por tr s existentes: países desenvolvidos/países subdesenvolvidos, colonizadores/colonizados, p los difusores de cultura, sobretudo de uma cultura letrada, eurocêntrica, branca, neocolonial, e p los destinados a serem receptores desta cultura, etc. E, o que ainda se mostra mais evidente na

⁵ Dissertação defendida em 14/03/2008 no Programa de Pós-graduação em Letras: estudos literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

proposta do prêmio: os grandes centros de mídia literária não se encontram na América Latina.

Certamente que os países que vivenciaram uma história de colonização, como Cuba, não assimilaram de forma homogênea a cultura do colonizador. Novos discursos e novas obras passaram a questionar o dito cânone oficial. Diferenças étnicas, religiosas, de gênero, estéticas e culturais passaram a reivindicar um lugar, sobretudo depois de uma maior consolidação dos movimentos sociais, na historiografia literária. Essas obras, assinala Vieira, recorrendo aos termos de Maria H. Valdés e Mario J. Valés,

“(...) manifestando hibridismo e alteridade também podem ser vistas como vias para abrir novas referências culturais e sociais e, sobretudo, para se reconhecer a *coexistência* de identidades, culturas e histórias múltiplas, em contraste com a provincialidade neocolonialista para *exclusão, subordinação e segregação* do não-canônico” (2003, p.98, grifo do autor).

Nelson Vieira observa no escritor Rubem Fonseca “a manifestação de um hibridismo estético – o discurso da “grande arte” ao lado do discurso popular, neste caso gênero policial. Em constante tensão intertextual a justaposição dos estilos “high and low” (...) ilustra, no nível da arte, um hibridismo que revela a interação constante entre o erudito e o popular” (2003, p. 100, grifo do autor). Essa mesma interação e tensão também podem ser percebidas nas obras de Pedro Juan Gutiérrez. Sua *Trilogia suja de Havana* pode ser considerada uma forma híbrida, já que transita entre as fronteiras do romance, da novela, do conto, da crônica e ainda do texto jornalístico. Suas narrativas podem ser lidas de forma independente, entretanto alguns acontecimentos que se passam em uma determinada história são retomados e/ou continuados em outras, além disso, como foi anteriormente dito, o espaço das narrativas são os bairros mais marginalizados de Havana, e a maioria delas tem como protagonista o escritor e ex-jornalista, Pedro Juan. A cultura popular cubana também é representada na supracitada obra. A *santería*, religião de matriz africana semelhante ao candomblé brasileiro, os ritmos musicais cubanos, a

linguagem vulgar, as camadas mais populares da sociedade interagem com o erudito ou com a cultura dita culta.

Desta forma,   possível se reconhecer em *Trilogia suja de Havana* "hibridismo estético, étnico e racial" (VIEIRA, 2003, p.110). A cultura erudita e a popular também se justapõem, dialogam e interagem. O coloquial, os ditos populares dividem espaço com passagens quase que ensaísticas sobre literatura, arte e filosofia, tanto a música clássica quanto o bolero ou a salsa são representados e as tradi es populares são exaltadas. Como mostram as passagens a seguir:

"Fiquei um tempo ali. Gostava da rua Trocadero. Um pouco mais adiante, no 162, viveu Lezama Lima. Morrera em 1976. A um lado da porta há uma placa, mas só alguns dos vizinhos mais velhos se lembravam dele em 1994: "Ah, um velho gordo que morava ali?  , era muito fino. Estava sempre de terno e gravata e a mulher era louca. Será que não era bicha?" (GUTIÉRREZ, 1999, p.46)

"Depois fiquei relendo o que Babel contou para Konstantin Paustovsky sobre sua técnica de escrever. Não leio mais essas confissões de escritores. Foram muito daninhas . Me fizeram supor que existem métodos e técnicas . Não existe nada. Cada escritor constrói a si mesmo como pode. Ele sozinho. Sem dar ouvidos a ninguém. E isso é dilacerante, mas não há outro modo. Mesmo assim o que Babel diz cai bem" (idem, idem, p.83).

"- é logo. Logo se vê gosta   de bunda e mais nada... *pa-pi-to*" (idem, idem, p.38,grifo do autor).

"- Quando é que eu vou poder chegar perto de você, *mamita*? [...]
- *Cuando seas un papirrique com guanaquiqui*⁶. Enquanto estiver fodido, nem chegue perto. Pra lá, pra lá! Que tudo que é ruim pega!"(idem, idem, p.214, grifo do autor).

"Robertinho tinha três correntes de ouro penduradas no pescoço. Com umas medalhas enormes de santa Barbara, são Lázaro e Caridade do Cobre. Além do colar branco de Obatal  e do vermelho de Xangô" (idem, idem, 153).

A utiliza o de expressões coloquiais, a linguagem cotidiana, gírias, palavrões e termos de baixo cal o na literatura de Gutiérrez por um lado refletem sua aproxima o ao chamado *dirty realism*, como ele próprio explica na página virtual da UNEAC: "Algunos estudiosos hablan de mis libros como escritos en la corriente del realismo sucio, una corriente desarrollada en EE.UU., cuya cabeza descende de Raymond Carver y Richard Ford. Sin embargo, hay otra línea m s cercana a nosotros: la línea de la literatura

⁶ Tradu o de Rubens Siqueira (tradutor de *Trilogia suja de Havana*) em uma nota de rodapé: "Quando você for riquinho com dinheirinho".

violenta, la literatura de la violencia⁷(2010)”. E por outro, ilustra a importância de se questionar o conceito de idioma, como pontua Eduardo Coutinho em *Comparativismo e historiografia literária*:

“Assim como no caso do conceito de nação, a problematização que se verificou também sobre o conceito de idioma foi altamente benéfica para a historiografia literária, que passou a por em xeque o idioma canônico como única forma de expressão de uma determinada comunidade, e aceitar outras linguagens, rompendo deste modo toda sorte de visão monolítica do real. Estas linguagens, que vão desde idiomas realmente distintos, como as línguas autóctones, até registros marginalizados, como o chamado popular” (...) (2003, p.19)

Nelson Vieira também destaca o “conceito de híbrido como um processo de negociação, um entre lugar” e, aludindo a Homi Bhabha, lembra que a hibridez abre “uma possibilidade de uma cultura considerar a diferença sem a presença de uma hierarquia imposta. Este entrelugar é visto como o cruzamento de seres, entidades e culturas que evita a polaridade de binários (...)” (p. 102). Em *Para uma Sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*, Boaventura de Sousa Santos através de seu conceito de razão metonímica, a qual

“(...) é obcecada pela idéia da totalidade da formada ordem, (...) [expressa] sua forma mais acabada através da dicotomia, porque combina, do modo mais elegante, a simetria com a hierarquia. Isto é assim porque (...) o todo é menos e não mais que o conjunto das partes. Na verdade o todo é uma das partes transformadas em termo de referência para as demais” (2004, p.782).

No que diz respeito à historiografia literária na América Latina, como foi sublinhado no decorrer desse trabalho, está submetida a várias dicotomias que em seus meandros escondem uma hierarquização de modelos considerados tradicionais. Uma literatura tão diversificada como a latino-americana necessita de “(...) um enfoque também plural, que reconheça as diferenças de ordem geográfica, lingüística, etnográfica, cultural, econômica, etc. do continente, [que] busque dar conta da diversidade de maneira desierarquizada” (COUTINHO, 2003, p. 20). Desta

⁷ Alguns estudiosos aproximam meus livros à corrente do realismo sujo, corrente esta desenvolvida nos EUA, cujos líderes são Raymond Carver y Richard Ford. Entretanto, há uma outra linha mais próxima de nós: a linha da literatura violenta, a literatura da violência (tradução nossa).

forma, as análises pautadas em relações dicot micas ou meton micas revelam, na verdade, apenas uma compreensão parcial de mundo.

