



INVENTÁRIO

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

INVENTÁRIO

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



Número 07

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

EDITORAS

Francineide Santos Palmeira
Olivia Ribas de Farias

COMISSÃO EXECUTIVA

Ana Maria Bicalho
André Gaspari
Angela Mascarenhas Santos
Daniele Behrman
Edjande da Costa Souza Azevedo
Elvina Perpétuo Ramos Almeida
Lanuza Lima
Luana Teixeira do Amaral
Márcia Verônica R. de Macedo Souza
Mary Jane Dias Silva
Sura Rosemberg de Lima

CONSELHO EDITORIAL

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)
Profa. Dra. Carla Patrícia Bispo de Santana (UNEB)
Profa. Dra. Carola Rapp (UFBA)
Profa. Dra. Célia Marques Telles (UFBA)
Profa. Dra. Cláudia Cristina Tereza Sobrinho da Silva (UFBA)
Profa. Dra. Cristina Figueiredo (UFBA)
Prof. Dr. Décio Torres Cruz (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)
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. 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. 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. Márcia Rios da Silva (UNEB)
Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
Profa. Dra. Maria Cândida F. de Almeida (Universidade de los Andes)
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. 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 R. Barretto de Mattos Oliveira e Silva (UFBA)
Profa. Dra. Rosana Maria Ribeiro Patrício (UEFS)
Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Prof. Dr. Sérgio Barbosa de Cerqueda (UFBA)
Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)
Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo (UECE)

SUMÁRIO

Editorial

Ambivalência dos Sentidos: Ascese de Nikos Kazantzákis

Carolina Donega Bernardes

Brás Cubas e o espírito melancólico de seu tempo

Raquel Lima Silva

De *O nome da Rosa* a *O código Da Vinci*: a vertente mística e religiosa do romance policial

Fernanda Massi

Dínamos Emperrados: Paulo Honório e Thomas Buddenbrook

Victoria Saramago Pádua

O “Fauno” de Mallarmé e o mito de Pã e Siringe: olhares cruzados

Roberta Kelly Paiva

O Tempo como estratégia enunciativa em duas obras de Clarice Lispector

Edson Ribeiro da Silva

Poesia e Memória na Produção Feminina nos Cadernos Negros

Francineide Santos Palmeira

Sousândrade: um diálogo entre o Romantismo europeu e o brasileiro

Alessandra da Silva Carneiro

O poeta, o poema e a militância poética: a produção de Ferreira Gullar em *Dentro da noite veloz*

Gabriela Luft

15 minutos de estudos genéticos: o processo criativo de *Sangue Negro*

Luiz Rogerio dos Santos Silva

Graciliano Ramos, o Tradutor Visível

Ana Maria Bicalho

Geni e o Zepelim X Bola de Sebo: a intertextualidade vista como um procedimento de originalidade

Fernanda Isabel Bitazi

Santuário: tradição ocidental e contradições norte-americanas na narrativa de William Faulkner

Luiz Fernando Martins de Lima

O papel do livro didático de português no ensino de produção escrita de gêneros da ordem do argumentar

Sílvia Ribeiro da Silva

Um breve histórico sobre os estudos da linguagem: (in)definições do objeto a partir de leituras de Saussure

Giovani Forgiarini Aiub

Representações do objeto indireto no português brasileiro

Daiane Gomes Amorim

Editorial

Enfim... a sétima edição !

A *Revista Inventário*, publicação dos estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia (PPGLL/UFBA), chega à sua sétima edição. Além do prazer e satisfação, os membros integrantes da Comissão Executiva experimentam um alívio ao publicar mais um número da *Inventário*.

O alívio, como já assinalou Rerisson Araújo, em um editorial anterior desta revista, é um dos sentimentos experimentados pela Comissão Executiva cada vez que finalizamos uma edição.

A publicação da sétima edição da *Revista Inventário* é resultado de uma caminhada iniciada em agosto de 2008, quando foi composta a atual Comissão Executiva da revista. Ao longo da caminhada, superamos muitos obstáculos e, conseqüentemente, colecionamos algumas vitórias.

Somente para edição atual da *Inventário*, foram submetidos mais de 85 artigos. Isso contabilizando apenas os artigos enviados dentro do prazo estipulado. Essa vitória é decorrente da divulgação desta revista eletrônica entre os diversos programas de pós-graduação nas universidades e faculdades do Brasil. Um trabalho realizado tanto pela Comissão Executiva atual, como pelas comissões anteriores.

Ao final do processo seletivo desta publicação, apresentamos a vocês 16 artigos. Isso também é um marco. Pela primeira vez, a *inventário* expõe 16 artigos em um único número. Não adiantaremos nada sobre esses artigos. Deixaremos que vocês perambularem pelo sumário da *Inventário*, adentrem nos seus textos e vivenciem o prazer de lê-los e descobri-los, um a um.

Para finalizar, gostaríamos de agradecer à Coordenação do PPGLL pelo inestimável apoio e a todos os membros da **Comissão Editorial** e da Comissão Executiva pelo esforço coletivo para pôr mais um número desta revista eletrônica no ar.

Francineide Palmeira

Olivia Ribas

AMBIVALÊNCIA DOS SENTIDOS: ASCESSE DE NIKOS KAZANTZÁKIS

Carolina Donega Bernardes

UNESP/Ibilce – Doutoranda

Bolsista FAPESP

Resumo

Ascese Os Salvadores de Deus (1927) do escritor grego Nikos Kazantzákis (1883-1957) é um texto de difícil classificação por temas ou por gêneros discursivos, o que o caracteriza como texto híbrido, formado pelo cruzamento dos discursos filosófico, literário e religioso e no qual se desenvolve a luta pela liberdade. O artigo propõe a descentralização conceitual das palavras que compõem o título da obra, no intuito de engendrar uma nova rede de significação que favoreça a leitura de *Ascese* como obra da modernidade.

Palavras-Chave: Kazantzakis, *Ascese*, ambivalência, multidiscursividade, deslocamento.

Resumen

Ascética Salvadores de Dios (1927) del escritor griego Nikos Kazantzakis (1883-1957) es un texto difícil de clasificación por temas o por géneros discursivos, que lo caracteriza como texto híbrido, formado por el cruzamiento de los discursos filosófico, literario y religioso y en que se desarrolla en la lucha por la libertad. El artículo propone un descentramiento conceptual de las palabras que componen el título de la obra a fin de engendrar una nueva red de significación que favorezca la lectura de la *Ascética* como de la modernidad.

Palabras Clave: Kazantzakis, *Ascética*, ambivalencia, multidiscursividad, desplazamiento.

A ambivalência das palavras que compõem a obra híbrida *Ascese Os salvadores de Deus* (*Askitiki: Salvatores Dei, 1927*) do escritor grego Nikos Kazantzákis incita às mais variadas perspectivas de leitura e excita a descoberta dos efeitos que os sentidos de tais palavras provocam no texto, num jogo de oscilação entre os pólos positivo e negativo e na reavaliação dos conceitos carregados por essas palavras. Há um acúmulo de sentidos que remetem a toda uma pluralidade de significações.

A hierarquia entre os discursos filosófico/literário, filosófico/religioso e literário/religioso, manifestações estas do sistema de oposições do pensamento

metafísico, sofre em *Ascese* uma escamoteação. A multidiscursividade em *Ascese* provoca um efeito de rompimento com a relação hierárquica. No nível discursivo, desautoriza a superioridade da literatura à filosofia ou vice-versa, e a autoridade do discurso religioso estaria submetida ao ficcional e às questões de ordem filosófica, possibilitando uma comunicação entre os discursos. No nível textual, palavras polêmicas como Deus, salvação e ascese são reinscritas, situadas de modo diferente, revelando os efeitos que propagam no texto e no relacionamento entre os discursos.

“Desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma, ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa”. (CULLER, p. 100)

Assim, um texto como *Ascese*, formado pelo cruzamento e pelo mútuo deslocamento de discursos e pela ambivalência das palavras, favorece um confronto das diferenças.

O termo “ascese” deriva do grego *áskesis* e é usado para designar exercícios espirituais que levam à efetiva realização da virtude e à plenitude da vida moral. A ascese é comumente praticada pelos religiosos mais radicais, sejam eles cristãos ou budistas. Nela impera uma luta contra o corpo, parte perecível e putrescível da composição humana. O corpo é visto como algo a ser dominado e desdenhado, já que apenas a alma perdura e tem condições de alcançar a comunhão com o ser divino. O corpo é o entrave para a livre imortalidade da alma, é a realidade impura do homem, que deve ser transcendida. Nas práticas da ascese, o homem religioso priva-se da vida material e mortal, tida como falsa e contrária à vida moral e real da alma, e submete-se a exercícios severos que provocam dor e fraqueza ao corpo. Com o domínio absoluto do espírito sobre o corpo, o homem obtém o conhecimento iluminado, sem a perturbação dos desejos e das paixões, e já nesse ponto, está livre para alcançar o êxtase. O êxtase é o estado que, numa espécie de fulguração, aparece a certeza absoluta, sem necessidade da demonstração racional.

O símbolo corrente da ascensão é a escada, via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis, a terra e o céu. A terra simboliza a

inferioridade, a detenção de qualidades vistas como menores, como o desejo, o impulso sexual, as ambições; o homem mais próximo da terra, segundo o cristianismo, é, pois, aquele que infringe os Dez Mandamentos. O céu, entretanto, é a simbologia da comunhão com Deus e com o plano espiritual. Sé é possível, ainda segundo o cristianismo, adentrar essa dimensão após cultivar as virtudes contrárias ao materialismo e após seguir as leis ditadas pela doutrina cristã. Para o Budismo, há também a idéia de elevação, porém não há a hierarquia entre céu e terra, é possível ao homem budista elevar-se vivendo no mundo terreno. A passagem da terra ao céu exige a superação de patamares em ambas as religiões, numa sucessão de estados espirituais. Os degraus marcam os níveis de progresso, e a cada etapa conquistada, o viajante começa a se tranqüilizar pela paz que se aproxima, o que o encoraja a enfrentar as lutas.

Em *Ascese Os salvadores de Deus*, observa-se que a aquisição da elevação espiritual obtém-se também pelo galgar de degraus. A obra é dividida em cinco partes: *A Preparação*, *A Marcha*, *A Visão*, *A Prática*, *O Silêncio*. A primeira parte divide-se em três deveres, os quais o homem precisa assimilar antes de iniciar sua subida. *A Marcha* divide-se em quatro degraus: o eu, a raça, a humanidade e a terra. São degraus a serem vencidos para a purificação. A terceira etapa, *A Visão*, apresenta-se como a iluminação, o vislumbre do grande mistério, que é a descoberta de que Deus necessita de suas criaturas. Em *A Prática*, é dada ao viajante a missão de ajudar a Deus em sua ascensão. *O Silêncio* é o momento final em que o viajante descobre que não existe o final da viagem, mas sempre o recomeço.

O simbolismo da escada tem sentido inverso também, o da descida. Do céu descem os seres divinos para o contato com o homem. E o próprio homem pode optar pela não comunhão com Deus. Em *Ascese*, a oposição subida/descida, característica de toda e qualquer ascese, pode ser percebida antes mesmo de *A Preparação*:

“Todavia, tão logo nascemos, principia o esforço de criar, de tramar, de fazer da matéria vida: a cada instante nascemos. Por isso muitos proclamaram: O escopo da vida efêmera é a imortalidade. Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: 1ª. a ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade; 2ª. a descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte”. (Kazantzákis, 1997, p.38)

A hierarquia metafísica implícita na oposição subida/descida indica que o movimento ascendente é superior ao descendente, pois culmina na imortalidade e na transcendência da condição humana. Há uma relativização desse valor de superioridade em *Ascese* que permite uma junção dos elementos opositivos:

“E as duas correntes se originam no imo da substância primeva. De começo, a vida surpreende; parece uma reação ilegítima, desnaturada e efêmera às trevas das fontes eternas; mas, quando nos aprofundamos, percebemos que a Vida é o próprio curso, sem princípio nem fim, do Universo. Se assim não fosse, de onde viria a força sobre-humana que nos lança do incriado ao criado e nos impele ___ plantas, animais, homens ___ à luta? As duas correntes antagônicas são pois sagradas.

Cumpram-nos, então, aceder a uma visão que articule e harmonize estes dois prodigiosos impulsos sem princípio nem fim, e por ela regular o nosso pensamento e ação”. (Idem, p. 38)

O asceta (*asketes*) é um homem contraditório, que recusa a vida, a beleza e a alegria para o encontro da satisfação na dor, no desastre, na penitência voluntária, na negação de si, na autoflagelação e no auto-sacrifício. O ideal ascético (*asketikós*) se rejubila no tormento e na delícia de confirmar o pressuposto da diminuição da aptidão fisiológica. Concentra em si a negação da vida e ainda uma conservação da vida em degeneração; enquanto luta para reduzir os desejos e impulsos fisiológicos, a vida (ou instinto) luta para se manter. Na luta para aquietar as aptidões fisiológicas, o pulsar eterno da vida para conservar-se contrapõe-se avidamente ao ideal ascético. O asceta vive em busca da verdade, impondo-se um ritual de morte gradual, ceifando a possibilidade de realização e júbilo na própria vida. O ideal ascético é a coexistência entre vida e morte.

O que se recusa pelo caminho ascético¹ é a dança, a atividade febril pura, o estado de embriaguez dionisíaco, em total afirmação da vida como ela é, um dizer-sim à miséria e ao contentamento. O líder espiritual da prática ascética é o oponente e desdenhador de toda a saúde e potencialidade, um antagonista do deus Dioniso, este um estimulador da superação de si e da confiança nos poderes próprios de seus adoradores. À semelhança do

¹ O ideal ascético foi analisado por Nietzsche (1991) em “O que significam ideais ascéticos”, terceira dissertação de *Para a Genealogia da Moral*. Para uma análise aprofundada, vale aproximar Nietzsche dos princípios budistas, que partem da antiga prática da ascese.

*phármakon*² de Platão e analisado por Jacques Derrida (1991), o padre ascético do cristianismo é a ferida e a cura. Apropriando-se de sua posição superior, ele inspira medo e confiança aos sofredores; como senhor de si mesmo, forte, mestre de disciplina, conquista o domínio dos mais fracos, servindo-lhes de amparo e médico de suas doenças; primeiro semeia a discórdia, o sofrimento, a dor e a autocontradição para depois embalar e trazer o bálsamo da cura, e em seguida, novamente ferir.

A prática ascética era realizada antes do surgimento de Buda, propagador da interrupção do sofrimento humano. Buda percebeu a inutilidade do ascetismo, que provoca debilitações físicas e nenhum alcance da verdade. Sua doutrina trouxe o Óctuplo Caminho, composto de: Visão Correta, Pensamento Correto, Palavra Correta, Ação Correta, Vida Correta, Esforço Correto, Intenção Correta e Meditação Correta. Seguindo esse caminho, o homem pode alcançar a paz espiritual e o Nirvana, estágio último da elevação budista. Aqui, a interrupção do ciclo de renascimentos (*samsara*) e do tormento dos sofrimentos humanos culmina na dissolução no Nada, que é o Nirvana. Não há comunhão com Deus, revelação da verdade, nem láureas por se ter atingido o topo; o que ocorre é a iluminação, o despertar de uma consciência que se funde no próprio pulsar da vida e das forças do Universo, livre de toda construção mental.

O Nirvana é a forma de ascese livre das torturas físicas e das culpas causadas pela idéia de pecado, imposta pelo cristianismo. Em *Ascese*, a parte final, chamada *O Silêncio*, aproxima-se da iluminação do Nirvana:

“Havia uma prisão; a prisão se rompeu, foram libertadas as forças terríveis ali encerradas e o ponto não existe mais!

Esse grau último da ascese se chama Silêncio. Não porque seu conteúdo seja o supremo, inexprimível desespero ou a suprema, inexprimível alegria e esperança. Nem porque seja o supremo conhecimento que não se digna a falar, ou a suprema ignorância que não consegue falar.

Silêncio quer dizer: Cada qual, após cumprir seu tempo de serviço como combatente, chega ao mais alto cimo do esforço ___ passados os combates, não luta mais, não grita mais:

² Segundo o *Glossário de Derrida*, *phármakon* é “o elemento indecível, que não pode ser apreendido pelas oposições binárias remédio/veneno, bem/mal, dentro/fora, palavra/escritura”. (p.65) Tais significados podem ser encontrados na língua grega e evidenciados no *Fedro* de Platão, porém, nas traduções para as línguas herdeiras da metafísica, ocorre a opção por um dos pólos das oposições. Essa ocorrência foi percebida por Derrida em *A Farmácia de Platão*, provocando um desvendamento, ou apreensão da coexistência mútua dos vários significantes no conceito de *phármakon*.

amadurece por inteiro, silenciosamente, indissolúvelmente, eternamente, com o Universo". (Idem, p. 147-148)

Se a ascese búdica, tida aqui como o alcance do Nirvana, não necessita de guias espirituais, nem mesmo de um deus para o seu cumprimento, já que "não existe doutrina, não existe Redentor para abrir caminho. Não existe tampouco caminho a ser aberto" (KAZANTZÁKIS, 1997, p.148), a ascese cristã, ao contrário, busca em Deus a sua salvação.

A divindade cristã vem sempre ligada à idealização de Deus como pai, juiz, todo-poderoso e soberano. O homem submete-se a um ser superior, ao qual não pode ver, e passa sua vida almejando entrar em seu reino "prometido" após a morte, e assim granjear o direito de "conhecer a verdade" do ser.

A teologia e a ontologia são estudos que se confundem, numa interpenetração entre Deus e o ser; "o nome de Deus seria, apenas, um símbolo para recobrir o desconhecido do ser: e o ser, um outro símbolo, que remete ao Deus ignoto". (CHEVALIER, 2001 p. 332)

A ignorância do homem sobre a identidade de Deus, lembrando que os evangelhos bíblicos relatam a criação do homem como imagem e semelhança de Deus, faz dele também um enigma, pois que todos os seres, ao participarem da natureza do ser, são participações igualmente enigmáticas da natureza de Deus. Se a teo e a ontologia se confundem, se Deus é o desconhecido, logo o homem também o é, visto desconhecer um dos termos da relação que o faz existir.

Essa solução metafísica, porém, não bastou para o homem, sequioso em desvendar todo o mistério, e assim ocupar a lacuna de sua identidade. Usou de sua imaginação durante séculos para representar infinitas faces de Deus, transferindo principalmente para a idéia primeva daquele que existe por si mesmo, independente de outros seres e o Uno, o conhecimento que tem de si mesmo e do seu relacionamento com o mundo. A divindade passa a simbolizar as qualidades idealizadas pelo homem, moldando-se conforme a sua necessidade³.

³ Ver *O Anticristo* de Nietzsche.

Na guerra, o homem fortalece-se contra o inimigo, certo de que Deus estará ao seu lado, orientando suas flechas e projéteis. Esse Deus forte torna-se um demônio para o lado que sofre o aniquilamento, é o deus do outro. Já ao povo que perece, que perdeu as esperanças de liberdade, é necessário ter um Deus apaziguador e humilde, que insufla a calma entre os seus e não desperte o desejo de vingança em desespero pela sobrevivência. Deus torna-se então, um ser particular, e não universal, como se supunha⁴.

Tais faces de Deus, modificadas pela vontade e necessidade humanas são vistas em *Ascese*:

“Não me importa que rosto deram outras épocas e outros povos à prodigiosa essência sem rosto. Encheram-na de virtudes humanas, de recompensas e punições, de certezas. Deram um rosto às suas próprias esperanças e temores, impuseram um ritmo à sua própria anarquia, encontraram uma justificação superior para viver e labutar. Cumpriram seu dever”. (Kazantzákis, 1997, p.113)

Essa ambivalência de Deus e a pluralidade de faces e de nomes, descritas no trecho acima de *Ascese*, o convertem num ser que forçosamente deve aceder aos desígnios humanos. O Deus bom é o deus fraco, doente, contrário à glorificação e à afirmação da vida, porque está submetido ao Deus potente, forte e vencedor. Mas as qualidades deste são contraditas por sua falta de bondade e misericórdia, atributos que o filho do Deus “bom” reserva a si como realmente divinos. A visão dual de Deus faz dele uma marionete, um ser à mercê da vontade humana, não mais onipotente e superior ao capricho do homem.

Nietzsche vê no cristianismo “a ruína de Deus”, corrente religiosa que transformou Deus num ser do submundo, dos pobres, doentes e escravos:

“Quando as premissas da vida ascendente, tudo quanto é forte, valoroso, dominante, orgulhoso, são eliminadas do conceito de Deus; quando este decai progressivamente até degenerar no símbolo de um báculo para cansados, de uma tábua de salvação para os que se afogam; quando é transformado no Deus dos miseráveis, Deus dos pecadores, Deus dos doentes por excelência, e o atributo “Salvador”, “Redentor” passa a ser o único atributo divino, o que significará tal metamorfose? O que implica uma tal redução do divino?” (Nietzsche, 2002, p.51)

⁴ Idem.

Seguindo o raciocínio de Nietzsche ainda em *O Anticristo*, os homens fracos depositam sua fé e esperança em uma entidade externa, em um mestre que lhes conceda o fim das agruras e das mazelas da condição humana. Buscando a purificação de si, através dos mandamentos de não cometer pecado, não praticar obscenidades, de refrear os instintos naturais, o homem cristão julga conquistar sua entrada no "reino de Deus". O cristianismo necessita de mestre, guia, Salvador. Diferentemente do Budismo, o cristão não vê em si mesmo uma potência realizadora, não reconhece em si capacidades inerentes para uma vida terrena plena.

Neste jogo de alteração de faces, o termo salvar, trabalhado em *Ascese* desde o subtítulo, remete a uma cadeia de significados: *livrar de ruína ou perigo, conservar, guardar, manter, defender, preservar, poupar, livrar da morte, livrar das penas do inferno, acolher, obter a salvação eterna*. O Salvador é o ser com maior carga de responsabilidade, todas as expectativas de sobrepujar a morte humana são depositadas na crença de que "Deus salva".

Para concretizar a salvação, a divindade desce de seu reino para estender a mão ao ser mortal. Deus transforma-se em herói para assemelhar-se ao homem e assim fornecer a este uma identidade na ressurreição. Essa visão do Cristo que redimiu os pecados do mundo por ter ignorado o abismo existente entre o criador e a criatura, ao descer de sua posição superior para "salvar", fomenta a idéia da humanização de Deus.

Em *O Anticristo*, além de uma severa crítica ao cristianismo, Nietzsche traz à baila a visão de Jesus como um homem bom, que trouxe ensinamentos de prática para uma vida melhor, sem intenções de fundar uma igreja ou instituir uma crença em pecado, arrependimento, culpa, passividade, entre outros preceitos que caracterizam o cristianismo pós-morte de Cristo.

"A vida do Salvador não foi outra coisa senão essa prática ___ assim também foi a sua morte... Não tinha mais necessidades de fórmulas nem de ritos para as relações com Deus, nem sequer da oração. Acabou com todos os ensinamentos judaicos de arrependimento e de perdão; sabia que só com a prática da vida é que alguém pode se sentir "divino", "Bem-aventurado", "evangélico", a cada instante "filho de Deus". O "arrependimento", a "oração pela salvação" não são caminhos para Deus: só a prática evangélica conduz a Deus; ela, justamente, é "Deus!" (Idem, p.68-69)

Se o homem criou muitas imagens de Deus para ter condições de entendê-lo e de entender a si próprio, a idéia de um deus-humano é mais uma criação, ou ainda, uma transvaloração dos valores arraigados por tantos séculos. E se Deus podia ser mau, bom, demônio, fraco, potente, salvador, humano, a criatura também poderia transformar-se em Criador e matar o Pai, de quem já não mais necessitava. Um Deus humano era uma inutilidade, já que os homens se dirigiam ao Perfeito por justamente estarem desgostosos dos homens.

A negação de Deus (a morte) pressupõe a sua afirmação (o que indica que um dia nasceu). Ao negar a existência de Deus, Ele passa a ser estrangeiro para o homem, o "filho" expulso de casa pelo "pai". O Deus negado é o fora que um dia esteve dentro. Há uma inversão: não é o Pai quem expulsa seu filho do Paraíso, numa alusão ao mito cristão de Adão e Eva; o filho, roubando a roupagem do pai, o expulsa da vida terrena e o exila em seu reino inatingível. Com o exílio, Deus passa a depender do homem para retornar; apenas o homem pode salvá-lo. (ou recriá-lo, como pretende Kazantzákis)

A dependência de Deus sobre homem faz dele um ser frágil, debilitado, características de um deus humano, não mais onipotente. Desfigurado, exilado, errante, Deus está à mercê do homem para ascender, subindo degraus para voltar ao topo da posição que lhe foi tomada.

"Entre todos os impulsos de Deus, qual o que o homem pode perceber? Somente este distinguimos: uma linha rubra sobre a terra, uma rubra linha de sangue que luta por ascender, da matéria inanimada às plantas, das plantas aos animais, dos animais ao homem.

Esse indestrutível ritmo pré-humano é o único curso visível, sobre esta terra, do Invisível. Plantas, animais e homens são os degraus que Deus criou para poder pisar e ascender.

Árdua, terrível, infinda ascensão. Nesse assalto, Deus vencerá ou será vencido? Existe vitória? Existe prêmio? Nosso corpo se arruinará, voltará ao seio da terra, mas Àquele que por um instante o atravessou, que acontecerá?" (Kazantzákis, 1997, p. 103)

Em *Ascese*, Deus ganha uma nova face, que ultrapassa as necessidades do homem. As muitas representações do passado não bastaram para expurgar as angústias e renovar as esperanças. Pode-se perceber uma compreensão de que Deus não é nem abstrato, nem uma necessidade lógica;

não é tampouco uma harmonia de silogismos e fantasias; não é feminino, nem masculino, nem mesmo uma substância pura e neutra.

“É, pelo contrário, homem e mulher a um só tempo, mortal e imortal, excremento e espírito. Concebe, fecunda e mata; amor e morte, conjuntamente, torna a conceber e matar ___ e em largos passos de dança vai além dos limites da lógica, onde não há lugar para antinomias.

Meu Deus não é onipotente. Peleja, enfrenta o perigo a todo momento, treme, tropeça em cada ser vivo, grita. É incessantemente vencido, mas torna a erguer-se, sujo de sangue e terra, e recomeça a luta.

(...)

Meu Deus não é todo bondade. Está cheio de aspereza, de selvagem retidão, e é sem piedade alguma que escolhe sempre o melhor. Não se compadece, não se importa nem com seres humanos nem com animais, muito menos com virtudes ou idéias. Ama-os por um instante, esmaga-os para sempre e segue adiante.

(...)

Meu Deus não é onisciente. Seu cérebro é um novelo de luz e trevas que ele forceja por desembaraçar dentro do labirinto da carne”. (Idem, p.114-116)

Para compor essa nova face divina, Kazantzákis recorre a uma vasta nomenclatura para se referir ao “seu Deus”: Abismo, Mistério, Treva Absoluta, Luz Absoluta, Sopro, Invisível, Matéria, Espírito, Última Esperança, Última Desesperança, Silêncio (o uso de iniciais maiúsculas aqui advém do próprio Kazantzákis em Ascese). Os nomes anunciam que esse Deus é feito de oposições, mas de oposições que se interpenetram, se confundem, derrubando a idéia de Bem e Mal, sem a hierarquia do positivo sobre o negativo. Deus não pode ser chamado por um nome apenas, porque esse nome rejeitaria outros nomes; um único nome não pode encerrar todo o significado, abarcar toda a natureza desse ser inominável. Chamá-lo Deus é uma convenção, “porque só esse nome comove, desde tempos imemoriais, nossas entranhas até o fundo. E essa comoção é indispensável para tocarmos corpo a corpo, além da lógica, a terrível essência”. (Idem, p.112)

A descoberta de que o Deus inominável ou, remetendo ao *phármakon* de Derrida, o Deus indecível – elemento ambivalente que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias – não mais tem o poder de salvar o homem sem antes se salvar traz a idéia de unificação entre o humano e o divino, ambos se necessitam mutuamente.

“Deus corre perigo. Não é onipotente para que possamos cruzar os braços à espera da vitória; não é todo bondade para que possamos confiantemente esperar que se compadeça de nós e nos salve.

Em nossa carne efêmera, Deus inteiro corre perigo. Não poderá salvar-se se nós, com nossa luta, não cuidarmos disso; e não nos poderemos salvar se ele não salvar-se". (Idem, p. 117)

Assim, aquele que salva é Deus, quem é salvo é o filho; quem se salva não é senão aquele que uniu em si mesmo o pai e o filho. Se todos os nomes e oposições unificaram-se em *Ascese*, esta mesma, a *ascese*, é uma condição, permanente ou transitória, que ainda pode ser alcançada?

Referências:

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. (2001) *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: José Olympio.

CULLER, J. (1997) *Sobre a Desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos.

DERRIDA, Jacques. (1991) *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (1986) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GONÇALVES, Ricardo M.(org.). (s/d) *Textos Budistas e Zen-budistas*. São Paulo: Cultrix.

HANH, T. N. (2001) *A Essência dos Ensinos de Buda*. Rio de Janeiro: Rocco.

KAZANTZÁKIS, Nikos. (1997) *Ascese. Os Salvadores de Deus*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ática.

NIETZSCHE, Friedrich. (2002) *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret.

_____. (1991) "Para a Genealogia da Moral" In: NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural.

SANTIAGO, S. (supervisão) (1976) *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.

VERNANT, J-P. (1973) *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro/ Edusp.

Brás Cubas e o espírito melancólico de seu tempo

RAQUEL LIMA SILVA

Mestranda em Letras pela UNESP – Universidade Estadual Paulista
Campus de São José do Rio Preto – SP/Brasil
kicalzinha@yahoo.com.br

Resumo

Neste trabalho, temos por objetivo observar o personagem Brás Cubas sob a luz de algumas reflexões que Walter Benjamin desenvolve em *Origem do drama Barroco alemão* e em suas teses "Sobre o conceito de história", numa tentativa de demonstrar que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* encontramos a figura de um homem melancólico, desacreditado da natureza humana, cuja ironia amarga desvenda as misérias da sociedade, por meio das situações que protagoniza. Nesse aspecto, Brás Cubas é uma figura representativa da melancolia, estado de espírito que caracterizou sua época. Notaremos que Machado de Assis, por meio desse narrador-defunto, faz uma crítica, mesmo que velada, à sociedade de seu tempo. Ainda que Machado de Assis insira o riso como efeito de composição em sua narrativa, perceberemos que ele assim o faz para demonstrar esse fenômeno de satisfação humana não como cura dos males, mas como um objeto em si mesmo risível, cuja função, pelo contrário "é zombar de todos os esforços de curar a melancolia" (ROUANET, 2006, p. 337).

Palavras-chave: Literatura brasileira, Machado de Assis, século XIX, Walter Benjamin, melancolia.

Resumen

En este trabajo, tenemos por objetivo observar al personaje Brás Cubas bajo la luz de algunas reflexiones que Walter Benjamin desarrolla en *Origen del drama Barroco alemán* y en sus tesis "Sobre el concepto de historia", en una tentativa de demostrar que en *Memórias póstumas de Brás Cubas* encontramos la figura de un hombre melancólico, desacreditado de la naturaleza humana, cuya ironía amarga revela las miserias de la sociedad, por medio de las situaciones que protagoniza. En este aspecto, Brás Cubas es una figura representativa de la melancolía, estado de espíritu que caracterizó su época. Observaremos que Machado de Assis, por medio de

este narrador-difunto, hace una crítica, a pesar de velada, a la sociedad de su tiempo. Aunque Machado de Assis introduzca la risa como efecto de composición en su narrativa, percibiremos que él así lo hace para demostrar este fenómeno de satisfacción humana no como cura de los males, pero como un objeto en sí mismo risible, cuya función, por el contrario "es bromear de todos los esfuerzos de curar la melancolía" (ROUANET, 2006, p. 337)¹.

Palabras-clave: Literatura brasileña, Machado de Assis, siglo XIX, Walter Benjamin, melancolía.

1. O tom pessimista de Brás Cubas: entre "a pena da galhofa e a tinta da melancolia"

Riso sardônico e melancolia implícita: dois elementos que tornam Brás Cubas um indivíduo cuja máscara da impassibilidade e desfaçatez faz alusão à mediocridade da condição humana. O leitor, por meio do sarcasmo do protagonista das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ouve a voz de um defunto, que ocupou, em vida, a classe abastada. Contudo, ainda que representante do grupo dos dominadores, Brás Cubas consegue, *post-mortem*, revelar-nos as mazelas de uma iniquidade social, concedendo-nos a visão melancólica da condição humana em suas *Memórias*, que é revelada ao leitor por meio do riso e da ironia.

A questão do riso e da melancolia é tratada em profundidade por Sérgio Paulo Rouanet em sua obra *Riso e Melancolia*, que, ao comparar o aspecto da forma da narrativa de Machado de Assis à de Laurence Sterne, observa que ambos os escritores, ao desenvolverem a forma shandiana, inserem reflexões melancólicas em contextos cômicos. De acordo com Rouanet, para Sterne "o riso é o remédio supremo contra a doença" (2006, p.330). Sempre que o tema da morte aparece na narrativa do escritor irlandês é o "riso que o torna inofensivo" (idem, p. 331).

Sobre o riso em Machado, Roaunet (2006) afirma que sua existência, além da natureza cômica e irônica, apresenta também um aspecto patológico,

¹ Tradução livre do texto citado.

que pode ser observado em Brás Cubas, quando, em seu delírio, contempla a calamidade do mundo: “Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, – de um riso descompassado e idiota” (ASSIS, 1996, p. 28).

Como podemos observar, o riso, em Machado, muitas vezes aparece para tornar a cena ainda mais cruel. Apesar de em certos momentos conceder ao leitor graus de comicidade, em outros, ele adota um tom sarcástico, impiedoso, em que parece “desacreditar (...) de que se possa curar a melancolia” (Rouanet, 2006, p. 333). A única invenção, que talvez pudesse ser a cura para a melancolia humana, o *Emplasto Brás Cubas*, “um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 1996, 19) e que, ironicamente, tinha por principal paciente o seu próprio inventor, também fracassou. Podemos detectar que a própria idéia do emplasto que surge a Brás Cubas pendurada “no trapézio” que ele tinha em seu cérebro é “apresentada por meio de uma alegoria circense (cômico)” (Motta, 2006, p. 59). Contudo, como o objetivo de cura pelo emplasto não se concretiza e como seu próprio inventor é vítima do mal que buscava curar, notamos também uma apresentação trágica dessa idéia. Nesse aspecto, riso e melancolia novamente se interpenetram, como lados opostos de uma mesma moeda. Cabe salientar que o próprio Machado, no prólogo da terceira edição das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, admite que uma das características que tornam Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rabugens de pessimismo”. De acordo com o próprio Machado de Assis: “Há na alma deste livro [*Memórias Póstumas de Brás Cubas*], por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero”.²

Rouanet (2006) afirma que Brás Cubas é um melancólico e, para justificar, ele alude à condição social ao qual o personagem machadiano está inserido. Ao se comportar como um príncipe tirano, abusando dos poderes que sua classe lhe proporcionava, Brás Cubas é vítima da melancolia, tendo em vista que, de acordo com Walter Benjamin, “o príncipe é o paradigma do melancólico” (1984, p. 165).

² Prólogo da terceira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Encontramos duas passagens em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que nos possibilitam associar a melancolia de Brás Cubas à doutrina de Saturno, desenvolvida por Walter Benjamin, para quem “a teoria da melancolia está estreitamente associada à doutrina das influências astrais” (1984, p. 171). Para o pensador alemão, a mais fatídica das influências era exercida por Saturno, que governava o melancólico. No romance machadiano, Brás Cubas faz alusão a Saturno nos capítulos CIII “Distração” e CXXXV “Oblivion”. Neste último capítulo Brás Cubas discursa sobre o “oblivion”, ou seja, sobre a passagem do tempo que conduz ao esquecimento. Como podemos perceber na passagem que se segue, é evidente a referência à melancolia regida por Saturno:

“(...) *Tempora mutantur*. Compreende que este turbilhão é assim mesmo, leva as folhas do mato e os farrapos do caminho, sem exceção nem piedade; e se tiver um pouco de filosofia, não inveja mas lastima as que lhe tomaram o carro, porque também elas hão de ser apeadas pelo estribeiro OBLIVION. **Espetáculo, cujo fim é divertir o planeta Saturno, que anda muito aborrecido**” (ASSIS, 1996, p. 158, grifo nosso).

De acordo com Walter Benjamin, a regência astral de Saturno é de natureza dialética, assim como a melancolia, que ora investe a alma com preguiça e apatia e ora com a força da inteligência e da contemplação. Esse astro produz homens completamente presos às questões materiais, mas, em virtude de sua condição de planeta elevado, também produz homens distantes da vida terrena. Saturno também é o planeta da revolução mais lenta e, por isso, sua associação com a melancolia. Essa natureza sarturnina, fundada em um dualismo essencial, que faz de Saturno o “demônio das antíteses” (BENJAMIN, 1984, p. 172), pode ser encontrada em Brás Cubas, um personagem que busca a cura para o estado de espírito de seu tempo (e de si mesmo), ao mesmo tempo em que procura, “(...) Digamos: – amor da glória” (ASSIS, 1996, p. 19). Outro personagem machadiano em que notamos a influência saturnina é Bentinho, narrador de *Dom Casmurro*, o qual tem seu espírito corroído pela dúvida, tornando-se avaro e melancólico.

2. A História em ruínas: o Anjo benjaminiano e Brás Cubas assistem ao desfilarm alegórico dos séculos

No capítulo VII “O Delírio” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis, de maneira semelhante a Walter Benjamin em sua IX tese de “Sobre o conceito de história” faz alusão à origem dos séculos e descreve-nos a visão que Brás Cubas tem de toda a História humana posta frente a seus olhos como uma série de acontecimentos repetidos. Notamos que, ao expor a história das eras, numa evolução contínua de catástrofes, Machado de Assis amplia sua lente de visão e ultrapassa as barreiras do seu tempo. Nesse sentido, esse capítulo das *Memórias* revela em Machado de Assis um escritor preocupado com a ordem natural e social da história dos homens.

Para contar o seu delírio, Brás Cubas chama atenção para o fato de ninguém antes o ter feito: “faço – o eu, e a ciência mo agradecerá” (ASSIS, 1996, p.7), afirma o protagonista. Cabe ressaltar, já nesse ponto, que a presença de teorias científicas e filosóficas nas *Memórias* refletia um assunto da época, repleta de idéias inovadoras. O cenário brasileiro do período correspondente à narração de Brás Cubas estava sendo invadido por uma autoridade discursiva que tinha suas bases na ciência, cujas descobertas denotavam traços de uma modernidade e cujo progresso se fundamentava no alicerce intelectual. Os naturalistas, adeptos a uma visão positivista, procuravam reestruturar a forma ficcional, que passaria a retratar com neutralidade distanciada as temáticas sociais, as quais, aliadas a um teor científico, transformavam-se em enredo artístico. Ciência e progresso são conceitos que permeiam o pensamento do período.

Contudo, ainda que contemporâneo às novas idéias que marcaram a época, Machado de Assis, como salienta Schwarz (2000), percebeu com ironia essa geração e observou a tendência cientificista européia de maneira sistemática:

“Onde os deslumbrados enxergavam a redenção, ele tomava recuo e anotava a existência de um problema específico. (...).

O ensaio sobre “A nova geração”, de 1879, insistia justamente na maneira pouco apropriada pela qual os poetas vinham assimilando a tendência européia recente. Aqui e ali, procurando explicitar impropriedades, Machado encontrava fórmulas para a **comicidade** objetiva deste processo. O conjunto das anotações esboça uma problemática de muito alcance, e compõe, ou abstrai, no que diz respeito ao funcionamento da vida intelectual, a matéria literária das *Memórias*” (SCHWARZ, 2000, p. 152, grifo nosso).

Notamos, portanto, que ao mencionar os avanços científicos, ou a sua contribuição à ciência, Machado o faz por meio de uma sutil ironia, e até mesmo, como ressaltado por Schwarz (2000), por meio de uma comicidade. Nessa mesma perspectiva, Muricy (1988) afirma que Machado de Assis demonstra um "(...) ceticismo em relação ao pensamento liberal e à racionalidade burguesa" (p. 14). Essa descrença frente aos novos tempos "é o filtro crítico com que acolhe a entrada dos valores da modernidade européia no Brasil" (idem *ibidem*).

Essa visão apreensiva frente ao progresso contínuo e ininterrupto também nos é apresentada por Walter Benjamin em suas teses, em que o progresso é visto como uma tempestade: "O que nós chamamos de progresso é essa tempestade" (Benjamin, tese IX. In: Löwy, 2005, p. 87). A imagem dessa tempestade, de acordo com Löwy (2005), "evoca a queda e a expulsão do jardim do Éden" (p. 89). Simbólica e culturalmente, a expulsão do homem do Paraíso o introduziu no mundo da técnica e do trabalho contínuo, cujo progresso resultante é responsável pela exploração da mão de obra, o que provoca uma divisão das classes.