A noção de tempo linear, assim como as hierarquizações que se escondem por detrás das relações dicot micas, também colaborou para que durante séculos a historiografia literária se restringisse a compilação de temas ou escolas literárias. Entretanto, é importante lembrar mesmo que os historiadores busquem resgatar fatos e acontecimentos que estão no passado, seu olhar está ancorado no presente. Para tentar fugir de análises redutoras, os historiadores da literatura passaram a adotar a "dialética entre passado e presente" elaborada por Fernand Braudel (COUTINHO, 2003, p.16). Ao lado dos questionamentos feitos a esta noção de evolucionismo histórico, o próprio conceito de literariedade passou a ser revisado e expandido para que outras categorias discursivas, a exemplo da literatura oral, pudessem a ele se agregar. Textos como os relatos de *Trilogia suja de Havana* suscitam polêmicas por abordarem o sexo de forma explícita e despudorada. Como conseqüência, percebe-se que este tipo de literatura continua seguindo à margem de um cânone considerado tradicional, já que muitas vezes críticos literários a reduzem a adjetivos como pornográfica, escandalosa, irreverente, debochada, etc., por sua temática muitas vezes ir de encontro   concepção judaico-cristã ocidental de mundo. Em seu ensaio *Verdad y mentira en la literatura*, Pedro Juan Gutiérrez (2001) analisa a situação de escritores que, como ele, ocupam um lugar marginal na historiografia literária vigente:

"Algún día alguien deberá hacer una historia de la literatura desde un punto de vista no explorado hasta ahora: enfocando a los escritores que desde los inicios de la literatura hasta hoy, han sido perseguidos, encarcelados, asesinados, enviados al exilio forzoso, disminuidos, humillados y escarnecidos. En todas las épocas y en todos los países sobra material para hacer una verdadera enciclopedia sobre el tema⁸".

Obviamente,   necessário que não se perca de vista que Gutiérrez fala de um determinado lugar: o de um escritor que vive sob um regime ditatorial com fortes restrições de liberdade de expressão, que teve apenas uma mínima

⁸ Algum dia alguém deverá fazer uma historia da literatura a partir de um ponto de vista até agora não explorado: enfocando os escritores que, desde os primórdios da literatura até hoje, foram perseguidos, encarcerados, assassinados, enviados ao exílio forçoso, diminuídos, humilhados e ridicularizados. Em todas as épocas e em todos os países sobra material para fazer uma verdadeira enciclopédia universal sobre o tema (tradução nossa).

parte de sua obra publicada em seu país natal, que ele vivencia a realidade de ver outros escritores cubanos em situação de exílio, sobretudo nos Estados Unidos. Embora o autor cubano não aprofunde suas reflexões acerca da historiografia literária, é perceptível que, neste trecho, ele reconhece que existem vozes que foram perseguidas e silenciadas ao longo de toda história da literatura. Discursos que, como alerta Boaventura de Sousa Santos, sempre estiveram submetidos ao “modo de produção da não existência” que ele denomina *monocultura do saber*. Tal modelo

“[consiste] na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade, de qualidade estética, respectivamente. A cumplicidade que une as “duas culturas” reside no facto de ambas se arrogarem ser, cada uma no seu campo, cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística. Tudo que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente” (SOUSA SANTOS, 2004, p.787).

A situação das literaturas e dos escritores não oriundos dos eixos hegemônicos de poder, como o cubano Pedro Juan Gutiérrez, se inserem no contexto acima destacado por Sousa Santos. A cultura cubana, sempre associada adjetivos como exótico ou *caliente*, ainda que contemporaneidade a (re)conheça, principalmente a partir dos estudos culturais, segue sufocada por esse modelo de produção que a exclui, que não legitima suas manifestações estéticas e artísticas. Não se pode negar que conceitos como multiculturalismo, hibridismo e alteridade foram e ainda são imprescindíveis para se questionar “(...) as noções de totalidade e por isso apontam para transculturalidade dinâmica de nossa época e das nossas culturas” (VIEIRA, 2003, p.113). É a partir desta dinâmica que a historiografia e crítica literária precisam olhar para obras como *Trilogia suja de Havana*, híbridas no conteúdo e na forma. Para que desta maneira evite-se binarismos que fingem incluir os discursos subalternos aproximando-os do canônico através de hierarquias dicotômicas. Gutiérrez não precisa ser o Bukowsky do Caribe, o que não impede que sua escrita mantenha uma relação intertextual com a do escritor norte-americano. A literatura cubana, por exemplo, podem ser pensada a partir dela mesma, considerando seu caráter pluricultural, desvinculando-se da

visão redutora imposta pela razão metonímica. Ou ainda, se relacionada à outra literatura, que esta seja uma rela o dinâmica, baseada no diálogo entre as diferentes culturas. No qual, cada delas, a sua maneira, irá assimilar, refletir, selecionar, agregar, descartar, reelaborar elementos étnicos, religiosos, ling sticos, est ticos, sociais.

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio (1974). Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva.

COUTINHO, Eduardo (2003). Comparativismo e historiografia literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Teoria da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto. p 15-22.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan (1999). *Trilogia Suja de Havana*. Tradu o Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. *Todo sobre Pedro Juan*. Disponível em:
<<http://www.pedrojuangutierrez.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

_____. *Hace m s de cuarenta a os, en 1967, Edmundo Desnoes public  en su libro Punto de vista —de la Colección Cocuyo— un ensayo que fue muy polêmico y caus  muchas ronchas*. Disponível em:
<<http://www.uneac.org.cu/index.php?module=noticias&act=detalle&tipo=noticia&id=4089>> Acesso em 20 fev. 2011.

_____. *Verdad y mentira en la literatura*. Disponível em:
http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Viejas%20tesis.htm
Acesso em: 20 de jan. de 2011.

MARTINS, Ferdinando (2008). Políticas de um escritor libertino. *Revista da cultura*. São Paulo. v.12. p. 4-6.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2004) Para uma Sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: _____. SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências sociais revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 777-821.

SILVA, Luciano Danilo da (2008). *Marginalidade literária: um olhar sobre a escrita de dois autores latino-americanos*. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-CTFLL/1/disserta_o_de_mestrado_luciano_danilo_silva.pdf> Acesso em: 20 de fevereiro de 2011.

PALMER, Margarita Mateo (2002). La narrativa cubana contemporânea: las puetras del siglo XXI. In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madri. v.31. p. 51-64.

VIEIRA, Nelson H (2003). Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. In: _____ MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Teoria da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto. p 95-114.

PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO PARA BASES LEXICAIS DE ADVÉRBIOS FORMADOS COM O MORFEMA *-mente* EM CORPUS DO SÉCULO XIV

Ione Pereira dos Santos*
Orientador: Prof.^a Dr.^a Sônia Bastos Borba Costa

RESUMO

Este artigo objetiva apresentar uma proposta de categorização para bases lexicais de advérbios formados com o morfema *-mente*, tendo em vista a perspectiva de análise prevista pela Teoria da Gramaticalização, considerando o *continuum* morfossintático (forma livre → forma presa) e subdivisões semânticas a partir de Moura Neves (2000). A metodologia aplicada baseia-se em abordagem funcionalista para análise de *corpus* do século XIV: os *Diálogos de São Gregório*, em edição de Machado Filho (2008). Propõe-se ainda que o valor semântico dessas bases e o seu escopo se inter-relacionem de forma a ampliar as categorias semânticas, geralmente restritas pela Gramática Tradicional à categoria de Modo.

Palavras-chave: Advérbios, bases, categorização semântica, escopo.

ABSTRACT

This article aims to propose a categorization for lexical bases of adverbs formed with the morpheme *-mente*, in view of the analytical perspective provide by the theory of grammaticalization, considering the morphosyntatic continuum (free form → bound form) and semantic subdivisions from Moura Neves (2000). The methodology is based on functionalist approach to the analysis of corpus of fourteenth century, the Dialogues of St. Gregory, edited by Machado Filho (2008). It is further proposed that the semantic value and scope of these bases are inter-related in order to extend the semantic categories, usually restricted to category of Mode by Traditional Grammar.

Keywords: adverbs, bases, semantic categorization, scope.

1 INTRODUÇÃO

Parte de Dissertação de mestrado em andamento, este trabalho, como possível modesta contribuição, tem como objetivo analisar as bases dos advérbios com morfema *-mente*, levando-se em consideração a constituição e funcionamento desses advérbios, tratando os processos de mudança linguística envolvidos sob a luz do Funcionalismo, mais especificamente no que diz respeito a processos diacrônicos de gramaticalização.

* Mestranda em Letras e Linguística (UFBA). E-mail: ioneps@yahoo.com.br

A hipótese tomada por diretriz é a de que o morfema *-mente* foi investido desse estatuto na fase arcaica do português, juntando-se a itens lexicais – geralmente a adjetivos, para compor o que neste texto é chamado de advérbios com morfema *-mente*. Para tanto, utilizou-se como *corpus* o texto *Diálogos de São Gregório*, do século XIV, em edição de Machado Filho (2008).

Martelotta (2003), desenvolvendo postulado funcionalista, afirma que grande parte das mudanças é resultado de movimentos de interação em situação comunicativa. Assim, *tempo*, *cognição* e *uso* são aspectos refletidos na trajetória de mudança de um elemento linguístico. É o contexto de cada situação de comunicação que condiciona a mudança, que acontece por necessidade diferenciada de atuação de diversos fatores. O autor conclui que as mudanças da língua começam quando o falante produz seu discurso para um interlocutor específico. Ele afirma que:

“se por um lado a produção discursiva é limitada pelas restrições já consagradas na gramática da língua, por outro constitui um processo criativo no qual o falante recria forma e estende sentidos de acordo com suas limitações cognitivas e as necessidades comunicativas impostas contextualmente. Quando essas recriações são, nas palavras de Bolinger (1975), percebidas, apreciadas e adotadas, elas permanecem, podendo vir a gerar situações efetivas de mudança”. (MARTELOTTA, 2003, p. 71)

Assim, considera-se que o Funcionalismo trata a língua na sua função precípua de comunicação e expressão, com a motivação de saber como se organiza para promover interação verbal.

Dentro do Funcionalismo Linguístico, a Teoria da Gramaticalização tem despertado o interesse de linguistas, o que resulta tanto em diversidade de pesquisas baseadas nessa abordagem quanto em controvérsias no sentido e aplicações que lhe são atribuídas, inclusive no que diz respeito ao recorte temporal a ser feito (sobre este assunto ver: Hopper e Traugott (1993); Costa (2003)).

Ainda assim, como lembram Gonçalves; Lima-Hernandes e Casseb-Galvão (2007, p.19), há consenso em dois pontos:

- i. Distinção entre itens lexicais, signos linguísticos plenos, classes

abertas de palavras, lexemas concretos, palavras principais, de um lado, e itens gramaticais, signos linguísticos “vazios”, classes fechadas de palavras, lexema abstratos, palavras acessórias, do outro;

ii. Tendência das últimas categorias a se originarem das primeiras.

Antoine Meillet, como é sabido, foi o primeiro, em 1912, a usar o termo *gramaticalização* como a aquisição de caráter gramatical por uma forma antes autônoma (léxico>gramática). Gonçalves, Lima-Hernandes e Casseb-Galvão (2007, p. 22) alertam que esse último item comporta a sequência interna *sintaxe>morfologia*. E versões de estudos atuais consideram a aquisição de gramaticalidade por parte de qualquer material linguístico.

Há, como se sabe, outras abordagens para o estudo da Gramaticalização. Willet (1988), por exemplo, propôs hipóteses para a mudança semântica, que comporta: extensão metafórica (significado); extensão de conteúdo (forma gramaticalizada mantém resquícios semânticos); implicaturas conversacionais (convencionalização, que, a partir do conhecimento de mundo, gera inferências no conteúdo, ainda que não estejam no contexto).

Com fundamento nessas propostas, emprega-se neste trabalho o termo *gramaticalização* como um processo unidirecional em que itens lexicais ou menos gramaticais, em determinados contextos, passam a exercer funções gramaticais (ou ainda mais gramaticais), o que resulta em alterações de natureza sintática, semântica e discursivo-pragmática, promovendo, inclusive, mudanças de estatuto categorial do item em questão.

Assim, já é possível admitir que nem toda mudança pode ser identificada como gramaticalização, mas que todo processo de gramaticalização implica em estágios de mudança, o que fomenta pontos de dissensão no trato desta teoria.

2 UM POUCO DO ADVÉRBIO FORMADO COM O MORFEMA **-MENTE**

O período do português arcaico foi época na qual houve grande riqueza de fenômenos linguísticos, incluídos aqueles referentes à classe dos advérbios. Segundo Poggio (1996), essa classe morfossintática, no Latim, contava com a divisão em subclasses semânticas de modo, lugar, tempo, quantidade, negação, afirmação e interrogação, o que, com possíveis pequenas alterações, foi mantida pela gramática tradicional em relação ao português.

É importante ressaltar que no Latim não existiam advérbios formados com o morfema *-mente*. Em Latim, *'mens, mentis'* era um nome. Porém pode-se afirmar que os advérbios de modo, advindos de adjetivos, exerciam, generalizadamente, papel semântico correspondente aos nossos advérbios com morfema *-mente*. Os exemplos a seguir¹ mostram que os advérbios latinos de modo terminados em *-o*, advindos de adjetivos de primeira classe, são os melhores representantes desse tipo de adverbial, seguidos dos terminados em *-ter* oriundos dos adjetivos de segunda classe:

Certus, -a, -um	>	certo	('certamente')
Continuus, -a, -um	>	continuo	('imediatamente')
Falsus, -a, -um	>	falso	('falsamente')
Brevis, -e ('breve')	>	breviter	('brevemente')
Audax ('audaz')	>	audacter	('audazmente')

Outros advérbios², contudo, não oriundos de adjetivos nem pacificamente categorizados como advérbios de modo, correspondem no português a advérbios formados por morfema **-mente**:

Advérbios de tempo

Denique ('finalmente')

Advérbios de Afirmação

Certe ('certamente')

¹ POGGIO, Rosauta M. G. F., 1996, p. 19.

² POGGIO, Rosauta M. G. F., 1996, p. 27-28.

Recens	(`recentemente`)	Plane	(`perfeitamente`)
Simul	(`simultaneamente`)	Quidem	(`verdadeiramente`)
Statim	(`imediatamente`)	Equidem	(`certamente`)

Quanto à face morfossintática desses advérbios, no português arcaico, apresentam uma variação de representação gráfica que ilumina a anexação desse morfema às, agora, bases lexicais. Nos primeiros livros dos *Diálogos de São Gregório* encontram-se exemplos desse tipo de advérbio com anexação ou não ao morfema derivacional, isto é, em algumas passagens, a grafia já faz supor que o morfema derivacional já está preso à forma advinda do adjetivo, em outras não. Há também variação na representação gráfica da primeira vogal do morfema, ora se apresentando a grafia *'mente'*, ora *'mête'*, como revelam os exemplos a seguir. É válido salientar, a título de orientação para o leitor, que os exemplos aqui transcritos dos *Diálogos de São Gregório* (2008) reproduzem exatamente a representação gráfica utilizada por Machado Filho; por exemplo, as barras perpendiculares (/), correspondem à vírgula, a barra vertical (|) indica mudanças de linha e o ponto representa-se pela forma de seu correspondente moderno.

(1) *Depois disse pedro seu creli | go . cujdas padre que este ho | mẽ que tam sancto foy . e foy abba | de detantos mōies . e meestre / | de tantos discipolos . ouue **primeiramente** | alguũmeestre queo em signasse. (DSG - f. 3 v - c 2)*

(2) *Etam **ujl mente** | andaua uestido. (DSG - f. 8 v - c 1)*

(3) *Eeste he dos casos em | que os casados pecam **mortal mête**. | quando se juntã por sobegidooẽ | do delecto da carne que am . Como | se juntariã com outros quaaes | quer. (DSG - f. 17 r - c 2)*

(4) *Eassy aparece queo filho / | dedeus nosso senhor ihesu christo . quehe | **conpridamête** deus e homẽ . e ha tã | grande poder como opadre e co | me ospiritu santo . e he huã das tres pe | soas datrindade . (DSG - f. 14 v - c 2)*

Como ainda não se conta com um estudo diacrônico, *a priori* supõe-se que a forma já estaria em processo de gramaticalização nesta fase.

3 PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO

Com base sobretudo nas abordagens feitas por Moura Neves (2000), Castilho (2002), Ilari (2002) e Costa (2003), aventa-se a proposta de categorização semântica para advérbiais em *-mente* encontrados no *corpus* que se exporá a seguir:

Antes, faz-se importante considerar que o proposto baseia-se numa compreensão de possibilidades semânticas dos advérbios em apreço que não se restringe às bases lexicais de advérbios formados com o morfema *-mente* do *corpus* do século XIV analisado. Assim, as categorias encontradas nos dados serão exemplificadas por segmentos do *corpus* em que ocorrem advérbios representantes das mesmas, enquanto as categorias não presentes no *corpus*, serão figuradas a partir de exemplos encontrados em Moura Neves (2000) exemplos que apoiam a sua categorização, já que a análise da referida autora revelou-se a mais abrangente em termos de classificações semânticas pesquisadas.