Voltando às *Memórias*, Brás Cubas, em seu delírio, após restituir novamente a forma humana, é arrebatado por um hipopótamo que o conduz em uma viagem à origem dos séculos, onde se encontra com Pandora, cuja figura "tinha a vastidão das formas selváticas" (ASSIS, 1996, p. 26). A Natureza apresenta-se a Brás Cubas como mãe e inimiga, visto que traz consigo os bens e os males do mundo. Diante dessa figura monstruosa, Brás Cubas sente medo e, após ouvi-la dizer que tem poder sobre a morte, pede-lhe, com olhos súplices, mais alguns anos de vida. Diante da súplica do delirante, Pandora discursa sobre a passagem do tempo e sobre o egoísmo, que é a sua lei de conservação:

"(...) Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece com o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo (...)? Sim, **egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação.** A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal. (...)" (ASSIS, 1996, p. 27, grifo nosso).

Pandora faz alusão ao paradoxo do tempo, cujo minuto seguinte é repleto de júbilo e morte. Há outra passagem do romance em que essa mesma questão é retomada, trata-se do capítulo CXIX "Parêntesis". Em uma de suas máximas, Brás afirma: "Matamos o tempo; o tempo nos enterra". Esse axioma, de acordo com Paul Dixon,³ traz implícito em si dois elementos que se complementam: a vontade de se evitar a morte e a certeza da perenidade do homem frente ao tempo que o devora. Inserindo as afirmações de Brás Cubas em um contexto arquetípico, podemos ver o tempo representado na figura do deus Cronos alimentando-se de seus próprios filhos, oferecendo-nos a interpretação de que o tempo, que gera vida, é o mesmo que a destrói. Incapaz de vencer a força do tempo, o homem a ele sucumbe, diante de uma natureza que se revela mãe e ao mesmo tempo inimiga, cuja ambigüidade já detectamos em Pandora.

Podemos aqui refletir sobre a distinção entre o tempo qualitativo e o tempo quantitativo, presente na tese XV, de Walter Benjamin:

"A consciência de fazer explodir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa o novo calendário funciona como um condensador do tempo histórico. E, no fundo, é o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, que são dias da rememoração. Os calendários, portanto, não contam o tempo como relógios" (BENJAMIN, tese XV. In: LÖWY, 2005, p. 123).

Nesse fragmento da tese, podemos observar que Walter Benjamin faz uma distinção entre o tempo da rememoração, carregado de expressão histórica e heterogêneo, representado pelo calendário, e o tempo contínuo, vazio, representado pelo relógio. Com essa tese, Walter Benjamin, de acordo com Löwy (2005) propõe uma espécie de abreviação da história, que seria condensada no primeiro novo dia, que integraria todo o tempo anterior. Dessa maneira, seriam condensados no instante da rememoração todos os momentos de revolta do passado, toda a riqueza da tradição dos oprimidos. Há, portanto, a distinção entre o tempo qualitativo, repleto em si, constituído de uma duração fluida e intuitiva, e o tempo quantitativo, que se identifica com uma temporalidade vazia, mensurável e mecânica.

³ Informação obtida *in loco* durante o Simpósio Internacional "Caminhos Cruzados: Machado de Assis e a crítica mundial", realizado no MASP, em São Paulo, de 25 a 29 de agosto de 2008. Paul Dixon, em sua conferência, discursou sobre o tema: "Brás Cubas, xamã irônico".

Pandora, no delírio de Brás Cubas, expõe a noção de tempo quantitativo, em que o minuto posterior representa a morte, cujo júbilo inicial é destituído da noção de duração sensitiva. Capaz de manipular o tempo, a mãe Natureza revela-se opressora, impiedosa frente à fragilidade humana. Seu egoísmo de conservação a conduz a um estatuto universal: na luta pela vida, escapa o que raciocina a favor de si mesmo, de sua própria sobrevivência. Em termos darwinistas, vence o ser superior: "A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal" (ASSIS, 1996, p. 27), afirma Pandora. A onça representa a classe opressora, o novilho o oprimido, sua relação: a luta entre as classes. A tenrura do oprimido facilita seu extermínio.

A preocupação temporal perpassa toda a narrativa machadiana, tendo em vista que a própria condição de Brás Cubas concede-lhe, segundo Ramos (2006), esse "poder de escapar ao domínio implacável do tempo, controlando-o, resumindo-o. O maior recurso estratégico que possui é exatamente esse controle" (p. 174). No entanto, como salienta a autora, podemos diferenciar duas perspectivas temporais em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: a dos fatos narrados e a da narração.

A questão do tempo é retomada uma vez mais, na narrativa machadiana, no capítulo LIV "A Pêndula", em que a metáfora do relógio também é mencionada por Brás Cubas, que, ao perder o sono, ouvia o bater da pêndula, o que lhe fazia muito mal: "Esse tique-taque, vagaroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida" (ASSIS, 1996, p. 85). O personagem narrador, ainda que tivesse medo do "esgotar do tempo", necessitava senti-lo:

"O mais singular é que, se o relógio parava, eu dava-lhe corda, para que ele não deixasse de bater nunca, e eu pudesse contar todos os meus instantes perdidos. Invenções há, que se transformam ou acabam; as mesmas intuições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo. O derradeiro homem, ao despir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre" (ASSIS, 1996, p. 85).

Há, como podemos depreender das próprias palavras de Brás Cubas, a constatação de que o tempo cronometrado, calculado, é perpetuado, tornando-se inerente ao homem, que passa a revelar a necessidade de ser conduzido

pela noção do tempo mensurável, até mesmo no momento de sua morte, o que caracteriza o homem vítima da melancolia. Nesse sentido, como menciona Rouanet (2006) a passagem do tempo é o tema fundamental do autor melancólico (p. 333).

Como podemos perceber, o estatuto universal de Pandora está baseado nas leis positivistas de progresso e evolução da humanidade, cujas lutas e catástrofes sanguinárias, sempre baseadas em destruições e ruínas, são expostas a Brás Cubas, que, assim como o anjo benjaminiano da IX tese, observa do alto o desfilar dos séculos:

“Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a **condensação** viva de todos os tempos. **Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago**” (ASSIS, 1996, p. 28, grifo nosso).

Tal passagem de Brás Cubas tem nítida relação com a tese IX de “Sobre o conceito de História”, em que Walter Benjamin faz referência ao quadro *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. Muitos dos comentários do filósofo alemão sobre esse quadro referem-se aos seus sentimentos e idéias interiores, projetados sobre o que poderíamos considerar uma visão dicotômica: de um lado, o anjo da história, impedido de resgatar os destroços e as ruínas seculares, de outro, a visão do caos humano, uma cadeia de eventos que revelam sucessivas catástrofes:

“Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem o seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros” (BENJAMIN, tese IX. In: LÖWY, 2005, p. 87).

De acordo com Lages (2002), o tema do anjo constitui um ponto em torno do qual gravitará, quase que obsessivamente, o pensamento de Benjamin, que tem, de acordo com a autora, uma de suas primeiras fontes de inspiração na imagem da melancolia alada düreriana. Gagnebin (*apud* LAGES,

2002) demonstra que os anjos, figuras essenciais do pensamento benjaminiano, “constituem índice de afirmação de uma dimensão de perda, e, em vez de constituir uma liberação, sinalizam algo perturbador que escapa ao nosso entendimento” (p. 104). Nesse aspecto, imergidos num contexto de perda, as figuras dos anjos deixam impresso no texto de Benjamin um tom profundamente melancólico. De acordo com Lages (2002), essas personagens míticas adquirem diferentes contextos nas situações em que aparecem. No caso da IX tese de “Sobre o conceito de História”, deparamo-nos com um anjo ao qual se apresenta um momento da destruição, cujo elemento histórico surge alegorizado em ruínas. Nesse sentido, o anjo benjaminiano tem uma dimensão profética, ao presenciar a morte e a destruição dos tempos.

Tanto o Anjo de Klee como Brás Cubas fixam seus olhos e contemplam o espetáculo da calamidade. No entanto, enquanto o Anjo da tese benjaminiana “(...) parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar”, cujos olhos “estão arregalados” (BENJAMIN, tese IX. In Löwy, 2005, p. 87), Brás Cubas ostenta um olhar “enfadado e distraído” frente a uma sucessão de acontecimentos “com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo” (ASSIS, 1996, p. 29). Ao presenciar o espetáculo de destruição, o anjo da IX tese

“(...) bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-la. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é essa tempestade” (BENJAMIN, tese IX. In LÖWY, 2005, p. 87).

Como podemos perceber, a IX tese de “Sobre o conceito de história” é representada por meio de uma visão alegórica, cuja essência principal é a própria exposição mundana da história humana enquanto história universal do padecimento. De acordo com Walter Benjamin:

“Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica” (1984, p. 188).

Brás Cubas, entretentes, ao ver os séculos “velozes e turbulentos” em que “as gerações se superpunham às gerações”, desejou escapar: “Quis fugir, mas uma força misteriosa me retinha os pés (...)” (ASSIS, 1996, p. 29), relata o protagonista. As imagens, sempre dicotômicas, apresentam a vitória dos opressores sobre os oprimidos, numa sucessividade de ascensão e declínio, que entretinham o mistério da vida:

“Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro (...). Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio (...) descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo” (ASSIS, 1996, p. 29).

Para descrever o que olha, Brás Cubas menciona ser necessário “fixar o relâmpago” (ASSIS, 1996, p. 28). Da mesma maneira, Walter Benjamin afirma-nos que “a verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que **lampeja** no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (BENJAMIN, tese V. In: Löwy, 2005, p. 63). A intensidade dos fenômenos que Brás Cubas e o anjo da história testemunham é um instante único e fugaz. É uma imagem irrestaurável do passado que ameaça desaparecer a cada momento que é esquecido pelo presente. Os eventos que “desfilam em turbilhão” (ASSIS, 1996, p. 28) e se amontoam “sobre escombros” (BENJAMIN, tese IX. In: Löwy, 2005, p. 87) são o resultado da fatalidade dos fatos históricos, “feita de retalhos” (ASSIS, 1996, p. 28), em que “tudo o que é terreno desaba em ruínas” (BENJAMIN, 1984, p. 255), numa visão alegórica da história.

3. Considerações finais

Ao observamos o personagem Brás Cubas de *Memórias póstumas de Brás Cubas* sob a luz de alguns conceitos benjaminianos, conseguimos enxergar nessa figura machadiana a representação de um homem, cuja natureza melancólica configura o estado de espírito de seu tempo, marcado por um notável ceticismo frente à realidade humana, assunto tratado por Machado de Assis com muita sutileza e ironia.

Vimos que Brás Cubas, assim como o anjo benjaminiano, detecta no desfilar dos séculos a repetição das catástrofes dos tempos. A representação alegórica dos acontecimentos históricos revela uma perspectiva nostálgica da condição do homem. Enquanto o anjo benjaminiano, impedido pela tempestade do progresso, não consegue restituir as ruínas das eras, Brás Cubas assiste a tudo como se testemunhasse a um espetáculo monótono. O anjo tem suas asas emaranhadas pela tempestade que o impele para o futuro, já a inércia do personagem machadiano é consequência de sua própria natureza: frágil e melancólica.

A vida do defunto-narrador, resgatada pela narração que ele faz de suas memórias, evidencia as misérias de uma sociedade movida pela desfaçatez, cuja máscara oculta as mazelas humanas. O homem, desprotegido, sucumbe às leis da natureza – retratada pela ambivalência da vida e da morte –, e do tempo – revelado como aquele que gera a vida para destruí-la, cujo paradoxo, é-nos revelado pela mescla entre riso e melancolia, com prevalência desse último, uma vez que, como afirma Brás Cubas de si mesmo: “— Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 1996, p. 140).

Referências Bibliográficas

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. (1996). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Série Bom Livro. São Paulo: Editora Ática.

BENJAMIN, Walter. (1984). *Origem do drama Barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

_____. (2002). *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. 3ed. São Paulo: Iluminuras.

COUTINHO, Afrânio (org.). (1994). *Obras Completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1.

DIAS, M. C. M. (2006). Dois escravos no discurso machadiano. In: RAMOS, M. C. T; MOTTA, S. V. (orgs.). *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Campinas, SP: Editora Alínea.

DIXON, Paul. (2008). Brás Cubas, xamã irônico. In: *Simpósio Internacional "Caminhos Cruzados: Machado de Assis pela crítica mundial"*. São Paulo, MASP, 25 a 29 de agosto de 2008.

LAGES, S. K. (2002). *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP.

LEBENSZTAYN, Ieda. (2006). Ao vencido, ódio ou compaixão. In: *Teresa*. Revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-Graduação da área de literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 1(2000). São Paulo: Editora 34: Imprensa oficial, 2006.

LÖWY, Michael. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo.

MAINGUENEAU, Dominique. (1996). *Elementos de lingüística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes.

MEDEIROS, Silvio. Walter Benjamin, crítico literário: poética, melancolia e alegoria. Recanto das Letras, 2006. Disponível em <http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/98600>. Acesso em: 02 jan 2009.

MOTTA, Sérgio Vicente. (2006). A viagem de Brás Cubas na lombada de um livro de ouro. In: RAMOS, M. C. T; MOTTA, S. V. (orgs). *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Campinas, SP: Editora Alínea.

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

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. (2006) Tempo perdido e tempo recuperado em Memórias Póstumas de Brás Cubas e La Coscienza di Zeno. In: RAMOS, M. C. T; MOTTA, S. V. (orgs). *À roda de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Campinas, SP: Editora Alínea.

ROUANET, Sérgio Paulo. (2007). *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (2006). *A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis*. In: *Teresa*. Revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-Graduação da área de literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 1(2000). São Paulo: Editora 34: Imprensa oficial, 2006.

SCHWARZ, Roberto. (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.

TERESA. Revista de Literatura brasileira / Programa de Pós-Graduação da área de literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n. 1(2000). São Paulo: Editora 34: Imprensa oficial, 2006.

De *O nome da Rosa* a *O código Da Vinci*: a vertente mística e religiosa do romance policial

FERNANDA MASSI

Mestrado pela UNESP

– Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/FAPESP

Resumo

Este artigo tem o propósito de traçar um breve panorama da constituição da narrativa policial, a partir do que foi instituído por Edgar Allan Poe no século XIX, e abordar uma das temáticas seguida por outros autores, qual seja o misticismo e a religiosidade. Iremos apresentar o romance policial *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, um dos primeiros a incorporar o misticismo e a religiosidade ao romance policial, a fim de compará-lo aos romances policiais contemporâneos mais vendidos no Brasil no século XXI que seguiram a mesma temática, entre eles o *best-seller* campeão de vendas em todo o mundo, *O código Da Vinci*.

Palavras-chave: romance policial, tradicional, contemporâneo, misticismo

Résumé

Cet article a le but de montrer un petit panorama de la constitution de la narrative policier, à partir de lequel a été écrit pour Edgar Allan Poe dans le XIXème siècle, et aborder la thématique du mysticisme et religiosité suivre pour d'autres auteurs. Nous allons présenter le roman policier *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, l'un des premières qui a incorporé le mysticisme et la religiosité au roman policier, pour le comparer aux romans policier contemporaines plus vendus au Brésil dans le XXIème siècle qui ont suivre la même thématique, inclus le *best-seller* champion de ventes dans tout le monde, *O código Da Vinci*.

Mots-clés: roman policier, traditionnel, contemporain, mysticisme

1 O surgimento da narrativa policial

O romance policial é um gênero literário de sucesso incontestável que foi criado por Edgar Allan Poe no final do século XIX, quando inseriu a figura do

detetive Auguste Dupin em suas narrativas "Os crimes da rua Morgue" (1841), "O mistério de Marie Roget" (1842) e "A carta roubada" (1845). Dupin apresentou e definiu os traços característicos desse sujeito, quais sejam o caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica, pelo raciocínio, a partir de um método de investigação, antes mesmo de existirem outros recursos, como os tecnológicos, para isso. Poe criou um detetive que agia de acordo com métodos rigorosamente determinados e técnica própria, um ator especializado, um detetive metódico que trabalhava profissionalmente. Dessa forma, instituiu-se como figura principal e indispensável a qualquer romance que se considere "policial" o detetive. No entanto, esse sujeito não deve aparecer apenas como temática da narrativa, mas sim como núcleo do enredo, como um actante que tem um fazer a ser realizado, no caso, uma investigação, para que sua presença dê sentido à trama policial. Por sua vez, a investigação existe a partir de um crime e, este, a partir de uma vítima e de um criminoso.

Não é apenas o detetive, porém, que caracteriza o romance policial. Esse gênero literário deve despertar no leitor a paixão do medo, criada a partir da estranheza do crime, da identidade secreta do criminoso e da expectativa sobre a resolução do enigma, sem que seja necessário apelar para o horror, para a violência, para a brutalidade, conforme explica Pires (2005): "A raiz metafísica deste gênero está na necessidade humana de eliminar a angústia e o sofrimento que nos domina enquanto não atingimos a compreensão de uma determinada situação de mistério." (PIRES, 2005, p.3)

Os processos particulares da própria organização discursiva criam um efeito de sentido de suspense, de espera angustiada pela identidade do criminoso. Edgar Allan Poe, por exemplo, "mesmo sem detalhes explícitos (ou por isso mesmo), tem um poder de horrorizar o leitor a cada leitura" (POE, 2000, p.3).

A característica mais marcante dos romances policiais tradicionais é a presença indispensável ao enredo de três elementos: o criminoso, a vítima e o detetive, que existem um em função do outro, ou seja, só há vítima se houver criminoso e só há detetive se houver crime, cujo autor é desconhecido. O criminoso e o detetive realizam os quatro programas narrativos, estabelecidos

pelo esquema narrativo canônico, paralelamente, e seus percursos se cruzam no último programa, o da sanção, uma vez que o fazer do detetive é uma sanção sobre o fazer do criminoso. Assim, o detetive sanciona negativamente o criminoso e a sociedade sanciona positivamente o detetive. O detetive trabalha em segundo plano, quase obscuramente e o criminoso realiza a grande transformação da narrativa, que modifica o estado da vítima de conjunção com a vida para a disjunção.

O crime, por sua vez, não tem um fim em si mesmo: é um meio para que o criminoso adquira outro objeto (de valor ou modal), ou seja, é um programa narrativo de uso em relação a um programa narrativo de base, onde estão os verdadeiros valores a que visa o criminoso. Mesmo assim, a narrativa policial gira em torno desse núcleo, composto pelo crime e pela investigação e, portanto, aborda poucas questões que não estejam relacionadas a isso.

A partir dessa estrutura clássica de romance policial, alguns autores contemporâneos exploraram outras temáticas, além do mistério e do suspense, deixando o crime em segundo plano, como um complemento da narrativa e não mais como núcleo do enredo. O crime não é o estopim do enredo e o fazer do detetive não se centra apenas na descoberta da identidade do criminoso, já que não é esse o único segredo da narrativa. Entre essas vertentes, a que será abordada nesse artigo é a temática "misticismo e religiosidade", que foi explorada, de início, por Umberto Eco, no romance *O nome da Rosa*. Atualmente, entre os romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI¹, encontramos outros autores explorando o mesmo foco, quais sejam, Dan Brown, Giulio Leoni, Raymond Khoury e Ian Caldwell, cujas obras serão apresentadas e discutidas neste artigo.

2 Misticismo e religiosidade

¹ Nossa pesquisa de mestrado fez um levantamento dos livros mais vendidos no Brasil nos oito primeiros anos do século XXI (janeiro de 2000 a fevereiro de 2007), com base nas listas divulgadas no *Jornal do Brasil*, e a partir daí selecionou as obras classificadas como romances policiais, que compuseram nosso corpus de estudo.

Um dos primeiros romances policiais, embora nem sempre tenha sido classificado como tal, que explorou a temática “misticismo e religiosidade” é o famoso *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, publicado em 1980. “O livro, provido de indicações históricas em verdade bastante pobres, assegurava estar reproduzindo fielmente um manuscrito do século XIV” (ECO, 1983, p.11). Essa obra também se tornou um *best-seller* na década em que foi lançada – ocupando o primeiro lugar na lista dos livros mais vendidos no Brasil em 1984 (CORTINA, 2006) – e foi filmado em 1986, o que contribuiu ainda mais para a divulgação da história.

Nesse romance, frei Guilherme (William) de Baskerville é manipulado, pelo abade Abbone, após acontecer “uma coisa nesta abadia, que pede a atenção e o conselho de um homem prudente e agudo como vós. Agudo para descobrir e prudente (se for o caso) para encobrir” (ECO, 1983, p. 45). Assim como Auguste Dupin e Sherlock Holmes², Guilherme de Baskerville é dotado de capacidades extraordinárias e é escolhido por ser o único que pode encontrar o assassino.

A primeira vítima de uma série misteriosa de crimes é o monge Adelmo de Otranto. Ao longo da investigação, Guilherme descobre que todo o conteúdo da biblioteca do mosteiro era precioso, secreto e, portanto, protegido pela Igreja cristã da Idade Média, que não consentia com sua divulgação. Com a morte de mais quatro monges, a missão dele passa a ser encontrar a identidade do assassino, mas também encontrar um livro proibido, que vinha sendo lido pelas vítimas – como demonstrava a mancha preta nas mãos dos cadáveres. Na verdade, o autor faz uma paródia de sua própria obra, atribuída (no enredo) a Aristóteles, que não seria aceita pela Igreja por tratar de questões proibidas por ela.

O narrador desse romance é Adso de Melk, escrivão e discípulo de Guilherme, que deixa um manuscrito contando a história, para que seja estudado em novas investigações. Ao final do romance, ele mesmo afirma que a narrativa ainda possui muitos enigmas a serem desvendados uma vez que “nem todas as

² Sherlock Holmes é referido indiretamente pelo nome de Guilherme de Baskerville, que faz referência ao romance *O Cão dos Baskerville*, no qual Holmes é o protagonista.

verdades são para todos os ouvidos” (ECO, 1983, p. 54). Adso fala diretamente com seu leitor, o qual chama de “paciente”, “curioso”, mostrando que seu relato foi escrito com o principal intuito de divulgar as descobertas feitas por ele e Guilherme sobre uma abadia medieval, da qual ele não dá referências espaciais claras.

Nos romances policiais contemporâneos de temática mística e religiosa, por sua vez, o crime é apenas um motivo para que a investigação sobre algum mistério religioso seja desvendado ou, ainda, é consequência da descoberta desse mistério, mas não é o foco da narrativa. Entre os romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI, quatro deles apresentam essa característica, quais sejam *O código Da Vinci*, de Dan Brown; *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni; *O enigma do quatro*, de Ian Caldwell; *O último templário*, de Raymond Khoury.

Nas quatro obras, o segredo que prevalece na narrativa não é apenas acerca da identidade do criminoso, mas também, e principalmente, sobre alguma informação religiosa decisiva para a vida das outras personagens, para a descoberta de uma nova terra, para a busca de um tesouro ou a história de um grupo contrário à igreja cristã, respectivamente. Todos eles apresentam como mote do enredo um misticismo que se dá por conta da doutrina religiosa que governa a vida das personagens e, portanto, a narrativa. Em virtude de a identidade do criminoso não ser o foco do enredo, a figura do detetive e a punição recebida pelo criminoso sofrem modificações, como será explicado mais adiante.

O romance *O código Da Vinci*, de Dan Brown, conhecido em quase todo o mundo e consagrado como o livro mais vendido no Brasil em 2006 é um exemplo típico dos romances místicos e religiosos. Nele, o assassinato de Jacques Saunière, um estudioso da obra de Leonardo Da Vinci, foi realizado por um integrante da instituição religiosa a qual pertencia, a *Opus Dei*, imaginando que Jacques tinha revelado um segredo a sua neta, Sophie Neveu. Como isso ainda não tinha sido feito por Jacques e uma vez que sua morte foi lenta, ele deixou um criptograma no local do crime para ser desvendado por Sophie, o qual faria com

que ela entendesse o motivo da sua morte e fosse recompensada pela descoberta.

Sophie era uma detetive profissional e obteve ajuda de Robert Langdon, um professor universitário amigo de Jacques, durante a investigação. O trabalho coletivo deles foi motivado pelo criptograma e não pela identidade secreta do assassino. Sophie estava afastada do avô havia muitos anos e não tinha repertório para esclarecer a mensagem, porém, Langdon era amigo da vítima e compartilhava muitos de seus segredos porque também pertencia a *Opus Dei*.

A descoberta da identidade do assassino ocorreu como consequência da investigação sobre o criptograma, mas os detetives não se preocuparam em entregar o culpado à polícia porque ainda precisavam esclarecer alguns mistérios relacionados à vida de Sophie. Jacques Saunière havia deixado uma herança para a neta e o número anotado no chão era o número da conta onde estava o dinheiro. Além disso, Sophie descobriu que seu irmão ainda estava vivo e morando com a avó, esposa de Jacques, e que ela (Sophie) era filha de Jesus e Maria Madalena. A suposta traição do avô envolvia a revelação desse segredo, que ainda não tinha sido feita. Com isso, o assassinato tornou-se em vão uma vez que seu propósito foi invalidado pela investigação de Sophie e Langdon.

O romance *Os crimes do mosaico*, de Giulio Leoni, se assemelha em muitos aspectos ao antecessor *O código Da Vinci*, com a diferença que seus membros pertencem ao grupo Terceiro Céu e não à *Opus Dei*, como na obra de Dan Brown. Nesse romance, o grande segredo do enredo é a descoberta de uma nova babilônia e dos mapas que levavam a ela. Ambrogio Giotto, um mosaicista, foi assassinado por Veniero Marin porque queria retratar a nova terra descoberta pela igreja, que deveria ser ocultada; Teofilo Sproviere, a segunda vítima, morreu porque tinha os mapas que levavam à nova terra e sabia do segredo de Veniero, que estava acompanhado da rica herdeira de um rei, Antilia, com quem pretendia explorar a nova babilônia.

Dante Alighieri, o prior da cidade e, portanto, o detetive, ficou encarregado de encontrar o assassino para que a paz fosse instaurada novamente na cidade. Quando descobriu, porém, que a causa dos assassinatos era a descoberta de uma

nova terra, ele apropriou-se dos mapas de Veniero em troca de seu silêncio. Com isso, o assassino fugiu da cidade com Antilia, e Dante foi recompensado pelo criminoso por ter encoberto seus crimes.

Nesse romance, fica nítido que mais interessava ao detetive compartilhar as informações sobre a nova terra, mantidas em segredo pelo criminoso e que o motivaram a cometer os crimes, do que encontrar sua identidade e puni-lo. Dessa forma, pode-se inferir que a nova babilônia era mais importante do que a morte dos integrantes do grupo religioso ao qual as personagens da narrativa pertenciam, o Terceiro Céu.

O romance *O enigma do quatro*, de Ian Caldwell, gira em torno da descoberta dos segredos de um livro, o *Hypnerotomachia Poliphili*. A história se passa na Universidade de Princetown, onde Thomas Sullivan cursa história e ajuda seu amigo Paul Harris a escrever sua tese de conclusão de curso sobre o livro. Bill Stein, outro colega deles, e mais dois professores da universidade, Vincent Taft e Richard Curry, também estudavam a obra e disputavam as informações e os mistérios desvendados. Essa briga, porém, tornou-se tão acirrada que Richard Curry assassinou Bill e Taft ao descobrir que eles estavam à frente nas pesquisas. Thomas, Paul e Gil, outro colega deles, foram visitar Richard porque ele queria entregar parte de seu trabalho à Paul. A sala em que eles estavam, porém, pegou fogo e Richard morreu com a explosão; Thomas e Gil saíram com vida do local e o corpo de Paul não foi encontrado.

Nesse romance, tudo ocorre em torno do misterioso livro *Hypnerotomachia Poliphili* e a disputa pelas descobertas relacionadas a ele é tão acirrada que leva ao assassinato, ou seja, o crime não ocorre como mote do enredo, mas sim como consequência de outra investigação, que até então não envolvia nenhuma vítima. Na verdade, a investigação não é sobre a identidade do criminoso, mas sim sobre os mistérios em torno do livro. Como nenhum dos que estudavam a obra conseguiu chegar a um veredicto, o leitor não fica sabendo qual era o grande mistério que esse romance encobria. No entanto, Paul Harris sugere ter descoberto uma cripta secreta, que deveria ser explorada e que, provavelmente,

tinha um tesouro secreto. Como o corpo de Paul não foi encontrado após o incêndio, o leitor não sabe se ele continua vivo ou não.

O romance policial contemporâneo *O último templário*, de Raymond Khoury, tem como tema a disputa de poder e de ideologias entre a Igreja cristã e a "Ordem dos Templários". A história tem início com o ataque de quatro homens montados a cavalo ao Museu Metropolitano de Arte, no qual eles atiraram aleatoriamente, feriram muitas pessoas que visitavam o museu e roubaram um codificador do século XVI. Tess Chaykin, uma repórter do instituto Manoukian, estava no local nesse dia e resolveu investigar as causas daquele crime. Ao ver as vestimentas dos cavaleiros, Tess deduziu que eles pertenciam à ordem dos templários. Ela lembrou-se de um professor universitário que era especialista nos cavaleiros templários e deu início à investigação para saber quais tinham sido as causas daquele ataque.

Assim, era mais importante descobrir porque os cavaleiros templários eram contrários à igreja católica do que encontrá-los e puni-los pelo crime. Isso porque o tumulto causado por eles foi uma manifestação contra a igreja e não contra as pessoas que estavam no museu; o crime foi cometido para que o codificador fosse roubado e, com ele, os cavaleiros pudessem ler um documento importante, que os levaria ao tesouro. As vítimas, portanto, não eram culpadas pela revolta dos templários e não tinham nenhuma relação com a causa do crime.

Nesses romances observamos que tanto o crime não é a parte mais importante do enredo, que os criminosos não são punidos, embora tenham sua identidade revelada e o detetive saiba onde encontrá-los. Nas quatro obras, quem realizou a investigação estava (ou ficou) tão intrigado com o segredo religioso ou místico que pretendia descobrir, que parece ter se esquecido de que havia um criminoso e, no mínimo, uma vítima assassinada; ou então, o crime tinha sido cometido apenas para despertar a atenção de alguém, para desencadear uma investigação sobre outro segredo, que não a identidade do criminoso. Portanto, a característica que marca e se repete nesses quatro romances é o enigma como núcleo, foco do enredo, que se manifesta em um código a ser descoberto, uma frase secreta ou sequência numérica que precisam ser lidas, etc. O narrador

desses romances policiais direciona a narrativa para o desenrolar dos acontecimentos decorrentes do crime de um modo que o próprio leitor se esquece de que se trata de um romance policial e que há um crime a ser desvendado.

A relação entre o romance *O nome da Rosa* e os romances policiais contemporâneos mais vendidos é o tema místico e religioso que sustenta e motiva o enredo. No entanto, no romance de Umberto Eco a tríade do romance policial, qual seja, a vítima, o criminoso e o detetive, estão diretamente relacionados ao tema abordado, isso é, a religiosidade é a causa do crime e não a consequência. Tudo o que ocorre nesse romance gira em torno da biblioteca da abadia, que detinha o maior tesouro da igreja cristã. Esse conhecimento não podia ser compartilhado e por isso aqueles que tentaram acessá-lo foram assassinados por um criminoso que defendia os valores cristãos.

Os livros proibidos foram envenenados e aqueles que os leram foram punidos com a morte, instaurando-se um contrato do tipo "se for curioso, morrerá", ou seja, se for contra os princípios da igreja não pode mais fazer parte dela. Como o veneno foi distribuído em pequenas doses, as vítimas eram envenenadas à medida que liam, ou seja, as que foram mais audaciosas e leram mais páginas, morreram mais rapidamente. Dessa forma, o criminoso não precisava presenciar a morte de suas vítimas, o que dificultou ainda mais a ação do detetive, já que não havia um local do crime (onde o criminoso estivesse presente) nem testemunhas. Para chegar à resolução do enigma, Guilherme partiu das causas da morte e, paralelamente, aos possíveis envolvidos com ela, que eram muitos. Ele desconfiou de envenenamento ao constatar que todas as vítimas tinham as pontas dos dedos pretas.

Uma das principais diferenças entre o romance de Umberto Eco e os romances policiais contemporâneos é o papel actancial desempenhado pelo detetive. Em *O nome da Rosa*, como já foi dito anteriormente, Guilherme de Baskerville tem os mesmos "dons" que Auguste Dupin e Sherlock Holmes, ou seja, é dotado de capacidades intelectuais extraordinárias sendo, portanto, o único capaz de desvendar o mistério. Já nos quatro romances policiais contemporâneos aqui abordados, os detetives são sujeitos comuns, que não

trabalham como detetives profissionais e que compõem o enredo tendo o mesmo valor que as outras personagens. Isso significa que a manipulação do detetive nesses romances policiais contemporâneos não se dá pela escolha do sujeito apto a realizar a investigação, mas sim pelo envolvimento deles com a vítima ou com as causas e consequências do crime.

Assim, os criminosos dos romances policiais contemporâneos não são punidos, uma vez que os detetives não tiveram competência para entregá-los a um destinador-julgador, responsável pela sanção negativa desses sujeitos. No romance de Umberto Eco o criminoso foi encontrado e acabou sendo punido com a morte por um incêndio. Porém, desde o momento em que o detetive foi manipulado, estava ciente de que deveria esconder a identidade do criminoso se fosse preciso, ou seja, se ele fizesse parte da abadia. Como isso ocorreu, o detetive não poderia se responsabilizar pela punição do criminoso, ficando essa relegada ao acaso.

No romance *O código Da Vinci*, por sua vez, o criminoso foi encontrado, mas não foi punido porque esse não era o propósito da investigação. Os assassinos de *Os crimes do mosaico* também foram encontrados, mas não foram castigados porque ofereceram uma recompensa ao detetive. Em *O enigma do quatro* e *O último templário* os assassinos foram punidos por acidentes, como se alguma força sobrenatural se responsabilizasse pela punição, uma vez que os detetives não seriam capazes de fazê-la.

Uma vez que *O nome da Rosa* foi escrito anteriormente aos romances policiais contemporâneos abordados neste artigo, pode-se sugerir que os autores contemporâneos inspiraram-se nessa obra para elaborar seus enredos, como se a obra de Umberto Eco fosse o mote dos romances policiais de cunho místico e religioso. A obra de Umberto Eco não só apresenta as características dos romances policiais tradicionais como também já incorpora, no século XX, o místico e o religioso na narrativa policial. A diferença entre Eco e os autores contemporâneos está não apenas na maneira como abordaram o tema místico e religioso, mas também na riqueza literária da escrita – o que não vem ao caso nesse artigo, mas vale a pena ser lembrado.

Enfim, sendo o detetive a figura central e determinante do romance policial, nota-se que houve uma mudança na configuração desse gênero mesmo quando os autores abordam a mesma temática. Além disso, o próprio fato de o romance explorar questões paralelas ao núcleo do romance policial já o torna diferente do modelo tradicional. Nem por isso essas obras contemporâneas deixam de pertencer ao gênero narrativa policial; o que elas fazem é justamente ampliar as características desse tipo de texto mostrando que é possível falar de misticismo e religiosidade mesmo em uma narrativa que deveria focar a descoberta da identidade de um criminoso.

3 Referências

- BRONW, Dan. (2004). **O código Da Vinci**. Tradução de Celina Cavalcante Falck-Cook. Rio de Janeiro: Sextante.
- CALDWELL, Ian; THOMASON, Dustin. (2005). **O enigma do quatro**. Tradução de Lea P. Zulberlicht. São Paulo: Planeta do Brasil.
- CORTINA, Arnaldo. (2006). **Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004**. Tese (Livre-docência). Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras.
- ECO, Umberto. (1983). **O nome da Rosa**. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FIORIN, José Luiz. (1990). Sobre a Tipologia dos Discursos. **Significação**. Revista Brasileira de Semiótica. Outubro. Nº 8 e 9.
- KHOURY, Raymond. (2006). **O último templário**. Tradução de Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.
- LEONI, Giulio. (2006). **Os crimes do mosaico**. Tradução de Gian Bruno Grosso. São Paulo: Editora Planeta do Brasil. Título original: "I delitti Del Mosaico".
- PIRES, Clélia Simeão. (2005). A tipologia do romance policial. Revista **Garrafa**, nº 5, Jan-Abr.
- POE, Edgar Allan. (2000). **Histórias de crime e mistério**. Tradução de Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Ática.

TODOROV, Tzvetan. (1978). **Os gêneros do discurso**. Portugal: Éditions Du Seuil. Coleção Signos.

_____. **As estruturas narrativas**. (1970). 2ª Ed. São Paulo: Perspectivas.

DÍNAMOS EMPERRADOS: PAULO HONÓRIO E THOMAS BUDDENBROOK

Victoria Saramago

Mestranda em Literatura Brasileira/UERJ

vicsaramago@hotmail.com

Resumo

Os romances *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; e *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, possuem certamente algumas evidentes afinidades temáticas: em ambos, verifica-se a transição de um estado de prosperidade decorrente de empreendimentos capitalistas a uma situação de decadência emocional, social e biológica, que ao mesmo tempo abre espaço à subjetividade e à reflexão. Assim, as duas obras se pautam por uma mudança profunda e irrevogável, que afeta a própria natureza dos personagens e se instala como um elemento centralizador nas tramas. Caberia então perguntar se, ao lado da proximidade temática, não haveria também uma proximidade quanto aos procedimentos narrativos empregados. Investigar tal possibilidade vem a ser precisamente o objetivo deste trabalho, através de análises de algumas interessantes semelhanças narrativas no modo como são desenvolvidos, em determinados capítulos, os movimentos de ascensão e queda que caracterizam as trajetórias de Paulo Honório e de Thomas Buddenbrook. O presente trabalho, portanto, se focará nos meios narrativos através dos quais opera-se a consciência da mudança nos dois romances, em diálogo com os temas abordados.

Palavras-chave: RAMOS, MANN, NARRATIVA

Abstract

Graciliano Ramos' *São Bernardo* and Thomas Mann's *Buddenbrooks* have, certainly, some evident thematic affinities: in both novels, there is a transition from a condition of prosperity originated by capitalist undertakings to a situation of emotional, social and biological decadence, that simultaneously opens space to subjectivity and reflexion. Thus, the two works are based on a profound and irrevocable changing process, which affects the character's very nature and establishes itself as a centralizing element in the narratives. In that way, we may ask if, along with the

thematic proximity, it wouldn't exist also a proximity related to the narrative techniques employed. The objective of this article is to investigate such possibility, through some interesting narrative similarities in the form that, in some chapters, the movements of ascension and fall of Paulo Honório and Thomas Buddenbrook are developed. Therefore, this work focuses on the narrative means by which the perception of changing is formed in both novels, in dialogue with the themes approached.

Key-words: RAMOS, MANN, NARRATIVE

A respeito da presença de Thomas Mann no contexto brasileiro, Vamireh Chacon observa que houve “poucos escritores alemães tão marcantes em nosso país”(CHACON, 1975, 19). Certamente que a ascendência brasileira pelo lado materno é um elemento que contribuiu para despertar a curiosidade do público brasileiro. Com efeito, o próprio Mann parece abordar a questão em suas obras: o exotismo de sua mãe, a brasileira Júlia Mann, é frequentemente associado ao caráter excêntrico e misterioso de inúmeras das suas personagens femininas. Sua popularidade no Brasil, entretanto, não se limita a genealogias. Autores de peso, como José Lins do Rego e Autran Dourado, reconhecem a influência de Mann. Ademais, como não estabelecer ligações entre seu *Doktor Faustus* e toda a problemática fáustica presente numa obra fundamental como *Grande sertão: veredas* (CHACON, 1975, 60-1)?

De fato, Chacon, a respeito da influência sobre José Lins, observa que, em especial no que tange ao primeiro e muito bem-sucedido romance de Mann, *Os Buddenbrooks*, o autor alemão retrata a decadência de um mundo antigo que daria lugar a um novo, temática que seria retomada pelo autor brasileiro em seu ciclo da cana-de açúcar (CHACON, 1975, 67). José Lins, porém, com certeza não foi o único a explorar em sua obra semelhante mudança de rumos: entre muitos outros exemplos que se poderiam apontar, destaca-se um dos melhores trabalhos de Graciliano Ramos, *São Bernardo*.

Interessante é notar que, tanto em *São Bernardo* quanto n'*Os Buddenbrooks*, verifica-se um movimento de ascensão financeira nos moldes capitalistas que, após um ápice, entra em decadência por motivos exteriores ao capitalismo. No primeiro caso, a trajetória do protagonista Paulo Honório vai desde seu vertiginoso crescimento financeiro e social, consolidado após a compra da fazenda São Bernardo, até o fracassado casamento com Madalena, que marca o início de uma curva descendente em suas fortunas. Após o suicídio desta, Paulo Honório, já velho e consciente de seus erros passados, senta-se afinal à mesa para, a partir da escrita autobiográfica, compreender os eventos que resultaram em seu próprio declínio. Dessas suas reflexões se teria então originado a narrativa que compõe o livro.

Já n'*Os Buddenbrooks*, o personagem Thomas Buddenbrook exerce uma função essencial como elemento de transição entre a saudável e inesgotável disposição para o trabalho e a vida das gerações mais antigas, e o refinado e doentio isolamento que, junto a uma completa inaptidão para a vida prática, culminam na total dissolução da família Buddenbrook. Thomas seria, portanto, um representante da "disciplina vital" (LUKÁCS, 1969, 23) que caracterizara os membros mais antigos da família e, simultaneamente, nas palavras de Anatol Rosenfeld, um "representante da geração em que as forças destruidoras e dissolventes já haviam avançado muito" (ROSENFELD, 1994, 114). É aliás por essa posição estratégica no enredo que Rosenfeld considera Thomas "o efetivo e verdadeiro herói do romance" (ROSENFELD, 1994, 114), numa obra marcada por uma tal profusão de personagens, que a identificação de um protagonista revela-se por vezes tarefa problemática.

Segundo Georg Lukács, o problema colocado por *Os Buddenbrooks*, considerando a situação da burguesia alemã na época, poderia ser formulado nos seguintes termos: "quem é o burguês?" (LUKÁCS, 1969, 22)¹. De maneira semelhante, observa Carlos Nelson Coutinho, citado por Lafetá no ensaio "O mundo à revelia": "A construção de um burguês: eis o conteúdo da primeira parte de *São Bernardo*." (LAFETÁ, 1980, 197). Ora, as afinidades temáticas

¹ Trecho traduzido do espanhol por mim.

poderiam a princípio parecer por demais evidentes: as duas obras abordariam, inicialmente, a formação e/ou o prosseguimento de uma burguesia capitalista. Ressalvadas as óbvias e significativas discrepâncias entre os dois contextos históricos distintos, ambas apresentariam linhas básicas análogas.

Da mesma maneira, inúmeras aproximações se poderiam depreender dos dois desfechos: a crise e dissolução desse sistema em que tudo funcionava simples e prosperamente, a presença maciça da morte, e ao mesmo tempo uma abertura para a sensibilidade, isto é, para uma tentativa de compreensão da vida em níveis mais sutis. Em uma palavra, as duas obras se pautam pela mudança. Profunda e irrevogável, ela afeta a própria natureza dos personagens e se instala como um elemento centralizador nas tramas.

Caberia então perguntar se, ao lado da proximidade temática, não haveria também uma proximidade quanto aos procedimentos narrativos empregados. Investigar tal possibilidade vem a ser precisamente o objetivo deste trabalho, através de análises de algumas interessantes semelhanças narrativas no modo como são desenvolvidos, em determinados capítulos, os movimentos de ascensão e queda que caracterizam as trajetórias de Paulo Honório e de Thomas Buddenbrook.

A respeito de tais semelhanças, a propósito, seria talvez mais adequado considerar não um caso de influência, mas de convergência. Afinal, independente do quanto Mann possa ter influenciado importantes autores brasileiros – e possivelmente o próprio Graciliano –, verifica-se, nos dois romances, uma utilização de recursos narrativos muito próximos para abordar essa passagem de uma evidente prosperidade a um estado, na esclarecedora imagem com que João Luiz Lafetá definira Paulo Honório, de “dínamos emperrados” (LAFETÁ, 1980, 206), isto é, de máquinas quebradas. Decerto, a utilização de tais recursos em Graciliano se deu antes por serem eles eficientes ao efeito desejado do que por uma explícita influência do autor alemão. Como mostra Chacon, essa influência está mais relacionada à abordagem de uma determinada temática social e ideológica, e não propriamente aos procedimentos narrativos empregados – ainda que, como se verá mais adiante, os laços entre ambos possam ser bastante estreitos.

Por outro lado, é inegável que, junto às convergências, há também algumas importantes diferenças narrativas entre as obras. Em *São Bernardo*, é fundamental o narrador/protagonista em primeira pessoa, extremamente presente e dominador – por mais patente que se torne a sua falta de controle sobre os eventos ao longo da narrativa. N'*Os Buddenbrooks*, ao contrário, ao narrador em terceira pessoa e onisciente, acrescenta-se a já referida dificuldade de identificar o verdadeiro protagonista – dificuldade que jamais existiria em *São Bernardo*. Penso, entretanto, que esta significativa diferença quanto à voz não chega a interferir decisivamente nas convergências narrativas a serem aqui abordadas.

O presente trabalho, portanto, se focará nos meios narrativos através dos quais opera-se a consciência da mudança no caso de Paulo Honório e no de Thomas Buddenbrook. Para tanto, serão tomados dois trechos, um em cada obra, cuja função é a de estabelecer, ao menos para o leitor, essa sensação de que as coisas já não são as mesmas. Com isso, funcionam como importantes introdutores da condição de “dínamos emperrados”, que será dominante nos dois personagens ao fim da trama. Por essa mesma razão, seria possível considerá-las cenas-chave ao desenrolar da narrativa. A primeira é o capítulo 19 de *São Bernardo*, apontado por Antonio Candido como “um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea” (CANDIDO, 1992, 33); e o capítulo 4 da oitava parte d'*Os Buddenbrooks*.

O capítulo 19 de *São Bernardo* parece, a princípio, um tanto quanto deslocado da linha de eventos que vinha sendo traçada. No capítulo 17 dera-se o casamento de Paulo Honório e Madalena. Já no capítulo 18, a primeira briga apenas oito dias após a cerimônia introduzira a tensão que só cresceria ao longo da trama. Emblemática dessa nova fase e antecipadora do que se seguirá é a observação de Paulo Honório ao fim do capítulo 18: “Um bate-boca oito dias depois do casamento! Mau sinal.” (RAMOS, 1980, 101).

De fato, a partir do capítulo 19 rompe-se a cronologia regular que até então vinha sendo mantida, para que um salto no tempo apresente o Paulo Honório dos últimos capítulos: alguns anos mais velho, desgastado, arrependido de seu comportamento para com a esposa, ansioso por

compreender o que se passou, tateando sobre os fatos à procura de algum sentido. Há aqui um nítido contraste com o Paulo Honório de apenas um capítulo atrás, intransigente e certo de suas atitudes. Como ficaria explícito ao fim da trama, já no capítulo 19 estabelecem-se os primeiros sinais de que o brilho da fazenda se esvairia, com seus habitantes e agregados mortos ou sumidos, e pouco mais restaria a Paulo Honório do que passar as noites sozinho no salão, acompanhado de fantasmas e lembranças, bem como do silêncio mesclado aos barulhos da floresta, ao pêndulo do relógio e à semi-escuridão, meditando sobre o passado. São precisamente esses os elementos que compõem o capítulo em questão: Paulo Honório está só, entregue aos próprios pensamentos numa noite de insônia, e pensa. O terceiro parágrafo deste capítulo, por exemplo, inicia-se da seguinte maneira: “Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo.” (RAMOS, 1980, 101).

Curiosamente, assim se inicia também o terceiro parágrafo do capítulo 4 da parte 8 d'*Os Buddenbrooks*: “Lentamente, com uma respiração profunda, passou a mão pela testa e os olhos. Mecanicamente, acendeu um cigarro, embora soubesse que fumar lhe era nocivo, e, através da fumaça, continuou a cravar os olhos nas trevas...” (MANN, 2000, 500). Independente da coincidência do terceiro parágrafo, constrói-se aí já uma situação similar à do trecho de *São Bernardo*: a solidão que convida à meditação, acompanhada do cigarro ou do cachimbo e o café, e os atos pequenos, como passar a mão pela testa ou se sentar à mesa.

Já os dois primeiros parágrafos do capítulo de Mann haviam sido dedicados à descrição de um homem muito diferente do elegante e bem-sucedido empresário e senador que desfilava pela alta sociedade da cidade alemã de Lübeck:

Como o seu rosto ficava desfigurado até o irreconhecível quando se achava sozinho! Os músculos da boca e da face, geralmente disciplinados e sujeitos à obediência, a serviço de incessantes arrancos da vontade, distendiam-se e afrouxavam; (...) sem coragem de enganar também a si próprio, conseguia segurar um único [pensamento], desesperante: Thomas Buddenbrook era, aos quarenta e dois anos, um homem fatigado. (MANN, 2000, 500)

É de se perguntar, neste ponto, se as próprias expressões faciais de

Thomas não funcionariam como pequenos “dínamos emperrados”, a ressaltarem o aspecto geral de “um homem fatigado”. De fato, a situação de Thomas já não era a mesma, e um claro indício do declínio que começava a se instalar era a proposta feita no capítulo anterior por sua irmã Antonie, referente a possíveis transações comerciais com uma família da nobreza decadente da região, o que certamente não seria muito aconselhável ao bom nome da firma. Ao lado desses fatores, porém, uma mudança interna na disposição de Thomas parece ser a principal causa de seus crescentes insucessos, como o próprio reconhece: “Todavia, ele mesmo era quem mais havia contribuído para criar essa opinião.” (MANN, 2000, 501). É certo que esse declínio já vinha sendo sugerido em alguns importantes sinais, como a quase ausência de descendentes na última geração, bem como o caráter frágil e doentio do único herdeiro dos negócios dos Buddenbrook, Hanno, filho de Thomas. No entanto, o capítulo 4 da parte 8 constitui justamente um dos primeiros momentos em que tal processo se explicita e começa a se consolidar não apenas em Thomas, mas em todos os Buddenbrooks.

Já nos parágrafos seguintes, as narrativas prosseguem ambas ao mesmo tempo constatando e procurando negar a mudança. Sobre o “possível início de desbastamento dos cabelos” de Thomas, que se tornavam cada dia mais grisalhos, apesar da elegância meticulosa que ainda conservava, diz-se que “o senador ressentia-se com esse contraste” (MANN, 2000, 501). Já Paulo Honório observa: “emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar” (RAMOS, 1980, 101). A partir daí instala-se, nos dois textos, uma série de idas e vindas pelos elementos dados: o ambiente solitário e quase vazio de estímulos externos que é um casarão durante a madrugada; as ações pequenas e detalhadas, como acender um cigarro ou passar a mão pelos cabelos; e, principalmente, o contraste entre a memória de um passado irrecuperável e a insatisfação com o momento presente, bem como com o futuro. Pensemos mais detidamente cada um deles.

Em primeiro lugar, o isolamento, a noite, a insônia. Christopher Dewdney, no capítulo denominado “Insomnia”, do livro *Acquainted with the night: excursions through the world after dark*, notara que “nossa percepção da

passagem do tempo à noite não é mesma que durante o dia. (...) [À noite, o tempo] desacelera, por vezes parece cessar, ou salta à frente inconsistentemente. O tempo à noite é muito mais subjetivo." (DEWDNEY, 2004, 260-261). Alguns parágrafos adiante, afirma ainda: "O isolamento trazido pela noite, somado ao debilitamento que a vista sofre com a escuridão, são sentidos como perdas reais e tangíveis." (DEWDNEY, 2004, 261). Por fim, uma das conclusões de Dewdney é a de que a noite favorece "a memória, o arrependimento, a reminiscência"² (DEWDNEY, 2004, 263).

Ora, como não notar as profundas afinidades entre tais observações e as cenas que se vinham descrevendo? Tanto a Paulo Honório quanto a Thomas Buddenbrook, a entrada nesse mundo de reflexões e lembranças está envolto sobretudo por um ambiente que lhes propicia e lhes realça. A noite, enfim, é por excelência um período pautado pela ausência de estímulos externos: os outros personagens usualmente dormem, as tarefas a serem cumpridas são praticamente inexistentes – o que inclui as demandas comerciais próprias a uma burguesia capitalista –, e a escuridão, mesmo quando ofuscada pela iluminação artificial, é sempre o marcador de um mundo desconhecido que permanece à espreita, envolvendo todo o ambiente ao redor do cômodo iluminado pelo lampião. A noite assumiria, dessa forma, o papel de criar uma atmosfera propícia à reflexão.

Nesse sentido, faz-se necessário notar que as ações, quando existem, são mínimas. É como se, em sua aparente insignificância, ressaltassem o caráter reflexivo das cenas em questão, funcionando como pequenas pausas ou respirações. Em relação às diferenças entre cena e sumário apontadas por Lafetá no ensaio sobre *São Bernardo* já citado (LAFETÁ, 1980, 193), seria possível notar que tais ações mínimas não apenas configuram uma cena, mas a intensificam tanto quanto possível. Haveria, assim, uma preocupação obsessiva com os detalhes, que localizaria tais passagens num ponto diametralmente oposto à natureza de resumo dos sumários. Um exemplo, retirado d'*Os Buddenbrooks*:

² Todas as passagens foram traduzidas do inglês por mim.

O senador Buddenbrook ficou-se imóvel durante dois ou três minutos. Depois, resolvendo-se, voltou à sala de estar, dali foi à de jantar, para iluminar também esta. Mexeu no aparador; bebeu um copo de água, a fim de acalmar o coração ou, talvez, só para fazer alguma coisa; depois dirigiu-se rapidamente, mãos nas costas, para os fundos da casa. (MANN, 2000, 515)

A trechos como esse intercalam-se longos pensamentos de Thomas sobre a própria vida, estes sim essenciais ao futuro da família Buddenbrook e do enredo. Constroem-se, assim, pequenos espaços onde as reflexões, que se vinham adensando, podem momentaneamente espairecer. Paralelamente, ressaltam o ambiente vazio e a ausência de elementos exteriores que pudessem distrair os personagens.

Outro indicador bastante interessante desse vácuo de eventos e imagens que ao mesmo tempo intensifica o efeito da cena é a marcação minuciosa do tempo. Se no trecho acima ela se faz presente, por exemplo, nos dois ou três minutos em que Thomas “ficou-se imóvel”, em *São Bernardo* é ainda mais nítida e significativa. Está, além disso, atrelada sobretudo aos sons da natureza, como na seguinte passagem: “Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja?” (RAMOS, 1980, 103) Extremamente instigante aqui é como esse maquinário da natureza trabalha ao mesmo tempo para amoldar a sensação da passagem do tempo e para reforçar o insólito do capítulo, no qual fantasmas do passado desfilam na frente de Paulo Honório. A coruja na torre da igreja, por exemplo, uma das imagens mais fortes e características da noite do suicídio de Madalena, reaparece aqui como um índice da lembrança desse evento, mas não necessariamente como um dado real: é possível que a coruja só tenha piado nos delírios de Paulo Honório.

Ainda assim, sua função enquanto marcador da sucessão dos minutos permanece válida, especialmente se contrastada com o último parágrafo do capítulo, no qual Paulo Honório observa que não ouvia mais o relógio – este sim um sinal claro e irrefutável não só da passagem do tempo, mas da realidade³: “O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as

3 O relógio, aliás, é elemento recorrente na obra de Graciliano Ramos.

pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me.” (RAMOS, 1980, 104)

Nesse único parágrafo estão presentes o problema do tempo, o debilitamento da visão – que é tanto uma rarefação das imagens externas quanto um aguçamento da audição –, e a dúvida de que Paulo Honório não ouvisse o relógio por estar de fato vivendo momentaneamente numa realidade à parte, ou se foram as próprias engrenagens que haviam parado por falta de corda. O esclarecimento desse último ponto permanece em suspenso. O que fica evidente é que Paulo Honório, sem ter dado corda nem ao relógio nem a si mesmo, já não consegue sequer mexer-se: um relógio parado ou, para retomar a metáfora-chave deste trabalho, um dínamo emperrado.

Nesse contexto, naturalmente, o passado ressurgiu para conduzir à constatação exasperante de que o presente já não é o mesmo e o futuro tampouco o será. Aqui, o passado entra não necessariamente como uma época mais fácil, mas como um tempo em que ainda seria possível resolver as dificuldades que agora parecem insolúveis.

No caso de Paulo Honório, obviamente, a grande questão é o fracasso do casamento que culminou na morte de Madalena, trazendo consigo a debandada dos amigos e a decadência da fazenda. Tudo é posto em termos explícitos, como no trecho: “Repito que tudo isso continua a azucrinar-me.” (RAMOS, 1980, 104). O capítulo inteiro, porém, é marcado por uma sucessão de fantasmas e lembranças que vêm e vão, confundindo-se ao momento presente, realçando o contraste e a impossibilidade de voltar atrás.

N'Os *Buddenbrooks*, a situação não é muito diversa. A diferença principal, nesse caso, é a de que o problema não se inscreve na vida de um único personagem – como ocorre com Paulo Honório –, mas é um movimento maior que perpassa várias gerações da família Buddenbrook. Thomas, portanto, não apenas exprime um conflito pessoal, mas sintetiza todo um confronto de amplas proporções entre o passado e o presente. Como sustenta Anatol Rosenfeld,

Thomas Buddenbrook é a personagem central do livro, porque ele está ao mesmo tempo no ponto de cruzamento de duas tendências, a que sobrevém de uma estirpe com competência de

vida e a que passa a prevalecer daí por diante, a qual se poderia caracterizar como ebriedade musical da morte. (ROSENFELD, 1994, 41)

São, com isso, muito frequentes as menções de Thomas aos antepassados, no capítulo 4 da parte 8. A respeito dos negócios provavelmente desvantajosos com a nobreza decadente da região, questiona-se: “O pai, o avô, o bisavô teriam ou não comprado no pé a colheita de Pöppenrade? Tanto faz!... Tanto faz!... Mas que eles haviam sido homens práticos, que o foram de modo mais pleno, inteiro, vigoroso, despreocupado e natural, eis o que era certo!” (MANN, 2000, 515). Os antepassados figuram, então, não apenas como representantes de tempos idos, mas como provas cabais de que uma existência mais prática e mais sólida teria sido possível, ainda que Thomas, por mais que a desejasse, não fosse capacitado para exercê-la plenamente. É o que o próprio concluía, alguns parágrafos antes. Após formular a si mesmo a pergunta: “era ele um homem prático ou um sonhador delicado?”, seguiu-se a resposta: “Mas o senador era demasiado perspicaz e sincero para não reconhecer finalmente a verdade: que era uma mistura de ambos os tipos.” (MANN, 2000, 514).

Nas duas obras, entretanto, os protagonistas não se privam de buscar saídas: o primeiro tentando compreender o passado através da escrita, o segundo agarrando-se por ora à esperança de ressucitar um empreendedorismo já meio esquecido. É verdade que o futuro, em ambos os casos, revela-se incerto e nebuloso: não há indício algum de um reerguimento emocional, financeiro e biológico tanto de Paulo Honório quanto dos Buddenbrooks. Nesse ponto, seria útil atentar para alguns movimentos prolépticos relevantes em cada texto, que engendram uma espécie de ponte entre o passado e o futuro, uma vez que, como já fora mostrado, o contraste entre as duas épocas é bastante significativo à composição das cenas.

Mark Currie, no capítulo dedicado à prolepsis da obra *About time: narrative, fiction and the philosophy of time*, argumenta que este recurso, ainda que bem menos comum que a analepsis, não é entretanto menos frutífero. Um dos problemas discutidos por Currie refere-se à prolepsis tal

como definida pela narratologia de Gérard Genette, a saber: “um momento numa narrativa no qual a ordem cronológica dos eventos da história é alterada, e o narrador narra eventos futuros fora de hora”⁴ (CURRIE, 2007, 29). Ora, esta parece ser precisamente a situação do capítulo 19 de *São Bernardo*: a cronologia que se vinha mantendo é rompida para dar lugar a um episódio que só ocorreria bem mais adiante. Currie, porém, questiona a validade de considerar tal recurso de fato um caso de prolepsis. Afinal, há duas linhas narrativas: a mais recente – no caso de *São Bernardo*, o momento em que Paulo Honório, já mais velho e ainda exasperado, senta-se para escrever a história – e a mais antiga – que compreenderia desde a infância de Paulo Honório e a aquisição de *São Bernardo* até um pouco depois da morte de Madalena. O problema aqui seria que qualquer uma das duas poderia funcionar como a “primeira narrativa”, a partir da qual se estabeleceriam analepsis ou prolepsis. Ou seja, tanto o capítulo 19 pode ser visto como uma projeção no futuro, quando todo o resto da história pode ser considerado uma volta ao passado. Em qualquer um dos casos, o que fica evidente é a mobilidade temporal proporcionada pela alternância de duas linhas temporais distintas, tal como ocorre com o capítulo 19 em relação aos que o antecedem e sucedem. Com isso, é dado ao leitor entrever um pouco do que ocorrerá, por mais que, devido à sua natureza sutil e insólita, o capítulo 19 firme poucas certezas quanto ao futuro.

Currie, porém, identifica um outro tipo de prolepsis, menos palpável que a clássica definição narratológica. Trata-se de pequenos detalhes, como objetos e nomes, que podem atuar como pistas de eventos futuros. É impossível saber, inicialmente, se são de fato prolepsis ou apenas detalhes soltos, redundâncias dos personagens. No capítulo d'*Os Buddenbrooks* que aqui está sendo analisado, algo curioso ocorre nesse sentido, no que tange ao aspecto exterior de Thomas e aos seus bens, em relação ao juízo que o personagem faz deles. Ora, esses traços exteriores não apenas parecem corroborar com as reflexões mais abstratas de que a situação do próprio protagonista já não é a mesma,

4 Traduzido do inglês por mim.

mas apontam para uma impossibilidade de retomar os antigos sucessos, ao mesmo tempo em que recordam constantemente a existência deles. Um exemplo interessante é:

Thomas dirigiu os olhos para o pavilhão que arrematava o todo, para o pequeno terraço de brilho branco, com os dois obeliscos, para os atalhos saibrosos e corretos, os canteiros e gramados retilíneos e bem-tratados... mas toda essa simetria graciosa e perfeita, longe de tranquilizá-lo, o chocou e irritou. Empunhou a cremona e, apertando a testa contra ela, deixou novamente os seus pensamentos iniciarem a marcha angustiosa. (MANN, 2000, 516)

Nesse trecho, como em outros, fica claro que a relação de Thomas com a prosperidade passada – e a de quase todos os Buddenbrooks, por sinal – já se modificou a tal ponto que mesmo observá-la o incomoda agora, e o incomoda porque tanto para Thomas quanto para o leitor tem início uma impressão constante que o único caminho que resta é o da decadência. Ainda que nada tenha sido dito sobre o futuro nessa passagem, ela só reforça o caráter inevitável do declínio que se seguirá, funcionando portanto como um exemplo desse tipo especial de prolepsis, que se dá por pistas. Talvez uma frase alguns parágrafos antes ilustre ainda mais claramente o que se propõe: “E agora toda a cadeia de salas se estendia à luz de esporádicas lâmpadas a gás, como depois de uma festa quando o último convidado acaba de sair.” (MANN, 2000, 516). Efetivamente, esses pequenos sinais se tornarão bastante explícitos no capítulo seguinte, quando o centenário da firma exigirá de Thomas um espírito comemorativo e empreendedor que ele já não possui a menor condição de exercer.

Com isso, está aberto o caminho a uma coexistência dos tempos passado e futuro, que se alternam e se contrastam num momento presente ao qual pertenceriam os capítulos aqui abordados. Esse presente possui uma configuração bastante específica: ocorre à noite, num período em que os outros dormem ou estão ausentes, deixando os personagens solitários, com a visão debilitada pela escuridão e a ausência de eventos externos que lhes distraiam a atenção. De fato, nada parece perturbar suas reflexões. Até mesmo elementos como os ruídos dos animais noturnos ou o tique-taque do relógio atuam sobretudo para compor e realçar a atmosfera altamente propícia à subjetividade. Assim, o vazio de estímulos exteriores traz para primeiro plano

os acontecimentos passados e as expectativas futuras, funcionando como uma espécie de eixo ao redor do qual girariam um estado e outro. Dessa forma, as repetidas idas e vindas das duas épocas distintas configurariam elas mesmas algo como um dínamo emperrado no interior de cada passagem. O que não significa em absoluto que a trama em si esteja emperrada: esse girar em círculos é essencial ao alargamento e à consolidação da sensação de uma mudança inexorável, tanto para os protagonistas quanto para o leitor.

Nesse sentido, seria possível, como já fora dito, reafirmar que o capítulo 19 de *São Bernardo* e o capítulo 4 da parte 8 d'*Os Buddenbrooks* são, efetivamente, cenas-chave nas obras. Curioso é notar que, numa primeira leitura, elas poderiam parecer precisamente o contrário: a falta de acontecimentos poderia com alguma facilidade soar como falta de relevância para a trama como um todo, a despeito da beleza narrativa dos capítulos em questão. Instala-se em cada uma, porém, a noção da passagem de um estado de praticidade, prosperidade e simplicidade, a um outro de complexidade, subjetividade e decadência econômico-biológica, que constitui não apenas o movimento maior de ambas as obras, mas um dilema burguês por excelência.

Assim, cabe pensar em que medida a "busca do burguês" a que aludiram Lukács, Coutinho e Lafetá, ao lado de todas as reviravoltas e contradições do papel econômico, social e cultural da burguesia na composição do mundo moderno, poderiam representar um elemento extremamente útil para ilustrar e enriquecer recursos narrativos amplamente utilizados, como a cena, a prolepsis, a analepsis e a coexistência de duas linhas temporais, entre outros. Tais fatores históricos, nesse caso, atuariam, tanto quanto os mencionados recursos, como peças fundamentais às engrenagens narrativas das obras em questão.

Referências

CANDIDO, Antonio. (1992). *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano*

Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34.

CHACON, Vamireh.(1975). *Thomas Mann e o Brasil*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

CURRIE, Mark.(2007). *About time: narrative, fiction and the philosophy of time*. Edimburgo: Edimburgh University Press.

DEWDNEY, Christopher. (2004). "Insomnia" In: *Acquainted with the night: excursions through the world after dark*. London: Bloomsbury.

HEILBUT, ANTHOY. (1997). "Buddenbrooks" In: *Thomas Mann: eros and literature*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.

LAFETÁ, João Luiz. (1980). "O mundo à revelia" In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro – São Paulo: Record.

LUKÁCS, Georg. (1969). "La búsqueda del burgués" In: *Thomas Mann*. Tradução de Jacobo Muñoz. Barcelona – Mexico, D.F.: Grijalbo.

MANN, Thomas.(2000). *Os Buddenbrooks*. Tradução de Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RAMOS, Graciliano. (1980). *São Bernardo*. Rio de Janeiro – São Paulo: Record.

ROSENFELD, Anatol.(1994). *Thomas Mann*. Campinas : Ed. da Unicamp ; Sao Paulo : EDUSP.

O “Fauno” de Mallarmé e o mito de Pã e Siringe: olhares cruzados

Roberta Kelly Paiva

Mestranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais
betakelly2000@yahoo.com.br

Resumo

Propomos, neste artigo, uma breve discussão acerca das relações passíveis de serem entrevistas entre a representação do mito sobre a origem da flauta de Pã, advindo da Antigüidade Clássica, projetada em dois quadros (um de Nicolas Poussin e outro de François Boucher) e o poema de Stéphane Mallarmé intitulado *L'Après-midi d'un faune*. Concentrando-se no âmbito dos estudos entre as artes (especificamente a literária e as visuais), esta iniciativa tem por fim não a análise aprofundada das referidas obras, mas antes apenas chamar atenção para a possibilidade de uma leitura intersemiótica (ou *intermediática*) entre elas, no que concerne sobretudo à sua temática. Para tanto, servirá de base para a discussão um texto de Liliane Louvel (2001) sobre as marcas de picturalidade em uma obra literária denominado “Nuances du pictural”, dentre outras fontes pertinentes.

Palavras-chave: Intermidialidade, mitologia, seres rústicos, Pintura, Poesia.

Résumé

Nous proposons, dans cet article, une brève discussion a propos des relations passibles d'être entrevues entre la représentation du mythe sur l'origine de la flûte de Pan, provenant de l'Antiquité Classique, projetée en deux tableaux (un de Nicolas Poussin e autre de François Boucher) et le poème de Stéphane Mallarmé titré *L'Après-midi d'un faune*. Centrée dans le domaine des études entre les arts (spécialement le littéraire et les visuels), ce projet ne constitue pas une analyse profonde des oeuvres en quête ; il n'a pour but qu'attirer l'attention des lecteurs sur la possibilité d'une lecture intersémiotique (ou *intermediatique*) parmi elles, en ce qui concerne surtout leur thème. Poursuivant cet objectif, nous nous appuyerons pour la discussion sur un texte de Liliane Louvel (« Nuances du pictural », 2001) sur les marqueurs de picturalité chez une oeuvre littéraire, parmi d'autres sources importantes.

Mots-clés : Intermidialité, mythologie, êtres rustiques, Peinture, Poésie.

“A pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites [...]”

Relações intermidiáticas (texto/ imagem)

Na esteira da tradição horaciana do *Ut pictura poesis*, Leonardo da Vinci, embora defensor ferrenho da superioridade da pintura em relação às outras artes, já remetia à problemática comparação entre as construções do visível e as do audível/ legível, isto é, entre a pintura e a literatura. A polêmica dela desencadeada, depois estendida a um paralelo entre as artes em geral – como o *paragone*, que no Renascimento focalizava o debate entre a escultura e a pintura –, apontou, ao longo dos séculos, para as diversas imbricações e influências que poderiam ser notadas entre os mais distintos sistemas semióticos. Foi o que fomentou o desenvolvimento do Comparativismo, o qual mantinha, e ainda mantém, o domínio da arte da palavra como ponto de referência. Esse fato continua a justificar a sua inclusão na abrangente área da Literatura Comparada.

Conforme mostra Claus Clüver², a evolução do campo comparativista ocorreu de tal maneira que, passando pela Semiótica, deu origem ao domínio particular dos Estudos Interartes. Este, por sua vez, para não se restringir à consideração das artes tradicionais (Música, Dança, Literatura, etc) e não excluir de seu âmbito as variadas “mídias” atuais (Imprensa, Televisão, Rádio, Internet, etc) vem sendo recentemente designado como o domínio da *Intermedialidade*. Tal denominação deriva do termo alemão *Intermedialität*, usado para definir o campo que examina tanto as relações entre as artes quanto entre as mídias. Embora ainda não completamente consensual, ela é capaz de abarcar, segundo Clüver³, os perceptíveis entrecruzamentos não só das artes como também dos recursos midiáticos nelas envolvidos. Por isso ela seria a mais adequada, na visão do pesquisador, para designar o campo de investigação do diálogo entre as artes no qual ganham ênfase os processos de

¹ DA VINCI. Tratado da Pintura, p. 19-20.

² CLÜVER. *Inter textus/ inter artes/ inter media*.

³ CLÜVER. *Op. cit.*

transposição intersemiótica ou intermediática, ou seja, a transmutação de textos para diferentes códigos artísticos e expressos em diferentes mídias.⁴

É justamente sobre esses processos, considerados em suas diversas naturezas e à luz da perspectiva intermediática, que ora nos deteremos. Contudo, a análise dos objetos a serem aqui abordados requer que voltemos nosso olhar novamente para a acirrada polêmica entre as duas artes irmãs, exatamente como sonhara Filômato nos jardins de Versalhes, entrevendo a rivalidade que inflamava os corações das duas distintas damas que logo ele reconheceu serem a Pintura e a Poesia⁵. Afinal, uma das relações que podem ser por nós, leitores (dotados que somos de um direito subjetivo de interpretação, conforme argumenta Clüver⁶), percebidas entre o poema do Fauno de Mallarmé e outras produções artísticas segue o sentido das Artes Visuais à Literatura.

No que se refere especificamente a essa transposição do visível para o legível/audível, Liliane Louvel⁷ expõe critérios bem fundamentados para se identificarem em um texto as marcas do pictural, se este não lhe é explícito, não é por ele convocado *in praesentia*, mas *in absentia*. Apesar de remeter à dificuldade de definição do elemento de picturalidade e à falta de consenso entre os críticos quanto ao seu emprego, a autora deixa clara a sua compreensão do mesmo: o pictural corresponderia à referência às Artes Visuais presentificada por uma obra literária sob aspectos mais ou menos explícitos⁸.

Tal concepção, nada limitada, pelo contrário, até bastante ampla, abre espaço para se estabelecer, conforme a pesquisadora o faz, uma tipologia de “descrições picturais” baseada em uma escala que varia de acordo com o grau de “saturação pictural” apresentado pelo texto. E esse grau só pode ser

⁴ Em adesão a essa linha de pensamento proposta por Clüver (*op. cit.*), o termo “intermedialidade” e seus correlatos aqui utilizados devem ser interpretados no sentido amplo de intersemiotividade, sob a ótica tanto da relação entre as artes quanto entre as mídias.

⁵ FÉLIBIEN. O sonho de Filômato.

⁶ CLÜVER. Da transposição intersemiótica, p. 125.

⁷ LOUVEL. Nuances du pictural.

⁸ LOUVEL. *Op. cit.*, p. 175.

medido rigorosamente, a seu ver, pela análise de “marcadores” (que podem ser diretos ou indiretos, implícitos ou explícitos) comuns aos dois meios de expressão artística (o pictórico e o literário) – por exemplo, o léxico técnico alusivo a cores, nuances, perspectivas, etc.⁹ Assim é que a autora enumera as variadas modulações de descrição pictural, em ordem crescente de saturação: desde o chamado *effet-tableau* (“efeito-quadro”), em que há apenas invocações indiretas e sutis às Artes Visuais, à *ekphrasis* propriamente dita, em que há referência direta e explícita a esse campo artístico e que constitui, nos seus termos, a “description d’oeuvre d’art déclarée comme telle”¹⁰.

O “Fauno” de Mallarmé e suas origens mitológicas

Tendo em vista essa via de abordagem das influências entre as duas artes irmãs, torna-se mais viável cogitar se no poema que Mallarmé dedicou ao fauno poderiam ser notados quaisquer reflexos dessas influências. De fato, isso não aparenta ser ilógico ou muito menos impossível. É o que estudiosos da obra mallarmaica discutem, apontando inclusive indícios – extratextuais e mesmo intratextuais – que fariam pensar em tal possibilidade: de que o referido poema do escritor francês evocaria obras picturais à época já existentes.

Para situar exatamente essa obra poética de Mallarmé, ela foi por ele trabalhada desde 1865 e recebeu três versões, até ser publicada em 1876. Originariamente destinada à encenação teatral, sob a forma de um monólogo do fauno, ela foi sendo modificada até assumir sua forma definitiva de poema pastoril (identificada pelo autor como “écloga”) sob o título de *L’Après-midi d’un faune*. E em 1876, ano de sua primeira edição, foi lançada em uma publicação luxuosa ilustrada pelo pintor Édouard Manet.

⁹ Em um ensaio mais recente que também trata da descrição pictural – identificada como um “iconotexto” pelo fato de uma imagem ser convocada por um texto –, Louvel (2006) esclarece que critérios extratextuais (que às vezes parecem determinantes para a interpretação de uma obra, como fatores biográficos, psicológicos e histórico-ideológicos) podem até ser elucidativos, mas não são suficientes a ponto de descartarem nem diminuírem o papel dos indicadores intratextuais para essa interpretação.

¹⁰ LOUVEL. *Op. cit.*, p. 183.

No que diz respeito à sua temática, pode-se dizer que ela recupera para a modernidade (em pleno contexto estético que conhece o auge do movimento simbolista) motivos mitológicos herdados da Antigüidade greco-latina. No entanto, é preciso lembrar que o imaginário mítico antigo abarca não somente imagens de deuses, heróis ou humanos (estes simples mortais), mas ainda de um outro rol de criaturas que se confundem entre aquelas e não se encaixam em nenhuma classificação estrita. São essas entidades mitológicas consideradas 'secundárias' ou 'menores', por não possuírem o mesmo *status* que as divindades (do Olimpo, por exemplo) e por apresentarem um caráter essencialmente híbrido e, de certo modo, monstruoso, uma vez que exibem traços tanto divinos quanto humanos ou, mais marcantemente, animais. Incluem-se no panteão de tais entidades figuras como as de sátiros ou silenos, centauros, faunos e ninfas, e foi justamente dele que Mallarmé foi buscar inspiração para 'pintar' seu poema.

Todas essas criaturas aparecem em fábulas, mitos e demais representações artísticas legadas pela tradição cultural greco-latina¹¹ como intimamente ligadas à Natureza. Essa sua proximidade ao ambiente selvagem e bucólico e sua distância das civilizações explicam a rusticidade que lhes é típica.

O Fauno (do latim *Faunus*), deus da Fecundidade para os romanos – sobretudo pela produtividade da terra –, é tido como guardião das plantações e dos rebanhos. Já os faunos (*fauni*) são figurados como gênios dos campos meio-homens (da cintura para cima) e meio-bodes (da cintura para baixo). Estes assemelham-se, por sua vez, aos sátiros helênicos (cognominados *selenos* ou *silenos*), demônios campestres igualmente duplos – homens-cavalos (tais quais os centauros) ou homens-bodes.

Todos esses seres costumam ser associados ao antigo deus grego Pã, também de fisionomia híbrida e relacionado à fertilidade. Amam o vinho, a dança, a

¹¹ Dentre essas representações restaram-nos imagens mitológicas reproduzidas em diversas peças de cerâmica arcaicas. Parte desse conjunto iconográfico foi atestado por fontes como o LIMC (1981). Além disso, há o testemunho deixado por textos antigos de cunho histórico-literário que, abordando o imaginário mítico daquelas civilizações, trazem referência aos seres menores desse universo fabuloso.

música e principalmente o sexo, fatores esses que lhes permitem integrarem-se ao lascivo cortejo de Dioniso¹². Maliciosos e desavergonhados, vivem a perseguir as ninfas, vítimas prediletas de sua infindável energia sexual.

Essas, comumente relacionadas a tais criaturas meio animais e meio humanas, são entidades femininas igualmente vistas como 'secundárias'. Habitam o campo, os bosques e as águas. Mais conhecidas pelo dom da eterna juventude e pela rara beleza, as ninfas compõem uma variada categoria de seres representados, na maioria das vezes, antropomorficamente como jovens mulheres. Dentre seus amantes mais vulgares aparecem os sátiros.

De tão semelhantes os seres rústicos da mitologia – como os anteriormente arrolados – são às vezes confundidos entre si. Guiados pelas necessidades fisiológicas mais elementares (como bebida e sexo), agem por instinto e buscam a satisfação imediata de seus apetites. Devido a esses traços tipicamente animais, em oposição aos humanos, tais criaturas podem ser enquadradas na ordem do grotesco – como o enxerga Bakhtin¹³ – e mesmo do monstruoso. Com efeito, encontram-se à margem do panteão divino mais nobre e elevado, afastados do ideal de beleza e próximos sim do depravado, do esdrúxulo e do horroroso.¹⁴

Por outro lado, e contraditoriamente, segundo destaca Dana Sutton¹⁵, tais entes detêm um certo poder sobrenatural. Esse poder se manifesta, por exemplo, pelos dons artísticos – como o da música e o da dança – e oraculares associados sobretudo aos sátiros e a Pã, além de sua longevidade incomum, e pela ascendência divina que por vezes lhes é atribuída. Desse modo, esses

¹² Deus do Vinho e da Loucura, Dioniso (ou Baco, para os latinos) incorpora a personalidade divina mais versátil, também híbrida, sendo percebido simultaneamente como homem e animal, másculo e efeminado, jovem e velho. A ele são associados os prazeres carnis – tais quais o da sexualidade e da embriaguez – mas também dons artísticos como o da música e da dança.

¹³ BAKHTIN. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*.

¹⁴ Para lembrar uma simples expressão em relação ao corpo grotesco formulada pelo teórico que tão bem discorreu sobre as manifestações grotescas desde suas origens: “[corpo] monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da ‘estética do belo’” (Bakhtin, 2008: 26).

¹⁵ SUTTON. *The satyr play*, p. 138.

seres míticos possuem um caráter essencialmente ambivalente, em uma palavra, *grotesco* – na acepção bakhtiniana¹⁶.

Relações intermediáticas: o “Fauno” na Literatura e o mito de Pã e Siringe na Pintura

A caracterização tão peculiar das entidades rústicas mitológicas não deixa de transparecer das obras aqui em foco. Mallarmé, apesar de não reproduzir fielmente no poema o grotesco ou a monstruosidade (em sua expressão original) associados a tais figuras, conserva ainda em seu fauno nuances dessa sua legítima personalidade mitológica. É justamente por vias dessa configuração mítica e, sobretudo, da conexão com o ‘submundo’ do grotesco e do monstruoso tais quais representados na Antigüidade que *L’Après-midi d’un faune* nos concede uma fresta (ou, quem sabe, uma janela inteira) para pensar na sua relação com outras obras que também abordam tal temática. É o que ocorre com os quadros de Nicolas Poussin e de François Boucher, ambos intitulados (coincidentemente ou não) *Pan et Syrinx*, e produzidos em 1637 e em 1759, respectivamente.¹⁷

Os pintores retomam, cada qual à sua maneira, um dos primeiros mitos tematizados por Ovídio em seu longo poema *As Metamorfoses* (obra que remonta aproximadamente ao século 8 d.C.). Trata-se da exposição da procedência da flauta de Pã – denominada originariamente “siringe” (*syrinx*) –, narrada ainda no Livro I (vv. 690-712)¹⁸. De acordo com a versão que nos oferece o poeta latino a respeito dessa história, em uma certa ocasião Pã apaixona-se por uma ninfa das águas chamada Siringe. Enlouquecido de desejo e cegado por seus instintos carnis, ele a persegue até a margem do rio Ladon, entre os vales da Arcádia. Desesperada para fugir ao furor selvagem de seu perseguidor, a náiaide, já sem saída, implora às suas irmãs do rio que a metamorfoseiem. Dessa feita, ela é mudada em bambuzal, e só assim Pã, a mais antiga divindade rústica dos gregos, a alcança. Entretanto, tudo o que

¹⁶ BAKHTIN. *Op. cit.*

¹⁷ Cf. Anexos.