3.1 MODIFICADORES: São os advérbiais que afetam o significado do seu escopo. Dividem-se em:

3.1 Qualificadores: Podem também ser identificados como advérbiais de modo por qualificar ações, processos ou estados expressos em formas verbais ou adjetivais:

(5) *E ocreligo da e | greia / depois que uio que oemy | go aatormentaua tam **torpe** | **mente**.* (DSG - f. 17 v - c1)

3.2 Intensificadores: Intensificam o conteúdo de uma forma verbal, adjetival ou advérbial:

(6) *Equamdo oachou morto e soube deçer | to daquelles queo matarom chorou | muy **rrygame**nte a deus deseus olhos. | mais polla maldade dos frades queo | matarom . ca polla morte do vssso. (DSG - f. 57 r - c 1)*

7

3.3 Modalizadores: Modalizam o significado de uma proposição. Subdividem-se em:

3.3.1 Epistêmicos: Apresentam uma crença, opinião ou expectativa sobre a oração. Podem ser:

3.3.1.1 Asseverativos: Indicam o valor e a condição de verdade da oração, apresentados como afirmação ou negação, sem margem de dúvida:

1.3.1.2 Afirmativos:

(7) ***Ecertamê**te assi aca | eceo. (DSG - f. 13 r - c 2)*

1.3.1.3 Negativos:

(8) ***Absolutamente** não sabíamos que, naquela hora, não muito longe, vinha chegando a Taperoá, pela estrada, o alumioso rapaz do cavalo branco. (Moura Neves, 2000, p. 246)*

1.3.1.2 Relativos: Apresentam uma hipótese que depende de confirmação:

(9) ***Possivelmente** havia um certo exagero no julgamento. (Moura Neves, 2000, p.247)*

3.3.2 Delimitadores: Estabelecem os limites sob os quais se deve considerar o conteúdo da oração:

(10) *E a | tam conprida era auida que fazia . | que nom tam **soomēte** de obras ma | as e desaguissadas . Mais ajn | da depalaura sobeia que nom pre | sta nem empeece anēhuũ.~ aque | chama a escriptura ouciosa . se guar | daua. (DSG - f. 3 r - c 2)*

3.2.3 Deônticos: Apresentam o conteúdo da oração como uma obrigação:

(11) *Ca | se esforça ohomẽ pera fazer bẽ. Em | ouujir contra os bẽes que os outros | fizeram . **moormēte** quando sabe que | lhe contam uerdade . e lhe no | meã as pessoas certas que aquellas | cousas fizeram. (DSG - f. 2 v - c 2)*

3.3.4 Afetivos: Verbalizam o estado de espírito do falante em face do conteúdo da oração. Podem ser:

3.3.4.1 Subjetivos: Expressam as emoções do falante em relação à oração:

(12) *Pare | çe por aquello que comta no euange | lho **specialmente** polos bóós. (DSG - f. 100 r - c 1)*

3.3.4.2 Intersubjetivos: Também chamados de interpessoais, expressam as emoções assumidas pelo falante em relação ao seu interlocutor:

(13) *Ora sey eu **uer** | **dadeiramēte** que enujou noso senhor | osey anjo e liuroume do poder de | erodes e domal detodollos judeus. (DSG - f. 25 v - c 1)*

2 NÃO MODIFICADORES: São os advérbiais que não afetam o significado do seu escopo. Subdividem-se em ³:

³ Apesar de não constar na classificação aventada, neste trabalho se reconhece a existência dos Advérbios Não Modificadores que não operam sobre o valor da oração dos tipos Circunstanciais Espaciais Fórico e Não fórico e dos Advérbios Não Modificadores que operam

2.1 CIRCUNSTANCIAS: São os adverbiais que não operam sobre o valor de verdade da oração. Eles apresentam circunstâncias do contexto:

2.1.1 Temporais:

2.1.1.1 Fóricos: Expressam circunstâncias de tempo vinculadas ao momento da comunicação ou a pontos do texto.

(14) *Não teremos, **futuramente**, outra saída senão pelo absurdo. (Moura Neves, 2000, p. 267)*

2.1.1.2 Não fóricos: Expressam circunstâncias de tempo sem quaisquer vinculações de referência ao momento da comunicação ou ao texto.

2.1.1.2.1 Prototípico:

(15) *Ee | sto he oque eu dixе **primeiramête**. | que aquelles que andamos pello | mar. quanto mais andamos. | tanto mais pouco ueemos, o | porto dequenos partimos. Se nos pera | el nom queremos tornar. (DSG - f. 2 r - c 2)*

2.1.1.2.2 Aspectualizadores: Atribuem à circunstância de tempo, aspectos:

2.1.1.2.2.1 De repetição:

(16) *Emayormête como hiria ala | huu~homê/ que **nouamête** . uehera | ao moesteiro . e cuia ujda aJnda | os mões nõ prouarom. (DSG - f. 7 r - c 2)*

2.1.1.2.2.2 De frequência:

sobre o valor da oração dos tipos Afirmativo e Negativo; acredita-se, entretanto, que estes subtipos não são possíveis para advérbio em *-mente*, e não foram encontrados no *corpus*.

(17) Eeelle esteue ena egreja to | do aquelle dia . E anoite que depos el ueo | **continuadamête** . e o segundo dia cõ anocte [...] (DSG - f. 54 v - c 1)

2.1.1.2.2.3 De duração:

(18) E lançouse ã | oraçom e orou muy **perlonga** | **damente** apee dehuum pene | do que hi estaua.. (DSG - f. 27 v - c 2)

2.1.1.2.2.4 De ordem:

(19) Acabo de poucos dyas morreo **pri** | **meiramête** anastasyo. Que primeiro | fora chamado. e depois todolos | outros mões / per ordem . assim co | mo foram chamados. (DSG - f. 13 r - c 1)

2.1.1.2.2.5 De progressão:

(20) E por que estaua cõ | sua filha achegauase aelle **conti** | **nuadamête**. (DSG - f. 92 v - c 2)

4 Quantificação

Das trezentos e quatorze ocorrências de advérbias em -mente no *corpus* em questão procede-se a apresentação de seu escopo, valores e categorias semânticas.

Assim como preconizado pelos gramáticos tradicionais e pelos trabalhos de orientação linguística que se ocupam do tema, todos os quatro itens comumente apontados como escopo dos advérbias foram encontrados no *corpus* analisado, sendo que as formas verbais destacam-se como mais recorrentes, seguidos, em ordem numérica pela oração, forma adjetival e a forma advérbial, como revela o quadro a seguir:

Escopo	Número de ocorrências	Porcentagem (%)
Forma verbal	198	63,06%
Oração	107	37,07%
Forma adjetival	05	1,59%
Forma adverbial	04	1,28%

Quadro 1 – Relação escopo / ocorrências em números e porcentagem.

Os Diálogos de São Gregório são uma valiosa fonte no trato de advérbias. Sobre a proposta de categorização aventada, o *corpus* revelou-se bastante favorável em ocorrências, apresentando categorias semânticas variadas, apresentando, inclusive, advérbias com valores e categoria semânticas distintas, como demonstrado em seguida pelos quadros informativos de advérbias e a partir dos exemplos:

(21) Adverbial	certamente
Nº. de ocorrências	7
Variações gráficas	çerta / mente; çerta mente; certamête; çertamête; certamente
Valores semânticos	Com certeza; de modo claro, aberto.
Categorias semânticas	(21a) Modificador Modalizador Afetivo Subjetivo (21b) Modificador Modalizador Epistêmico Asseverativo Afirmativo (21c) Modificador Modalizador Afetivo Intersubjetivo

(21a) [...] e os que poderiã | uiuer aproueito das almas de | mujtos . Ou ñõ os acham ia no | mundo . Ou **çertamête** som ia | muyt poucos. (DSG - f. 76 r - c 2)

(21b) [...] ca **çertamête** muy carra cousa he | que alimgua dos sagraaes cõ que ho | mẽ viue luxe . ñõ luxe amête daquelle que | tamge. como quer queos sanctos homêes | primeiramête uenham afallar cõ elles | graues coussas contra suas uoontades. (DSG - f. 58 r - c 1)

(21c) Sabemos | nos **çertamête** que aqeste sancto hon | rrado santullo
conheçia bẽ as leteras. (DSG - f. 75 v - c 2)

(22) Adverbial	Continuadamente
Nº. de ocorrências	15
Variações gráficas	comthinu adamente; con tinuadamẽte; conthinuadamẽte; conthinuadamente; continoada mente; continoadamẽte; continua damẽte; continuadamẽte; cõthinuadamente
Valores semânticos	Continuadamente/ sem interrupção; Continuadamente/ frequentemente; Progressivamente, cada vez mais
Categorias semânticas	(22a) Não-modificador Circunstancial Temporal não-fórico aspectualizador de duração; (22b) Não-modificador Circunstancial Temporal não-fórico aspectualizador de frequência; (22c) Não-modificador Circunstancial Temporal não-fórico aspectualizador de progressão.

(22a) [...] e aconteçeo em | tom no tẽpo derrey totilla emijgo de | deus e do
christãos . Aoste dos godos te | ue çercada aquella meesma çidade
deperusio per sete años **continoada | mente** [...] (DSG - f. 53 v - c 1)

(22b) Eeelle esteue ena egreja to | do aquelle dia . E anoite que depos el ue
| **continuadamẽte** . e o segundo dia cõ anoite [...] (DSG - f. 54 v - c 1)

(22c) E por que estaua cõ | sua filha achegauase aelle **conti | nuadamẽte**.
(DSG - f. 92 v - c 2)

(23) Adverbial	Primeiramente
Nº. de ocorrências	64
Variações gráficas	primeiramẽte; primeiramente; primeiramẽte; primeiramente; primeiramente; primeramẽte; primey ramẽte
Valores semânticos	Primeiro; em primeiro lugar; antes
Categorias semânticas	(23a) Não-Modificador Circunstancial temporal Não-fórico Aspectualizador de ordem; (23b) Não-Modificador Temporal Não fórico Prototípico

(23a) *Acabo de poucos dyas morreo **pri | meiramẽte** anastasyo. Que primeiro | fora chamado. e depois todolos | outros mões / per ordem . assim co | mo foram chamados. (DSG - f. 13 r - c 1)*

(23b) *E daquela tempestade nõ morreo | nõhuũ~daquela casa senõ aquelles | deque ele **primeiramente** dissera. (DSG - f. 93 r - c 1)*

E há ainda aqueles advérbios que, apesar da recorrência, apresentam apenas um valor/ categoria semântico:

(24) Adverbial	Escondidamente
Nº. de ocorrências	10
Variações gráficas	ascõ dudamẽte; ascondidamente; ascondudamẽte; escomdidamente; escondidamẽte; escondidamente
Valor semântico	De modo escondido, oculto
Categoria semântica	(24) Modificador qualificador

(24) *Fose denoite pera omuro da | çidade e fose deitar . deçima **es** | **condidamente** ã huũ~cesto ã | que atou huã corda e saiuse da | çidade.*
(DSG - f. 26 r - c 2)

(25) Adverbial	Rigidamente - 'fortemente'
Nº. de ocorrências	13
Variações gráficas	riga mente; rigamête; rrigamente; rrygamête; rrygamente
Valor semântico	Intensamente
Categoria semântica	(25) Modificador Intensificador

(25) *Eelle dezia que huu~menjno | deseu padre . auja huã enfermjda | de aque chamauã alifante e era | atam perijgosa que todos os cabellos | docorpo pellara e o corpo jnchara atã | **rrygamente** quea jnfirmdade que . / auja ãõ podia esconder.* (DSG - f. 39 r - c 2)

4 PALAVRAS FINAIS

Alguns pontos merecem ser destacados nesta que será, por ora, uma conclusão.

Primeiramente, o conceito de advérbio por enquanto firmado nesta pesquisa: defende-se como advérbio a palavra de caráter invariável e modificador que se aplica tipicamente a não substantivos – verbos, adjetivos, outros advérbios, e até mesmo orações – e que exibe grande mobilidade na cadeia sintagmática. Sendo assim, assume-se que os advérbios formados com morfema derivacional -mente são advérbios por excelência, por cumprirem as funções estabelecidas por seu conceito.

Propõe-se que o morfema derivacional *-mente*, advindo da palavra latina *'mens, mentis'*, passou aos primeiros momentos do português já sob forma de morfema, variando graficamente entre *'mente'*, *'memente'* e *'mête'*, mesmo estando, por vezes, não anexado à base do item. Uma outra questão saltou às vistas durante esta análise. Não raramente se encontram afirmações de que os advérbios formados com morfema *-mente* seriam de base nominal, mais propriamente de adjetivos. Considerando-se isso, pode-se, desde já, questionar esse postulado, pois apesar do o *corpus* não apresentar itens em que a base esteja em dissonância com tal afirmação, não raramente é possível encontrar orações do tipo: "*Eu **malmente** sei do que isso se trata*". Por tratar-se de um fenômeno de morfologização, talvez ainda em processo na língua portuguesa atual, esse é um aspecto que carece ainda de maiores análises.

Deve-se admitir que a variação decorrente da separação entre base e morfema, no português arcaico, pode dar-se apenas por questão de espaço na linha, até mesmo para o hífen, que, habitualmente, é usado para indicar a continuação da palavra em linha seguinte. Porém, apresentando a grafia do português arcaico um número de variações bastante expressivo, preferiu-se levar em conta a possibilidade, embora esta seja uma afirmação ainda temerária, de que essas palavras estariam sendo escritas separadamente, até porque encontraram-se passagens em que os itens, assim como em (26) não estão em mudança de linha e têm sua escrita separada:

(26) *Eeste he dos casos em | que os casados pecam **mortal mête**. | quando se juntã por sobegidooẽ | do delecto da carne que am . Como | se juntariã com outros quaaes | quer. (DSG - f. 17 r - c 2)*

REFERÊNCIAS

CASTILHO, Ataliba de; CASTILHO, Célia. (2002). Advérbios modalizadores. In: ILARI, Rodolfo (Org.). **Gramática do português falado**. Campinas: Fapesp, v. 2. p. 199-248.

COSTA, Sônia B. B. (2003). **Advérbios espaciais e temporais do português**: indícios diacrônicos de gramaticalização. 3 v. Tese de doutoramento. Salvador: PPGLL / UFBA.

GONÇALVES, Sebastião Carlos L.; LIMA-HERNANDES, Maria Célia; CASSEB-GALVÃO, Vânia Cristina (Org.). (2007). **Introdução à gramaticalização**: princípios teóricos e aplicação. São Paulo: Parábola.

HOPPER, Paul; TRAUGOTT, Elizabeth. (1993). **Grammaticalization**. Cambridge: Cambridge University Press.

ILARI, Rodolfo et al. (2002). Considerações sobre a posição dos advérbios. In.: CASTILHO, Ataliba de (Org.). **Gramática do português falado**. Campinas: Fapesp, v. 1. p. 53-120.

MACHADO FILHO, Américo Venâncio L. (2008). **Diálogos de São Gregório**: edição e estudos de um manuscrito medieval português. Salvador: Edufba.

MARTELOTTA, Mário Eduardo; AREAS, Eduardo K. (2003). A visão funcionalista da linguagem no século XX. In: CUNHA, Maria Ângela F. da; OLIVEIRA, Mariângela R. de; MARTELOTTA, Mário Eduardo (Org.). **Linguística funcionalista**: teoria e prática. Rio de Janeiro: DPA, p. 17-28.

MOURA NEVES, Maria Helena de. (2000). **Gramática de usos do português**. São Paulo: Editora UNESP, p. 231-332.

POGGIO, Rosauta Maria G. F. (1996). **Iniciação ao estudo do latim**. Salvador: EDUFBA.

SUJEITO, EDUCAÇÃO E PRÁXIS: UM DIÁLOGO COM O SENSÍVEL NA CONTEMPORANEIDADE

Letícia Telles da Cruz *

Resumo

Esse artigo faz uma reflexão sobre o sujeito na contemporaneidade, o papel da educação diante desse novo sujeito que emerge e a necessidade da implementação de pesquisas na escola, realizadas pelo próprio professor, que precisa se perceber como um intelectual transformador. Toda a reflexão se baseia nos estudos sobre Pedagogia Crítica, realizados por Freire (1987), Kumaravadivelu (2006), Pennycook (1998), Rajagopalan (2003), e é conduzida pelo viés da educação do sensível (DUARTE, 2004), considerada como ponto de partida para uma efetiva mudança no sistema educacional brasileiro, a partir da resignificação do sujeito e da *práxis* do professor. Para tanto, expõe-se inicialmente a concepção de sujeito multifacetado (CANCLINI, 2003), imerso em um contexto dicotômico entre o real e o fictício, para então discutir sobre o papel da educação nessa nova realidade, onde é preciso rever e analisar as bases ideológicas do conhecimento produzido, de forma a se tornar mais sensível à complexidade dos problemas contemporâneos, através de uma prática transdisciplinar. Nesse novo contexto surge a figura do "bricoleur" (KINCHELOE, 2007), como alguém que enxerga o poder das disciplinas nas suas possibilidades de relacionamento, contribuindo para que as diversas áreas de conhecimento adquiram perspectivas mais amplas de pesquisa.

Palavras-chave: Educação do sensível. Contemporaneidade. *Práxis*.

Abstract

This paper is a reflection on the subject in contemporary society, the role of education in face of this new and emerging subject and the need to implement school research, carried out by the teacher himself, who must be seen as a transformative intellectual. The whole discussion is based on studies about Critical Pedagogy, performed by Freire (1987), Kumaravadivelu (2006), Pennycook (1998), Rajagopalan (2003), and it is driven by the bias of education of the sensitive (DUARTE, 2004), considered as a starting point for effective change in the Brazilian educational system, from the redefinition of the subject and the practice of the teacher. Thus, I first present the design of multifaceted subject (CANCLINI, 2003), immersed in a dichotomic context between real and fictitious, and then it discuss the role of education in this new reality, where it's necessary to review and analyze the ideological foundations of the knowledge produced, in order to become more sensitive to the complexity of the contemporary problems, through a trans-disciplinary practice. The "bricoleur" (KINCHELOE, 2007) arises from this new context, as someone who sees the power of disciplines in their possible relations, contributing to that the various areas of knowledge broaden the research perspectives.