¹⁸ Tomam-se por base as edições *Belles Lettres*, 1957 (cf. Referências).

obtem é o som que ela emite e que o encanta; a partir de então, conserva o instrumento por ele forjado e batizado com o nome da ninfa.

Esse é o episódio evocado nos dois quadros em questão. Em ambos a ninfa que lhes empresta o nome (*Syrinx*) aparece no centro da moldura, em meio a uma ambientação bucólica e rodeada por outros entes, dentre os quais Pã. Este, correndo ao seu encalço, é retratado em seu ímpeto erótico prestes a alcançar seu alvo. Além disso, em ambas as pinturas ele aparece como alvo, por sua vez, de Eros (ou Cupido, deus do Amor), que impõe sobre ele uma tocha acesa e aponta-lhe, com a outra mão, sua flecha certa e inescapável. Conseqüentemente, a natureza animalesca e grotesca do deus híbrido é aguçada pela mira do infante mas nem por isso menos poderoso filho de Afrodite (Vênus, a Rainha do Amor). Portanto, a cena retratada tanto por Poussin quanto por Boucher representa o momento imediatamente anterior ao desfecho do mito relatado no poema de Ovídio, em que Siringe, já amparada por sua tribo, será em breve metamorfoseada.

Sobre a legitimidade da relação entre esses quadros e a obra mallarmaica, muitos estudiosos discutem-na baseados por vezes em critérios extratextuais, buscando pistas histórico-biográficas a fim de comprovar se o escritor francês poderia ter se inspirado ou não neles para compor seu poema.¹⁹ Retomando, porém, a argumentação de Louvel²⁰: “O crítico deverá se esforçar para recuperar *no texto* os indicadores que assinalarão sua picturalidade. Não se trata de buscar critérios no exterior do texto”²¹. Com efeito, os índices intratextuais devem ser suficientes para se enxergar entre as obras em foco qualquer conexão intermediária, pois é a leitura que se faz das mesmas que deve legitimá-la em primeiro lugar, e não suas condições de produção – até porque estas nem sempre são verificáveis. Partindo desse princípio a análise aqui proposta focaliza o ângulo da recepção, e não o da produção.

¹⁹ A esse respeito, conf.: WALKER. Mallarmé's Symbolist Eclogue, p. 107-108.

²⁰ LOUVEL. A descrição “pictural”, p. 198.

²¹ Grifo nosso.

Para traçar uma noção geral da ambientação que reveste todas as obras em pauta, percebemos que o bucolismo lhes é evidente. Em todas elas a cena emoldurada se passa em uma paisagem pitoresca e envolve em seu centro figuras rústicas. Isso já aponta, especificamente quanto ao poema francês, para estas duas marcas indiretas de picturalidade: a aparência de uma moldura e a vista pitoresca.

De acordo com Louvel²², a primeira é resultado de fatores tais quais a referência à ausência de movimento e à suspensão da passagem do tempo e, conseqüentemente, do desenrolar do relato (pelo emprego, por exemplo, de tempos verbais que não expressam ação, como o pretérito imperfeito ou o presente atemporal). Isso caracteriza exatamente a transição de uma narração para uma descrição. A reunião desses fatores colabora para gerar uma ilusão de “enquadramento” (*cadrage*), de moldura, como se o leitor de repente se deparasse com um quadro ou uma janela aberta diante de si e focalizasse o seu interior (ou o seu fundo). Tais impressões compõem o que a autora classifica como a primeira modulação pictural, a mais vaga, subjetiva e diluída no texto: *l’effet-tableau*. E é a que pode ser exemplificada pela referência à imobilidade do fauno no seguinte verso do poema: “Inerte, tout brûle dans l’heure fauve” (*L’Après-midi*, v. 32)²³.

A segunda marca, a vista pitoresca, corresponde justamente ao segundo tipo de modulação pictural elencado pela pesquisadora: *la vue pittoresque*. Ela a define como toda cena que aguça os nossos sentidos e nos parece digna de ser reproduzida, suscetível de ser pintada. É o que ocorre por exemplo ao nos encontrarmos diante de uma bela paisagem, como é possível imaginar deste fragmento pelo seu ar bucólico: “Ô bords siciliens d’un calme marécage/ Qu’à l’envi des soleils ma vanité saccage,/ Tacites sous les fleurs d’étincelles...” (*L’Après-midi*, vv. 23-25)²⁴

²² LOUVEL. Nuances du pictural.

²³ “Inerte, tudo fervilha à hora rúbea” – Todos os fragmentos do poema de Mallarmé aqui citados foram retirados das obras completas do autor lançadas pelas edições *Pléiade*, 1945 (cf. Referências); as traduções são nossas.

²⁴ “Ó costas sicilianas de calmo pântano/ Que à inveja dos sóis me arrebatava a vaidade/ Tácita sob as flores de raios...”

Além desses índices que podem ser entrevistados no poema, há algumas marcas esparsas que, no entanto, evocam mais diretamente o domínio das Artes Visuais. Elas se concentram no campo lexical, em que aparecem referências a cores, nuances, à própria arte pictural, e inclusive à ninfa que protagoniza o mito e à deusa do Amor (cujo representante direto, Cupido, se faz presente nas telas pintadas). Logo no início, por exemplo, os sentidos inebriados do fauno conferem destaque à alva e levemente rubra tez das ninfas que povoam seus sonhos, assim como ela contrasta nos quadros em meio às cores das outras figuras e da paisagem que as circundam: “Ces nymphes, je les veux perpétuer./ Si clair, Leur incarnat léger, qu’il voltige dans l’air...” (*L’Après-midi*, vv. 1-2)²⁵

Mais adiante, é à própria amada de Pã (no mito, transformada em flauta) que ele faz alusão e, logo em seguida, à arte que a projetou sobre a tela de Poussin e Boucher: “Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne/ Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m’attends!/ [...] je vais parler longtemps/ Des déesses; et, par d’idolâtres peintures,/ À leur ombre enlever encore des ceintures” (*L’Après-midi*, vv. 52-56)²⁶.

Depois, já não é com as ninfas que o fauno delira, mas com a própria deusa do Amor; então surge uma referência a Vênus que, na mitologia, é esposa de Hefesto, deus do Fogo ao qual o monte Etna (antro do vulcão da Sicília) é consagrado: “Etna! C’est parmi toi visité de Vênus/ Sur ta lave posant ses talons ingénus,/ Quand tonne un somme triste où s’épuise la flamme./ Je tiens la reine!” (*L’Après-midi*, vv. 101-104)²⁷ Tal é o encantamento do fauno nessa passagem que nos é oferecida uma visão emoldurada de seu devaneio, como se tivéssemos diante de nossos olhos uma pintura da cena que ele imagina viver. Isso pode ser interpretado como mais um modelo de enquadramento.

²⁵ “Estas ninfas, quero perpetuá-las./ Tão claro, Seu leve rubor carnal, como ele rodopia no ar...”

²⁶ “Trata, pois, instrumento das fugas, ó maligna/ Siringe, de reflorescer nas águas onde me esperas !/ (...) eu vou falar longamente/ De deusas; e, por pinturas idólatras,/ À sua sombra carregar ainda cinturas”.

²⁷ “Etna! É em meio a ti visitado por Vênus/ Sobre tuas lavas pousando seus calcanhares ingênuos,/ Quando retumba um sono triste onde se extenua a chama./ Eu seguro a rainha!”

Isto é, a ilusão de se deparar com um quadro em meio à composição poética acomete o leitor, novamente dando-lhe a impressão do *effet-tableau*.

Como esses, vários outros indícios de picturalidade podem ser percebidos no decorrer do poema, o que deflagra, além da musicalidade que Mallarmé imprimiu em seus versos, a sua proximidade das Artes Visuais. Essa proximidade, porém, se dá *in absentia*, já que as obras em destaque não são veiculadas por um mesmo suporte, mas inclusive produzidas em épocas diferentes. Todavia, isso não impede que tenhamos em mente a relação intermediária que pode ser identificada entre elas, uma vez que apresentam temáticas semelhantes e vários pontos de entrecruzamento que apontam as mútuas influências que a Pintura e a Literatura podem exercer entre si.

Quanto à presença dessas influências no poema mallarmaico, observamos que seu funcionamento não chega a ser ekfrástico, conforme a classificação de Louvel²⁸, pois não ocorre uma verdadeira descrição pictural no “Fauno”. Ele apenas contém certos reflexos picturais que, em conformidade com a tipologia elencada pela autora, aproximam-se mais do *effet-tableau* e em algumas passagens até da *vue pittoresque*, dado que a saturação pictural é incompleta, e seu efeito é fugaz. Para citar seus termos, “le lecteur a soudain l’impression de voir un tableau”²⁹, e é justamente o que sucede na leitura do poema.

Conclusão

As indicações feitas neste trabalho pretendem apenas demonstrar a viabilidade de uma leitura intermediária entre o poema *L’Après-midi d’un faune* de Mallarmé e os quadros de Poussin e Boucher intitulados, ambos, *Pan et Syrinx*. Apesar de panorâmicas, elas servem de exemplo de como é possível perceber as influências que podem ser traçadas quanto à temática mítica explorada por todas elas. Efetivamente, recuperando a representação grotesco-monstruosa de entidades rústicas da Natureza, tal qual construída na Antigüidade greco-

²⁸ LOUVEL. *Op. cit.*

²⁹ LOUVEL. *Op. cit.*, p. 177 – “O leitor tem repentinamente a impressão de ver um quadro.” (tradução nossa)

latina, elas conseguem projetá-la em outras épocas, inclusive na modernidade, de maneira particular.

Ademais, essas indicações exemplificam o modo de se conceber o próprio diálogo entre as artes (sobretudo entre as duas irmãs, a Poesia e a Pintura) em meio a composições artísticas de diferentes épocas e sob o olhar do leitor. A este deve ser atribuída a maior autoridade para analisar e interpretar a relação que entre elas se delineia explícita ou implicitamente. E como instrumentos lhe devem servir, a par dos recursos extratextuais que lhe parecerem convenientes e acessíveis, os sinais que a própria estrutura intrínseca dos objetos em foco lhe fornecer.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. (2008). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6.ed. São Paulo: Hucitec.

BRILL'S New Pauly. (2007). *Encyclopedia of the Ancient World*. Vols. 4, 5, 10. Boston: Leiden.

CLAY, Jenny Strauss. (2006). Hybrids. In: _____. *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press. p.150-174.

CLÜVER, Claus. (2006). Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG. p.107-166.

CLÜVER, Claus. (2006). *Inter textus/ inter artes/ inter media*. In: ALETRIA. *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, n.14, jul./dez. p.11-41.

DA VINCI, Leonardo. (2005). Tratado da pintura ("O *paragone*"). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Vol.7. São Paulo: Ed. 34. p.17-27.

FÉLIBIEN, André. (2005). O sonho de Filômatos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Vol.7. São Paulo: Ed. 34. p.40-59.

GRIMAL, Pierre. (1993). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

LEXICON Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). (1981). Vol. VIII, 2. Zürich: Artemis Verlag Zürich und München.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). (2005). *A pintura: o paralelo das artes*. Vol.7. São Paulo: Ed. 34.

LOUVEL, Liliane. (2006). A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG. p.191-220.

LOUVEL, Liliane. (2001). Nuances du pictural. In: *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris, n.126, avril. p.175-190.

MALLARMÉ, Stéphane. (1945). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.

OVIDE. (1957). *Les Métamorphoses*. Texte ét. et trad. par Georges Lafaye. 12.ed. Tome I. Paris: Les Belles Lettres.

SUTTON, Dana. (1980). The satyr play: a preliminary sketch. In: _____. *Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain. p.134-145.

WALKER, Steven F. (1978). Mallarmé's Symbolist Eclogue: The "Faune" as Pastoral. In: *PMLA*. New York, vol.93, n.1, jan. p.106-117. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=00308129%28197801%2993%3A1%3C106%3AMSET%22A%3E2.0.CO%3B2-K>> Acesso em: 10 dez. 2008.

Anexos



Pan et Syrinx – Poussin, 1637
(Óleo sobre tela, 82 x 106 cm – Gemäldegalerie, Berlin)



Pan et Syrinx – Boucher, 1759
(Óleo sobre tela, 42 x 32 cm – National Gallery, London)

O TEMPO COMO ESTRATÉGIA ENUNCIATIVA EM DUAS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

Edson Ribeiro da Silva

Doutorando em Letras pela UEL

Resumo

A preocupação em revelar, no texto, o tempo da narração é uma constante da literatura de inúmeros autores modernos, entre eles, Clarice Lispector. A autora tratou o tempo de diversas maneiras, tendo chegado, em *Água viva*, a exibir uma coincidência total entre o tempo da narrativa e o da narração. Posteriormente, em *A hora da estrela*, a autora buscou uma forma nova de manifestar tais tempos, através do encaixe de narrativas.

Palavras-chave: Lispector, tempo, narrativa, narração.

Abstract

The concern to reveal, inside the text, the time of narration is a constant action in the literature of various modern authors, among them, Clarice Lispector. This author treated the time of various forms, and arrived, in *Água viva*, to exhibit a total coincidence between the time of narrative and the time of narration. After this, in *A hora da estrela*, the writer searched a new form to express these times, through the plug of narratives.

Key words: Lispector, time, narrative, narration.

1- O tempo na narrativa

Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, afirma a necessidade de os estudos literários atentarem para o aspecto enunciativo das obras, considerando "surpreendente que a teoria da narrativa se tenha até agora preocupado pouco com os problemas da enunciação narrativa, concentrando quase toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo" (GENETTE, s/d., p. 24). A afirmação faz pensar o quanto a especificação de aspectos enunciativos pode revelar da obra literária como um todo.

Ainda na mesma obra, Genette especifica a natureza do tempo na narrativa. Ali se distinguem os tempos *da história, da narrativa e da narração*, entendendo-se que também existe um tempo *da leitura*, este exterior ao

discurso literário. É importante lembrar que, para o teórico francês, a existência de tais tempos é constituinte do ato de narrar:

“Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (GENETTE, s/d., p. 25-27).

É através da distinção entre tempos que Genette insiste na necessidade de se focalizar a enunciação como elemento constituinte da obra. A teoria literária tem dado nomes diversos aos vários tipos de tempo. Por isso, aos nomes utilizados por Genette no trecho anteriormente citado podem ser incluídos diversos outros: tempos “da história” e “do discurso” (TODOROV, 1974); tempos “do narrar” e “do narrado” (MACHADO, 1995); tempos “do enunciado” e “da enunciação” (BENVENISTE, 1989). Na maioria dos casos, o que se observa é uma classificação binária. Na verdade, a classificação de Genette, em seus quatro termos, pode ser resumida em dois conjuntos: história e narrativa dizem respeito ao texto pronto, referem-se ao narrador; narração e leitura são processuais, referem-se à produção e à recepção do texto. Por isso, prefere-se aqui uma divisão binária: tempo da narrativa se refere ao enunciado, e tempo da narração, à enunciação. O tempo da leitura é visto como algo diverso da enunciação, pois se, no texto oral, a recepção é concomitante à enunciação, isso não ocorre no texto escrito. Tal aceção de termos basta para o que se pretende demonstrar.

Interessante, também, é o fato de que o teórico fale de “uma situação real ou fictícia” (GENETTE, s/d., p. 27), quando se refere ao tempo da narração. Não se trata, dessa forma, de se entender apenas ou unicamente a situação efetiva de produção do texto. Não se trata de uma crítica genética, mas de um enfoque nos procedimentos que constituem a perspectiva adotada. A enunciação pode ser uma estratégia fictícia, a serviço da perspectiva.

De fato, a perspectiva pode ser vista como um dos elementos narrativos mais passíveis de redefinições, de inovações. Por isso, das três visões possíveis para Pouillon (1974, p. 71s), Reuter (2002, p. 79s) chega a cinco instâncias narrativas. Essa complexificação, sem dúvida, é decorrência

das formas de narrar criadas, sobretudo, ao longo do século XX, por autores como James Joyce, Virginia Woolf ou William Faulkner. Entender a obra de tais autores passa pela compreensão dos procedimentos enunciativos.

Constitui, de fato, uma das preocupações norteadoras da vanguarda literária a criação de formas novas de produção e percepção do texto literário. Uma literatura que busca a expressão do tempo pessoal, subjetivo, psicológico, e que dá conta, também, de expressar processos inconscientes, pode ser vista no fluxo da consciência, no solilóquio, entre outras técnicas. Procedimentos vanguardistas que, no Brasil, passam a ser assimilados e desenvolvidos sobretudo a partir das décadas de 40 e 50.

2- Clarice Lispector: romancista do tempo

A utilização de técnicas de introspecção valeu ao primeiro livro de Clarice Lispector, em 1943, o comentário de Antônio Cândido em que afirmava este ser "nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virginia Woolf" (BOSI, 1994, p. 424). Se a técnica já era utilizada em *Perto do coração selvagem*, viria a ser uma constante na autora a preocupação com o tempo. Acabou por valer-lhe o epíteto de "a romancista do tempo" (SÁ, 1993, p. 109). Por isso, Clarice pode ser um exemplo do modo como Genette define o tempo. Não se trata de trabalhar apenas o tempo psicológico, através de técnicas de introspecção, o que seria uma atenção dada sobretudo ao tempo da narrativa. Pois Clarice incorpora ao seu texto também o tempo da narração, ou seja, faz do próprio ato de escrever o tema de inúmeras obras.

Não há dúvida de que, em princípio, Clarice é uma autora preocupada com técnicas de introspecção, que passam pelo monólogo interior. É o que se percebe sobretudo nos três primeiros romances da autora. Em *Perto do coração selvagem*, o que se observa é o enfraquecimento da ação em nome da digressão, da reflexão acerca dos sentidos do narrado. Já há uma narradora inserida no texto, através de uma voz que intermedeia o monólogo interior com a reflexão, beirando o ensaio ou o discurso lírico. O mesmo procedimento é adotado nos dois romances publicados em seguida, *O lustre*, em 1946, e *A cidade sitiada*, em 1949. Tem-se um discurso "reflexivo", tal como Todorov (1974, p. 104) o descreve: a linguagem se enche de reflexões

abstratas, de figuras retóricas, o número de ações é menor que o de reflexões. A autoria dedicaria, então, os anos seguintes ao conto.

A volta ao romance, na década de 60, marcaria uma nova possibilidade de focalizar o tempo. O que define os romances dessa década é uma transformação do tempo psicológico em mítico. Ele passa a ser o elemento estruturante da obra. Em *A maçã no escuro*, o tempo representa os sete dias da Criação, conforme a narrativa bíblica; em *A paixão segundo GH*, de 1964, as etapas percorridas pelo tempo interior da personagem representam as quinze estações da *via-crucis*; em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, a autora incorpora os mitos europeus (nórdicos e gregos). O que marca nesses três romances a evolução em direção a um tempo que revele o próprio ato da escritura, da enunciação, é sem dúvida a passagem da terceira para a primeira pessoa. *A maçã no escuro* ainda é um texto em terceira pessoa. A perspectiva focaliza o interior das três personagens, mas a voz é do narrador que, mesmo reflexivo, está ocultado na narrativa. O salto se daria a partir de *A paixão segundo GH*, narrado em primeira pessoa. A identificação entre narrador e personagem faz com que o tempo da narração ganhe relevo. Existe um tempo histórico, da narrativa, mas o maior espaço é preenchido pelo tempo presente, aquele em que a narradora reflete sobre os sentidos da ação. E esse tempo presente é o mesmo em que a narrativa está sendo enunciada. Se a autora volta à terceira pessoa em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, isso se deve à divisão da perspectiva entre as duas personagens. O discurso é lírico, a narração se reduz quase inteira ao tempo em que se enuncia.

A década de 70 marcaria a incorporação radical do tempo da narração como processo narrativo. As obras desse período são radicais no sentido da explicitação de seus próprios processos de escritura, o que levaria a um esforço pela coincidência entre os tempos da narrativa e da narração. Ou, conforme foi observado por Sá (1993, p. 96): “fundir o tempo da história ou da ficção com o tempo da escrita ou da narração, e se não fosse impossível, com o tempo da leitura.” São dessa década obras como *Água viva*, *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*. As duas primeiras podem ser enquadradas dentro do mesmo impulso criador. São aquelas obras em que Clarice levou mais longe a

intenção transgressora no que se refere a categorizações genéricas. Obras que desafiam classificações, exatamente porque o tempo nelas está mais próximo do lírico ou do ensaio que do narrativo. A última pode ser vista como uma confluência entre visões diferentes do tempo, capaz de dar conta não só da Clarice preocupada com o tempo da personagem, que se poderia relacionar com os tipos *da história* e *da narrativa*, como com aquela preocupada com o tempo do narrador, que se pode relacionar aos tipos *da narração* e *da leitura*.

Por isso, trata-se aqui de focalizarem-se a primeira e a última dessas obras, pois nelas se percebem dois modos de se ostentar o tempo da narração. Clarice Lispector se vale nas duas obras de estratégias enunciativas diferentes, em ambas com o intuito de revelar ao leitor o processo de escritura.

3- Estratégias enunciativas em *Água viva*

Água viva pode ser considerada a obra mais radical de Clarice Lispector. Trata-se, sem dúvida, de um radicalismo já previsto no início do texto: "Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais" (LISPECTOR, 1993, p. 17). A dificuldade de uma categorização do texto levou-o a ser classificado apenas como *ficção*. Mas se trata, sem dúvida, de uma obra que se identifica com aquilo que Zagury (1982, p. 15) define como "escrita do eu": "Interessa-nos o indivíduo que se volta de preferência para si mesmo, embora, é claro, não se furte a testemunhar o comércio do seu eu com o mundo circundante que a vida lhe apresentou." Pode ser percebido como um texto em prosa de teor lírico. Quem narra é a própria personagem. Algo que não constituiria nenhuma ruptura, se não houvesse uma identificação de narrador e personagem com a autora, o que aproxima o texto da autobiografia. Dessa forma, o tempo da narrativa, que poderia estar relacionado somente à personagem e à narradora, dá lugar ao tempo da narração, pois aqui se vê uma narradora-autora redigindo seu texto e também dentro dele.

É preciso que se retome aqui a noção de *reflexividade*, de Todorov, para que não se perca de vista que se está ainda no âmbito de uma obra narrativa. Para o teórico, o narrador

"se torna amiúde reflexivo: assume consciência de si próprio e põe em questão suas propriedades. Ao nível da estrutura do texto, cumpre notar a ausência de toda causalidade e, menos fortemente, de toda especialidade. As ações apresentadas não se encadeiam logicamente, não se provocam uma à outra. Além disso, o número dessas ações é muito pouco elevado; e elas não são consideradas na vida como ações 'importantes': a personagem central não faz mais que refletir, ou escrever, ou falar. O encadeamento do discurso obedece a uma única temporalidade; e além disso unicamente à temporalidade de enunciação que, como se sabe, é obrigatória, inevitável; por conseguinte, é o encadeamento mais frágil que existe" (TODOROV, 1974, p. 104-105).

O narrador reflexivo é uma marca de toda produção clariceana. O que distingue *Água viva* é que aqui essa reflexividade não intermedeia o tempo da narrativa e o da narração. Tais tempos coincidem: "É uma questão da simultaneidade do tempo" (LISPECTOR, 1993, p. 44), como afirma a própria narradora. Não existe mais aquele tempo histórico referido por Benveniste (1993) e que é marcado pelo pretérito. Este se distinguiria do tempo da enunciação pelo fato de o último acontecer no presente. Em *Água viva*, não há essa diferença. O esforço se refere ao fato de que a obra se produz toda ela no tempo em que está sendo enunciada. O narrador não reflete sobre o tempo passado, mas é essa reflexão, ocorrida no presente, que compõe o corpo da obra. Não existe um enredo predeterminado, o que faria pensar em uma sucessão temporal, uma causalidade. Mais que isso, não é o uso da abstração que faz com que o tempo da narração sobressaia. O efeito é conseguido, sobretudo, pelo uso do improviso. Dessa forma, não há uma causalidade temática, uma lógica que poderia definir o texto como ensaio:

"Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido." (p. 26)

"Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia." (p. 27)

"Será que isto que estou te escrevendo é atrás do sentido? Raciocínio é que não é." (p. 37)

O esforço por parecer fugir a qualquer predeterminação faz crer que o tempo todo da obra é aquele em que a narradora enuncia. O que não ocorreria se existisse um narrador que se diferenciasse da autora. Existindo um narrador, figura pertencente ao espaço interno do texto, esta ficaria ainda circunscrita ao tempo da narrativa. Seria um exemplo daquilo que Genette

(s/d., p. 25) define como “situação fictícia”, pois nela o narrador apenas fingiria improvisar, enquanto o autor teria domínio sobre o texto. Em *Água viva*, procurou-se a coincidência entre narrador e autor. Aqui, existe uma narradora. E as semelhanças com a autora Clarice Lispector são evidentes: elas são pintoras e escritoras, têm interesses comuns, um modo de vida similar. Seria um *alter-ego* da autora? Ou a própria autora falando de si?

O leitor comum de Clarice Lispector acredita que ela tenha produzido *Água viva* em um jorro de inspiração. Vê a obra como um esforço radical por demonstrar ao leitor o processo de escritura, os dramas de escrever, de se fazer da linguagem um instrumento capaz de desvelar o ser.

No entanto, Clarice talvez tenha feito seu leitor crer em uma obra que não é o que parece ser. O processo de criação de *Água viva* se enquadra nos procedimentos mais comuns da escritora. E, na década de 70, esta se tornou pródiga em repetir procedimentos, como a colagem de textos já utilizados, em obras novas. Às vezes, tais textos nem são de sua autoria, mas ela se apropria deles, dá a eles uma dimensão reflexiva, pessoal.

Edgar Cezar Nolasco, em *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, dedica-se ao estudo dos processos de criação da escritora. Focaliza o processo de construção de *Água viva* como sendo uma colagem de textos já existentes. Nessa obra, a autora

“se aproveitou de coisas que já estavam escritas’ – as crônicas, por exemplo – e foi recortando e colando, ajuntando fragmentos, até que se deu conta de que o trabalho estava ficando grande demais, e perigoso demais, achando por bem reduzir algumas páginas, sobretudo aquelas que eram de crônicas em que ela –a mulher-cronista-escritora – aparecia de forma mais pessoal. No entanto, mesmo tendo feito todo esse trabalho cuidadoso de cortar o grande texto na tentativa de rasurar o ‘eu’ pessoal, outros textos-crônicas permaneceram na escritura, mas sem perder o sentido emanado pelo fragmento” (NOLASCO, 2001, p. 195-196).

Assim, o processo não se refere a escrever de improviso o impensado, aquilo que antes não existia, mas a retirar excessos daquilo que não só já existe, como já tinha sido publicado. Dessa forma, um texto que possuía, na versão inicial, 280 páginas, pôde ser publicado na versão definitiva com cerca de 90.

O texto se compõe da colagem de algumas crônicas. Clarice publicou crônicas entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, no *Jornal do*

Brasil. Estas foram publicadas, em 1984, sob o título *A descoberta do mundo*. O esforço criador em *Água viva* se refere sobretudo a dar coesão a essas crônicas. A autora retirou delas referências que pudessem datar seu texto, como a pessoas reais, vivas. E acrescentou justamente aquelas reflexões pelas quais é possível o sentido de *Água viva*, ou seja, os momentos em que a narradora se apresenta como tal, em um presente que é tanto vivencial como enunciativo. Fora desses momentos, quando o texto não apresenta a figura da narradora falando da composição do texto, o que se tem é a autora Clarice Lispector, tal como assinava sua crônica semanal. De fato, o que o leitor não sabia é que era a própria autora falando de si, pois a crônica semanal constituía, para Clarice, o espaço em que podia mostrar-se sem máscaras.

Se *Água viva* pode ser entendido como o texto mais pessoal da autora, dentro daquilo que se define como obra ficcional, é porque o texto é o resultado da transmigração de textos avulsos, confessionais, verdadeiros ensaios, como podem ser definidas as crônicas em que um autor fala de si, para o âmbito da ficcionalidade. O que passa pela voz de uma narradora sem nome, que busca uma identificação com a própria autora, nada mais é do que a fala desta, assinada por ela em outras mídias como integrando um discurso pessoal. Nas palavras de Nolasco (2004, p. 149):

"Tais questões transitam livremente entre o mundo experimentado e seu mundo literário. Um se superpõe ao outro, travestindo-se de máscaras literárias e deixando entrever aquele traço biográfico que vai marcar e diferenciar radicalmente a sua escrita."

É fato que a autora escrevia suas crônicas de improviso, muitas vezes recusando-se a revê-las, a corrigi-las. O que é instigante aqui é pensar se a inserção desses textos em uma obra que se quer improvisada faz com que a mesma perca sua essência, pois os textos que a compõem já estavam escritos quando de sua produção. Não haveria, assim, aquela coincidência de tempos que a obra preconiza. Esta constituiria apenas uma "situação fictícia", conforme o conceito de Genette.

4- Estratégias Enunciativas em *A hora da estrela*

O último livro publicado por Clarice Lispector em vida pode ser entendido como seu testamento literário. Por isso, *A hora da estrela* não é apenas uma continuação das tendências que a autora vinha desenvolvendo ao longo da carreira, e que se intensificaram na década de 70. O livro precisava evidenciar seu próprio processo de enunciação, mas também reafirmar a opção da autora por temas ligados ao subjetivo.

“É que de repente o figurativo me fascinou: crio a ação humana e estremeço. Também quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Publicado em 1977, poucos meses antes da morte da autora, *A hora da estrela* representa, depois das experiências com o puramente abstrato, uma confluência deste com o factual, o “figurativo”. Se optasse apenas pelo último, a obra não precisaria adotar a estratégia enunciativa que a estrutura. Ao encaixar os dois aspectos, cria uma estratégia nova.

Aqui, os tempos estão revelados de modo ostensivo. Existe um tempo da narrativa, que faz uso de recursos como o tempo histórico para narrar fatos; existe um tempo da narração, que explicita ao leitor os momentos da gestação do texto. Não se trata daquele modo reflexivo que caracteriza os romances em terceira pessoa. Não há um narrador escondido, que faz sua voz se confundir com a das personagens. Não há uma identificação completa entre ambos, como nas obras em primeira pessoa. Autor e narrador afastam-se, aproximam-se. O que a autora faz é um jogo de retirar e colocar máscaras, que ora mostram seu rosto desnudo, ora coberto sob a máscara do narrador.

O livro é costumeiramente definido, nas resenhas, nas adaptações, como sendo a história de Macabéa. A imigrante nordestina, pobre, quase sem vida interior, pode ser enquadrada como uma forma de Clarice Lispector falar do social. Na verdade, uma opção da autora por uma personagem da qual não se pode explorar a dimensão subjetiva; não haveria como escrever um monólogo interior com os pensamentos de Macabéa. Por isso, ela é vista de fora, perspectiva que Clarice não costumava adotar. E Macabéa tem uma história linear.

Seria, se o enredo se resumisse a isso, um livro em que Clarice Lispector trataria o social, mostrando que sabia fazê-lo. No entanto, é um livro de Clarice Lispector. E que mostra isso sobretudo através da explicitação do tempo da narração. *A romancista do tempo* constrói, paralelamente à história de Macabéa, a história da escritura do próprio livro. Trata-se do que já se definiu como *mise en abyme*, ou seja, o texto que se revela como um livro dentro de outro livro. Ela poderia ter se colocado na obra como a própria narradora, e desvelar seus dramas como autora. Não se nomear e fazer o leitor crer que o narrador é a própria escritora. Mas o que Clarice faz é dar nome ao narrador. Um narrador que se nomeia, e que não coincide com a personagem, é um procedimento incomum. Há narradores que se nomeiam, mas assumem a perspectiva do narrador-testemunha, interior à narrativa.

Em *A hora da estrela* isso não ocorre. A partir do momento em que o narrador se nomeia, e ele é um homem, não se pode negar sua identidade como personagem. Ele tem um nome masculino: Rodrigo S. M. É uma criação da autora. O fato de este narrador contar a história de Macabéa faz dele o autor desta, mas ao mesmo tempo, ser o protagonista de uma outra história. E esta poderia ser, como em tantas obras conhecidas, um relato escrito naquele tempo histórico, da narrativa, o que separaria definitivamente o narrador do autor. Mas a estratégia aqui é fazer com que a fala do narrador seja enunciada no presente. O narrador fala no tempo da narração, ele relata, passo a passo, os problemas ligados à escritura de um livro. "Mas voltemos a hoje. Porque, como se sabe, hoje é hoje. Não estão me entendendo e eu ouço escuro que estão rindo de mim em risos rápidos e rípidos de velho. E ouço passos cadenciados na rua" (LISPECTOR, 1998, p. 20). O tempo presente que se evidencia no trecho anterior é o da enunciação. Mas também é o tempo da leitura, pois o narrador sabe que não está sendo compreendido. O uso do gerúndio faz pensar em um presente que é a própria duração da enunciação e da leitura. O enunciatário apreenderia o texto no próprio momento em que este estaria sendo enunciado.

Poderia se tratar apenas de uma "situação fictícia", relacionada ao tempo da narração, pois a coincidência com o tempo da leitura, conforme focalizou Sá, citada anteriormente, não é possível. Na verdade, a opção por

tornar presente o tempo da narração acontece antes dela. A primeira página de *A hora da estrela* enumera treze títulos sugeridos pela autora. Ou seja, a própria nomeação do livro cabe ao leitor. Tais títulos vêm entremeados pela assinatura da própria escritora. Mas isso não basta: a página seguinte contém a dedicatória do livro, encimada pelas palavras: "Dedicatória do Autor (Na verdade, Clarice Lispector)" (LISPECTOR, 1998, p. 9). O que se observa aqui nesse procedimento é a criação de um terceiro tempo, aquele em que o verdadeiro autor pode se manifestar. Um tempo anterior àquele em que o narrador enuncia. Dessa forma, se o verdadeiro autor é Clarice Lispector, cabe a Rodrigo S. M. a ação de narrar. Mas ele também é personagem desse verdadeiro autor. Isso poderia representar aquilo que Bakhtin (2003, p. 93) chamou de "exotopia", ou seja, a possibilidade de um autor ver a personagem de fora, como um outro. Aqui, Clarice pode ver Macabéa de fora, usando a máscara de um outro, Rodrigo S. M., mas pode ver este de fora, na condição de verdadeiro autor. Tal exotopia faz com que Clarice veja em Rodrigo S. M. não um narrador apenas, mas um outro que a representa. Rodrigo S. M. é não apenas Clarice Lispector, mas todo escritor diante de seu ofício. Suas dificuldades, seu pesar diante do destino infeliz da personagem não é apenas o de Clarice Lispector, mas o de qualquer escritor envolvido com sua própria produção. O procedimento explicitado no trecho a seguir é um exemplo daquilo que Ducrot define como "ironia" (BRANDÃO, 1998, p. 112), ou seja, uma forma de discurso polêmico: "Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas" (LISPECTOR, 1998, p.14). No trecho, existe uma discrepância entre a fala do enunciador (que é o narrador, Rodrigo S. M.) e a do autor (na verdade, Clarice Lispector), pois nela se rebaixa a mulher como capaz de escrever um texto de tema social. Em *A hora da estrela*, o que Clarice quer deixar evidente é a capacidade de uma escritora poder falar do social. A autora atesta aquilo que o narrador nega, mas que, na sua narrativa, acaba por confirmar. O sofrimento de um narrador masculino diante da tragédia da personagem é a grande ironia da autora.

No entanto, Clarice se identifica com seu narrador no ato de narrar. Poder ver de fora o narrador, ao mesmo tempo em que fala da função de escrever, dá a Clarice a condição de objetividade que poderia lhe ser cobrada exatamente por aqueles que não supõem uma mulher capaz de escrever sem lacrimejar. Para eles, ela cria esse narrador que é aparentemente um outro. Mas que se recobre de todos os dramas que os narradores clariceanos vinham exibindo. Outra vez, existe a possibilidade de se misturar a história pessoal com a ficção. De fazer da própria subjetividade o material para compor a obra. Nas palavras de Nolasco (2004, p. 150): "Exemplo de processo em que o sujeito ficcional vive e (re)vive, na superfície textual, histórias 'pessoais' e 'inventadas', amalgamando, na materialidade da letra, a vida e a ficção."

5- Conclusão

A trajetória literária de Clarice Lispector se compõe dessa ambivalência entre vida e ficção. Por isso, a autora pode descer tão profundamente nas dimensões subjetivas de suas personagens. Mas não era suficiente falar de si apenas como personagem. Não era suficiente usar uma máscara cabível apenas na ficção, no tempo da narrativa, como história. Da mesma forma, não era suficiente ser confundida com a personagem, mesmo quando essa revela o tempo da narração, em que a autora escreve. Era preciso também aparecer sem a máscara, nos momentos em que já não havia distinção entre autor e narrador, e os tempos de ambos eram similares. *Água viva* se enquadra nesse exemplo. No entanto, era preciso demonstrar que se pode entender o outro, falar do figurativo através do social. Mas não se pode, mesmo falando do outro, não ser o escritor que enuncia. Por isso, *A hora da estrela* fala do escritor, e o tempo deste é revelado em uma obra que mostra a personagem de fora. Assim, se o narrador dessa obra é personagem, ele é visto de fora pelo verdadeiro autor; mas, se ele é uma máscara desse autor, este pode compreendê-lo a partir de si mesmo. Amálgama da vida e de seu tempo com o tempo da ficção.

6- Referências

As citações de Clarice Lispector se referem a:

LISPECTOR, Clarice. (1993) *Água viva*. 12ª ed., Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

_____. (1998) *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

As demais citações se referem a:

BAKHTIN, Mikhail. (2003) *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes.

BENVENISTE, Emile. (1993) *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes.

_____. (1989) *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Editora Pontes.

BOSI, Alfredo. (1994) *História concisa da literatura brasileira*. 41ª ed., São Paulo: Editora Cultrix.

BRANDÃO, Helena H. N. (1998) *Subjetividade. Argumentação. Polifonia: A propaganda da Petrobrás*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP/ Imprensa Oficial do Estado.

GENETTE, Gérard. (s/d.) *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade.

MACHADO, Irene. A. (1995) *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP.

NOLASCO, Edgar C. (2001) *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablumme.

_____. (2004) *Restos de ficção: A criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablumme.

POUILLON, Jean. (1974) *O tempo no romance*. Tradução de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo.

REUTER, Yves. (2002) *A análise da narrativa. O texto, a ficção e a narração*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel.

SÁ, Olga de. (1993) *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

TODOROV, Tzvetan. (1974) *Estruturalismo e poética*. Tradução de José Paulo Paes. 3ª ed., São Paulo: Editora Cultrix.

ZAGURY, Eliane. (1982) *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL.

POESIA E MEMÓRIA NA PRODUÇÃO FEMININA NOS *CADERNOS NEGROS**

FRANCINEIDE SANTOS PALMEIRA

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da
Universidade Federal da Bahia
francineidepalmeira@yahoo.com.br

Resumo

Este texto busca verificar a relação entre a poesia e a memória na produção de escritoras que publicam nos *Cadernos Negros*. Para isso, foram escolhidos alguns poemas das escritoras Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Graça Graúna e Sônia Fátima que tratam a respeito da memória.

Palavras-chave: poesia, memória, escritoras, mulher, afrodescendente.

Abstract

This text intent to check the relations between poetry and memory in the literary works of the *Cadernos Negros'* authors. So, we chose some poems was written by Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Graça Graúna and Sônia Fátima that discuss the memory.

Key-words: poetry, memory, authors, woman, afrodescendent.

1 INTRODUÇÃO

Jacques Le Goff, relacionando a memória ao conceito de identidade, define a memória como “[...] um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1996, p. 476).

Contudo, não são somente as sociedades atuais que buscam a memória. Na sociedade grega, segundo a estudiosa Alba Olmi (2006, p.29), “[...] o poeta tinha a tarefa de difundir conhecimentos essenciais, de fazer lembrar o passado a fim de transmitir valores perenes.” Para realizar essas atividades, os aedos¹ memorizavam textos e os recitavam ou cantavam para uma platéia que

* Este artigo integra as reflexões da dissertação “Vozes femininas nos *Cadernos Negros*”, em desenvolvimento, e que está sendo desenvolvida durante a vigência de uma bolsa Capes.

¹Para os gregos, a memória era uma deusa. Os aedos, inspirados pela musa da memória, Mnemosyne, criavam, repetiam, compunham palavras em ritmos.

os ouvia. Assim, resgatavam o acontecido do esquecimento e presentificavam o passado. Versejar era lembrar. Cantar era lembrar (SMOLKA, 2000).