Keywords: Sensitive education. Contemporary society. Practice.

* Aluna do Mestrado em Língua e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. E-mail: letelles@ig.com.br

1 AFINAL, QUEM SOMOS NOS DIAS DE HOJE?

Somos todos munidos no nosso cotidiano por um saber sensível e intuitivo, próprio a cada indivíduo, e que é desenvolvido com base na história pessoal de cada um. No entanto, nos dividimos entre nossa vida profissional, muitas vezes totalmente afastada do sensível, e nossa vida cotidiana, na qual os nossos saberes profissionais nem sempre têm utilidade. Segundo Duarte (2004, p. 167), essa compartimentalização humana é fruto de uma sociedade industrial, à qual fomos submetidos, que motiva o sistema educacional à fragmentação do conhecimento visando à especialização profissional, sem investir na formação básica do ser humano, com todas as implicações sensoriais e sensíveis que isso acarreta. Apesar disso, ele considera que

“as especializações [...] não devem ser condenadas de *per se*, dado permitirem significativos avanços no cabedal humano de conhecimento, mas precisam ser relativizadas e articuladas numa percepção de mundo mais abrangente e, por que não, mais humana” (DUARTE, 2004, p. 167).

Essa dissociação do conhecimento científico produzido, da vida social maior, traz uma perda na qualidade dos resultados obtidos, e isso vem sendo amplamente questionado por alguns teóricos da área da Linguística Aplicada, que advogam a favor de uma abordagem crítica¹. É preciso rever e analisar as bases ideológicas do conhecimento que é produzido, de forma a se tornar mais sensível às preocupações sociais, culturais e políticas. Nesse sentido, Duarte (2004, p. 172) postula que o grande desafio da educação contemporânea é o de “buscar o universal no particular, e vice-versa”. Ao fazer isso, ela irá ao encontro de um sujeito sensível, aberto às particularidades do mundo e articulado à humana cultura planetária. Assim, sentir o mundo seria, antes de mais nada, sentir aquela porção que temos ao nosso redor, para que qualquer

¹ Freire (1987); Pennycook (1998); Rajagopalan (2003); Kumaravadivelu (2006).

raciocínio abstrato que tenhamos a respeito dele seja feito a partir de bases concretas e sensíveis.

Corroborando com o pensamento de Duarte, Morin (2002) aborda a questão da hiperespecialização do mundo, que impede de ver o global, bem como o essencial. Para ele, é preciso considerar que a mente humana tem aptidão natural para contextualizar e integrar, e que essa qualidade precisa ser desenvolvida, para podermos enfrentar os desafios do global, do complexo e o da expansão descontrolada do saber. "Trata-se [...] de reconhecer, por exemplo, a unidade humana em meio às diversidades individuais e culturais, as diversidades individuais e culturais em meio à unidade humana" (MORIN, 2002, p.25).

Para o referido autor, o século XX viveu um grande paradoxo, na medida em que produziu grandes avanços em todos os campos do conhecimento científico, mas ao mesmo tempo produziu uma grande cegueira em relação aos problemas globais. Essa inadequação gerada pela especialização exacerbada dos saberes tornou invisível o contexto, o global, o multidimensional e o complexo, aspectos que precisam ser considerados em uma realidade cada vez mais polidisciplinar, multidimensional, transnacional, planetária.

A globalização intensificou a dependência recíproca entre todas as sociedades e, com isso, a concepção de sujeito, que oscilava entre um caráter abstrato e universal próprio da filosofia e psicanálise, e uma análise empírica de um sujeito inserido em uma cultura, classe ou nação, próprio da história, sociologia e antropologia, passam a ser, na contemporaneidade, voltadas para a combinação de uma variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento. Ou seja, a identidade dos sujeitos contemporâneos é formada através de processos interétnicos e internacionais, cultivados pelas tecnologias e corporações multinacionais, que criam e distribuem um repertório de imagens e informações por todo o planeta. Nessa concepção, a noção de sujeito desvincula-se do sentido restrito da sua cultura de origem (CANCLINI, 2003).

Quem é, então, o sujeito na contemporaneidade? Em poucas palavras, eu o definiria como aquele que está em qualquer lugar que ele precise e

deseje estar, sem precisar de fato estar lá. “En vez de conocer a los amigos y las parejas en el trabajo o en la universidad, los encontramos en la Red”² (CANCLINI, 2003, p. 16). Somos, na contemporaneidade, o sujeito de “carne e osso” conhecido por alguns e o sujeito virtual conectado a muitos, através de uma rede de relacionamentos. Trata-se, portanto, de um sujeito multifacetado, que precisa ser crítico, sensível, perspicaz, reflexivo, para que possa ter consciência do seu papel e para que possa distinguir entre o real e a ficção.

Essa dicotomia entre o real e a ficção, entre o que é cópia e o que é modelo, é consequência do “universo de simulacros”, na concepção de Canclini (2003), para o qual nos deslocamos por meio de uma sociedade em rede e no qual muitas pessoas preferem permanecer, já que essa vida fictícia lhes proporciona determinados valores (materiais e morais) que muitas vezes não conseguem alcançar na vida real. Uma das maiores consequências dessa nova condição intercultural e transnacional da subjetividade é a dificuldade de manifestar-se como cidadão, devido principalmente à dissipação da responsabilidade dos sujeitos individuais e coletivos.

Só através de um desenvolvimento crítico e reflexivo, conseguiremos ser sensíveis suficientemente para avaliar o quanto somos sujeitos assujeitados, considerando aqui a concepção de sujeito na instância do discurso, teorizada por Michel Pêcheux (1969, 1975 *apud* INDURSKY, 1998, p. 115), para quem o sujeito é percebido a partir de lugares socialmente determinados. Assim sendo, o sujeito manifesta-se através de enunciados discursivos, que por sua vez estão relacionados com a ideologia vigente, “regulando o que pode e deve ser dito, mas também o que não pode, não deve ser dito”.

Esse sujeito social e histórico “tem toda a liberdade para melhor assujeitar-se”. Ele “pensa assumir posições pessoais, quando, de fato, assume posições afetadas ideologicamente”, como afirma Indursky (1998, p.115). Dessa forma, o exercício da reflexão ajudará a nos (re)conhecer

² “Em vez de conhecer amigos e parceiros no trabalho ou na faculdade, nos encontramos na rede” (CANCLINI, 2003, p. 16, tradução nossa).

dentro das relações histórico-sociais, para assim percebermos qual o nosso papel na sociedade em que vivemos e como podemos contribuir para melhorar a condição humana. Acredito que cada participação individual nesse sentido poderá atingir proporções planetárias para uma vida mais ética e digna.

2 QUAL O PAPEL DA EDUCAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE?

Diante do que foi explicitado na seção anterior, percebemos que a educação tem como meta fundamental tornar a racionalidade humana mais abrangente e sutil. Em outras palavras, é preciso considerar a complexidade humana, para que ela possa ser desenvolvida na sua plenitude – sujeito racional e sujeito sensível. Assim, o desenvolvimento dessa sensibilidade torna-se um imperativo para a educação, mas como desenvolvê-la diante de uma realidade recorrente nas escolas públicas brasileiras: espaços destruídos, sem nenhum atrativo aos sentidos do ser humano? O educando “acostuma-se” a conviver naquele ambiente sombrio e a reagir de forma negativa a qualquer melhoria que venha a ser realizada nesse ambiente, muitas vezes depredando o que é feito. Uma vez que a sala de aula representa uma parte da sociedade na qual esses alunos estão inseridos, as suas atitudes não poderiam ser diferentes quando estão em convívio com as suas comunidades, demonstrando claramente que a cidadania e a sensibilidade não fazem parte da educação.

É preciso estreitar a ligação entre a vida humana e o mundo que nos rodeia, por meio de uma conscientização sistemática ao longo do processo educacional ao qual estamos submetidos. Para Duarte (2004, p. 195), na contemporaneidade “maestria, sensibilidade, habilidade e intuição [são] componentes do exercer-se cotidiano da maioria da população, os quais, no entanto, seguem impedidos de transpor os portões escolares em nome do rigor científico e da eficiência tecnológica”. Sensível e inteligível devem caminhar juntos!