De modo semelhante, aos aedos, *mutatis mutandis*, as escritoras e os escritores dos *Cadernos Negros* buscam, entre outros objetivos, “[...] revigorar a memória das várias tradições afrodescendentes que circularam e se reconfiguraram [...] e continuam sendo refeitas por todo século XIX e XX” (SOUZA, 2005, p.49). Compreendendo a memória como importante para a construção da identidade dos afro-brasileiros, as escritoras e os escritores da literatura negra tematizam a memória dos afrodescendentes em suas produções, trazendo à tona uma memória coletiva invisibilizada, negada e apagada pela história oficial brasileira. Por meio da reinvenção poética, esses escritores e escritoras imortalizam a experiência vivenciada e transmitida de pai para filho e de mãe para filha num processo constante de reconfiguração/preservação simultânea de tradições seculares transmitidas pela oralidade.

A fim de constatar como isso é feito pelas escritoras afro-brasileiras, veremos a seguir um texto que traz uma visão da relação poesia e memória na produção das escritoras negras contemporâneas. Como temos um número significativo de escritoras e seria impossível tratar de todas neste ensaio, limitamos nossa abordagem às escritoras que publicam nos *Cadernos Negros*. Todavia, como permanecesse a questão, elegemos quatro escritoras: Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Graça Graúna e Sônia Fátima. Para compreendermos e situarmos a produção dessas escritoras, o texto está dividido em duas partes, como veremos a seguir.

2 A PUBLICAÇÃO FEMININA NOS CADERNOS NEGROS

Os *Cadernos Negros*, um dos importantes espaços para publicação da literatura negra², consiste em uma antologia anual que reúne produções

²De acordo com o conceito de literatura negra aqui adotada, o de Florentina Souza, a etnia não é uma prerrogativa da literatura afro-brasileira ou literatura negra, mas sim o discurso: “[...] poemas e contos instauram /adotam um discurso que constrói e assume uma

artísticas dos afro-brasileiros. De autoria variada, com escritores oriundos dos diversos estados brasileiros, essa antologia poética, que surgiu em São Paulo em 1978, possui, até o momento, trinta e um volumes, sendo os números ímpares dedicados aos poemas e os números pares, aos contos.

No que concerne à participação das escritoras negras nesse periódico, embora se façam presentes desde o primeiro número, esse não tem sido um processo fácil, visto que as escritoras afro-brasileiras enfrentam um “[...] duplo desafio representado por uma sociedade simultaneamente racista e sexista [...]” (CAMPOS, 1992, p. 117). A luta das escritoras, para consolidar uma tradição literária feminina na literatura negra, é abordada pelos atuais organizadores dos *Cadernos Negros*, Esmeralda Ribeiro e Márcio Barbosa, no texto de apresentação do volume 29:

Quem sabe este volume seja também a consolidação de uma escrita feminina atuante nos *Cadernos*... Às vezes a presença de poemas ou contos de apenas duas mulheres, em uma experiência coletiva, é como uma gota no oceano. Neste volume a musicalidade da poesia tocou os corações de algumas escritoras. O olhar, o ritmo e a estética feminina desta vez estão nos textos de *nove delas*, [...]. Embora os aplausos sejam ainda contidos, já que encontramos neste *Cadernos* versos de vinte homens, valeu. Quem ganhará com a diversidade da escrita feminina seremos todos nós. (RIBEIRO; BARBOSA, 2006, p. 16)

Essas palavras evidenciam a luta permanente das mulheres negras para consolidar o espaço feminino nessa série. Em alguns volumes, a produção feminina teve duas representantes, enquanto os homens eram seis (CN³ 1); em outros eram três, e os homens dois (CN 17); em 2006, foram nove mulheres para vinte homens (CN 29).

Entre os nomes das escritoras que já publicaram e/ou publicam nos *Cadernos Negros* citamos: Alzira Rufino, Ângela Galvão, Ana Cruz, Ana Célia da Silva, Andréia Lisboa, Benedita De Lazari, Célia Aparecida Pereira, Cristiane Sobral, Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães, Graça Graúna, Iracema Régis, Marta André, Marise Tetra, Maria da Paixão, Miriam Alves, Mel Adún, Lia Vieira, Regina Amaral, Roseli Nascimento, Ruth Souza Saleme, Serafina Machado, Sônia Fátima, Sueli Ribeiro, Teresinha Tadeu, Vera Lucia

identidade afro-brasileira e engaja-se num projeto político de repúdio ao racismo e suas manifestações e de combate às desigualdades sociais.” (SOUZA, 2005, p. 110)

³ Quando necessário, utilizaremos a sigla CN para fazer referência à série *Cadernos Negros*.

Barbosa. É relevante destacar que dentre as escritoras citadas acima, duas são baianas: Ana Célia da Silva⁴ e Mel Adún⁵.

Por meio de suas perspectivas — marcadas, como não poderia deixar de ser, pela vivência de ser mulher negra na sociedade brasileira — essas escritoras afro-brasileiras, que publicam nos *Cadernos Negros*, contribuem para a constituição de uma história brasileira sob a perspectiva feminina negra que revela elementos apagados e/ou desprivilegiados pelas escritas falocêntrica e branca.

As escritoras negras contribuíram e contribuem com a luta histórica de seus ancestrais pela questão da afrodescendência no Brasil e para a constituição da identidade afrodescendente por meio do instrumento da escrita, pois, conforme Michel Foucault (1971, p.2), “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos”.

Dentre as escritoras que serão tratadas neste ensaio, a socióloga Sônia Fátima da Conceição foi a primeira a integrar o grupo de escritoras dos *Cadernos Negros* em 1979. A jornalista Esmeralda Ribeiro começou a publicar suas produções a partir do quinto ano da série. Por sua vez, Conceição Evaristo passou a integrar essa antologia no ano de 1990. Já Graça Graúna, autora que tem dois livros de poesias publicados, fez sua estréia na coletânea afro-brasileira em 2006. Desse modo, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo e Sônia Fátima possuem vários poemas e contos publicados nos *Cadernos negros*.

⁴ Professora Adjunto da Universidade do Estado da Bahia, no Departamento de Educação, Campus I e no Mestrado em Educação e Contemporaneidade. Publicou obras como: *A discriminação racial nos Livros didáticos: educação e discriminação dos negros*, *A discriminação do negro no livro didático*, *Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático*, *Experiências alternativas de educação da criança negra em Salvador - O terreiro, a quadra e a roda* e participou das seguintes coletâneas: *Cadernos Negros volume 19*, *Identidade negra e educação*, *Estratégias e políticas de combate à discriminação racial*, *As idéias racistas, os negros e a educação*, para citar algumas.

⁵É jornalista, poetisa e contista e integra as organizações educativas Didá e Junça Pedra Preta do Paraguaçu, é ativista do Movimento EREGÊGE. Tem publicações nos volumes 29 e 30 dos *Cadernos Negros*.

É importante destacar ainda que as escritoras negras contemporâneas são herdeiras de uma linhagem de escritoras que remonta, ao que sabemos, ao século XIX, tais como Maria Firmina dos Reis, Auta de Souza; mais tarde no século XX, Antonieta Barros e Maria Carolina de Jesus. Durante um período, a produção dessas escritoras era desconhecida na história da literatura, pois suas autoras faziam parte do grupo dos excluídos do projeto nacional, portanto, não puderam fazer parte da construção histórica da memória (ACHUGAR, p. 2006).

3 A MEMÓRIA NA POESIA DE ALGUMAS ESCRITORAS AFRO-BRASILEIRAS

Memória: termo que nomeia uma diversidade de significados. Em *Modos de Saber, modos de adoecer*, Roberto Correa dos Santos (1999) diferencia dois tipos de memória. A memória como categoria da história, que inclui valores de pequenos grupos sociais até os valores das nações e formas de destinos coletivos; e a memória como máquina mental ativa de cada sujeito. Esta é caracterizada por Santos como primária e particular; aquela, como secundária e geral.

A memória, como máquina mental de cada sujeito, não pode ser controlada pelo indivíduo. Independentemente da vontade do sujeito, ela é acionada, fazendo surgir as recordações, como podemos observar no seguinte poema de Conceição Evaristo⁶:

Recordar é preciso

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos.

A memória bravia lança o leme:

Recordar é preciso.

O movimento de vaivém nas águas-lembranças

dos meus marejados olhos transborda-me a vida,

salgando-me o rosto e o gosto. Sou eternamente naufraga.

⁶A mineira Conceição Evaristo nasceu em 1951 e começa a publicar na década de 1980. Conceição Evaristo é uma escritora afro-brasileira que transita entre os espaços dos movimentos sociais e o ambiente acadêmico (Mestrado e Doutorado em Literatura). Uma mulher que produz a partir de suas identidades de mulher negra brasileira, militante e pesquisadora. Evaristo possui um conjunto de obras produzidas na contemporaneidade, que se constitui de poemas, contos, ensaios e romances e que começaram a ser publicadas em 1990 (*Ponciá Vivencio, Becos da Memória*).

Mas os fundos oceanos não me amedrontam nem me imobilizam.
Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas
(EVARISTO, 1992, p. 17)

Nesse poema, a memória é comparada ao mar, pois esta, assim como o mar, é incontrolável. A memória adormece sob os pensamentos até ser despertada por algo. O despertar da memória pode ser causado por um objeto, por exemplo. Ecléia Bosi, fundamentada em Violette Morin, denomina os objetos que despertam as lembranças de objetos biográficos. Estes são assim definidos:

[...] envelhecem com seu possuidor e se incorpora a sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa mundi do viajante. Cada um dos objetos representa uma experiência vivida. Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores. [...] (BOSI, 1994, p. 441)

Hegel define o conteúdo da poesia como: “[...] A maneira como a alma com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo [...]” (HEGEL, 1980, p.221). Em “Recordar é preciso”, por exemplo, destaca-se um sujeito lírico⁷ que nos conta seu estado de espírito: se sente uma eterna naufraga. De fato, a subjetividade é um traço do poema lírico apontado por vários estudiosos, tais como Anatol Rosenfeld. Para este autor,

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central — quase sempre um “Eu” — nele exprimir seu próprio estado de alma. (ROSENFELD, 1965, p.5)

O sujeito feminino, que se caracteriza como naufraga no poema “Recordar é preciso”, sente-se dessa forma, provavelmente porque revive constantemente uma ilusão de tempo reversível, isto é,

A reiteração dos movimentos, *feita dentro do sujeito*, faz com que este perceba que o que foi pode voltar: com essa percepção e com o sentimento da simultaneidade que a memória produz (recordo *agora* a imagem que vi *outrora*) nasce a idéia do tempo reversível. O tempo reversível é, portanto, uma construção da percepção e da memória. (BOSI, 1992, p.2)

A respeito da relação indivíduo e memória, Ecléia Bosi trata da importância da memória passada dos velhos para as crianças. Para esta estudiosa, “[...] há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não

⁷É importante não confundir o sujeito lírico com o eu autobiográfico, visto que o fato literário possui um universo fictício, onde os elementos da realidade concreta entram em tensão com o imaginário, para criar uma nova realidade, atrás da qual o autor desaparece. (CUNHA, 1979, p. 97)

alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram [...]” (BOSI, 1994). A importância das pessoas mais velhas para construção da memória das crianças descrita por Bosi pode ser percebida no poema da escritora afro-brasileira Graça Graúna⁸:

Resistência

Ouvi do meu pai que a minha avó benzia
e o meu avô dançava
o bambelô na praia, e batia palmas
com as mãos encovadas
ao coco improvisado,
ritmando as paixões
na alma da gente.
Ouvi do meu pai que o meu avô cantava
as noites de lua, e contava histórias
de alegrar a gente e as três Marias.

Meu avô contava:
a nossa África será sempre uma menina.
Meu pai dizia:
ô lapa de caboclo é esse Brasil, menino!
E coro entoava:
_ dançamos a dor
tecemos o encanto
de índios e negros
da nossa gente.
(GRAÚNA, 2006, p.120)

Na primeira estrofe desse poema, o sujeito poético o qual não se identifica enquanto gênero, recorda conhecimentos das tradições e costumes (a avó benzia, o avô dançava, contava histórias e cantava) que lhes foram transmitidos pelo pai. A memória do sujeito poético recorda algo que não foi vivenciado por ele, mas por seu pai, isso é indicado pelos seguintes versos: “Ouvi do meu pai que a minha avó benzia” e “Ouvi do meu pai que o meu avô cantava”.

Nesse poema, há dois processos distintos relacionados à memória. O pai do sujeito poético teria o que denominamos de memória, pois ele vivenciou os fatos, já o sujeito poético teria uma pós-memória, conceito definido por Beatriz Sarlo como “a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a pós-memória seria a “memória”

⁸Graça Graúna é poeta, ensaísta, professora universitária. Doutora em Letras. Atualmente é professora adjunta pela UFPE.(Universidade Federal de Pernambuco). Publicou individualmente dois livros de poesias: *Tessituras da Terra* e *Canto Meztizo*.

dos filhos sobre a memória dos pais)” (SARLO, 2007, p. 91). Por sua vez, a memória da voz enunciativa, trazida na segunda estrofe do poema, é indicada pelos versos: “Meu avô contava:” e “Meu pai dizia:”.

Segundo Alfredo Bosi (1992), no ensaio *O tempo e os tempos*, é a linguagem que possibilita a memória articular-se formalmente e duradouramente na vida social. Ainda segundo Bosi,

Pela memória as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes. Com o passar das gerações e das estações esse processo “cai” no inconsciente lingüístico, reafirmando sempre que se faz uso da palavra que evoca e invoca. É a linguagem que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores. (BOSI, 1992, p.28)

Destarte, de acordo com o pensamento de Alfredo Bosi, a memória consiste em uma forma de tornar imortais as pessoas e fatos. Idéia corroborada por Roberto Correa dos Santos, quando este se refere à memória como categoria histórica: “Todas, no entanto, unem-se pelo fio comum de um mesmo trabalho, o do embate com a morte”. (SANTOS, 1999, p.16)

Ao escrever fatos e momentos importantes do passado afrodescendente, as escritoras (re)inventam e (re)atualizam a memória afro-brasileira, pois, segundo Ecléa Bosi (1994), lembrar significa aflorar o passado, combinando com o processo corporal e presente da percepção, misturar dados imediatos com lembranças. A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações.

Nesse sentido, o poema “Vozes-Mulheres”, de Conceição Evaristo, evidencia o modo como um sujeito lírico, que se identifica como um sujeito feminino negro, via a história da luta contra a escravidão ao longo das diversas gerações:

Vozes-Mulheres

A voz da minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem- o hoje- o agora.
Na voz de minha filha
Se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, 1990, p. 32)

Nesse poema podemos identificar as características de gênero e étnica do sujeito lírico, porque “a recordação traz a marca dos padrões e valores mais ou menos ideológicos do sujeito, a marca dos seus sentimentos a colorir eticamente e afetivamente a lembrança [...]” (GONÇALVES FILHO, 1988, p.99).

Esse sujeito poético traz a memória de uma luta na qual participaram várias gerações distintas (a bisavó, a avó, a mãe, o sujeito poético feminino e a filha). As vozes dessas mulheres funcionam como contas de um colar que constituiria a liberdade, um colar que está sendo analisado pelo sujeito poético que recorda a vida de seus antepassados e visualiza o futuro de sua filha, ou seja, a esperança que tem no futuro da filha. Esse momento pode ser percebido nitidamente na última estrofe. O verso “a fala e o ato” traz uma idéia de teoria e prática, o reconhecimento da história e a ação efetiva para modificá-la. Essa filha que conhece o ontem, o hoje e o agora, poderá desfrutar de uma conquista que se construiu através dos tempos: a liberdade.

Na linhagem estabelecida nesse poema, as vozes posteriores, desfrutam das conquistas obtidas pela luta de seus ancestrais. Assim, a liberdade vivenciada pela filha no futuro será a ressonância de lutas anteriores (o choro, a submissão, a revolta contida, as palavras poéticas e a atuação).

Apesar de já ter assinalado sobre isso anteriormente, considero importante afirmar que, embora tematize um fato verídico – a escravidão –, temos nesse poema uma ficcionalização, pois

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos - das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer ser mais medida em base ao que se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para sua liberdade – absorveu-a como resíduos [...] das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica - sentir, observar, transformar – esta última que domina na lírica moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo quanto à língua [...] (FRIEDRICH, 1978, p 16).

Até esse momento nos detivemos a respeito da memória enquanto máquina mental de um sujeito e nas relações de um indivíduo com suas lembranças, tenham sido elas fruto de suas próprias experiências ou adquiridas a partir de relatos de outros. Todavia, se, como vimos, a memória individual é incontrollável, há a memória coletiva de um grupo étnico ou nação que é controlável. Essa memória que iremos abordar agora é aquela definida por Roberto Correa dos Santos (1999) como a memória enquanto categoria histórica e que se refere a uma coletividade.

A memória coletiva pode ser definida tanto como um instrumento, quanto como um objetivo do poder, na medida em que controlar o passado consiste em uma das preocupações daqueles que detiveram ou detêm o poder nas sociedades históricas. Um exemplo desses mecanismos de manipulação da memória coletiva são os silêncios e esquecimentos da história (LE GOFF, 1996). Além disso, é importante ainda destacar que a história e a memória possuem uma relação muito próxima, porque "A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, [...]"(LE GOFF, 1996, p. 477). Um

exemplo do esquecimento da história oficial brasileira é evidenciado no poema "Passado Histórico", de Sônia Fátima da Conceição⁹,

Passado Histórico

Do açoite
da mulata erótica
da negra boa de eito
e de cama
(nenhum registro)
(FÁTIMA, 1998, p. 67)

Nesse poema, questiona-se o apagamento da história dos afrodescendentes, por meio da figura feminina negra. Contesta-se a falta de registro histórico sobre as mulheres negras, o que poderia levar a pensar, equivocadamente, que essas mulheres não contribuíram para a construção do Brasil. O Sujeito poético contesta uma história oficial que difundiu uma imagem da mulher negra brasileira estereotipada ("da mulata erótica, da negra boa de eito" e "da negra boa de cama"), entretanto não registrou os nomes de afro-brasileiras que contribuíram para a construção da história da afrodescendência no Brasil.

Em diálogo com o poema "Passado histórico", há o poema "Ressurgir das cinzas", de Esmeralda Ribeiro¹⁰, no qual são citadas algumas das mulheres negras importantes tanto para a memória coletiva afro-brasileira como para a história do Brasil,

Ressurgir das cinzas

Sou forte, sou guerreira,
Tenho nas veias sangue de ancestrais.
Levo a vida num ritmo de poema-canção,
Mesmo que haja versos assimétricos,
Mesmo que rabisquem, às vezes,
A poesia do meu ser,
Mesmo assim, tenho este mantra em meu coração:

⁹No *Cadernos Negros*: os melhores poemas há dois poemas dessa escritora. Essa socióloga paulista nasceu em 1951. Publicou como obra individual a novela *Marcas, sonhos e Raízes*. São Paulo: Ed. da Autora, 1991. (novela). Participou de antologias no Brasil e exterior, tais como: *Cadernos Negros* (2, 4, 6,8,12,16,17,18,19); *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*; e *Colorado*.

¹⁰Esmeralda Ribeiro nasceu em 1958, em São Paulo. É jornalista, escritora, pesquisadora e uma das coordenadoras do Quilombhoje. A participação dessa escritora na organização dos *Cadernos Negros* remonta a 1982. Além de ter participado de algumas antologias nacionais e internacionais, essa escritora possui obras individuais, como *Malungos e Milongas* (1988). Atualmente tem participado como palestrantes de conferências e seminários nas quais aborda a questão da escrita feminina.

“Nunca me verás caída ao chão.”

[...]

Sou guerreira como Luiza Mahin,
Sou inteligente como Lélia Gonzáles,
Sou entusiasta como Carolina Maria de Jesus,
Sou contemporânea como Firmina dos Reis
Sou herança de tantas outras ancestrais.
E, com isso, despertem ciúmes daqui e de lá,
mesmo com seus falsos poderes tentem me aniquilar,
mesmo que aos pés de Ogum coloquem espada da injustiça
mesmo assim tenho este mantra em meu coração:
Nunca me verás caída ao chão.
[...]
(RIBEIRO, 2004, p.63)

Esse poema de Ribeiro é constituído na íntegra por seis estrofes, acima transcrevi a primeira e a terceira estrofes, sendo todas elas finalizadas pelo refrão: “Nunca me verás caída ao chão”.

A voz enunciativa desse poema, como está explícito no adjetivo “guerreira”, é um sujeito feminino negro. Na primeira estrofe, o sujeito ficcional descreve-se como guerreira e como herança de seus ancestrais, para em seguida comparar sua vida a uma poesia:

Levo a vida num ritmo de poema-canção,
Mesmo que haja versos assimétricos,
Mesmo que rabisquem, às vezes,
A poesia do meu ser,

Depois, o sujeito, que se identifica como feminino, elege precursoras e inventa uma linhagem na qual se insere. Ao fazer isso, a voz enunciadora contribui para a construção da identidade afrodescendente brasileira, pois, segundo Michael Pollack (1992), a memória é um fenômeno construído (consciente ou inconsciente), como resultado do trabalho de organização (individual ou socialmente). Sendo um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

As figuras lembradas são mulheres fortes que participaram ativamente na construção da história da afrodescendência brasileira. Ao citar Luiza Mahin,

Firmina dos Reis, Carolina de Jesus e Lélia Gonzáles, a voz enunciativa corrobora as seguintes palavras de Gonçalves Filho (1988):

À margem das histórias autorizadas e apologéticas, a memória dos dominados resiste, entretanto, na tradição oral de grupos algo coesos, algo comunitários, onde pode ocorrer que os impasses do presente, tendo frisadas sua solidez e sua gravidade, sejam percorridos por uma espécie de teimosia. Entre coragem e paciência, uma teimosia que é engordada na lembrança de episódios fragmentários, envolvendo pessoas queridas e veneradas, que conheceram elas mesmas o peso daqueles impasses, pessoas que sofreram e morreram, mas obstinadamente se sustentaram no amor por direitos comuns inalienáveis, de cuja busca já não podiam prescindir a não ser mediante o sacrifício de sua própria dignidade, isto é, mediante o esfacelamento do que internamente os movia na convivência com as coisas, com as estruturas humanas, com os outros e consigo mesmos. (GONÇALVES FILHO, 1988, p.99)

Entre as citadas, Luiza Mahin é a mais velha. Tendo vivido no século XIX, a quituteira Mahin ficou conhecida como a líder da Revolta dos Malês. Esse movimento caracterizou-se por ter reunido participantes de vários grupos étnicos. Além disso, Mahin é a mãe do poeta Luiz Gama e um símbolo da mulher negra que participou efetivamente das organizações de revolta no período da escravidão, uma história esquecida pela história oficial brasileira.

Em seguida, temos as escritoras Firmina dos Reis e Carolina de Jesus. Maria Firmina dos Reis é a primeira a publicar sua obra. Tendo vivido no século XIX, Firmina foi professora, escritora e jornalista em um período em que a escravidão era reconhecida por lei. Atualmente, temos conhecimento das seguintes obras da autora: dois romances, *Úrsula* (1859), primeiro romance abolicionista de que se tem conhecimento na literatura brasileira, *Gupeva* (1861); o conto *A escrava* (1887) e um livro de poemas denominado de *Cantos a beira-mar* (1871). Carolina Maria de Jesus, assim como Reis, publicou obras literárias. Nascida em 1914, na cidade de Sacramento (MG), Carolina foi uma catadora de papel, favelada que teve sua primeira obra traduzida para diversas línguas. Entre os livros dessa escritora destacam-se *Quarto de Despejo* (1960), *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de Fome* (1963), *Provérbios* (1963) e *Diário de Bitita* (1982, publicação póstuma).

Finalizando o quarteto de mulheres negras lembradas pelo sujeito poético, temos Lélia González, uma importante referência para o Movimento Negro brasileiro. Intelectual, política, professora e antropóloga brasileira, nascida em Minas Gerais e histórica no movimento feminista brasileiro. Entre a produção

escrita de Lélia Gonzáles estão os livros *Lugar de Negro* (1982) e *Festas Populares no Brasil* (1987), premiado na Feira de Frankfurt. Além disso, Gonzáles também produziu muitos artigos, comunicações, seminários.

Como sabemos, o “esquecimento [...] e memória [...] supõem o tema do poder. A memória exerce-se e avalia-se, sempre, a partir de uma posição ou a partir de um posicionamento em relação ao poder e à autoridade.”(ACHUGAR, 2006, p. 206). Por isso, trazer em sua textualidade importantes figuras históricas que representam a luta dos afrodescendentes no solo brasileiro constitui um ato de empoderamento das escritoras negras.

Tendo em vista tudo o que foi exposto nesse texto, evidenciou-se, que por meio da produção de poemas, as escritoras afro-brasileiras dos *Cadernos Negros* têm contribuído para a visibilidade de temas relacionados aos afro-brasileiros. Esses poemas algumas vezes possuem um sujeito lírico que se identifica como feminino, outras vezes não. E em outras ainda, nos são fornecidos elementos que permitem identificar a voz enunciativa como um ser mulher e como um sujeito negro. E, assim, a partir do ponto de vista de escritoras afro-brasileiras, é tematizada a memória, seja ela referente a um indivíduo ou a um coletivo. Dessa forma, a produção poética das afro-brasileiras constrói a memória dos afrodescendentes brasileiros, trazendo à tona os importantes papéis desempenhados pelas mulheres negras ao longo da luta pela liberdade ontem e hoje.

REFERÊNCIAS:

- ACHUGAR, Hugo. (2006) *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: UFMG.
- BOSI, Ecléa. (1994). *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOSI, Alfredo. (1992). O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. (1992). Gênero. In. JOBIM, José Luis. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago.

- CUNHA, Helena Parente da. (1979). Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo et al. *Teoria Literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,
- EVARISTO, Conceição. (1990). Vozes- Mulheres. In: *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje.
- EVARISTO, Conceição. (1990). Fluida Lembrança. In: *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje.
- EVARISTO, Conceição. (1992). Recordar é preciso. In: *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje.
- FATIMA, Sônia. Passado Histórico. (1998). In: QUILOMBHOJE (Org.) *Cadernos Negros: os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje.
- FOUCAULT, Michel. (1971). *L'Ordre du discours*. Tradução de [Edmundo Cordeiro](#). Éditions Gallimard, Paris. Disponível em <http://www.unb.br/>> Acesso em 25 mar 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. (1978) *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Livrarias Duas Cidades.
- GRAÚNA, Graça. (2006) Resistência. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio (Org.) *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje.
- GONÇALVES FILHO, J. M. (1988). Olhar e Memória. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HEGEL. (1980). *Estética: poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaráes Editores.
- LE GOFF, Jacques. (1996). *História e Memória*. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP.
- OLMI, Alba. (2006). *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- POLLACK, Michael (1992). Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n 10.
- RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio. (2006). Introdução. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio (Org.) *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje.
- RIBEIRO, Esmeralda. (2004). Ressurgir das cinzas. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Marcio (Org.) *Cadernos Negros*. São Paulo: Quilombhoje.
- ROSENFELD, Anatol. (1965). *O teatro épico*. São Paulo: Buriti.
- SOUZA, Florentina da Silva. (2005). *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SANTOS, Roberto Correa dos. (1999). *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- SARLO, Beatriz. (2007). *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. (2000). A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. *Revista Educação & Sociedade*. Campina, v. 21, n. 71, Jul.

Sousândrade: um diálogo entre o Romantismo europeu e o brasileiro

Alessandra da Silva Carneiro- USP

Mestranda em Literatura Brasileira

Resumo

Considerando que o Romantismo europeu foi um movimento de crítica social, isto é, tendo por eixo a idéia de que o mesmo foi uma ampla reação dos intelectuais às vicissitudes da sociedade capitalista moderna, refletimos acerca das características desse movimento e da sua "transplantação" para o Brasil. Assim, considerando o contexto do Romantismo francês, o qual influenciou o Romantismo nacional, discutimos nesse artigo as peculiaridades do "caso brasileiro", dando relevo ao poeta maranhense Sousândrade. Este, no poema O Guesa, enquanto trata de temas caros ao nosso Romantismo, como a exaltação do indígena, mostra-se moderno por apresentar uma visão crítica dos mesmos e por estar em sintonia com o espírito romântico europeu de contestação ao capitalismo. Vale ressaltar que essa última característica sousandradina não estava inclusa na dimensão do Romantismo no Brasil, marcado, sobretudo, pelo empenho dos escritores em construir a identidade nacional.

Palavras-chave: Romantismo, poesia, Sousândrade, indigenismo, modernidade.

Riassunto

Considerando che il Romanticismo europeo è stato un movimento di critica sociale, cioè, tenendo presente l'idea che è stato una ampia reazione dei intellettuali alle vicissitudini della moderna società capitalista, pensiamo le caratteristiche di questo movimento e il suo "trapianto" per il Brasile. Pertanto, considerando il contesto del Romanticismo francese, che ha influenzato il Romanticismo nazionale, questo articolo discute la peculiarità del "caso brasiliano", dando risalto al poeta, nato a Maranhão, Sousândrade. Questo, nel poema Il Guesa, mentre tratta delle questioni care al nostro Romanticismo, come l'esaltazione degli indigeni, è moderno per presentare una visione critica di loro e di essere in linea con lo spirito romantico europeo di contestazione al capitalismo. È degno di nota che questa ultima caratteristica sousandradina non è stata inclusa nella dimensione del Romanticismo in Brasile, segnato, soprattutto, per gli sforzi degli scrittori a costruire l'identità nazionale.

Parole chiave: Romantismo, poesia, Sousândrade, indigeni, modernità.

De acordo com a (re) definição proposta por Michael Lowy e Robert Sayre, em *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*, o fenômeno romântico relaciona-se com a “visão de mundo” (estrutura mental coletiva) do homem que sente um mal-estar (por viver) na modernidade. Com a Revolução Industrial e pujança do capital, a essência do humano teria se diluído no utilitarismo mercantil da nova era. Assim, os românticos reagem a este estado de coisas, “revoltam-se”, e passam a cultuar o momento anterior a essa ocorrência: o passado pré-capitalista, pré-moderno. Tornam-se melancólicos por um tempo que não existe mais.

Por este motivo, a fuga da realidade torna-se uma alternativa de busca por uma sociedade mais humana. Essa busca pode se dar no plano do imaginário, daí as características: sonho, imaginação, “recriação do paraíso no presente pela poetização ou estetização do presente”(LOWY; SAYRE, 1995: 42); ou no plano da realidade, “reencontrar o paraíso no presente, mas desta vez a partir da realidade”(LOWY; SAYRE, 1995: 43), que se configura pela escolha de um estilo de vida próprio, como: *dandysmo*, vida em comunidades fraternas, ou a total submissão e entrega ao amor; também, no culto a infância, momento no qual ainda não fomos corrompidos e, ainda, na exaltação e busca por lugares exóticos, pela natureza primitiva. Dessa perspectiva, o Romantismo não seria apenas uma tendência artística ou literária, mas ainda política, filosófica, histórica, em suma, estaria presente em todas as manifestações do pensamento intelectual.

Sobre essa reação dos românticos à nova ordem capitalista, Elias Thomé Saliba nos descreve que na França, sobretudo no período “pós-revoluções”, acentuadamente entre as décadas de 1830-40, as desigualdades sociais eram como uma chaga em putrefação e que o arrivismo tornara-se a nova “filosofia

de vida” da população. Diante disso, surgem atitudes revoltosas contra o presente e os artistas e intelectuais desse período partem para a construção de *utopias*, sendo que:

“Ao contrário das utopias anteriores, que almejavam um mundo estável, um universo ideal, não raro a-histórico, quase que fora do tempo, as utopias românticas manifestavam um visível caráter dinâmico, ou pelo menos, uma ansiosa e reiterada preocupação em ligar-se, de algum modo, a uma série histórica anterior.” (SALIBA, 2003: 59)

Pode-se considerar que, as utopias também nascem como resposta à “abstração racionalista”, segundo *Revolta e Melancolia*, forma de pensamento abstrata relacionada ao trabalho, dinheiro, valor de troca e, até mesmo, no caso do Romantismo alemão, dos direitos naturais abstratos *versus* direitos naturais concretos, históricos e tradicionais de cada país e região. Assim, segundo Saliba, a história ganha contornos de um “(...) conhecimento exemplar não mais a livre e arbitrária evocação do passado para o prazer do espírito e deleite da curiosidade” (SALIBA, 2003:60). Aqui, grosso modo, podemos pensar na oposição entre a epopéia/ classicismo (cuja narrativa remetia-se a feitos heróicos de um passado distante, quase que sagrado) e romance (histórico)/Romantismo (de narrativa voltada para fatos imediatos, para o cotidiano “profano”), forma literária configurada nesse contexto.

Mediante ao desastre da vida na sociedade moderna, apenas mudanças significativas na história (concebida como um tempo aberto em que tudo pode se transformar repentinamente) poderia reconstituir a ordem. Assim, o resgate do passado medieval e a construção da idéia de nação serão as bases para tal transformação. É oportuno ressaltar a recusa pela “nação-contrato”, fruto da “abstração racionalista”, em prol da “nação-povo”, resultado do esforço coletivo e ancestral do povo, entidade coletiva e orgânica, de geração a geração. Em síntese, citando Saliba:

“Eis aí, portanto, um dos pólos de projeção das utopias românticas que, no fundo, constituía mais uma idolatria do tempo e da história: a nação. Nada a estranhar que, numa época de profunda desagregação coletiva, ela pareça constituir-se no único caminho de regeneração e redenção social. Contra o individualismo desagregador, a nação seria a realização completa e última do ideal de associação popular, ela seria a única capaz de reconciliar a auto-expressão dos homens com uma sociedade mais coesa e justa”. (SALIBA, 2003: 71-72)

Feitas as devidas considerações acerca do Romantismo europeu, especialmente do francês, pensemos no “caso brasileiro”.

Sabe-se que o Romantismo brasileiro teve como "modelo" o Romantismo francês e que seu marco é geralmente associado à fundação da revista *Niterói* em Paris, em 1836, pelos poetas brasileiros José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem. No entanto, as condições para o desenvolvimento dessa "visão de mundo" nos trópicos eram bem diversas da européia.

Ao considerarmos o Romantismo como uma "crítica moderna da modernidade capitalista", em essência, nosso Romantismo seria "de segunda mão", uma vez que a sociedade e cultura brasileiras ainda eram ligadas ao passado da colônia escravagista. Isto é, não vivíamos numa sociedade capitalista plena, pois o trabalho livre, princípio básico desta, ainda não era difundido por aqui.

Portanto, de acordo com Bernardo Ricupero:

...as formas latino americanas e europeias podem e devem ser similares, até porque fazemos parte da mesma economia mundial capitalista, mas o conteúdo social será bastante diverso, principalmente numa situação em que o trabalho assalariado não é predominante. (RICUPERO, 2004:81)

A proposta do Romantismo brasileiro não foi de crítica social, mas sim de promover a emancipação mental do país, já que a emancipação política já havia ocorrido. E a base para isso foi o nacionalismo. Com efeito, o movimento romântico brasileiro foi marcado pelo nacionalismo, chegando mesmo, como nos afirma Antonio Candido (2002), a ser "confundido" em grande parte como sinônimo deste. Mesmo antes da independência política do Brasil buscava-se a autonomia literária do país, que se tornou mais intensa após a separação de Portugal, por meio de temas postulados como originalmente brasileiros. Nesse contexto, Ferdinand Denis teria essencialmente contribuído para a nova concepção da literatura brasileira ao publicar o *Resumé de l'histoire litteraire du Portugal suivi du resumé de l'histoire littéraire du Brésil (1826)*, no qual estabelece que a literatura produzida aqui deveria abordar temas relacionados à "cor local", especificamente a natureza e o indígena.

Por esse prisma, o índio tornar-se-á o representante por excelência da nacionalidade brasileira por ser símbolo do autóctone e representante do passado, pré-colonização, que se desejava afirmar, além de encobrir o tema da escravidão que envergonhava a hipócrita nação. Porém, os românticos

procuraram exaltar o valor da nossa literatura não pelo o que ela trazia em si, mas pela sua equiparação com o que havia na Europa, deste modo, ao tratarem do índio este afigurará não como o selvagem original, mas sim como um cavaleiro medieval.

O poeta maranhense Sousândrade (1832-1902) não fugiu a essa regra ao compor o seu poema épico *O Guesa*, cuja temática centra-se nas questões da natureza local e do nativo. Contudo, em sua poesia o índio é visto menos como herói nacional idealizado do que como símbolo da degradação cultural pela qual passou o nativo sul-americano quando da colonização. Sousândrade apresenta uma visão indigenista do autóctone, ao contrário de outros escritores românticos brasileiros que, numa perspectiva indianista, heroicizavam-no.

Isso se evidencia no canto II do poema supracitado, no fragmento conhecido como "O Tataturema" (publicado pela primeira vez na obra *Impressos*, em 1868), no qual é descrita uma "dança - ritual" indígena em homenagem ao "deus" Jurupari, a qual, entre outros propósitos, se relacionaria a iniciação sexual dos nativos (homens). Participam dessa dança índios amazônicos de diferentes tribos junto a religiosos, governantes e outras figuras sociais, como D. Pedro II; é onde surgem tanto os reflexos do processo da aculturação dos indígenas em contato com o colonizador, quanto os da degradação mútua¹. Pode-se perceber esta característica nos seguintes versos:

(coro dos índios:)
Mas os tempos mudaram,
Já não se anda mais nu:

¹ Para uma visão detalhada da presença do índio na poesia de Sousândrade, ver a excelente análise feita por Claudio Cuccagna (2004) em *A visão do Ameríndio na obra de Sousândrade*, publicado pela editora Hucitec. Neste livro o estudioso analisa o indigenismo sousandradino na sua dimensão não só brasileira, mas latino-americana e interpreta como o poeta maranhense valeu-se da figura do ameríndio como instrumento de ataque ao governo monárquico de D. Pedro II em prol da instalação do regime republicano no Brasil. Cuccagna chega a afirmar que Sousândrade conhecia muito mal a cultura indígena, que não estava efetivamente preocupado em defender o interesse dela - característica da ideologia indigenista dos intelectuais latino-americanos da época, os quais almejavam neocolonizar os indígenas de maneira "correta", pois, para os mesmos, a ocorrida até então teria sido deturpada. O objetivo do poeta era atender aos preceitos de "ordem e progresso" vigentes para a qual o índio era símbolo da barbárie, que precisava ser civilizado. Sousândrade, nesse sentido, propõe uma solução mais amena que a dos demais intelectuais do período, pois, ao passo que alguns defendiam o extermínio dos nativos, ele propõe uma neocolonização humanitária, objetivando integrar o índio à sociedade, porém, pelo molde Ocidental, desconsiderando a cultura do nativo.

Hoje o padre que folga,
Que empolga,
Vem conosco ao tatu.
(...)
(Padre Excelsior, respondendo:)
Indorum libertate
Salva, ferva cauim
Que nas veias titila
Cintila
No prazer do festim!
(...)
(Velho UMAUA prudente:)
Senhor padre coroadado,
Faça roda com todas...
A catinga já fede!
De sede
Suçuaranas `stão doudas!

(CAMPOS;CAMPOS, 2002: 294-295-296)

Nota-se a complacência dos nativos em relação aos colonizadores ao permitirem que os religiosos, que objetivavam catequizá-los, participassem da dança do "tatu", em sua gênese ligada a um ritual reservado, e ingerissem o cauim, bebida indígena sagrada e consumida em ocasiões especiais. Desse modo, a festa se torna uma orgia na qual os padres bebem e são instigados pelos próprios nativos a desfrutarem prazeres carnavais com as índias, como pode ser observado na última estrofe citada. Logo, Sousândrade elegeu o nativo como herói de seu poema épico, mas "conservou um sentido crítico para com a realidade indígena brasileira (...) sem deturpar a verdadeira situação dos fatos". (LOBO, 1986:46).

O maranhense se preocupou com a questão do índio, assumindo mesmo a postura de etnógrafo deste. Em 1872, em Nova York, publicou no jornal *O Novo Mundo* um artigo intitulado "Estado dos índios no Valle do Amazonas", no qual condenava a situação deplorável em que estavam vivendo muitas tribos ribeirinhas em contato com a civilização. Era uma crítica ferrenha ao Imperador por não se preocupar com esse problema. O poeta escolheu o nativo como tema de sua obra, no entanto, o retratou menos como um "bom selvagem" de modos europeus, do que como produto degradado do processo de colonização. Vale ressaltar que a temática indígena presente na poesia sousandradina não se restringiu à situação brasileira, havendo identificação com os demais países da América, sobretudo da América Latina.