Para que isso venha a acontecer, Duarte (2004) aponta para a importância da busca de uma transdisciplinaridade de blocos mais amplos de

conhecimento, desde a educação básica, de forma a garantir o desenvolvimento de todas as possibilidades humanas de apreensão do real. Pessoas dotadas de maior sensibilidade e maior respeito pelas diversas formas do saber certamente irão se articular tanto com as atividades cotidianas mais elementares, como com as atividades profissionais.

A busca por um conhecimento transdisciplinar dará conta da complexidade dos problemas contemporâneos, que não podem mais ser tratados nos limites disciplinares. Assim, o conhecimento é gerado no contexto de ação, onde a teoria informa a prática e a prática informa a teoria. É o problema no contexto de aplicação que determina as disciplinas relevantes que vão iluminar a questão em estudo. A participação e a visão dos participantes de determinado contexto são altamente privilegiadas, de forma a possibilitar a interpretação da multiplicidade de realidades, estudando-as em suas especificidades (MOITA LOPES, 1998; CELANI, 1998).

Esse processo de sensibilização humana, de articulação ampla com o mundo ao redor, de apreensão do real, certamente será alcançado por meio de um trabalho educacional em que a cultura do aprendiz é considerada como eixo central das discussões, tendo em vista que é impossível dissociar o sujeito do seu contexto. Nesse sentido, Mendes (2010) propõe uma reflexão sobre o processo de ensino/aprendizagem de língua como cultura, enquanto conjunto de ações engajadas social, cultural e politicamente. Através da língua nós dizemos quem somos, o que pensamos, em que(m) acreditamos. A linguagem é a nossa forma mais autêntica de manifestação, uma vez que “[...] ter uma cultura significa ter comunicação, e ter comunicação significa ter acesso à linguagem” (DURANTI, 1997, p. 332 apud MENDES, 2010, p. 71).

Certamente este é um dos caminhos que nós educadores devemos trilhar, se quisermos modificar o comportamento dos nossos alunos, fazendo com que eles sintam-se parte integrante do ambiente escolar e também representados dentro de uma cultura maior da qual fazem parte, tornando-os capazes de responder aos desafios contemporâneos. Ao levar

em consideração o contexto cultural e social desses alunos, a educação estará contribuindo para a emergência de um sujeito reflexivo, capaz de retornar a si mesmo nas suas atitudes e nos seus pensamentos.

Essa visão contemporânea sobre as demarcações disciplinares vai de encontro ao que se preconizou ao longo da história de muitas disciplinas, que atuaram através de um poder regulador, excluindo aqueles considerados “não-inteligentes” e “não-razoáveis”, por não se inserirem em uma classificação imposta pelos defensores da disciplinaridade. Para Denzin e Lincoln (2000), citados por Kincheloe e Berry (2007, p. 69), a busca pela análise de determinado fato sob várias perspectivas é um processo que já se iniciou e ao qual eles chamam de “diáspora de duas vias”, através do qual humanistas migraram para as ciências sociais e os cientistas sociais, para as humanidades.

Com isso, as demarcações disciplinares na contemporaneidade não estão mais restritas às comunidades intelectuais isoladas, o que favorece a comunhão e diálogo entre as diversas áreas de conhecimento. A importância das disciplinas está mais ligada aos seus relacionamentos. Na busca por relacionamentos surgem novos contextos, emergem novas ideias e novas formas de pensar, e nesses novos contextos surge a figura do *bricoleur*. “Os *bricoleurs* enxergam o poder das disciplinas não nas verdades que elas possuem, mas, sim, nas possibilidades cinéticas que emergem no relacionamento” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 78).

Apesar da bricolagem reconhecer a natureza dialética entre disciplinaridade e interdisciplinaridade, Kincheloe e Berry (2007) afirmam que há uma divisão entre partidários desses dois conceitos: de um lado há os que sustentam que as abordagens interdisciplinares tendem a ser superficiais; de outro, há aqueles que acreditam que a disciplinaridade leva a uma especialização ingênua. Para os defensores da disciplinaridade, o *bricoleur*, ao tentar conhecer tanta coisa, fica sem conhecer bem coisa alguma. No entanto, é inviável não conceber o trabalho de um *bricoleur* diante de tantas transformações sociais, culturais, epistemológicas e paradigmáticas das últimas duas décadas.

“Aprendendo múltiplas lições a partir de seu estudo em profundidade da disciplina, em particular, e da disciplinaridade, em geral, os bricoleurs se tornam especialistas nos relacionamentos que conectam o contexto cultural, a produção de sentidos, o poder e a opressão dentro dos limites disciplinares. Sua compreensão rigorosa dessas dinâmicas pode torná-los mais cientes da influência de tais fatores sobre as práticas cotidianas da disciplina do que os que têm operado tradicionalmente como estudiosos da disciplina”. (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 71)

Esse caráter ecumênico da bricolagem força a emergência de um novo paradigma, que pode ajudar diversas áreas do conhecimento a adquirirem perspectivas mais amplas sobre a natureza de suas atividades de pesquisa. Isso se dá porque esse novo paradigma leva em consideração as diferenças, que por sua vez favorecem a ampliação dos horizontes interpretativos do pesquisador. Essa é a contribuição central da interdisciplinaridade da bricolagem: “ao aproximarem formas divergentes de pesquisa, os pesquisadores adquirem a visão singular das múltiplas perspectivas”. (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 05). Com isso, a bricolagem contempla uma “dupla ontologia da complexidade”: a complexidade dos objetos de investigação e do seu estar-no-mundo e a natureza da construção social da subjetividade humana.

Contudo, a bricolagem não deve se limitar às pesquisas acadêmicas, necessitando se estender também às pesquisas de professores nas suas próprias salas de aula. Uma pesquisa realizada pelos próprios professores envolvidos no processo educacional, motivados por uma questão-problema que aflige a comunidade na qual estão inseridos, possibilitará o desenvolvimento de um pensamento reflexivo e crítico, a partir das experiências conjuntas com os seus pares, sejam eles colegas de trabalho, alunos, coordenadores, diretores, comunidade. Ao agir imbuído por um conhecimento transdisciplinar e por uma prática de bricolagem, o professor estará ressignificando a sua própria práxis.

Esse processo também garantirá ao professor a continuidade da sua formação profissional através do desenvolvimento de competências igualmente importantes para a sua práxis, dentre elas a metacompetência profissional, considerada na classificação de Almeida Filho (1993) como a mais nobre das competências porque abarca a consciência dos deveres e direitos dos profissionais, da necessidade de formação continuada dos

professores, e do papel que estes desempenham na sociedade atual. Essa tomada de consciência contribuirá para que a educação deixe de ser apenas uma estatística para o governo, na medida em que ajudará a modificar a realidade que encontramos atualmente nas escolas públicas.

3 POR QUE NÃO PROFESSOR-PESQUISADOR?

Muitas pesquisas têm sido realizadas na área de educação e, em particular, a pesquisa etnográfica tem crescido bastante dentro dessa área por possibilitar o estudo do comportamento de um grupo em um determinado contexto social. Segundo Cançado (1994, p. 56), esse tipo de pesquisa é guiada por dois princípios básicos: o *princípio êmico* que demanda que o pesquisador abandone qualquer visão pré-estabelecida e considere o fenômeno sob o ponto de vista funcional; e o *princípio holístico* que requer o exame da sala de aula como um todo.

Assim, a “verdade” que o pesquisador está procurando, não está “fora” do processo, mas é intrínseca a ele, e só através da participação efetiva do pesquisador, enquanto observador, será possível acompanhar, compreender e analisar o comportamento e relações estabelecidas pelo grupo em estudo.

Infelizmente, a maioria dessas pesquisas na área de educação tem sido realizada por pesquisadores acadêmicos, que geralmente estão fora da sala de aula. A participação de professores na condução de pesquisas, seja ela própria, seja como colaboração, ainda é ínfima. No discurso de ambos há um entendimento equivocado de que o conhecimento gerado pelos acadêmicos é mais válido e legítimo do que aquele produzido pelos professores.

De acordo com Zeichner (1998), vários são os fatores que contribuem para a manutenção desse discurso: uso de uma linguagem rebuscada, especializada e abstrata no meio acadêmico e que, na maioria das vezes, faz sentido apenas para um determinado grupo; frequência com que os professores se vêm descritos de forma negativa na literatura acadêmica; falta

de esforço por parte dos pesquisadores para tentar mudar os problemas desvelados.

Somado a esses fatores, ainda há a estrutura de trabalho desses professores, que não os possibilita a um envolvimento efetivo na condução da pesquisa educacional, porque estes estão sempre envolvidos com uma carga horária exaustiva de trabalho. Como não conseguem se afastar, nem que seja parcialmente, desta carga laboral já que, via de regra, não recebem nenhum auxílio financeiro para subsidiar seus envolvimento em pesquisas e publicações, permanecem realizando a rotina diária da qual são responsáveis e necessitam financeiramente.