Ao considerarmos, no período em questão, a mestiçagem entre índios e portugueses, da qual, supostamente, originara-se o povo brasileiro, ideologicamente associada à união pacífica entre colonizador e colonizado (pensemos no índio de José de Alencar ou de Gonçalves Dias), em Sousândrade esse casamento se dá de forma conflituosa e degradante, ou seja, não é possível a harmonia entre Brasil e Portugal e não é tranquilo pensar a figura do brasileiro. Sentimos na dicção do poeta um forte anti-lusitanismo, de certa forma, comum naquela época, mas que pode indicar que ele não era favorável a participar do forjamento da nação como base para a afirmação do Estado e que sequer aprovava a participação dos poetas na política do momento, como chegou a declarar: "Será a política a carreira única no Brasil para a virilidade dos talentos? (...) nobres almas do sentimento e do ideal que são as devoradas pelo abismo político..." (SOUSÂNDRADE *apud* CAMPOS, 2001: 37).

Segundo Foot Hardman, Sousândrade, pelas características acima mencionadas, seria um "antigo modernista", pois, antecipando-se à geração de 1922, reflete acerca da fragilidade da definição da brasilidade perante a incipiência daquela "comunidade imaginada", na qual "modos de vida contrapostos" ainda coexistiam (conflituosamente, como no caso dos indígenas). Para o mesmo crítico, a expressão para isso se daria pelo uso da "palavra estilizada nos limites dramáticos da linguagem em busca de sentido". (HARDMAN, 1996: 290).

Uma vez observado o teor do Romantismo europeu e as peculiaridades do Romantismo no Brasil, pode-se afirmar que, além da visão crítica do indígena, Sousândrade estava em sintonia com a atmosfera de *revolta* à ordem sócio-econômica da modernidade. O autor d'*O Guesa* mudou-se para New York por volta de 1870, deste modo, retratou em sua obra temas que não estavam inclusos na dimensão do Romantismo nacional e apresenta uma perspectiva da sociedade daquela época de forma sagaz. O poeta refere-se à bolsa de valores de *New York* de maneira lucidamente crítica, fala das especulações financeiras,

da corrupção e da degradação social dos Estados Unidos. É no canto X do poema *O Guesa*, precisamente no conhecido fragmento sem nome, porém, batizado por Augusto e Haroldo de Campos como *Inferno de Wall Street*, que sua crítica ao capitalismo torna-se mais ferrenha.

O poeta crítica a sociedade capitalista pela sua usura, pela sua visão mercantilista do mundo, pela degradação de todos os valores humanos. Assim, no *Inferno de Wall Street* ocorrem referências a vários casos de corrupção relacionados ao Presidente Grant - embora republicano convicto, Sousa Andrade manteve-se reticente em relação ao desenvolvimento dessa forma de governo nos EUA - e também a escândalos sociais, como prostituição, alcoolismo, traição, decadência da religião, etc. E isto é tratado de forma caótica por meio de uma versificação excêntrica em que ocorre emprego de palavras pertencentes a diversos idiomas, além do estilo extremamente lacônico. Vejamos um exemplo:

(Dois renegados, catholico, protestante:)

- Confiteor, Beecherô... L'Épouse
N'eut jamais d'aussi faux autel!
- Confiteor... Hyacinth
Absinth,
Plymouth was barroom, was bordel!²

(*op. cit.*, 2002:346)

Aqui ocorre alusão a um caso de adultério que ficou conhecido no período. Refere-se ao envolvimento do Reverendo Henry Beecher, da igreja de Plymouth, com a esposa de Theodore Tilton, jornalista do *Independent*. O respeitado Reverendo foi acusado e julgado durante seis meses pelo crime, mas foi surpreendentemente absolvido após uma última reunião secreta do júri. Assim, a palavra "Beecherô", de acordo com os irmãos Campos, seria derivada do sobrenome "Beecher", o que nos dá indícios para a compreensão da estrofe.

² Segundo a tradução dada pelos Campos no glossário do *Inferno de Wall Street*: "Eu me confesso, Beecherô...a Esposa/jamais teve altar tão falso!/ Eu me confesso...Jacinto/Absinto,/Plymouth era taverna, era bordel!"(CAMPOS; CAMPOS. 2002: 402)

Esses fatores comumente contribuem para a classificação de Sousândrade como um poeta *nonsense*, contudo, há em seu poema épico inúmeras menções ao contexto histórico no qual ele viveu e, deste modo, o resgate de tais referências torna-se essencial para a compreensão de sua obra. Posto isso, podemos considerar que os “limites dramáticos da linguagem” sousandradina, convertem-se em limites da concisão e apontam menos para a “busca de sentido” que de referências históricas³.

Sousândrade apresenta muitas características modernas em sua poesia, seja na forma, seja no conteúdo, todavia, podemos considerá-lo mormente um romântico por ter problematizado as mazelas da sociedade capitalista do século XIX – que ainda são as nossas. Contudo, evitando impor-lhe limites temporais, seria mais pertinente concebê-lo tanto como um romântico autêntico, quanto um modernista ousado.

Referências

CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. (2002). *Re visão de Sousândrade*. 3ª ed. rev e ampl. São Paulo: Perspectiva.

CAMPOS, Gabriela Vieira de. (2001) *O literário e o não-literário nos textos e imagens do periódico ilustrado "O Novo Mundo" (Nova Iorque, 1870-1879)*. Campinas, PPG Letras, Unicamp-IEL, (Dissertação de Mestrado).

CANDIDO, Antonio. (2002). *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas - FFLCH/USP.

HARDMAN, Francisco. Foot. (1996). Antigos Modernistas. *In: Tempo e História* (Org.NOVAES, Adauto). Cia. Das Letras: São Paulo.

LOBO, Luiza. (1986). *Épica e Modernidade em Sousândrade*. Presença/ Edusp: Rio de Janeiro.

LOWY, M. e SAYRE, R. (1995). *Revolta e Melancolia*. Petrópolis, RJ: Vozes.

³ Sobre isso ver *Crônicas do Inferno* de Carlos Torres-Marchal publicado na Revista Eutomia (<http://www.ufpe.br/revistaeutomia/pdfnew/artigo1.pdf>). O pesquisador analisa as duas últimas estrofes da primeira edição d'O Guesa e aponta que as abordagens analíticas sobre Sousândrade, geralmente, se pautam no mito do poeta difícil, hermético e ininteligível suscitado, segundo ele, pelos irmãos Campos na "Re Visão". Para o estudioso peruano, a poética de Sousândrade, sobretudo *no Inferno de Wall Street*, está imbuída de referências históricas, biográficas e imediatamente extra-literárias do que se enxerga.

RICUPERO, Bernardo. (2004) *O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes.

SALIBA ,Elias Th. (2003). *As Utopias Românticas*. 2^aed. S.Paulo, Estação Liberdade.

O poeta, o poema e a militância poética: a produção de Ferreira Gullar em *Dentro da noite veloz*

Gabriela Luft

Mestranda em Estudos Literários pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS);
bolsista CNPq.
gabiluft@yahoo.com.br

Resumo

Após o desenvolvimento de alguns tópicos concernentes à discussão entre literatura e análise sociológica, o presente artigo se detém em algumas das produções poéticas de Ferreira Gullar presentes na obra *Dentro da noite veloz*, publicada em 1975, criadas após a experiência de poesia política do poeta nos Centros Populares de Cultura. Assim, através da análise do universo próprio da obra literária e a sua relação com motivações exteriores, busca-se uma compreensão mais ampla e qualificada da obra de Gullar por parte do público leitor em geral, mais especificamente no que se refere às produções do poeta no período de vigência da ditadura militar no Brasil, fase em que o escritor tenta resistir à fragmentação do mundo ao seu redor através de uma atuação revolucionária, que se reflete na produção de poemas ousados e questionadores.

Palavras-chave: Ferreira Gullar, Literatura, Poesia, Ditadura Militar no Brasil.

Abstract

After the development of some topics about the discussion between literature and sociological analysis, this article studies some of the poems written by Ferreira Gullar in his book *Dentro da noite veloz*, published in 1975 and created after his political experiences in the Popular Culture Centers. Besides, by examining the literary universe and its relationship with external motivations, this article intends to develop a better and qualified understanding of Gullar poems by the reader public in general, specifically from the production of the poet in the period of military dictatorship in Brazil, when the writer tries to resist the fragmentation of the world around him through a revolutionary act, which is reflected in his critical poems.

Keywords: Ferreira Gullar, Literature, Poetry, Military Dictatorship in Brazil.

1 Motivações exteriores no universo da obra literária

Para Antonio Candido, a literatura é vista como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que fazem dela aspecto orgânico da civilização. É tida como um fato de cultura, algo que não surge pronto e acabado, mas que se configura ao longo de um processo cumulativo de articulação com a sociedade. A noção de forma do crítico neutraliza a velha dicotomia entre análise literária e análise sociológica: não se deixa levar por uma linhagem crítica que compreende a obra como mera duplicação da realidade, nem pelo extremo oposto, que incorre na ilusão da autonomia da obra de arte com relação ao sistema no qual está inserida.

Assim, diferentemente do que crêem aqueles que adotam como paradigma de conhecimento uma visão pretensamente neutra de análise da realidade, postula-se que toda produção cultural é imbricada de subjetividade, a qual se revela na seleção e organização dos materiais que virão a constituir a fábula a ser narrada. A narrativa, tendo sua origem numa determinada cultura, traz em si um discurso cujos limites remetem às possibilidades de produção de sentidos daquele contexto cultural que a produziu, sendo, assim, historicamente constituída.

Embora o principal objetivo do escritor não seja a recriação da realidade, é inegável que, por meio da construção ficcional, a imaginação produz imagens que são recuperadas pelo receptor no ato da leitura e nos quais se encontram vestígios não apenas da subjetividade do autor que a construiu, mas do lugar deste autor numa sociedade e daquela própria sociedade, espelhada, refratada, reverenciada ou negada, mas sempre reconhecida no texto.

Entretanto, muitas vezes o próprio crítico trata um texto como documento a fim de considerar o contexto social de determinada obra. Candido questiona:

“Como estudar o texto literário levando em conta o seu vínculo com as motivações exteriores, providas da personalidade ou da sociedade, sem cair no paralelismo, que leva a tratá-lo como documento? A única maneira talvez seja entrar pela própria constituição do discurso, desmontando-o como se a escrita gerasse um universo próprio. E a verificação básica a este respeito é que o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando a sua semelhança com o mundo real”. (CANDIDO, 1996, p. 30)

Não se trata, entretanto, de analisar os aspectos sociais como externos à obra. Ainda conforme Candido,

“O *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. (CANDIDO, 2000, p. 04)

Tais considerações podem ser aplicadas à análise da obra *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar. Em um país subdesenvolvido, a melhor arte é aquela que parte de sua realidade específica, ou seja, do seu caráter particular para, assim, poder superar-se e transformar-se em expressão estética universal. Pois foi justamente partindo da realidade nacional que Ferreira Gullar publicou, em 1975, no auge da ditadura militar, o livro de poesias

Dentro da noite veloz. Diferentemente de seus romances de cordel, com essa obra, Gullar conseguiu atingir um dos objetivos da arte, que é abordar temáticas de cunho social sem cair na vala comum do texto panfletário. Trata-se de um poeta que não escamoteou, na produção artística, o seu compromisso com a classe social oprimida, na perspectiva da luta que se trava em decorrência de um sistema que opõe, acirradamente, os diferentes estratos sociais.

2 Ferreira Gullar: atuação poética

Ferreira Gullar é, hoje, um dos maiores poetas brasileiros vivos. O valor de sua obra é reconhecido até mesmo por alguns de seus críticos mais ferrenhos. Seu nome foi, inclusive, apresentado por um grupo de intelectuais e artistas do centro do país, como candidato ao prêmio Nobel de Literatura em 2002. Gullar possui um perfil intelectual pouco encontrável na época contemporânea, a qual privilegia a superespecialização. Além de poeta, ele possui um papel relevante como teórico da poesia e da arte em geral, além de ser dramaturgo, roteirista e pintor.

Apesar de toda sua notoriedade, a obra do poeta ainda apresenta uma fortuna crítica relativamente exígua e plena de lacunas. Essa defasagem entre a projeção da poesia de Gullar nos meios artísticos e o pouco espaço concedido ao autor nos meios acadêmicos e intelectuais possui como causas prováveis não apenas a inquietude e experimentalismo próprios da poesia gullariana, mas também seu posicionamento político e ideológico e sua opção estética contrária ao Concretismo.

Pode-se dizer que sua obra poética opera uma articulação entre técnicas expressivas próprias da poesia e procedimentos formais típicos de outras manifestações artísticas e culturais. Seus poemas investem em múltiplas direções: no aproveitamento do espaço em branco da página, na exploração da pura musicalidade da língua, na recriação dramática dos conflitos sociais, na montagem cinematográfica de cenas sobre a vida urbana moderna.

A partir da década de 1960, Gullar assume um compromisso claro com as classes mais populares, e sua obra busca continuamente dar voz àqueles que não a detêm, na correlação de forças que se estabelece no interior da

sociedade. Por seu turno, os trabalhos mais consistentes e aprofundados sobre a poesia de Gullar recaem sempre em um procedimento comum: descrever (e procurar entender) a evolução da poesia de Gullar, a partir de determinados referenciais teóricos e metodológicos. Esse procedimento dos estudiosos encontra justificativa na trajetória conturbada do poeta, que parte de uma poesia metafísica e experimental, na década de 1950, passando pelos poemas de cordel de conteúdo político/programático nos anos 60, para desaguar na poesia social de alta qualidade estética que marca sua produção de fins dos anos 60 até a atualidade.

Assim, Villaça descreve a evolução de Gullar desde *A luta corporal* até *Na vertigem do dia* a partir, basicamente, da aquisição progressiva de uma compreensão dialética da realidade por parte do poeta, que assim consegue, em sua fase madura, salvar-se das visões maniqueístas que comprometem sua obra anterior (VILLAÇA, 1984). No mesmo rumo segue Turchi, que divide a poesia de Gullar em três momentos significativos: o lirismo solitário, o lirismo solidário e a síntese da memória. Segundo a autora, Gullar vai das experiências mais radicais com a palavra, com o verso, até chegar à poesia de cunho político-social para, finalmente, reconstruir sua vida através de uma reflexão crítica (TURCHI, 1985). Também Becker repete a divisão triádica da obra de Gullar, embora deslocando o eixo da obra propriamente dita para a relação que ela estabelece com o leitor, que vai do monólogo ao diálogo, passando por um momento em que se caracteriza como mera propaganda política (BECKER, 1991). O fato é que, infelizmente, a obra de Gullar ainda se encontra pouco difundida junto ao público brasileiro, provavelmente em consequência das inovações que ela introduz no âmbito da lírica.

Após essa breve retomada dos principais aspectos referentes à produção e à crítica da poesia gullariana, interessa, agora, desaguar na poesia social de alta qualidade estética que marca sua produção de fins dos anos 60 e que culmina com a publicação da obra *Dentro da noite veloz*, em 1975. Antes, porém, faz-se necessário retomar o contexto histórico brasileiro no período em que a obra foi produzida.

3 A arte poética após a II Guerra Mundial: as ditaduras na América Latina

Após a II Guerra Mundial, a imagem de um mundo disperso e fragmentado influenciou diretamente nas produções poéticas, que se tornaram a expressão crítica da negação do mundo, de dilaceramento do ser e da busca de sentido. A poesia, sem rumo, é abafada pela modernidade, e a literatura surge como uma alternativa para a (re)humanização da sociedade. Mais do que nunca, a poesia torna-se descartável e se fecha ao injusto sistema capitalista, e o lixo social e a hipocrisia humana tornam-se matéria-prima da criação poética. A arte moderna almeja representar mais do que a beleza estética. Por isso, seu caráter de negação, crítica e intensa preocupação social.

Em 1975, Ferreira Gullar está no centro do processo de militarização da América Latina. O momento de desesperança e solidão o coloca numa encruzilhada onde já não faz sentido abraçar velhas utopias, ao mesmo tempo em que abandoná-las seria pior. Diante da realidade esmagadora, de um lugar sem saída e desencantado, escrever poesia seria sua única forma de resistência.

Abre-se, agora, um parêntese: pode-se afirmar que a situação do poeta assemelha-se, em partes, à atuação de outro grande poeta latino-americano. Em setembro de 1973, pouco antes do lançamento de *Dentro da noite veloz*, Gullar e Neruda estão no Chile. Pablo Neruda foi um dos que melhor representou as atribuições de poeta e militante político. Em seus versos, desfilam cidades, líderes, dores e perdas coletivas, palavras de esperança, anúncios de uma nova sociedade, ameaças aos exploradores, brados contra as injustiças. Além de poetas e latino-americanos, Gullar e Neruda também são militantes comunistas. Enquanto, felizmente, o primeiro consegue fugir do golpe sanguinário de Pinochet, o segundo, já doente, morre pouco tempo depois. Fechado o parêntese, o foco volta para Gullar.

4 Poesia e engajamento social: a atuação cepecista de Ferreira Gullar

A questão do engajamento sempre despertou e continua despertando a atenção de escritores e críticos da literatura. Lukács, por exemplo, aceita

apenas como obra de arte autêntica aquela capaz de representar uma tomada de posição diante dos problemas concretos da vida. Segundo o autor,

“As obras originais são aquelas nas quais aparecem tomadas de posição justas, conteudisticamente, em face dos grandes problemas da época, em face do novo que neles se manifesta, e que são representadas mediante uma forma correspondente a este conteúdo ideal, capaz de expressá-lo adequadamente”. (LUKÁCS, 1978, p. 216)

A idéia de que a arte é engajada quando há uma tomada de posição concreta pode ser analisada no caso da poesia de Gullar. Enquanto que no início de sua produção pode-se falar de um engajamento poético-existencial, em sua fase seguinte o engajamento torna-se político-social: sua poesia transforma-se em arma de luta e resistência. Interessa, aqui, a fase que Turchi classifica como a de “lirismo solidário” (TURCHI, 1985, p. 83), ou seja, a fase engajada do poeta, de compromisso com a ação revolucionária, em que o momento histórico e político do país chama atenção para a realidade concreta, calcada pela miséria, pela fome, pela desilusão e pelas injustiças sociais.

Em uma sociedade em processo revolucionário, é comum o aparecimento de uma poesia que deseja influir sobre a situação social. Qual seria o sentido, afinal, de se criar um poema voltado apenas para a palavra, enquanto lá fora a vida pulsa desigual, o regime oprime e a liberdade não existe? Nesse sentido, *Dentro da noite veloz* pode ser considerada verdadeira obra de arte engajada, cujos poemas revelam uma expressão poética mais densa e profunda e beneficiam-se das experiências de vanguarda.

Gullar esclarece, no artigo *Vanguarda e subdesenvolvimento*, que em um país subdesenvolvido, a verdadeira vanguarda artística é aquela que “buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional” (GULLAR, 1984, p. 24). Alerta que, para não se cair na mitificação do nacionalismo, é necessário que se apresentem as tensões que existem no território nacional, ou seja, a contradição entre as zonas desenvolvidas e as zonas subdesenvolvidas, entre as lutas de classes. Como afirma Lafetá,

“Ferreira Gullar cobra dos artistas, a cada instante, a consciência do subdesenvolvimento, do imperialismo e da luta de classes como *condição concreta* para a representação estética válida da sociedade brasileira”. (LAFETÁ, 1982, p. 101)

Vale dizer que desde os poemas de *A luta corporal* (1954), Gullar já manifesta uma preocupação com a experiência humana de estar no mundo e reconhecer-se no mesmo. O contexto das décadas de 1950 e 60, momento de grande agitação política no Brasil, deu origem à formação de grupos como o CPC (Centro Popular de Cultura), ligado à UNE. Nas publicações do Centro, era evidente o tom didático-pedagógico. A partir da luta antiimperialista e da reforma agrária, almejava-se retirar o povo da alienação e mostrar aos não-engajados qual a verdadeira função do artista popular revolucionário. Através de uma linguagem simples e acessível, publicavam-se também poesias revolucionárias de tom panfletário, que ignoravam valores estéticos. Ferreira Gullar, nesse período, teve uma produção expressiva, escrevendo poemas de caráter didático-revolucionário. A maioria de seus textos, durante esse período, trazia uma mensagem final de esperança e a crença em uma revolução capaz de eliminar as diferenças sociais através da justiça.

São dessa época, portanto, os romances de cordel do escritor, com o intuito de servir à causa revolucionária no país, conclamando os camponeses a promoverem a revolução. Ao lado do combate ao latifúndio, aparece, também, o combate ao imperialismo e a exaltação da doutrina marxista como possibilidade para a configuração de um mundo melhor. Apesar de ser considerada poeticamente fraca, a poesia do CPC tem o mérito de ter sido vanguarda e ter despertado o interesse pela cultura popular. É uma poética simplificada, reduzida e de explícito combate.

Contudo, Gullar não restringe a arte aos limites de uma função determinada. Quando se vê diante de um contexto histórico que requer seu engajamento, não teme em fazê-lo e utiliza sua palavra para denunciar. O golpe militar de 1964 silenciou os desdobramentos do projeto cultural do CPC, com o sufocamento das massas populares, a ameaça de guerrilha organizada e a censura. A partir de então, Gullar não deixa de conduzir a sua arte de forma política. É sua pessoa, de poeta, cidadão e intelectual militante quem se manifesta contra as injustiças sociais, a favor de um caminho revolucionário. Sob a forma desse sentimento angustiado, há momentos de forte poesia. Turchi afirma:

“Passada a circunstância em que o poeta se afasta para deixar que o político se sirva do literato para participar da transformação do mundo, o poeta Gullar volta a se reencontrar como tal – artista da palavra”. (TURCHI, 1985, p. 99)

Apesar das perseguições, do exílio e da prisão, Gullar não se calou. Parece que a força de sua escrita ficou ainda maior. No contexto cultural brasileiro, foi ele quem melhor detectou as aspirações populares por uma mudança radical no estado de coisas a partir da violenta intervenção da ditadura militar na vida do cidadão brasileiro. Prova disso foram as inúmeras manifestações públicas, passeatas, panfletos e pichações que aproveitaram trechos de seus poemas produzidos durante a ditadura, muitos deles tornando-se quase refrões.

5 A militância poética em *Dentro da noite veloz*

No volume *Dentro da noite veloz*, publicado em 1975, Gullar reuniu poemas escritos entre 1962 e 1974, que esboçam momentos de lirismo, de protesto e de recordação, compostos no calor da hora do recrudescimento do regime militar. Cidadão e poeta entram em acordo para o exercício do verso, não mais como busca individualista, mas pela incorporação do “outro” como sujeito. Segundo Lafetá,

“As composições dessa época têm como principal característica a procura de equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo. A linguagem poética fica mais complexa e – embora tenha abandonado o agressivo sentido experimental do primeiro livro – impressiona pela facilidade com que desentranha do coloquialismo uma atmosfera poética densa, esplêndida como as pêras maduras, mas tranqüila, sem a sombra do desespero”. (LAFETÁ, 1982, p. 118)

Volta a aparecer o eu-lírico, desaparecido nos poemas de cordel. A partir de suas vivências subjetivas, o poeta passa a dizer a realidade presente. O sujeito/poeta se põe diante do mundo e de si mesmo e se dirige diretamente à classe operária. Turchi afirma que

“Embora engajados às questões sociais, os poemas valorizam profundamente a questão estética. A poesia é arrancada das palavras e frases simples, aparentemente banais, do cotidiano em que o poeta está inserido. Ferreira Gullar abandona a linguagem dos cantadores das feiras do Nordeste, que coloca numa posição de narrador “de fora”, para dizer “de dentro” o mundo de que faz parte, assumindo sua própria linguagem de poeta marcado por fortes experiências poéticas”. (TURCHI, 1985, p. 98)

Há uma correspondência imediata com o Brasil pós 1964. O escritor foi perseguido pelo regime, em virtude de seu posicionamento político, sofreu as sanções do Estado totalitário, sendo preso, torturado, e forçado ao exílio. Sua poesia não deixa transparecer uma experiência isolada, mas é a experiência de um coletivo, de uma multidão, do povo, enfim. Diferentemente do que ocorria com os poemas de tese cepecistas, agora a voz política nasce de um sentimento íntimo, através de uma intensa exploração da subjetividade, como se percebe no poema "Agosto 1964".

AGOSTO 1964

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
mercados, butiques,
viajo
num ônibus Estrada de Ferro – Leblon.
Volto do trabalho, a noite em meio,
fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira

(GULLAR, 1991, p. 164)

A forma de organização do poema revela despojamento: os problemas são indicados sucessivamente por acumulação, organizando uma cadeia de imagens que resulta no efeito poético. Em vez do otimismo cepecista, agora já não mais existem heróis destinados à vitória. No antepenúltimo verso, há a passagem da primeira pessoa do singular para a primeira do plural: "*retiramos* algo e com ele *construímos* um artefato", revelando a transformação de uma identidade pessoal inserida dentro de uma ampla identidade nacional.

O que leva à passagem de um tipo de poesia a outro, então, são principalmente as alterações nas condições históricas do país. A aliança com os outros configura a chave para a transformação social e o poeta passa a denunciar o cotidiano sofrido das pessoas, com a convicção de que sua produção poética pode auxiliar na mudança da sociedade. A denúncia de desigualdade social é mais do que explícita, como ocorre no poema intitulado "O açúcar". O eu-lírico, em uma tranqüila manhã, divaga sobre a origem do açúcar que adoça seu café. Quem o teria produzido?

O AÇÚCAR

O branco açúcar que adoçará meu café
nesta manhã de Ipanema
não foi produzido por mim
nem surgiu dentro do açucareiro por milagre.

Vejo-o puro
e afável ao paladar
como beijo de moça, água
na pele, flor
que se dissolve na boca. Mas este açúcar
não foi feito por mim.

Este açúcar veio
da mercearia da esquina e tampouco o fez o Oliveira,
dono da mercearia.
este açúcar veio
de uma usina de açúcar em Pernambuco
ou no Estado do Rio
e tampouco o fez o dono da usina.

Este açúcar era cana
e veio dos canaviais extensos
que não nascem por acaso
no regaço do vale.

Em lugares distantes, onde não há hospital
nem escola,
homens que não sabem ler e morrem de fome
aos vinte e sete anos
plantaram e colheram a cana
que viraria açúcar.

Em usinas escuras,
homens de vida amarga
e dura
produziram este açúcar
branco e puro
com que adoço meu café esta manhã em Ipanema.

Em seus versos, Gullar lembra aqueles que nunca são alvos de lembrança: são os homens de vida amarga (antítese com o adocicado provocado pela adição de açúcar no café), aqueles que não sabem ler e morrem de fome. Enquanto isso, o eu-lírico está mais do que tranqüilo em seu confortável apartamento em Ipanema, idéia que serve como uma espécie de provocação para os integrantes da classe média alta nacional. Alerta-se, assim, para as diferenças sociais tão acentuadas no território brasileiro.

Os acontecimentos políticos refletem em uma produção mais reflexiva e melancólica que, ao mesmo tempo, mostra-se madura e consciente. O poeta, ciente das dificuldades existentes, precisa viver, resistir e refletir sobre os acontecimentos coletivos. Consciente de que os fatos cotidianos são vistos a partir de sua coletividade, participa de sua transformação. Ao mesmo tempo, é testemunha de uma realidade injusta e dilacerada. Por isso, não há espaço para produções poéticas ingênuas.

Nada mais natural, pois, que a poesia passasse a configurar uma forma de protesto contra a desumanização característica do universo capitalista. O que vale é o retrato da podridão social. O poeta encontra-se deslocado. Por isso, opta pela ruptura sintática, por um vocabulário mais chulo, pelo verso livre, pela pontuação não usual, pela sátira e pela ironia. Com maior liberdade formal e temática, reúne alegorias que refletem o cotidiano do homem comum, e ainda elementos de sua memória afetiva que recompõem o quadro da vida humilde da pequena burguesia no interior do país. De acordo com Villaça,

“Sente-se, no conjunto destes poemas, que o mundo se diversificou para os olhos do poeta: tanto lhe desperta a atenção um menino caminhando no capinzal quanto a multidão que vai e vem na Avenida Nossa Senhora de Copacabana; um poema pode se fazer sobre a morte de Che Guevara e outro pode recordar um avião que, em certa tarde da memória, sobrevoou São Luís do Maranhão”. (VILLAÇA, 1984, p. 104)

No poema “Voltas para casa”, a figura de um trabalhador comum retrata, novamente, a coletividade: quantos, após um dia exaustivo de trabalho, sentem-se vazios ao chegar em casa?

[...]

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram.
Terá o mundo de ser para eles

este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.

(GULLAR, 1991, p. 157)

Nos últimos versos do fragmento acima há, contudo, um sinal capaz de esboçar que a mudança é possível: o mundo pode, sim, ser alterado. Mas de quem será esse dever? “Não será teu dever mudá-lo”? O “outro dia” almejado talvez tarde a chegar: o amanhã já está descartado.

Em *Dentro da noite veloz*, há, também, predominância de poemas regidos por forte sentimento de responsabilidade diante de fatos como a fome, o próprio golpe militar de 64, a prisão política, a guerra do Vietnam e o exílio. Há momentos, ainda, de imagens carregadas de afirmação e esperança. Trata-se de uma produção que tenta fazer convergir poesia, paixão e revolução. O tempo é vertiginoso, e a sensação de velocidade implica em sentimento de urgência. A convicção de Gullar desses poemas é a de que a salvação da própria subjetividade passa pela condição de compreender-se enquanto parte de um processo histórico – cuja direção o poeta quer ver determinada pelos trabalhadores, e não pelo capital.

A poesia e a revolução, lutas comuns, integram, por exemplo, o poema “Dentro da noite veloz”, em que há um forte tom dramático. Em algumas partes, os versos são livres, esparramados de modo irregular. Já em outras, são regulares, dando a idéia de um coro falado, como ocorre na III parte.

DENTRO DA NOITE VELOZ

III

Ernesto Che Guevara
teu fim está perto
não basta estar certo
pra vencer a batalha

Ernesto Che Guevara
entrega-te à prisão
não basta ter razão
pra não morrer de bala

Ernesto Che Guevara
não estejas iludido
a bala entra em teu corpo

como em qualquer bandido

Ernesto Che Guevara
por que lutas ainda?
a batalha está finda
antes que o dia acabe

Ernesto Che Guevara
é chegada a tua hora
e o povo ignora
se por ele lutavas.

(GULLAR, 1991, p. 186)

Há vozes que prenunciam o destino trágico de Guevara, e aconselham-no a entregar-se à prisão. Já na V parte, o coro revela a morte de Che, sabendo que o herói não morreu em combate, mas foi assassinado covardemente pelo inimigo. A noite é veloz à medida que expressa o desejo do fim da opressão e das injustiças. Mas ela custa a passar, é demorada. O coro faz uso do pronome "tu" ("*teu* fim está perto"), que, na VII parte, transforma-se no plural "nós", reforçando ideais de coletividade. Trata-se da solidariedade e a busca por uma América Latina melhor, quando, então não será mais noite.

VII

Súbito vimos ao mundo
e nos chamamos Ernesto
Súbito vimos ao mundo
e estamos
na América Latina.

(GULLAR, 1991, p. 186)

O sofrimento do poeta, pela causa popular, é síntese do sofrimento da classe oprimida, submetida ao choque provocado por um sistema que dá primazia aos interesses da elite dominante. O poema sintetiza o espaço urbano e o momento histórico. O verso recompõe as condições precárias de existência dos moradores das palafitas, dos bairros com pouca luz, da falta de vagas, dos baixos salários. Há o compromisso do poeta com a luta em favor da transformação. Como anteriormente dito, poesia e revolução se confundem.

Mais uma prova da ferrenha criticidade gullariana é o caso do poema "A bomba suja". O poeta não hesita em introduzir no poema a palavra "diarréia" e, através dela, criticar o vergonhoso índice de mortalidade infantil em um

estado do território nacional. O poema, entretanto, vai além da denúncia: haveria culpados?

Cabe agora perguntar
quem é que faz essa fome,
quem foi que ligou a bomba
ao coração desse homem.

(GULLAR, 1991, p. 153)

A própria seqüência da poesia é capaz de fornecer indícios:

Quem faz café virar dólar
e faz arroz virar fome
é o mesmo que põe a bomba
suja no corpo do homem.

(GULLAR, 1991, p. 153)

Contudo, ainda há esperança. O povo (a coletividade, mais uma vez) é conclamado a deter o sabotador.

E sobretudo é preciso
trabalhar com segurança
pra dentro de cada homem
trocar a arma da fome
pela arma da esperança.

(GULLAR, 1991, p. 153)

São inúmeros os outros poemas que se valem da crítica para denunciar o caos estabelecido pelo regime ditatorial. Em “No mundo há muitas armadilhas”, mais uma vez repete-se o caráter de denúncia. À tona, surgem, novamente, as desigualdades sociais:

O certo é que nesta jaula há os que têm
e os que não têm
há os que têm tanto que sozinhos poderiam
alimentar a cidade
e os que não têm para o almoço de hoje

(GULLAR, 1991, p. 158)

Em sua composição poética, Gullar reuniu as impressões que a vivência do choque deixou em sua condição de cidadão consciente e preocupado com os

destinos do país, especialmente quanto aos interesses da classe operária. Conforme afirma Orlando Fonseca,

“Ele estruturou sua arte, não pelas simplificações da forma convencional de engajamento político e propaganda, mas, conforme um produto de vanguarda esclarecida e conseqüente, construindo uma mediação, a partir da qual se solidariza com o proletariado”. (FONSECA, 1997, p. 236)

Lendo os poemas de Ferreira Gullar e compreendendo a produção artística como um fenômeno não afastado do devir histórico, percebe-se que a poética de Gullar foi a expressão que melhor detectou as aspirações populares a partir do momento em que houve a violenta intervenção militar no Brasil. É inevitável: a militância do poeta contamina o leitor.

Referências

BECKER, Paulo R. *A poesia de Ferreira Gullar: do monólogo ao diálogo*. Porto Alegre, 1991, 138p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. O mundo desfeito e refeito. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 30-34.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria: UFSM, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar). In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*. São Paulo, 1984, 187p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

15 MINUTOS DE ESTUDOS GENÉTICOS: O PROCESSO CRIATIVO DE *SANGUE NEGRO*.

Luiz Rogerio dos Santos Silva

Mestrado

– UFBA –

Resumo

O artigo tem como objetivo abordar a proposta da Crítica Genética de analisar as pistas do processo criativo de uma obra de arte. Chama a atenção também do leitor para a mudança de status dos manuscritos, hoje apreciados não apenas como simples rascunhos, mas também como obra de arte. Aborda também a ampliação do conceito de manuscrito, visto tradicionalmente como a versão escrita de uma obra literária, enquanto que agora abrange qualquer pista deixada pelo autor, propositalmente ou não, em qualquer que seja a linguagem, e não necessariamente se tratando de literatura. Para esta análise, será utilizado como *corpus* o *making of* do filme **Sangue Negro**, dirigido por Paul Thomas Anderson (2007) e adaptado do romance **Oil!** de Upton Sinclair (1927).

Palavras-chave: Crítica Genética, manuscritos, *making of*, *Sangue Negro*, tradução.

Abstract

This work aims at approaching the proposal of the Genetic Criticism to analyse the indices of the process of creation of a work of art. It also calls the reader's attention to the changing *status* of manuscripts, not only traditionally seen as mere drafts, but also as the artistic work itself. And finally it deals with an extended concept of manuscript that used to be seen just as a literary document written by the artist, stands for any clue left by the artist, purposely or not, that is somehow related to the master piece. but today it refers to any index left by the artist, intentionally or not, no matter the support used and not only necessarily having to do with literature. The *corpus* was the *making of* a movie directed by Paul Thomas Anderson called **There will be blood** (2007), an adaptation of Upton Sinclair's novel **Oil!** (1927).

Key words: Genetic Criticism, manuscripts, *making of*, *There will be blood*, translation.

Introdução

Sangue Negro (2007), filme adaptado do romance americano da década de 20 **Oil!** (1927) de Upton Sinclair (1878-1968), com roteiro e direção de Paul Thomas Anderson (1970), é uma obra de arte aclamada pela crítica e vencedora do Oscar de melhor ator, graças à fantástica atuação de Daniel Day-Lewis. O filme é resultado da sensibilidade artística do diretor e de um enorme trabalho de pesquisa.

Assistir ao filme pode levar o espectador mais atento a se questionar como o diretor foi capaz de traduzir com tanta profundidade os temas levantados pela obra, sendo capaz de manter elementos pertencentes à fonte que o inspirou. O diretor lançou seu próprio olhar sobre os temas abordados no livro, após décadas de distância entre o momento do filme e a época em que foi escrito o romance. Paul Thomas Anderson deu um salto cronológico que o transportasse, de alguma forma, para o contexto do romance. Um contexto que ficou conhecido pela exploração do petróleo no estado da Califórnia em meados dos anos 1920, também conhecida como a *Era do Jazz*. “Los Angeles era o Kwait da Era dos Jaz”¹, foi dessa forma que se referiu Eric Schlosser (2008. p. 02), autor de **Fast food nation** (2001) e detentor dos direitos de **Oil!**, que inspirou Paul Thomas Anderson ao retratar aquela época.

Para que questionamentos importantes em relação à adaptação fílmica sejam respondidos é necessário que se faça uso de uma ferramenta bastante útil. Uma ferramenta metodológica que seja capaz de revelar os caminhos percorridos pelo autor para chegar a reconhecer a sua obra de arte como pronta para ser entregue para o público. Essa ferramenta é a Crítica Genética.

Tradicionalmente, a Crítica Genética era uma disciplina destinada a revelar o processo de criação literária, mas seu campo de atuação se estendeu consideravelmente desde seu surgimento no final dos anos 1960 em Paris. Desde o seu nascimento, a Crítica Genética tem os manuscritos como seu principal objeto de estudo, mas hoje não devemos entender manuscritos apenas como rascunhos, escritos à mão, de alguma obra de arte literária. Esse conceito extrapolou as fronteiras da literatura, contemplando hoje toda o e qualquer vestígio de um processo de criação artística, seja qual for a linguagem utilizada. Os esboços pintados antes da finalização de um quadro, os moldes feitos para uma escultura ou um diário do artista contendo anotações sobre uma obra em processo, seja ela pertencente a qualquer forma de expressão artística.

Dentre essas pistas deixadas pelo autor, capazes de revelar a magia de uma criação cinematográfica, destacam-se os *making of*, comumente encontrados em quase toda a totalidade dos filmes lançados em DVD. Eles são tão importantes e têm tamanha riqueza interativa que, muitas vezes, se tornam uma extensão do próprio filme, se confundindo com a obra e suplementando-a, como outra obra de arte paralela.

¹ Minha tradução de “Los Angeles was the Kwait of the Jazz Age”

A professora Claudia Amigo Pino se posiciona a favor da importância dos estudos do processo de criação de uma obra, quando diz que:

“Alguns dos mais importantes autores brasileiros, como Clarice Lispector, Mário de Andrade e Guimarães Rosa, destruíram ou perderam os manuscritos dos seus livros mais importantes. Por quê? Eis aqui um palpite: eles previram que os dias da obra acabada estavam contados. Era necessário protegê-la de quem ameaçava tomar o seu lugar: o processo de criação.” (PINO, 2003. p. 298)

Ainda hoje, quando se fala de Crítica Genética, algumas pessoas sugerem uma ponte dessa disciplina com a Filologia, especialmente quando é feita uma referência ao objeto de estudo daquela ciência, o manuscrito. A Filologia tem como objetivo central:

“restaurar, tornar intelegível, enfim, explicar os textos para que as gerações da [nossa] época e [das épocas] futuras entendessem a linguagem literária encontrada, não só nos textos mais antigos, mas, sobretudo, nos poemas de Homero.” (TAVARES, p. 01).

A Filologia não tem o processo de criação como seu objeto de estudo, mas sim a crítica textual. Basicamente, o que diferencia a Crítica Genética da outra disciplina é, dentre outros fatores, seu interesse primordial pelo processo de criação, pela gênese, e pelas estratégias e mecanismos que foram utilizados pelo criador para a construção de sua obra. E a obra de arte não é vista mais como um fim em si mesma, o processo de criação reclama seu lugar nos estudos estético-estilísticos, surgindo como elemento de análise e apreciação artística.

Um filme em 15 minutos

Obra de arte! Essa é a definição mais completa para o que podemos chamar de *making of* do filme **Sangue Negro**. O menu principal do DVD dá acesso a quatro opções e, dentre essas, uma intitulada **15 minutos**, que pode ser descrita como uma sucessão de fotografias, algumas com rabiscos do diretor, algumas com legenda e outras compostas apenas por textos verbais. Todas essas imagens aparecem intercaladas por cenas do filme. São mostradas também uma série de fotografias, que segue a ordem cronológica do filme e parece ter a pretensão de resumir toda a película em apenas 15 minutos. Essa impressão se confirma com a música, que acompanha a apresentação das *foto-cenas*. Na verdade, a música é um elemento muito importante no filme e Paul Thomas Anderson quis mostrar esse aspecto também em seu *making of*, intitulado “*There will be blood: pics, research, etc.*”² (ver figura 01), com uma nota escrita pelo

² Minha tradução “*Sangue Negro: figuras, pesquisa, etc*”

próprio Paul Thomas Anderson. Dessa forma, ele incute um caráter mais realista de manuscrito em sua forma mais tradicional aos bastidores da criação aí sugeridos.



O que segue é exatamente o que o título sugere. As primeiras imagens são fotografias de mineiros trabalhando, escavando em busca de prata, ou filmados em seus momentos de descanso. Tem-se, então, as primeiras imagens do protagonista do filme, Daniel Plainview, em sua busca incansável pela prata enterrada nas entranhas da terra, cenas que aparecem intercaladas por outras em que ele aparece à beira de uma fogueira tomando uma caneca de café (ver figura 02). A semelhança de Daniel com os personagens que aparecem nas fotografias, inclusive suas roupas, a barba espessa, só para citar alguns aspectos, são uma prova viva de como o material coletado e mostrado no *making of* foi utilizado.



Um dos momentos mais importantes do filme é a transição da atividade mineradora de Daniel para a exploração de petróleo, que será a marca registrada desse personagem por todo o filme. Sempre que tem uma oportunidade, ele repete que se considera muito mais um explorador de petróleo. Essa ênfase dada no filme é marcada

por uma cena que mostra uma perfuradora, de certa forma primitiva, em funcionamento, e com homens à sua volta assistindo a máquina em movimento (ver figura 03). Em seu *making of*, Anderson exibe a fotografia de uma perfuradora que mais parece o projeto do mecanismo de seu filme.



Também a escolha dos aspectos técnicos envolvidos na construção do filme são revelados, tais como, a construção do roteiro, que está diretamente relacionada com as cenas, tomadas, os enquadramentos, planos, o figurino, e toda a ação que irá compor o filme. Um poço de petróleo fotografado de cima definiu o ângulo da primeira cena, em que aparecem homens trabalhando na coleta de petróleo dentro de um poço. A cena é filmada em *ângulo alto*, ou seja, de cima para baixo, como na fotografia (ver figura 04). Quando se refere aos planos, fala-se das posições da câmera em relação ao objeto que está sendo filmado e sua classificação está ligada a aspectos como a distância entre a câmera e o objeto, o ângulo, etc. É notória a escolha do diretor desse filme por planos distantes (*very wide shots*), que valorizam toda a paisagem, o que é, também, uma característica presente em grande parte das fotografias mostradas no *making of* (ver figura 5).



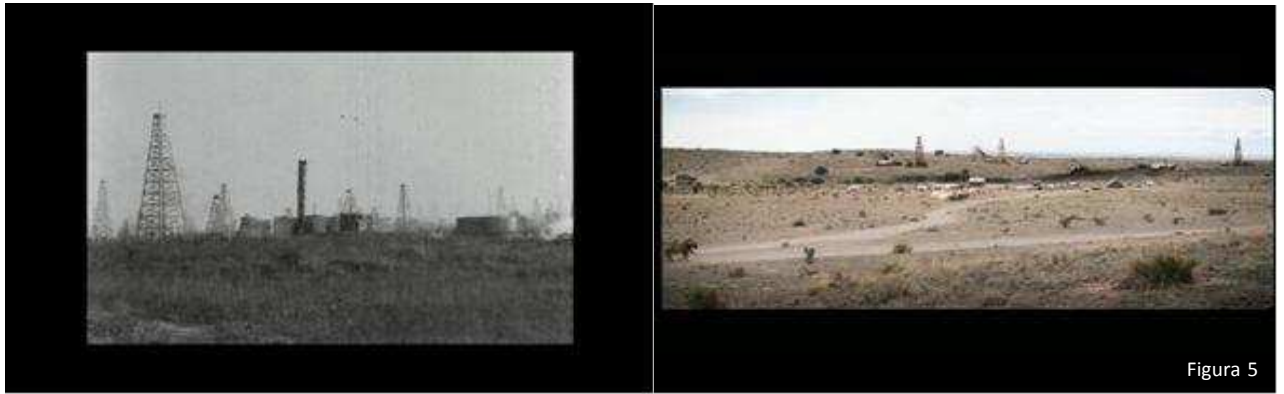


Figura 5

A escolha dos atores também parece estar intimamente ligada à pesquisa feita pelo diretor e que é mostrada no *making of*. Isso fica evidenciado nos rabiscos com os nomes de alguns dos personagens mais importantes do filme. A fotografia de um bandido encontrada em sua pesquisa, sem dúvida alguma, inspirou a escolha do ator que faria o papel de Henry Plainview (ver figura 06), o falsário que tenta se passar por irmão de Daniel, ao saber de seu sucesso e de sua riqueza. Uma fotografia desse mesmo bandido morto é tomada como modelo para a caracterização de Henry depois de ser baleado por Daniel. Os personagens H.W, filho adotivo de Daniel, e Mary, filha de Abel, o proprietário das terras exploradas por Daniel (ver figura 07), foram inspirados pela fotografia de duas crianças encontradas, provavelmente, no momento em que Anderson se concentrava em pesquisar sobre os modelos de núcleos familiares da época. Isso fica revelado nos rabiscos dos nomes desses personagens feitos pelo diretor na fotografia.

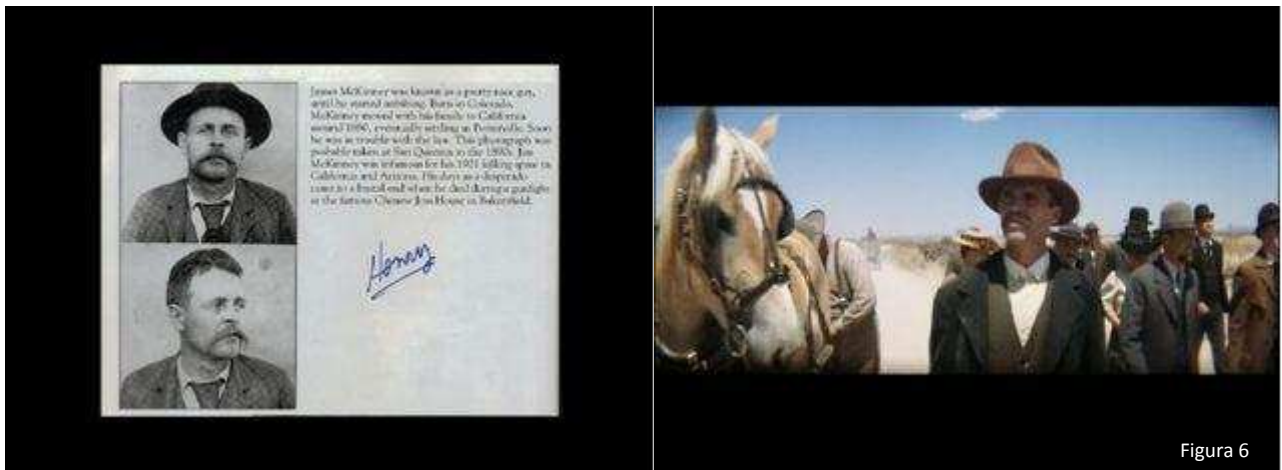


Figura 6



Figura 7

Esse caráter transdisciplinar e intersemiótico dos manuscritos de **Sangue Negro** revela uma tendência inovadora dos estudos de Crítica Genética. Segundo Daniel Ferrer (2002):

"[...] no interior de um mesmo manuscrito, de uma única folha, sempre coexistem vários sistemas semióticos concorrentes, cujas interferências devem ser estudadas pelo geneticista, que não são apropriadamente percebidas se ele se isola no interior de uma só disciplina." (FERRER, 2002. p. 204)

Ao transitar de uma linguagem para outra, ao realizar as suas tradições intersemióticas, transitando do texto escrito para a fotografia e daí para o cinema, o que Anderson parece ter feito em sua pesquisa foi buscar subsídios imagéticos em vários suportes para suplementar o caráter puramente linguístico da obra na qual se baseou para a construir sua adaptação fílmica. Desse modo, traz à tona questões relacionadas à tradução intersemiótica embutidas na adaptação, um aspecto que não pode deixar de ser observado nesse processo de criação artística.

O lugar da tradução no processo de criação

Como já foi lembrado anteriormente, um fator que não pode ser desconsiderado no processo de criação dessa obra é o conjunto de critérios e estratégias utilizado pelo diretor para a tradução do livro em forma de filme. O caráter puramente linguístico, a natureza complexa do texto e o processo comunicativo que está envolvido no romance forçam o diretor do filme a fazer uso de ferramentas outras capazes de transmitir o complexo argumento do livro para às telas.

Hoje, quando falamos de tradução, nos deparamos com uma questão muito delicada: a interpretação. Não se pode pensar a tradução apenas como um processo de

transposição isento do toque do tradutor, ou mesmo pensar no tradutor como um mero transportador de sentidos e essências. Elizabeth Ramos (2008) defende o processo de tradução como o resultado do trabalho de interpretação, apropriação de sentido e recriação. Segundo ela:

“Ao considerarmos que tudo é interpretação, apropriação, deslocamento de uma idéia de origem, onde vários jogos são possíveis, compreenderemos que o processo de tradução de uma obra resulta de um trabalho de interpretação por parte do tradutor, a partir de outro lugar de fala. As traduções, que lemos e a que assistimos nos meios de comunicação de massa, expressam uma voz do presente e, como não há interpretação neutra, nem inocente, o trabalho de tradução intersemiótica resulta de um ato de apropriação, que como tal, adquire o status de (re)criação, que somente no plano da utopia pode ser idêntica ao texto que a originou, pois conterà as marcas de quem a interpreta.” (RAMOS, 2008. p. 1)

Parece existir um esforço muito grande do espectador, conhecedor da obra que originou a tradução, de enxegar nessa última o máximo de similaridades possível com a primeira. Talvez esse esforço seja ainda maior do que a preocupação do diretor em manter vivo algo que remeta o espectador de **Sangue Negro** ao livro **Oil!**.

Baseando-se na observação dos manuscritos de **Sangue Negro**, é possível afirmar que o diretor, de fato, se apropriou da idéia de **Oil!** e por meio dos “vários jogos possíveis”. O diretor recriou o texto fonte, mantendo elementos da obra que lhe deu origem, mas trazendo sua contribuição para suplementar essa obra.

Conclusão

O *making of* de **Sangue Negro** revela alguns dos caminhos percorridos pelo diretor Paul Thomas Anderson para chegar até o filme levado ao público. Mas, muito além disso, ele mostra o salto evolutivo dado pela ciência Crítica Genética ao se debruçar em manuscritos outros que não apenas os tradicionais fólhos antigos de grandes nomes da literatura.

Esse salto foi necessário para dar à própria Crítica Genética um novo *status*, além de dar ao estudo do processo de criação um valor igual e, algumas vezes, até maior do que o valor da obra que é revelada ao leitor ou espectador. A preocupação com a evolução da Crítica Genética é expressa por Daniel Ferrer (2008) quando diz que:

“[...] a crítica genética deve preservar esse caráter transversal, desenvolvê-lo e aprofundá-lo para não correr o risco de se atrofiar [e] reduzir-se a tal ponto de passar de uma pequena filologia dos manuscritos dos autores.” (FERRER, 2002. p. 204)

Pode-se afirmar que tal mudança nos estudos da Crítica Genética, bem como no *status* do processo de criação, sendo visto atualmente como obra de arte, só foi possível

devido à transposição das fronteiras do conceito de manuscrito, passando de um elemento estático para um componente altamente dinâmico e sujeito à apreciação. É a arte que se deixa revelar e recebe em troca mais atenção e importância por meio de seu objeto de pesquisa.

Referências Bibliográficas

FERRER, Daniel (2002). A crítica genética do século XXI será Transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. IN: ZULAR, Roberto (org.). Criação em processo: ensaios de crítica genética. Ed. Iluminuras.

PINO, Claudia Amigo (2003). A beleza da rasura. In: ALEA, v. 05, n. 02, p. 298-301, julho/dezembro.

RAMOS, Elizabeth S. (2008). Othello vai ao cinema contemporâneo. In: Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, XI. São Paulo – USP.

SCHLOSSER, Eric (2008). 'Oil!' and the history of Southern California. The New York Times. Nova York, 22 de fevereiro. Disponível em www.nytimes.com/2008/02/22/timetopics/topics_uptonsinclair_oil.html acesso em 20 dez. 2008.

STAM, Robert (2003). Introdução à teoria do cinema. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus.

TAVARES, Emmanuel Macedo (199-). Crítica Genética: uma ciência nova?. Revista Philologus, Rio de Janeiro, ano. 01 n. 02. Disponível em [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/1\(2\)14-18.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/1(2)14-18.html). Acesso em: 22 dez. 2008.

GRACILIANO RAMOS, O TRADUTOR VISÍVEL

Ana Maria Bicalho

Universidade Federal da Bahia
Doutorado em Letras e Linguística

RESUMO

Este artigo se propõe a investigar o processo de (re)criação de Graciliano Ramos ao traduzir o romance *LA Peste* (1947) de Albert Camus. A base teórica adotada são os fundamentos dos Estudos Descritivos de Tradução e as noções de domesticação e estrangeirização desenvolvidas por Venuti (1995). Após uma breve introdução sobre o autor Graciliano Ramos, será feita a análise dos principais aspectos sintáticos e semânticos da tradução, que caracterizam o seu estilo como tradutor.

Palavras-chave: *A peste*; Graciliano Ramos; (re)criação, visibilidade.

RÉSUMÉ

Cet article vise à examiner le processus de (re)création suivi par Graciliano Ramos lorsqu'il a traduit le roman LA PESTE (1947) d'Albert Camus. La base théorique adoptée constitue le fondement des études descriptives de la traduction et les notions d'indigénisation et d'exotisation développées par Venuti (1995). Après une brève introduction concernant l'auteur Graciliano Ramos, l'article analyse les principales caractéristiques syntaxiques et sémantiques de la traduction, qui caractérisent son style en tant que traducteur.

Mots clés : La peste ; Graciliano Ramos ; (re)création ; visibilité.

1 INTRODUÇÃO

Graciliano Ramos foi um dos principais representantes da segunda fase modernista brasileira. Sua obra compreende romances, (*Caetés*, 1933 ; *S. Bernardo*, 1934 ; *Angústia*, 1936 ; *Vidas Secas*, 1938), contos (*Dois Dedos*, 1945; *Insônia*, 1947), livros para as crianças, (*A terra dos Meninos Pelados*, 1939; *Historias de Alexandre*, 1944), crônicas, (*Linhas tortas*, 1962; *Viventes dos Alagoas*, 1962), autobiografias, (*Infância*, 1945; *Memórias do cárcere*, 1953), relatos de viagem (*Viagem*, 1954) e cartas (*Cartas*, 1981).

Toda obra é profundamente marcada por uma atitude crítica, a luta pela sobrevivência, os sofrimentos e aspirações do homem do sertão. Nos três primeiros romances, todos escritos em primeira pessoa, percebe-se um exame minucioso do psicológico do ser humano (mais marcante em *Angústia*). Em *Vidas Secas*, único romance escrito em terceira pessoa, a análise psicológica dá lugar ao estudo das condições de vida. Em seus livros de memória, há uma mescla entre ficção e realidade.

Dentre suas principais características estilísticas encontram-se a não utilização de adjetivos e a busca pela concisão, pela palavra certa. Fugindo, como ele próprio afirmara em Carta escrita a Heloísa¹, do “português que aparece nos livros da gente da cidade”, da linguagem erudita e enfeitada, Graciliano se utiliza de expressões populares sertanejas, de um vocabulário típico da região que contribuem para a caracterização do seu estilo, ele consegue captar o essencial da personalidade humana, suas angústias, desilusões, dúvidas, sonhos e conflitos.

Desse cuidado resulta o seu estilo “enxuto”, que é considerado um exemplo de elegância e de elaboração – à imagem do universo hostil do qual escreve. A linguagem direta, com um já conhecido tom de ironia e a preocupação com o fato social são características dos textos que Graciliano escreve ao longo dos anos, talvez pensando na utilidade que possam ter para o leitor, ratificando o que escreve em Linhas Tortas (p.72) “Não desejo ser-te agradável; prefiro ser-te útil...”. Em entrevista concedida em 1948 Graciliano demonstra a maneira como escreve, extraíndo apenas o que é essencial, acabando com os enfeites:

“Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer.” (Graciliano Ramos, em entrevista concedida em 1948²)

Esse estilo econômico que o caracteriza faz lembrar o poeta francês Nicolas Boileau (1636-1711). A genialidade deste poeta do classicismo reside nas suas obras de crítica. Sua arte tende a realizar um ideal de verdade que só pode ser alcançado através da razão e da imitação. Clareza e pureza da língua, naturalidade de expressão e economia são os principais valores estéticos do classicismo presentes em suas obras. Alguns destes valores estão também presentes nas obras de Graciliano Ramos, caracterizando o seu estilo e o tornando também um clássico na Literatura Brasileira.

¹ Carta escrita em 1º de novembro de 1932.

² Disponível em: <<http://www.graciliano.com.br/entrada.html>>

“...é muito meticuloso. Quer eliminar tudo o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloqüência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial”. (CARPEAUX, 1978, p. 25)

Esta citação descreve o estilo de Graciliano Ramos ao redigir seus romances e, a partir da análise de sua tradução, percebe-se que ele se utiliza desta mesma “técnica” para traduzir. Ele destruiria o próprio mundo, eliminaria tanto que, ao final, restaria apenas o que ele considera essencial, o nada; esta visão filosófica típica de um ateu, de alguém que tem uma percepção de mundo niilista.

Como ele próprio disse, em carta à irmã Marília Ramos, aprendiz de ficcionista, em 1949: “só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos”. Seus escritos demonstram a veracidade desta afirmação. É impossível não notar a presença de Graciliano Ramos nos seus romances. O autor por vezes se confunde com os personagens. Toda sua visão de mundo e ideais mesmo que pareçam, por vezes, pessimistas e fatalistas, são um retrato do que ele viveu e do que acredita ou analisa. Ele procurou transcrever artisticamente aspectos da realidade do homem brasileiro e, especialmente, do nordestino, suas angústias e solidões. Não se dissociava, em seus romances, do contexto histórico brasileiro.

Em 1950, Graciliano aceita o convite de José Olympio para traduzir o romance *LA PESTE* de Albert Camus publicado na França em 1947 e considerado a obra prima deste autor e um clássico da Literatura Francesa. Escrito em meio à 2ª guerra mundial, narra o drama de uma cidade fechada sobre si mesma, em luta contra uma epidemia mortal. No *lócus* ficcional de Oran, num dia de abril, o doutor Rieux descobre o cadáver de um rato. Alguns dias mais tarde, um jornal anuncia que mais de seis mil ratos foram apanhados em um só dia. A descoberta aumenta a angústia dos moradores da cidade. Repentinamente, há uma redução do número de cadáveres e todos acreditam estar salvos. Tempo depois, os mortos se multiplicam, os ratos invadem a cidade e a peste aparece. A população é colocada em quarentena, e se recusa a aceitar a verdade. Enquanto as autoridades tentavam se

desvencilhar das evidências, a peste se infiltrava e iniciava sua matança. Finalmente, numa manhã de fevereiro, as portas da cidade se abrem e os habitantes comemoram a liberdade.

O "Mestre Graça", como era carinhosamente tratado, tinha conhecimento da língua francesa e fez a tradução, primeiramente, pela necessidade financeira³. Apesar de hoje suas obras serem vendidas em todo o mundo, ele não teve o devido reconhecimento em vida. Vivia modestamente e morreu esperando que um dia seus livros fossem vendidos para que sua mulher e filhos tivessem uma vida melhor. Graciliano Ramos dominava os recursos da língua portuguesa, demonstrando, na tradução, o cuidado com o vernáculo além de ter, segundo Holanda (1992, p. 22) "consciência de uma renovação formal que se traduz na forma de redução, reelaboração do patrimônio (incômodo) da linguagem".

Sua tradução traz na capa da 1ª edição apenas as iniciais G.R., talvez por timidez ou por desvalorização de uma atividade secundária, ele não quis inscrever seu nome por extenso. Somente na 2ª edição⁴ este mistério é revelado: Graciliano Ramos tem seu nome impresso na capa do livro e na nota da editora consta que o livro foi traduzido e editado pela José Olympio Editora "associado ao nome prestigioso de Graciliano Ramos como tradutor". O seu nome já seria um indício de qualidade. Há ainda, na orelha do livro, um resumo/análise da obra e mais uma alusão à figura dele como tradutor: "as qualidades de estilo do romancista (Camus), admiravelmente transplantadas pelo seu grande tradutor brasileiro, mais acentuam a beleza e a sinceridade da sua mensagem de artista e de homem". Vale ressaltar que, na época em que fez esta tradução, Graciliano Ramos havia traduzido formalmente apenas um outro romance – *Memórias de um negro* – e talvez não tivesse sido considerado um "grande tradutor" se não se tratasse de um autor já consagrado e sacralizado. Sua fama lhe concedeu qualidade de tradutor, reproduzindo um fato corriqueiro na literatura.

³ Informação fornecida pela prof^a. Dr^a. Elisabeth Ramos, neta do autor, em setembro de 2006.

⁴ Edição de 1973, utilizada nesta pesquisa para o estudo comparativo.

2 A ANÁLISE DA TRADUÇÃO

A análise será realizada tendo a tradução como ponto de partida, o texto de Camus servirá apenas de base para os comentários. Com base nos estudos descritivos que tem como principais teóricos Gideon Toury e André Lefevère, não faremos, uma listagem dos “erros” do tradutor, nem emitiremos juízo de valor baseado apenas em gosto pessoal⁵ pois consideramos que a tradução cumpre com o objetivo de dar ao público-alvo a oportunidade de conhecer o romance *A Peste*, e que cada tradução é uma versão possível de um texto em uma determinada época.

Não cabe a esta análise dizer se a tradução é boa ou ruim; se assim o fizesse, estar-se-ia retrocedendo ao tempo em que os tradutores eram vistos como traidores, plagiadores e/ou “escravos do autor” e que a tradução deveria ter o mesmo estilo, fluência e naturalidade do original. O que se propõe é um relato das passagens consideradas mais significativas que evidenciam as principais opções tradutórias de Graciliano Ramos e seu estilo como tradutor, uma análise sintático-semântica destacando as estratégias de escolha do tradutor e sua relação com o texto de partida, além de levantar hipóteses a partir de algumas nuances percebidas durante a análise.

Retomemos, então, o título deste capítulo: “o tradutor visível”, para tentar explicitar o porquê de Graciliano Ramos ter recebido por nós esse “título”. Para tanto, é preciso retomar dois conceitos desenvolvidos por Venuti (1995): domesticação e estrangeirização. Venuti (1995) utiliza-se deles para se referir às posturas que podem ser adotadas por um tradutor durante o processo tradutório. A domesticação seria uma “redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-meta⁶” e a estrangeirização “uma pressão etnocêntrica sobre tais valores para se registrar as diferenças lingüísticas e culturais do texto estrangeiro⁷” (VENUTI, 1995, p. 20). O processo de estrangeirização apaga o tradutor por manter o texto tal qual

⁵ Haverá apreciação fundamentada no estudo comparativo da referida tradução.

⁶ (tradução minha) An ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values.

⁷ (tradução minha) An ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text.

aparece na língua fonte. Seria considerado inovador, pois traz para a cultura de chegada novos elementos.

Venuti (1998) fala da inevitável domesticação do texto traduzido. Esse processo de inscrição acontece a partir da escolha de um texto estrangeiro em detrimento de outro, respondendo a interesses domésticos particulares: "Até mesmo as traduções acadêmicas constroem representações claramente domésticas de textos e culturas estrangeiras" (VENUTI, 1998, p. 178).

Ao traduzir o tradutor opta por domesticar ou estrangeirizar o texto de partida. Ao domesticá-lo, a tradução é mais fluente, ou seja, ela gera o apagamento da cultura de partida e o tradutor torna-se visível pois manipula diretamente o seu texto seja para torná-lo inteligível, por motivos ideológicos ou gosto pessoal. A estrangeirização, por sua vez, é o procedimento contrário, logo, apaga a figura do tradutor. Vejamos, então, a partir dos exemplos selecionados, as opções feitas pelo tradutor Graciliano Ramos.

Inicialmente, uma das características mais importantes de *A Peste*, também percebida em outras obras de Camus, é a superposição entre autor e narrador. O autor confunde-se com o narrador e participa da história. É como se, através da figura do narrador, vivenciasse aquelas histórias, fizesse parte daquele mundo criado por ele próprio. Há também uma aproximação do narrador com a cidade e seus habitantes. No texto de partida, a utilização dos pronomes possessivos *notre*, *nos*, do pronome pessoal *nous* e de alguns verbos em primeira pessoa do plural marcam esta proximidade.

Sabemos que Graciliano Ramos também nos apresenta essa característica em seus romances, muitas vezes autor e narrador se confundem. Porém, sua tradução é marcada por uma oscilação: há um distanciamento do texto, um afastamento do narrador da cidade e de seus habitantes, marcado, por vezes, pela não utilização dos pronomes possessivos e do pronome pessoal "nós". Contudo, em outros momentos, encontram-se verbos em primeira pessoa do plural e alguns possessivos:

	Graciliano Ramos	Albert Camus
1	"Na cidadezinha..." (p.3, l. 19)	"Dans notre petite ville..." (p.11, l.25)

2	"Trabalham demais, sempre com o fim de enriquecer..." (p.3, l. 21)	« Nos concitoyens travaillent beaucoup, mais toujours pour s'enrichir. » (p. 12, l.2/3)
3	"Essas indicações dão talvez uma idéia suficiente da cidade." (p. 4, l.33)	"Ces quelques indications donnent peut-être une idée suffisante de notre cité. » (p. 13, l. 15)
4	"Nessa altura o público entrou a inquietar-se." (p.10, l.15)	« C'est à peu près à cette époque en tout cas que nos concitoyens commencèrent à s'inquiéter. » (p.21, l.13/14)
5	"Estupefatos, íamos encontrá-los nos pontos mais freqüentados." (p.10, l.37/38)	« Nos concitoyens stupéfaits les découvraient aux endroits les plus fréquentés de la ville. » (p.22, l.9-11)
6	"Imaginem o espanto da cidade..." (p.11, l.4)	« Qu'on envisage seulement la stupéfaction de notre petite ville... » (p.22, l.21/22)
7	"Era essa evidência ou apreensão que mantinha nos habitantes o sentimento do exílio." (p.108, l.30/31)	« C'était ce genre d'évidence ou d'appréhensions, en tout cas, qui entretenait chez nos concitoyens le sentiment de leur exile et de leur séparation. » (p.165, l.32-34)
8	"Mas sobre um indivíduo o Doutor Rieux não pôde falar." (p.181, l.29)	"Mais il est un de nos concitoyens au moins pour lequel le docteur Rieux ne pouvait parler. » (p.274, l.13/14)

No exemplo 5, Graciliano Ramos suprime o adjunto adnominal "da cidade" e nos exemplos 1 e 8, ele utiliza palavras como, "cidadezinha" e "indivíduo" referindo-se à cidade ou aos seus habitantes. Estes termos, além de afastarem o narrador, também trazem um tom pejorativo ao seu discurso e o distancia do texto e do estilo de Camus, da sua mensagem filosófica e moral, talvez numa tentativa de dizer: "não sou francês".

Apesar de ser escrita por um narrador anônimo, sabe-se, logo no início do romance, que sua identidade será revelada no momento oportuno. Ao final do romance descobre-se que o narrador é, na verdade, o Dr. Rieux, o médico, quem mais esteve em contato com as pessoas e com as tragédias e mazelas trazidas pela peste bubônica. O romance se desenrola em torno do anúncio e da revelação do nome do narrador e isso reforça a importância dessa informação, que é apagada na tradução de Graciliano Ramos:

	Graciliano Ramos	Albert Camus
9	"Aliás o narrador não teria meio de lançar-se numa empresa....(p.5, l.15/16)	"...Du reste, le narrateur, <u>qu'on connaît toujours à temps</u> n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise..." (p.14, l.7/8)

A tradução de Graciliano Ramos se distancia do texto de Camus, não apenas no tempo, ou por se tratar de estilos distintos, mas também por preocupar-se em agregar ao texto opções lexicais e idiomáticas que refletem o falar de um povo de uma determinada região do Brasil, o Nordeste. Ele opta por

aproximar/adaptar o texto de Camus à sua realidade e a de seus leitores. Esta preocupação é revelada através das opções semânticas feitas por ele enquanto traduz:

	Graciliano Ramos	Albert Camus
10	"é natural hoje vemos <u>criaturas mourejarem de sol a sol</u> , perderem depois no jogo ou em <u>tagarelices</u> o tempo que lhes resta." (p.4, l.8-10)	« rien n'est plus naturel, aujourd'hui, que de voir des gens travailler du matin au soir et choisir ensuite de perdre aux cartes, au café, et en bavardages, le temps qui leur reste pour vivre ». (p.12, l.21-24)
11	"...à <u>mingua de tempo</u> e reflexão somos obrigados a amar sem saber" (p. 4, l. 18/19)	« faute de temps et de réflexion, on est obligé de s'aimer sans le savoir. » (p.12, l.35/36)
12	"Interessante nessa <u>terra</u> é a dificuldade que temos em achar onde morrer". (p.4, l.20/21)	« Ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir ». (p.12, l.36/37)
13	"Imagem agora o <u>sujeito</u> que vai morrer..." (p.4, l.31)	« Qu'on pense alors à celui qui va mourir... » (p.13, l.8)
14	"...Rieux encontrou na escada um <u>sujeito</u> ainda m ^o ço pesado, a cara maciça, sobranceiras espessas." (p.9, l.9-11)	« ...le docteur croisa dans l'escalier un homme encore jeune, à la silhouette lourde, au visage massif et creusé, barre d'épais sourcils. » (p.19, l.29-32)
15	" <u>Ao cabo de</u> longo tempo de separação..." (p.109, l.28)	« Tout au bout de ce long temps de séparation... » (p.167, l.4)
16	"Para termos justa idéia do estado de espírito das <u>criaturas</u> separadas." (p.112, l.1/2)	« Dans tous les cas, à supposer qu'on veuille avoir une idée juste de l'état d'esprit où se trouvaient les séparés de notre ville... » (p.170, l.19-21)

Nestes exemplos, Graciliano Ramos emprega palavras muito mais próximas de seu contexto. Nos exemplos 10 e 16, ele utiliza a palavra "criaturas" em lugar de "homens", por se tratar de uma forma mais regional de designar os mesmos, ou talvez, para ampliar o sentido da frase: não se refere apenas aos homens, há uma inclusão de outros seres, uma personificação dos animais percebida também em seu romance "Vidas secas".

O emprego da palavra "terra" em lugar de "cidade", no exemplo 12, marca a vivência do homem do sertão, a terra que é dele, da qual ele cuida e retira o seu sustento. Outro exemplo encontrado é a tradução de *boulomanes*, jogadores de um jogo bastante popular na França, por "futebol", se o seu objetivo é introduzir traços de sua cultura, não há jogo mais popular no Brasil que o futebol. Mais um indício de que Graciliano Ramos optou por adaptar o texto à sua realidade é a tradução de nomes próprios (vide exemplo 30):

nomes de pessoas e lugares são traduzidos para o português e cada vez mais o leitor se sente próximo daquela realidade⁸.

As diferenças mais significativas entre os textos encontram-se no campo sintático. Ele prefere as estruturas diretas, as orações substantivas e os períodos simples, enquanto Camus privilegia as orações complexas e períodos compostos, próprios do discurso filosófico. Uma das primeiras características encontradas na tradução é a preferência pelos substantivos e orações substantivas, talvez porque a frase nominal apresenta um fato atemporal, sem modo ou aspecto, não ligado necessariamente a um sujeito ou objeto, como mostram os exemplos a seguir.

	Graciliano Ramos	Albert Camus
17	"Cidade feia." (p.3, l. 6)	"La cité, elle même, on doit l'avouer, est laide. » (p. 11, l. 7)
18	"Natural." (p. 4, l. 25)	« ...c'est bien naturel » (p. 13, l.3/4)
19	"Nenhum rato na casa." (p.6, l.2)	« Il n'y avait pas de rats dans la maison » (p.15, l.11/12)
20	"Testemunha fiel..." (p.181, l.19)	« Pour être un témoin fidèle... » (p.273, l.25)
21	"Silêncio na rua." (p.182, l.16)	« Le silence était complet dans la rue. » (p.275, l.4/5)
22	"Novo silêncio." (p.182, l.19)	« Puis, se fut de nouveau le silence » (p.275, l.9)
23	"Expectativa." (p.183, l.9/10)	« Puis on attendit » (p.276, l.9)

Há, também, no exemplo 17, a supressão do adjetivo *própria* e, no exemplo 20, desaparece a subordinada final dando lugar a uma oração substantiva. Graciliano Ramos não hesita em suprimir, opondo seu estilo ao de Camus. Ainda no exemplo 17, quando Camus diz: "*La cité, elle même, on doit l'avouer, est laide*", percebe-se o cuidado que ele tem em transmitir esta informação ao seu leitor. Graciliano Ramos não, ele não quer poupar o leitor, não pretende amenizar os fatos ou descrições, apenas dizer.

A riqueza dos detalhes dá lugar à economia. Essa preferência pelas orações substantivas está presente nos seus romances, o que reforça a suposição de que a sua tradução é ele próprio, seu estilo; que ele faz do texto de Camus o que faria com um texto seu, apenas dizer, sem rodeios ou enfeites:

<p>"Uma ressurreição". (Vidas secas, p.16, l.20)</p> <p>"Nova solução de continuidade." (Infância, p.14, l.17)</p>
--

⁸ Sabe-se que a opção comumente usada pelos tradutores e sugerida por algumas "normas tradutórias" é a permanência dos nomes próprios da língua de partida.

"Nova pausa". (Infância, p.17, l.24)

"Outra emenda". (Infância, p.18, l.9)

Mais um exemplo da eliminação proposta por ele é a supressão de conectivos, pronomes ou orações relativas. A economia destas categorias é uma forma de facilitar a compreensão, de tornar o texto menos complexo.

	Graciliano Ramos	Albert Camus
24	"...o valor dos negócios" (p. 4, l.26)	« ...l'importance des affaires qu'on y traite... » (p.13, l.4/5)
25	"Rieux telefonou ao serviço comunal de desratização." (p.10, l.4)	« Rieux Téléphona cependant au service communal de dératisation, dont il connaissait le directeur. » (p.20, l.37/38)
26	"Era como se a terra se purgasse de uma carga de humores a rebentar em furúnculos." (p.11, l.3/4)	« On eût dit que la terre même où étaient plantées nos maisons se purgeait de son chargement d'humeurs, qu'elle laissait monter à la surface des furoncles et des sanies qui, jusqu'ici, la travaillaient intérieurement. » (p.22, l.17-21)
27	"Absorvidos nas filas, nas diligências e formalidades indispensáveis para conseguir alimento." (p.105, l.34/35)	« Absorbés par les queues à faire, les démarches à accomplir et les formalités à remplir s'ils voulaient manger. » (p.161, l.22/23)
28	"...não acha obstáculo natural na planície..." (p.101, l.14)	« ...ne rencontre aucun obstacle naturel sur le plateau où elle est construite... » (p.155, l.19/20)
29	"...mais simples conceder aos guardas mortos a medalha da epidemia." (p.103, l.5/6)	« ...le plus simple était d'attribuer aux gardiens qui mourraient la médaille de l'épidémie. » (p.157, l.37/38)
30	"E é tempo de Bernardo Rieux confessar-se autor dela." (p.181, l. 2)	"Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur" (p.273, l. 2)

Apesar de não haver modificação de sentido na tradução, há uma ruptura com a estrutura existente no texto de Camus. Nos exemplos 24, 25 e 26 as orações relativas são suprimidas e, juntamente com elas, desaparecem algumas informações. No exemplo 30, observa-se ainda, que optou pela tradução do nome próprio e pela supressão de "Dr.", provavelmente por considerar desnecessário visto que todos já conheciam a profissão de Rieux (esta omissão já foi observada em outras partes do romance). Ele também suprime o advérbio ou adjunto adverbial, o que faz com que desapareçam circunstâncias de tempo, modo, lugar, entre outras:

	Graciliano Ramos	Albert Camus
31	"Êsses parecerão naturais a uns, inverossímeis a outros." (p.5, l.10/11)	« Ces faits paraîtront bien naturels à certains et, à d'autres, invraisemblables au contraire. » (p.13, l.38/39)

32	"Bernardo Rieux procurava as chaves antes de subir." (p. 6, l. 4/5)	« Bernard Rieux, debout dans le couloir de l'immeuble, cherchait ses clefs avant de monter chez lui... » (p.15, l.17/18)
33	"A mulher doente, ia partir no dia seguinte para uma estação na montanha". (p.6, l.11/12)	« Sa femme, malade depuis un an, devait partir le lendemain pour une station de montagne. » (p.16, l.1/2)
34	"No dia seguinte, às 8h..." (p.6, l.23)	« Le lendemain 17 avril, à huit heures... » (p.16, l.16)
35	"No dia 28..." (p.11, l. 18)	« le 28 avril cependant... » (p.22, l.39)
36	"No mesmo dia, porém, o Doutor Rieux, parando o carro em frente à casa..."(p.11, l.25/26)	« C'est pourtant le même jour, à midi, que le docteur Rieux, arrêtant sa voiture devant son immeuble... » (p.23, l.9/10)
37	"Ouvia-se o rumor longínquo da liberdade. E o velho, imperturbavelmente, manejava as ervilhas." (p.184, l.7/8)	« De la chambre, on pouvait entendre la rumeur lointaine de la liberté, et le vieux continuait, d'une humeur égale, à transvaser ses pois. » (p.277, l. 20/22)

Algumas destas informações suprimidas têm importância significativa no desenrolar da história mesmo que para ele não fossem relevantes. A mulher que estava há "um ano" doente, o médico que parou o carro ao "meio-dia" ou a data (17 de abril, que marca a cronologia do romance foram suprimidas). Esta atitude demonstra a não preocupação de Graciliano Ramos com a referência temporal. No exemplo 31, ele suprime também o substantivo "fatos" e a expressão "pelo contrário" provavelmente por considerá-los dispensáveis. Por vezes, ele modifica a estrutura da frase transformando orações subordinadas em coordenadas ou coordenadas sindéticas em coordenadas assindéticas, ou ainda, transformando um período composto em um ou mais períodos simples:

	Graciliano Ramos	Albert Camus
38	"Rieux encontrou o S. Othon, juiz de instrução, que segurava o braço de um garoto. Cumprimentou-o. Viagem?" (p.8, l.5-7)	« Rieux heurta M. Othon, le juge d'instruction, qui tenait son petit garçon par la main. Le docteur lui demanda s'il partait en voyage. » (p.18, l.11-13)
39	"Ia sair, ouvi barulho." (p.12, l.26)	« je sortais, justement, et j'ai entendu du bruit. » (p.24, l.21)
40	"Detonações a distância, agora pacíficas." (p. 184, l. 11)	« Des détonations arrivaient jusqu'à eux, mais elles étaient pacifiques. » (p.277, l.26/27)

Devido à grande quantidade de exemplos encontrados, acredita-se que a opção preferida de Graciliano Ramos, na sua tradução, é a supressão das redundâncias que marca seu estilo direto, sem rodeios e a sua falta de preocupação em transmitir sua mensagem filosófica de Camus:

Graciliano Ramos	Albert Camus
------------------	--------------

41	"...quando sabe que isto realmente se deu, inquietou um povo e milhares de testemunhas desejam a narração da verdade." (p.5, l.12-14)	« lorsqu'il sait que Ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout le peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce qu'il dit. » (p.14, l.3-6)
42	"Nunca mais vimos coisa parecida. Mas acho interessante." (p.9, l.18/19)	« Nous n'avons jamais vu rien de semblable, voilà tout. Mais je trouve cela intéressant, oui, positivement intéressant. » (p.20, l.2-4)
43	"Limpa de manhã, a cidade pouco a pouco se manchava durante o dia." (p.10, l.39; p.11, l.1)	« Nettoyée à l'aube de ses bêtes mortes, la ville les retrouvait peu à peu, de plus en plus nombreuses, pendant la journée. » (p.22, l.13-15)
44	"Estão saindo." (p.11, l.17)	« Ils sortent, ils sortent. » (p.22, l.37)
45	"...as pessoas tentavam prolongar os dias, talvez os derradeiros..." (p.101, l.20/21)	« Le soir, au lieu des rassemblements où l'on tentait de prolonger le plus possible ces jours dont chacun pouvait être le dernier... » (p.156, l.1-3)
46	"E buscou aproximar-se de seus concidadãos..."(p.181, l.15/16)	« Et il a voulu rejoindre les hommes, ses concitoyens.. » (p.273, l.20)
47	"Assim, experimentou as angústias alheias e conheceu todos os perigos." (p.181, l.17/18)	« C'est ainsi qu'il n'est pas une des angoisses de ses concitoyens qu'il n'ait partagée, aucune situation qui n'ait été aussi la sienne. » (p.273, l.22-24)
48	"O cão estava imóvel numa poça escura." (p.183, l.10)	« Le chien ne bougeait plus, mais il baignait à présent dans une flaque sombre. (p.276, l.10/11)

No exemplo 47, ele optou por eliminar a redundância, mas, ao mesmo tempo, eliminou um certo tipo de discurso. O que a princípio seria uma repetição de palavras, trata-se, na verdade, de uma restrição que não é percebida em sua tradução. No exemplo 48, numa característica da sua elegância de escrita, evita a repetição da palavra "compreender" e a substitui por um sinônimo sem que haja alteração de sentido. Nos outros exemplos, há supressões de vários elementos, sejam eles integrantes ou acessórios. Suprime, também, complementos verbais e nominais ou do adjunto adnominal e adjetivos, provavelmente por considerar que sua ausência não interferiria no entendimento do texto ou por querer deixar a sua marca enquanto escritor. Desaparecem também, na tradução de Graciliano Ramos, expressões como: "em resumo", "com efeito", "na verdade", "quer dizer", consideradas expletivas pois sobrecarregam o seu texto e, conseqüentemente, são desnecessárias à compreensão da mensagem.