O conjunto desses fatores tem feito com que professores e acadêmicos percebam as perguntas de investigação de um e de outro como irrelevantes. Segundo Zeichner (1998), é preciso que os pesquisadores acadêmicos ultrapassem essa linha divisória, tratando os produtos das investigações dos professores de forma séria, como conhecimentos educacionais que são. Da mesma forma, é preciso que os professores desconstruam suas visões de pesquisa como atividade conduzida por pesquisadores de fora da sala de aula, com mais *status* e prestígio dentro da hierarquia acadêmica, e também deixem de negar a legitimidade dos conhecimentos gerados através de suas investigações nas escolas.

Nesse sentido, Giroux (1997) aponta para a necessidade dos professores se organizarem e se reconhecerem como verdadeiros intelectuais transformadores, partindo do princípio de que toda atividade humana envolve alguma forma de pensamento. Ele considera que a crise educacional atual é fruto de um enfraquecimento docente nos diversos níveis de educação, que por sua vez tem sua origem em uma pedagogia influenciada pelas racionalidades tecnocráticas e instrumentais, que interferem de maneira progressiva na autonomia do professor, reservando-lhes o simples papel de executar o que está predeterminado pelos ditos "especialistas" da educação, que na maioria das vezes, encontram-se afastados da prática de sala de aula. Nessa concepção de pedagogia, o conhecimento é dividido em partes e avaliado por meio de

instrumentos também predeterminados. Em momento nenhum, o professor participa ativamente da produção de materiais curriculares adequados ao contexto cultural e social no qual ensina.

Precisamos levar em conta, portanto, as funções, intelectual e social, dos professores, uma vez que “as escolas são lugares que representam formas de conhecimento, práticas de linguagem, relações e valores sociais que são seleções e exclusões particulares da cultura mais ampla. Como tal, as escolas servem para introduzir e legitimar formas particulares de vida social”. (GIROUX, 1997, p. 162).

Por isso, não basta apenas levar em conta o ponto de vista desses professores durante a realização das pesquisas voltadas para educação. As suas vozes precisam ser ouvidas a partir de um trabalho conduzido por eles mesmos, que venha “de dentro”, como afirma Cavalcanti (2006). Esses professores “estão lá”³, no cenário da pesquisa, fazem parte dele e por isso conhecem como ninguém todas as suas idiossincrasias. Por que não ser professor-pesquisador da sua própria realidade educacional?

Esse tipo de trabalho gera o empoderamento⁴ das pessoas, que é um processo construído de dentro para fora, através das relações de convívio, em que um aprende com o outro e todos ficam empoderados. Isso possibilita ao sujeito realizar ações e mudanças na sua própria vida com autonomia. O professor empoderado será um verdadeiro intelectual transformador, para somar esforços junto aos acadêmicos na busca de uma educação mais relevante e sensível. Precisamos viver essa parceria e não uma divisão!

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentei fazer uma breve reflexão, ao que chamei de “diálogo com o sensível”, relacionando o sujeito, a educação e a práxis do professor na

³ Faço aqui uma alusão ao texto de Geertz (2002) - *Estar lá: A antropologia e o cenário da escrita*.

⁴ Cameron et al (1993); Cavalcanti (1996); Figueroa (1993); Freire (1987).

contemporaneidade, pois acredito que, para que o sistema educacional possa contribuir de fato para a formação global dos nossos alunos, de forma a prepará-los para enfrentar os desafios da vida, as diferenças e a diversidade, nós, educadores, precisamos, antes de mais nada, nos tornarmos sujeitos sensíveis, para que possamos enxergar e respeitar as especificidades de cada um, a fim de conseguirmos nos relacionar de maneira salutar com o mundo que nos rodeia.

Ao conseguirmos nos tornar sujeitos (mais) sensíveis, seremos capazes de avaliar nosso papel na sociedade, nossos direitos e deveres, nosso nível de assujeitamento, nossa dependência a outras formas e áreas de conhecimento, enfim, nossa necessidade de relação com o outro na construção da nossa própria identidade. A partir desse nível de conscientização, conseguiremos também estabelecer uma relação de respeito, confiança e parceria com os nossos pares, modificando consequentemente nosso discurso e práxis e conseguindo atingir de forma positiva quem mais nos interessa no processo educacional: os alunos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes. (1993). *Dimensões Comunicativas no Ensino de Línguas*. Campinas: Pontes.
- CAMERON, Deborah et al. (1993). Ethics, Advocacy and Empowerment: Issues of Method in Researching Language. *Language & Communication*, Grã Bratânia, v.13, n. 2, p. 81 – 94.
- CANÇADO, M. (1994). Um estudo sobre a pesquisa etnográfica em sala de aula. *Trabalhos em Lingüística Aplicada*, No. 23, 1994, p. 55 – 69.
- CAVALCANTI, Marilda. (2006). Um olhar metateórico e metametodológico em pesquisa em linguística aplicada: Implicações éticas e políticas. In: MOITA LOPES, Luis Paulo da (Org.). *Por uma lingüística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola. p. 233 – 252.
- CELANI, M. A. A. (1998). Transdisciplinaridade na Lingüística Aplicada no Brasil. In: SIGNORINI, I.; CAVALCANTI, M. C. (Org.). *Lingüística Aplicada e Transdisciplinaridade*. Campinas: Mercado de Letras. p. 129 – 142.

CANCLINI, Nestor G. (2003). Quén habla y em qué lugar: sujetos simulados e interculturalidade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.22, Brasília – DF, p. 15 – 37, julho / dezembro de 2003.

DUARTE JR., João Francisco. (2004). *O sentido dos sentidos: a educação dos sentidos*. Curitiba: Criar Edições. p. 161 – 209.

FIGUEROA, Esther. (1993). Research and Empowerment: who's empowerin' who? *Language & Communication*, Grã Bretanha, v.13, n. 2, p. 101 – 103, 1993.

FREIRE, Paulo. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GEERTZ, Clifford. (1987). Estar lá: A antropologia e o cenário da escrita. In: _____. *Obras e vidas: O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 11 – 39.

GIROUX, Henry A. (1997). Professores como intelectuais transformadores. In: _____. *Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem*. Trad. Daniel Bueno. Porto Alegre: Artmed. p. 157 - 164

INDURSKY, Freda. (1998). O Sujeito e as feridas narcísicas dos linguistas. *Revista Gragoatá*, n.5. Niterói- RJ, 2. Sem. 1998, p. 111 – 120.

KINCHELOE, Joe L. (2007). Questões de disciplinaridade / interdisciplinaridade em um mundo em transformação. In: KINCHELOE, Joe L.; BERRY, Kathleen S. *Pesquisa em Educação: Conceituando a Bricolagem*. Porto Alegre: Artmed. p. 67 – 99.

KUMARAVADIVELU, B. (2006). A lingüística aplicada na era da globalização. In: MOITA LOPES, L. P. da. (Org.). *Por uma Lingüística Aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial. p. 129 – 148.

MENDES, Edleise. (2010). Por que ensinar língua como cultura? In: SANTOS, Percília; ALVAREZ, Maria Luisa Ortiz (Orgs.). *Língua e Cultura no contexto de português língua estrangeira*. Campinas: Pontes. p. 53 – 77.

MOITA LOPES, L. P. da. (1998). A transdisciplinaridade é possível em LA? In: SIGNORINI, I.; CAVALCANTI, M. C. (Org.). *Lingüística Aplicada e Transdisciplinaridade*. Campinas: Mercado de Letras. p. 113 – 128.

MORIN, Edgar. (2002). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução Eloá Jacobina. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

PENNYCOOK, A. (1998). A Lingüística Aplicada nos anos 90: em defesa de uma abordagem crítica. In: SIGNORINI, I.; CAVALCANTI, M. C. (Org.). *Lingüística Aplicada e Transdisciplinaridade*. Campinas: Mercado de Letras. p. 23 – 50.

RAJAGOPALAN, K. (2003). Lingüística Aplicada: Perspectivas para uma pedagogia crítica. In: _____. *Por uma lingüística crítica: Linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial. p. 105 – 114.

ZEICHNER, Kenneth M. (1998). Para além da divisão entre professor-pesquisador e pesquisador acadêmico. In: GERALDI, Corina M; FIORENTINI,

Dario; PEREIRA, Elisabete M. (Orgs.). *Cartografia do trabalho docente: professor(a) – pesquisador(a)*. Campinas: Mercado de Letras. p. 207 – 236.