46	"Modo fácil de conhecer uma cidade é procurar saber como os indivíduos se comportam no trabalho, no amor e na morte." (p.3, l.17/18)	"Une manière commode de faire la connaissance d'une ville est de chercher comment on y travaille, comment on y aime et comment on y meurt." (p.11, l.23-25)
47	"Tem lá suas idéias, mas não desperdiçam tempo." (p. 4 l.6/7)	"Seulement il y a eu le soupçon et c'est toujours cela de gagné. » (p. 12, l. 25/26)
48	"A enfermeira chega às onze. Viajam no trem do meio-dia." (p.6 l.19/20)	« La garde viendra à onze heures et je vous mènerai au train de midi. » (p.16, l.12/13)
49	"São tumores. Isso dói muito." (p.11, l.35)	« Ce sont des grosseurs, dit-il. J'ai dû faire un effort. » (p.23, l.23)
50	"Êle semeia a desgraça." (p.102, l.5)	« Il brouille les cartes. » (p.156, l.18)
51	"É preciso falar nos enterros, embora o assunto desagrade." (p.104, l.19/20)	« Car il faut bien parler des enterrements et le narrateur s'en excuse. » (p.159, l.31/32)

Talvez por algum equívoco durante a leitura, há algumas mudanças de sentido ou idéias distintas entre os textos. Vale ressaltar que, em alguns desses exemplos, a dificuldade encontra-se na tradução de expressões da língua francesa.

Nos exemplos 46 e 47 Graciliano Ramos modifica a estrutura das frases o que faz com que o sentido também seja alterado. No exemplo 48, ele suprime a informação de que elas seriam levadas à estação, provavelmente por achar que já estivesse subentendida. No exemplo 49, ele substitui "inchaços" por "tumores" o que agrava a situação do paciente e reflete uma visão pessimista a respeito da doença. No exemplo 50 ele tenta substituir a expressão francesa por outra mais próxima de seu contexto como se fossem sinônimas (mas não são). Graciliano Ramos modifica as frases de acordo com sua interpretação do texto de partida, como podemos perceber no exemplo 51.

Com base nas definições de norma descritas por Toury (1995), existem algumas normas matriciais e lingüístico-textuais que caracterizam as opções tradutórias de Graciliano Ramos. Em sua tradução elas são caracterizadas pelas omissões feitas e pela manutenção do seu estilo como autor. Ele fica dentro de um conjunto que é o seu mundo, a sua linguagem, o seu estilo e, para tanto, faz supressões e modificações no texto. A sua tradução rompe, em parte, com o silogismo proposto por Camus. Percebem-se também alguns equívocos provenientes de uma opção feita por Graciliano Ramos,

propositalmente, no intuito de tornar o romance ainda mais próximo das suas idéias e convicções, de transformá-lo em “*A Peste de Graciliano Ramos*”.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tradutor, Graciliano não teve preocupação em se manter mais próximo do original, em não “criar demais”. Modifica estruturas e frases que certamente não seriam aceitas⁹ se alteradas por um tradutor que não tivesse prestígio no mercado nacional. Durante todo o romance percebe-se a presença do escritor alagoano que fala sobre desigualdades e os problemas vividos pelo nordestino. Sua tradução afasta-se bastante do texto de partida e sofre várias supressões e modificações, essa (re)criação faz da tradução um romance seu, repleto de suas características e posições ideológicas.

Em sua tradução Graciliano Ramos opta pela simplicidade e por uma certa concepção de escrita marcada pela eliminação. Traduz o romance de Camus como se estivesse escrevendo um romance seu, que se passa no sertão de Alagoas em meio à seca e aos conflitos do sertanejo. O produto final nada mais é que o estilo de Graciliano Ramos, ele próprio. Além da objetividade, ele traz, na tradução, características peculiares que permeiam os seus romances, entre elas, o privilégio dos substantivos e frases nominais, a não utilização de conectivos e a supressão de tudo o que considera desnecessário.

Há, na tradução, uma demonstração de como o escritor-tradutor lapida o texto, de como consegue fazer do texto de Camus um rascunho, ou mesmo a primeira versão do seu próprio texto, como bem salientou Veiga (1976, p. 90): “tem-se a impressão de que Graciliano Ramos manipula o romance de Camus como se fosse um rascunho pessoal, o texto primitivo de um de seus romances”.

De modo geral, a tradução de Graciliano Ramos traz considerável contribuição aos estudos de tradução. Através dela, podemos perceber o verdadeiro trabalho do tradutor: a reconstrução do texto adaptando-o à sua língua, à sua cultura; além de demonstrar a autonomia que pode ter o tradutor sobre o texto do autor.

⁹ Se um tradutor fizesse as mesmas alterações que Graciliano Ramos provavelmente sua tradução não seria aceita pela editora e/ou sofreria muitas críticas.

Percebe-se, ainda, que a estratégia principal de Graciliano Ramos é DOMESTICAR seu texto, torná-lo mais próximo de sua cultura e de seu estilo enquanto escritor. O tradutor Graciliano Ramos torna-se VISÍVEL. E se o tradutor for um autor consagrado na literatura para a qual traduz, a domesticação o torna ainda mais visível e, além de favorecer o apagamento da cultura de partida, contribui para o desaparecimento do autor "original". Se o leitor não soubesse da existência do texto de Camus ao ler a tradução de Graciliano Ramos, ele provavelmente diria, por todas as semelhanças entre a tradução e suas obras, que o livro fora escrito pelo próprio Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS

CAMUS, Albert. (1973). *A peste*. Tradução de: Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio.

CAMUS, Albert. (1998). *La Peste*. Paris: Gallimard.

CARPEAUX, Otto Maria. (1978). Visão de Graciliano Ramos. In: Sônia Brayer (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.25-33.

HOLANDA, Lourival. (1992). *Sob o signo do Silêncio : Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Edusp.

RAMOS, Graciliano. (1992) *Cartas*. 7 ed. Rio de Janeiro: Record.

RAMOS, Graciliano. (2002) *Infância*. 35 ed. Rio, São Paulo: Record.

RAMOS, Graciliano. (2005) *Linhas Tortas*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record.

RAMOS, Graciliano. (2006). *Vidas Secas*. 99 ed. Rio de Janeiro: Record.

TOURY, Gideon. (1995) *Descriptive translations studies and beyond*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

VEIGA, Cláudio. (1976). *Aproximações: estudos de Literatura Comparada*. Salvador: EDUFBA.

VENUTI, Lawrence. (1995). Invisibility. In: _____. *Translator's invisibility: a history of translation*. New York: Routledge.

VENUTI, Lawrence. (1998). A tradução e a formação de identidades culturais. In: SIGNORINI, Inês. (Org.) *Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas: Mercado de Letras.

Geni e o Zepelim X Bola de Sebo: a intertextualidade vista como um procedimento de originalidade

Fernanda Isabel Bitazi

Mestra em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie

Resumo:

A análise comparativa entre a variante intertextual *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque de Holanda, e o texto-base *Bola de Sebo*, de Guy de Maupassant, tem por objetivo comprovar que, apesar do caráter de retomada do discurso alheio, a intertextualidade contribui para a originalidade do ato criador empreendido pelo sujeito da enunciação da variante. Tal afirmação procede, na medida em que esse sujeito retoma do texto-base os elementos temáticos e formais condizentes com seus propósitos estéticos e ideológicos, reorganizando-os na produção de seu próprio texto. Assim sendo, é a partir desse procedimento seletivo empreendido pelo sujeito da enunciação da variante que se pretende chegar à idéia de originalidade como sendo um processo criativo que consiste não em uma imitação direta e negligente, mas, sim, em uma imitação indireta e acurada.

Palavras-chave: dialogismo, intertextualidade, originalidade, recriação.

Abstract:

The aim of the comparative analysis between the intertextual variant *Geni e o Zepelim*, written by Chico Buarque de Holanda, and the basis text *Boule de Suif*, written by Guy de Maupassant, is to prove that, despite recovering another's discourse, intertextuality adds to the originality of the creation undertaken by the subject's enunciation variant. Such statement is justified to the extent that this subject retrieves from the source text the thematic and formal elements consonant with its aesthetic and ideological purposes and rearrange them when producing its own text. Therefore, it is from this selective procedure undertaken by the subject's enunciation variant that we intend to approach the concept of originality as a creative process consisting not of a negligent and direct imitation, but rather an accurate and indirect imitation.

Key words: dialogism, intertextuality, originality, recreation.

Já é consenso nos estudos lingüísticos e literários, o fato de qualquer produção de linguagem constituir-se a partir de sua alteridade; tal afirmação se baseia tanto nos estudos de Mikhail Bakhtin (1981; 1988), primeiro teórico da linguagem a tratar do dialogismo, como em outros estudos da linguagem empreendidos a partir das considerações do teórico russo. Assim sendo, o

presente trabalho mostrará como o fato de retomar um discurso alheio não deve ser entendido como uma prática sem originalidade. Para isso, serão postos em embate alguns aspectos de duas importantes narrativas: a letra da canção *Geni e o Zepelim* de Chico Buarque e o conto *Bola de Sebo* de Guy de Maupassant.

Como o conto do escritor francês foi produzido primeiro, mais precisamente no final do século XIX, a letra da música do compositor brasileiro poderia, segundo uma perspectiva comparatista mais tradicional, ser considerada uma obra menor por narrar uma história baseada em outra anterior. No entanto, como os estudos anteriormente mencionados demonstram que a identidade do “eu” só se constitui mediante a relação com o Outro, esse julgamento pejorativo passou a ser questionado; Genette (1982 apud DISCINI, 2002, p. 16), por exemplo, afirma acerca do procedimento de imitação: “É impossível, porque fácil demais e, portanto, insignificante, imitar diretamente um texto. Pode-se imitá-lo apenas indiretamente”. Assim, em qualquer embate discursivo, haverá sempre semelhanças e diferenças entre os textos, independente de haver uma convergência ou uma divergência entre seus discursos.

No caso do embate aqui proposto, tais semelhanças e diferenças, bem como a originalidade da letra da canção, serão analisadas pelo diálogo intertextual. Para melhor compreender o conceito de intertextualidade utilizado neste trabalho, é preciso, primeiramente, considerar as distinções entre heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada propostas por Authier-Revuz e retomadas por Norma Discini (2002, p. 129): enquanto a posse consciente e provocada se refere à heterogeneidade mostrada, a inconsciente e não intencional concerne à heterogeneidade constitutiva. Quanto à heterogeneidade mostrada, há que se diferenciar ainda a marcada — em que o Outro é explicitado na superfície discursiva do “eu” — da não marcada — em que o Outro é evocado sem ser explicitado no fio discursivo do “eu”. A partir desses conceitos teóricos, Discini diz que:

[...] na intertextualidade não há fronteiras, não há linha divisória entre o eu e o outro, não há ruptura. Intertextualidade é a retomada consciente, intencional da palavra do outro, mostrada, mas não marcada no discurso da variante (DISCINI, 2002, p. 11).

Diferentemente, portanto, da heterogeneidade constitutiva — denominada por Discini (2003, p. 227) de “heterogeneidade não-mostrada” — e também da heterogeneidade mostrada e marcada, a “intertextualidade propriamente dita” é que será considerada para a realização da presente análise, visto o “eu”, ou melhor, o sujeito de *Geni e o Zepelim* — que é a variante intertextual — mostrar, silenciosamente e por meio de uma “nova roupagem”, o discurso do Outro, ou seja, o discurso subjacente ao conto “Bola de Sebo” — que é o texto-base.

Dessas ponderações, já se pode começar a deduzir que a originalidade da letra da música reside no modo como foi forjada essa “nova roupagem”, ou melhor, no modo como o sujeito dessa letra retomou e, sobretudo, *recriou* o conto; e esse modo de recriar, no caso do embate em questão, diz respeito, especificamente, à estilização, que, assim como a paráfrase e a paródia, é um dos tipos de intertextualidade. Segundo Discini, na estilização:

[...] o texto-base, implícito na enunciação, é assimilado pelo enunciado da variante intertextual. [...]. Acrescenta-se [...], à captação, a recriação, de maneira que sucedem alterações expressivas, que constituem causa e efeito de alterações no conteúdo do discurso. O texto-base recriado fica, também, ideologicamente confirmado, ainda que uma leve sombra recaia sobre ele (DISCINI, 2002, p. 73).

Dessa maneira, apesar de haver uma convergência ou uma “captação” de idéias da letra da canção em relação ao conto, aquela deixará recair sobre este uma “leve sombra”, ou seja, parafraseando Genette, a imitação será indireta.

Começando por como a “captação” é empreendida pelo sujeito de *Geni e o Zepelim*, ou mais especificamente, iniciando a análise por algumas semelhanças existentes entre a letra e o conto, verifica-se que se lhes há a presença de um mesmo *núcleo figurativo*: quanto às figuras das prostitutas “Geni” e “Bola de Sebo”, subjazem-lhes as temáticas da dignidade, da generosidade e da submissão; já a “cidade” e os “viajantes da diligência” concretizam as temáticas da conveniência e da dissimulação; por fim, o “comandante do Zepelim” e o “oficial prussiano” retomam a temática do autoritarismo e do poder.

Essas temáticas, por sua vez, são apreendidas de outra semelhança: a presença de uma mesma *seqüência narrativa* nos textos. Logo ao início das histórias, tanto a “cidade” quanto os “viajantes” temem, respectivamente, uma represália por parte do “comandante do Zepelim” e do “oficial prussiano”. Conscientes de que Geni e Bola de Sebo podem salvá-los dessa iminente destruição pelo fato de ambas serem prostitutas e também por serem pessoas generosas, eles as manipulam e, por conseguinte, convencem-nas a se deitarem, respectivamente, com o comandante do dirigível e com o prussiano. Para convencê-las disso, eles se aproximam das cortesãs por conveniência, passando a utilizarem argumentos persuasivos relacionados ao ato de salvação heróico e aos argumentos cujo teor é de que um massacre poderia ser evitado apenas se as meretrizes cedessem ao desejo dos inimigos. Só quando conseguem persuadir Geni e Bola de Sebo, a “cidade” e os “viajantes” escapam do perigo, deixando, de imediato, a conveniência de que se valeram para manipulá-las e, por extensão, sancionando-as negativamente ao final das narrativas.

Pelas semelhanças elencadas, já se percebe que ambos os textos apresentam um mesmo discurso: o de que a elite, com o intuito de validar exclusivamente seus objetivos, tenta subjugar os setores sociais marginalizados. No conto, o conde de Bréville é o último dos companheiros de viagem de Bola de Sebo que tenta convencê-la a deixar a dignidade em prol da generosidade:

— Então você prefere deixar-nos aqui, expostos, como você mesma, a todas as violências que se seguiriam a um fracasso prussiano? Prefere tudo isso, a consentir numa dessas complacências que você já teve tantas vezes na sua vida?

Bola de Sebo não respondeu nada.

Ele aliciou-a pela brandura, pela razão, pelos sentimentos. [...] Exalçou o serviço que ela lhes prestaria, falou do reconhecimento de todos eles. [...]

[...]

Bola de Sebo não respondeu e reuniu-se ao grupo.

Logo que voltou, recolheu-se ao quarto e não mais reapareceu. A inquietação era extrema. Que iria fazer? Se resistisse, que transtorno!

Chegou a hora da janta; embalde a esperaram. Entretanto então, Follenvie anunciou que Mlle. Rousset se sentia indisposta e que podiam sentar-se à mesa. Todos aguçaram o ouvido. O conde aproximou-se do estalajadeiro e perguntou baixinho:

— Feito?

— Feito!

[...] E um grande alívio exalou-se de todos os peitos, todas as caras se iluminaram de alegria [...] (MAUPASSANT, 1955, p. 42-43).

Nesse trecho, a dignidade e o companheirismo ostentados por Bola de Sebo ficam bem nítidos quando ela pensa no “transtorno” que sua recusa poderia causar aos companheiros. Percebendo, então, que a meretriz se preocupa com o bem-estar coletivo, o conde “aliciou-a pela brandura, pela razão, pelos sentimentos”, mas não esquecendo também de dizer que a dignidade da cortesã não está em recusar o pedido do oficial, e sim, está no fato de ela, como prostituta, passar a noite com ele, para libertar todos do jugo imposto pelo prussiano, jugo que consistia em não deixá-los seguir viagem rumo a Tôtes. É agindo dessa maneira que o conde diz que Bola de Sebo receberá o “reconhecimento de todos”. Após toda essa retórica, a cortesã acaba por ceder a esse pedido, em detrimento de sua dignidade.

O mesmo discurso persuasivo de manipulação ocorre em *Geni e o Zepelim*:

Acontece que a donzela
— E isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com um homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai Geni
Vai com ele, vai Geni
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni

Diante da recusa de Geni em entregar-se ao comandante do dirigível, toda a população da cidade se conscientiza de que é preciso convencê-la a prescindir de sua dignidade. Para isso, toda “a cidade em romaria” se rebaixa e se presta, momentaneamente, a “beijar [...] a mão” da meretriz, passando a venerá-la convenientemente, como se ela fosse uma verdadeira e autêntica santa: todos choram perante a agora considerada “Bendita Geni”. Apesar dessa euforia, a cidade, assim como o conde, entoa reiteradamente a Geni que ela “dá pra qualquer um”, fazendo-a acreditar que é a sua condição de cortesã que lhe pode atribuir dignidade. Após esse aparente enaltecimento, Geni finalmente se entrega ao comandante:

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco

Como se nota, os versos “[...] ela dominou seu asco” e “Entregou-se a tal amante / como quem dá-se ao carrasco” expressam bem como a meretriz recusa sua dignidade para salvar a população da destruição iminente.

Finalmente, após as duas cortesãs terem cedido aos apelos de seus algozes, elas voltam a ser consideradas pela cidade e pelos viajantes como pessoas maculadas pela desonra, pois, de acordo com a visão deles, se são prostitutas, não prestam. Assim, o tema da submissão acaba por preponderar sobre os temas da dignidade e da generosidade.

Mas, se por um lado, Geni e Bola de Sebo retomam esses temas, por outro, cada uma delas concretiza temas diferentes, visto a letra da canção ter sido produzida em um contexto político e histórico distinto do contexto do conto. Dessa forma, Bola de Sebo retoma o tema do patriotismo e Geni, o tema da tentativa de contestação perante a persistência do regime militar. Trata-se, portanto, de se considerar agora a “leve sombra”, ou melhor, as diferenças que há nesse processo de estilização.

Antes, porém, é preciso considerar que *Geni e o Zepelim* foi escrita em 1978, no final do governo Geisel. Segundo Bresser Pereira (1985, p. 252), nesse período, apesar de ocorrerem a *abertura política* e a *redemocratização* na sociedade brasileira, verifica-se ainda uma tensão entre *censura* e *contestação* no seio brasileiro, pois a *censura* e a *repressão* não foram extirpadas totalmente da sociedade, tornando lento o processo de redemocratização.

Já do conto de Guy de Maupassant, publicado em 1880, infere-se uma crítica à decadência e à submissão da França quando da ocorrência da guerra Franco-prussiana. O resultado final dessa guerra foi a esmagadora vitória da Prússia que, de acordo com os historiadores Jvostov e Zubock (1961, p. 13-16), pode ser explicada, em parte, pelo fato de os dirigentes franceses terem

se valido do exacerbado patriotismo do povo para aparentar dignidade e amor à pátria.

Estendendo esses diferentes contextos de produção às narrativas, nota-se que Geni não tem voz para explicitar a sua dignidade. Isso fica patente do início ao fim da letra, pois todas as suas atitudes são interpretadas e relatadas exclusivamente pelo narrador e pela cidade. No final do texto, essa ausência de voz, bem como o fato de a meretriz não conseguir manter a dignidade, é bem significativo, pois, embora a cidade desmascare a si própria, revelando, por meio do discurso direto, sua torpe conveniência, seu poder permanece inabalável a qualquer tipo de crítica. Isso se evidencia porque é o coro da cidade que finaliza a letra da música de maneira ainda mais incisiva que o verificado em seu início:

Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

Esse desfecho representa bem a mencionada tensão entre censura e contestação: por um lado, o tom opressivo da cidade é reforçado tanto pelo uso do vocábulo pejorativo “bosta” proferido pela cidade — vocábulo este que não aparecera em nenhum outro momento anterior da narrativa —, quanto pelo não-pronunciamento por parte de Geni e do narrador ao final do texto; por outro lado, esse desfecho também consegue contestar, ainda que silenciosamente, o autoritarismo, pois, mais do que as palavras de contestação, as quais poderiam ser diretamente pronunciadas pela cortesã ou pelo narrador, são as palavras da cidade, explícitas de modo opressivo, que denunciam, de modo sub-reptício, a persistência de tal situação.

Já o narrador do texto-base delega voz à Bola de Sebo, para que ela explicita o patriotismo ausente nos outros companheiros de viagem:

Falaram da guerra, naturalmente. [...] Logo começaram as histórias pessoais, e Bola de Sebo, com emoção verdadeira [...] contou como havia deixado Ruão:

— Supus a princípio que poderia ficar. Tinha a casa cheia de provisões e preferia alimentar alguns soldados a expatriar-me sabe Deus para onde. Mas, quando vi esses tais de prussianos, a coisa foi mais forte do que eu. Eles me revoltaram o sangue de raiva, e eu chorei de vergonha todo o dia. Ah! Se eu fosse homem... Eu olhava da minha janela aqueles porcos com os seus capacetes pontudos; e a minha criada me segurava as mãos para impedir que eu lançasse o meu mobiliário no lombo deles. Depois chegaram alguns para alojar-se na minha casa; então saltei à goela do primeiro deles. Eles são mais difíceis de estrangular do que os outros! E eu teria liquidado aquele se não me houvessem puxado pelos cabelos. Depois disso, tive de esconder-me. Afinal, quando encontrei uma ocasião, parti. E aqui estou (MAUPASSANT, 1955, p. 27-28).

Pelo que se percebe, Bola de Sebo ostenta, com “emoção verdadeira”, valores morais como a dignidade e a coragem que são conseqüências diretas do patriotismo. Assim, por não se conformar com a submissão da França ao poderio prussiano e para atenuar sua “vergonha” pela situação do país, a cortesã demonstra não ter medo de enfrentar os inimigos: se, em um primeiro momento, não arremessou seu “mobiliário no lombo deles”, em uma segunda ocasião, afrontou-os ao tentar estrangular um dos soldados.

Interessa notar que o narrador, valendo-se do discurso direto, faz questão de que Bola de Sebo, e não ele, relate todos esses fatos justamente para criar a ilusão de que o patriotismo, a coragem e a dignidade são valores inerentes à cortesã, e não meras interpretações de um terceiro. Procedendo dessa maneira, ele pretende contrapor o comportamento da meretriz à covardia e à falta de amor à pátria dos demais viajantes.

Da sucinta análise empreendida do *corpus*, pode-se afirmar que *Geni e o Zepelim* não é uma mera cópia de *Bola de Sebo*, mas, sim, uma estilização que, retomando Discini, consiste em “captar” o Outro, deixando-lhe recair uma “leve sombra”. Segundo Carvalho, esse e qualquer outro procedimento intertextual tratam de:

[...] explorar criticamente os dois textos, ver como eles se misturam e, a partir daí, como, repetindo-o, o segundo texto “inventa” o primeiro. Dessa forma ele o redescobre, dando-lhe outros significados já não possíveis nele (CARVALHAL, 1998, p. 58).

De tudo o que foi dito, é possível concluir que a originalidade está no modo como o sujeito da variante intertextual reorganiza o já-dito pelo texto-

base: o sujeito da letra da canção "inventa", ou melhor, estiliza o conto, aproximando-se dele para denunciar a continuidade da submissão dos desprivilegiados aos dirigentes sociais, e também se afastando por ser uma metáfora da tensão entre a censura e a contestação vigentes na sociedade brasileira do final da década de 70. É, pois, por haver dado ao conto de Maupassant uma "nova roupagem", ou melhor, "outros significados já não possíveis nele", que se pôde constatar a originalidade empreendida por Chico Buarque.

Referências Bibliográficas:

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

BRESSER PEREIRA, Luiz C. A dialética da redemocratização e da "abertura". In: *Desenvolvimento e crise no Brasil: 1930-1983*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 250-271.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios).

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. São Paulo: Contexto, 2003.

HOLLANDA, Chico Buarque. Geni e o Zepelim. In: *LP História da música popular brasileira: grandes compositores*. Faixa 5, lado B, nº 60917229 Polygram. São Paulo: 1982.

JVOSTOV, V. M., ZUBOCK L. I. A guerra franco-prussiana e a questão do Segundo Império na França. In: *História contemporânea*. Trad. Paschoal Leme. Rio de Janeiro: Editora Itambé Sociedade Anônima, 1961. p. 9-17.

MAUPASSANT, Guy de. Bola de Sebo. In: *Contos*. 3. ed. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1955.

SANTUÁRIO: TRADIÇÃO OCIDENTAL E CONTRADIÇÕES NORTE-AMERICANAS NA NARRATIVA DE WILLIAM FAULKNER

LUIZ FERNANDO MARTINS DE LIMA

Mestrando do curso de pós-graduação em Letras
da Universidade Estadual Paulista – UNESP – campus de Assis.

RESUMO

Sendo *Santuário* uma das obras mais bem conceituadas do escritor norte-americano William Faulkner e a obra de Faulkner uma das mais cativantes dentre aquelas dos romancistas do século XX, juntamente com Virgínia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka e James Joyce, é válido considerar que a abordagem em meio acadêmico brasileiro desse romance é relativamente pequena em relação à sua grandeza. Esse artigo buscará trazer à tona as peculiaridades e as características que fazem de *Santuário* um monumento romanesco, abordando sob a visada bakhtiniana e jamesiana do romance, suas características narrativas, o desenvolvimento de suas personagens, e como tais aspectos se conectam. Além disso, por meio de comparação, buscaremos inserir a obra de Faulkner no contexto da história literária norte-americana.

Palavras-chave: William Faulkner; Literatura Norte-americana; Romance; História literária.

ABSTRACT

Being *Sanctuary* one of the most well conceptualized works of the North-American writer William Faulkner and being Faulkner's work one of the most fascinating among the 20th century's novelists', just as Virgínia Woolf's, Marcel Proust's, Franz Kafka's and James Joyce's, it is valid to believe that the approaching to this novel by the Brazilian scholars is relatively low considering its greatness. This article aims to show the peculiarities and characteristics, which make *Sanctuary* a monumental novel, approaching, under Bakhtin's and James's point of view, its narrative features, the development of its characters, and how these aspects connect to each other.

Besides that, by comparison, we'll try to insert the work of Faulkner in the North-American literary history context.

Keywords: William Faulkner, North-American literature, Novel, Literary history.

1. INTRODUÇÃO: YOKNAPATAWPHA EM FAULKNER

O condado de Yoknapatawpha, criação apocalíptica de Faulkner, se revela através de seus romances como um lugar de degradação sulista, onde o ideal puritano defendido na Guerra da Secessão, após sua derrota, se desvirtuou e se tornou algo que nada tem de hipócrita. O terror permeia a obra faulkeriana, e não falo do terror como gênero, mas o terror da alma, um terror que figura como atrocidades rotineiras, no qual talvez o próprio Faulkner surja como protagonista.

Santuário (1931), o romance de Faulkner que o lançou definitivamente como um grande escritor para o público, pertence à obra de Faulkner referente ao condado de Yoknapatawpha, e nos mostra a trajetória de Temple Drake rumo à sua degeneração, a luta infrutífera de Horace Benbow por justiça e a fantástica presença de Popeye, personagem de extrema força, cujas simplórias aparições nas cenas narradas dão um tom singular à narrativa de Faulkner. Temos nas obras de Harold Bloom *Como e por que ler?* (2000) e *Gênio* (2003), respectivamente, breves análises de *Enquanto agonizo* (1930) e *Luz de agosto* (1932), enquanto vamos encontrar na obra de Vargas Llosa *A verdade das mentiras* (2004) uma análise de *Santuário*.

Na opinião do crítico norte-americano, as duas obras analisadas por ele perfazem, juntamente com *Absalão! Absalão!* (1936), o melhor de Faulkner. Llosa já demonstra uma estima maior por *Santuário*, estima essa que compartilho e expresso nesse pequeno ensaio, onde busco demonstrar como se caracteriza o fazer romanesco de Faulkner nessa obra de extrema força e criatividade literária. William Faulkner consegue criar um universo romanesco

digno dos grandes romancistas do início do século XX, como Woolf e Proust, trazendo um cenário de brutalidade que, através da narrativa faulkneriana, uma narrativa de desvio, de desrealização, nas palavras de Anatol Rosenfeld (1969), onde múltiplos pontos de vista parecem se entrecruzar no mais simples período, numa aparente hipertrofia da polifonia bakhtiniana, se torna prosaico ao leitor.

Faulkner conseguiu transformar em material lingüístico e romanesco um possível cenário onde circulam pessoas terríveis, cenário esse oriundo de uma tradição romanesca canônica universal, mas também norte-americana. Onde temos um pouco da ironia de Mark Twain, dos cenários apocalípticos de Hawthorne, das tragédias Shakespeareanas, herdadas através de Joseph Conrad, da degradação da humanidade em Fitzgerald. Tudo isso prefigurado em romance extremamente original, em que uma nova forma narrativa, herdeira de Proust e Joyce, surge e atende às necessidades de representar as vicissitudes protagonizadas pela diabólica Temple Drake e por sua vítima e algoz, Popeye. Tal relação só teve semelhante posterior – falando de criatividade literária –, dentro da literatura ocidental em língua inglesa, em Angela Carter, no seu romance *Shadow Dance* (1966) e seus protagonistas Morris e Honneybuzzard, mas Carter não conseguiu criar a ambigüidade presente no romance de Faulkner.

Já foi dito que o grande romancista é aquele que consegue criar um pássaro sem asas e convencer o leitor de que não existem pássaros com asas. De fato, William Faulkner, em *Santuário*, consegue criar esse universo de falsidade que nos parece verdadeiro, como percebeu Vargas Llosa em sua análise:

“Esta é uma humanidade inventada por Faulkner, com tanto poder de persuasão para nos fazer acreditar, pelo menos durante a leitura embevecida, que essa não é uma obra de ficção, mas a vida.” (Llosa, p. 108, 2004).

O romance de Faulkner é, levando em consideração a realidade objetiva – testemunhada pelo próprio Faulkner e que se faz também como material romanesco –, explicitamente absurdo. Mas ele é ao mesmo tempo tão verdadeiro, com uma narrativa tão convincente que nos faz crer que nada passou de uma história prosaica, com personagens criadas a partir de modelos

humanos, sem nenhuma contribuição criativa por parte do romancista para fazer com que essas personagens tenham o mínimo contorno literário. No entanto, temos em Popeye uma contradição freudiana, um personagem que o narrador faulkneriano não se atreve a penetrar e nos revelar nem o mínimo pensamento que seja, mas com quem se identifica, como vemos no capítulo redentor de Popeye, ao fim do romance, em uma quebra temporal que o autor faz questão de criar para transformar a psiquê de Popeye algo ainda mais misterioso do que era antes; isso porque nunca, durante toda a extensão do romance, o narrador assumira o ponto de vista de Popeye. Enfim, Faulkner, herdeiro da tradição literária ocidental e norte-americana, e herdeiro também de um ambiente sulista em degeneração, criou Yoknapatawpha, sua visão romanesca moldada por uma narrativa modernista, arraigada aos preceitos do fluxo de consciência, em que parte de sua obra toma forma, uma forma renovada pelo gênio faulkneriano, gênio que abriga o condado da brutalidade prosaica. Yoknapatawpha é, de fato, a solução romanesca de William Faulkner.

2. FORMA LIVRE JAMESIANA EM SANTUÁRIO

Podemos perceber no romance *Santuário* de Faulkner, que diversos elementos chamam a atenção em sua narrativa. As personagens Temple, Popeye, Ruby, Horace, até mesmo o cego e surdo Pop nos chamam a atenção de alguma forma, como veremos adiante; o enredo capcioso; os temas tabus, etc. No entanto, o mais surpreendente, de fato, foi a forma como Faulkner lançou mão de todos esses elementos a ponto de podermos chamar a história de Horace, Temple e Popeye um romance. E temos aqui forma em *strictu sensu*, ou seja, os recursos narrativos que corroboram algumas idéias bakhtinianas, idéias essas que haviam sido, de certa forma, desenvolvidas por Henry James.

As diferenças entre as idéias de James e Bakhtin são gritantes. Henry James é mais impressionista, adota uma certa liberdade ao lidar com o texto ensaístico. Bakhtin, escolástico do formalismo e da lingüística, conduz suas idéias através

de um texto com maior teor científico. Apesar disso, podemos interpretar um entrecruzamento de idéias, e vemos em *Santuário* um exemplo cabal da presença do que James chamou de “liberdade do romancista”.

Henry James afirma sobre o romance:

“A única obrigação que devemos imputar previamente a um romance, sem cair na acusação de arbitrariedade, é a de que seja interessante (...). As formas como ele é livre para tentar atingir esse resultado são numerosas, e só podem sofrer com as restrições e prescrições. São tão variadas quanto o temperamento do homem, e bem sucedidas à medida que revelem uma mente particular, diferente da dos outros. Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. (JAMES, p. 26, 1995)”.

Essa desnecessidade de normas e prescrições, como vemos na afirmação acima, está presente também em Bakhtin, quando ele discursa sobre o estilo paródico-travestizante da qual os romancistas lançam mão, fazendo uso de formas consagradas, estabelecendo desvios de normas e, dessa forma, construindo um discurso romanescos que é híbrido por natureza, ou, de acordo com Bakhtin, polifônico. Bakhtin afirma, em seu ensaio *Da pré-história do discurso romanescos*:

“(...) numa análise atenta, quase todo romance se desfaz nas representações das linguagens, combinadas entre si e com o autor, por atitudes dialógicas particulares. Em seus traços gerais estas linguagens tornam-se variedades de gêneros e costumes da linguagem literária da época, da linguagem que se estabelece e se renova.” (Bakhtin, p. 368, 1998).

Mário Vargas Llosa sabiamente observou essas representações de diversas linguagens presentes na obra de Faulkner:

“Pois esse é, sem dúvida, o romance de Faulkner que gerou as leituras mais diversas e barrocas: modernização da tragédia grega, paráfrase da novela gótica, alegoria bíblica, metáfora contra a modernização industrial da cultural do sul dos Estados Unidos, etc.” (Llosa, p.103, 2004).

Tentarei, a partir de agora, observar e assinalar algumas peculiaridades da polifonia faulkeriana, de como Faulkner não se ateve a qualquer norma literária para formular a estrutura de seu romance, e de como *Santuário* é riquíssimo em formas diversas, que dialogizam entre si para criar um todo romanescos.

3. PERSONAGENS EM DESACORDO

Milan Kundera em *Discurso de Jerusalém* (1988) disse que as personagens são a alma do romance, sua essência e principal elemento. De fato, na obra de Faulkner, sem o seu trabalho acurado com a auto-afirmação de cada personagem como guia da narrativa e da representação do romance, talvez *Santuário* não tivesse tamanha riqueza.

Nos primeiros capítulos, Faulkner utiliza um recurso cinematográfico para situar seus personagens no universo de Yoknapatawpha. Nenhum personagem é descrito inicialmente sem estar sob o filtro atento de outro, que dimensione suas características subjetivamente. Horace Benbow, em sua primeira aparição, na abertura do romance, é visto por Popeye e então entra em cena. Temple Drake, a caminho de seu encontro com Gowan, é assistida de forma maliciosa por seus colegas de escola. Mesmo na memória de Temple, quando pensa em seu pai, ela está assistindo e é assistido por um negro enquanto esse corta a grama.

Esse recurso narrativo permitiu ao narrador faulkneriano lançar mão intencionalmente de elipses que ditaram toda a ambigüidade do enredo. Essas elipses criaram uma plurissignificação tamanha, ao ponto de que cada capítulo que lemos, viria a redimensionar totalmente o significado de cada capítulo anterior. Temos uma hipérbole desse fator estilístico no penúltimo capítulo, uma quebra temporal onde voltamos ao passado de Popeye, personagem cuja subjetividade não havia sido revelada exceto como uma figura de pavor, oriunda principalmente do medo de Lee, que preferiu vir a morrer queimado do que conviver com o medo da imagem de Popeye. A revelação da impotência de Popeye, violador de Temple Drake, traz dimensões psicanalíticas à tona. Um novo universo interpretativo se ergue para redimensionar os significados que Popeye proporciona.

Na primeira versão do romance, que não veio a ser publicada exceto via estudo de Gerald Langford¹, o outro elemento freudiano pertencente à obra era a relação incestuosa entre Horace e sua irmã Narcisa, relação essa que na versão definitiva é extremamente sutil. Dessa forma percebemos que a forma livre faulkneriana, hibridações de formas consagradas, está permeada por uma linha de inconsciência freudiana – em sua forma e conteúdo que se mesclam – o que permite que analisemos a narrativa de Faulkner como uma continuação da escola narrativa inaugurada por Virgínia Woolf, Marcel Proust e James Joyce, a do fluxo de consciência (*stream of consciousness*).

Essa narrativa do fluxo da consciência é representada por uma narrativa que não segue um padrão de focalização, em que os pontos de vista frequentemente se entrecruzam, e o narrador faulkneriano tem de mudar de posicionamento a todo instante; em que mesmo o narrador faulkneriano se vê perdido em meio a um fluxo incessante de exercício dos cinco sentidos, e que frequentemente, algo passa por um deles a ponto de nos deixar sem saber exatamente o que ocorre. Vejamos os dizeres de Llosa para um maior esclarecimento:

“Em todo romance é a forma – o estilo no qual está escrito e a ordem que estabelece para o que está contando – que decide a riqueza ou a pobreza, a profundidade ou a trivialidade de sua história. Contudo, em romancistas como Faulkner, a forma é algo tão visível, tão presente na narração, que faz o papel de protagonista e atua mais como um personagem de carne e osso, ou figura como um fato, nem mais nem menos que as paixões, os crimes ou os cataclismos de seu enredo.” (Llosa, p. 104, 2004).

Vemos, então, como que no romance faulkneriano seus elementos se confundem. Os narradores às vezes tomam partido como personagens; os personagens tomam o papel de uma das figuras dos narradores, como no primeiro capítulo, sob o filtro narrativo de Horace Benbow, depois de ter passado pela casa e saber do ocorrido:

“Lembrou-se da negra presença de Popeye, pairando sobre a casa como sombra de coisa não maior que um fósforo que, monstruosa e agourenta, caísse sobre objeto banal – a não ser por essa sombra –, banal e conhecido e vinte vezes maior que a sombra.” (FAULKNER, p.101, 1980).

¹ LANGFORD, Gerald. *Faulkner's revision of Sanctuary*. University of Texas Press: Austin, 1972

Quando Horace passa pela casa do velho francês pela primeira vez, não existia essa atmosfera sombria, mas sim, um local acolhedor, já que Horace havia sido convidado a se juntar para a refeição. O que destoa daquela atmosfera é a imagem que Horace teve de Ruby, uma mulher sem perspectiva, atrelada a um contrabandista de armas, condenada a viver ao lado do fogão e a criar uma criança em uma caixa. Na verdade, o fato da casa pertencer a contrabandistas de bebida ser uma elipse até certo ponto no romance, como o é em *O grande Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald, cria uma atmosfera falsa de calma para Benbow.

Se soubéssemos de antemão tal fator, isso redimensionaria a atmosfera inicial da casa. Obviamente, para Temple Drake, aliciada por quase todos durante a sua estadia na casa e, posteriormente, violentada por Popeye, essa casa representou nada mais do que um santuário do mal. E não só temos diferentes aspectos interpretados pelas personagens do mesmo lugar, como temos versões narrativas diferentes e interpretações diferentes das mesmas narrativas, como no exemplo a seguir de ficcionalidade de Temple Drake, e em um exercício fabuloso de metalinguagem de William Faulkner:

"Temple assim continuou, num desses monólogos vivos, tagarelas, que as mulheres podem manter quando ocupam o centro do palco. De repente, Horace compreendeu que ela estava contando a aventura com orgulho, com uma espécie de vaidade ingênua e impessoal, como se estivesse inventando o caso, olhando de Horace para Miss Reba com olhares rápidos, vivos, como cão que dirige duas resas numa viela." (FAULKNER, p.177). .

Temple narrou o que lhe ocorrera na casa do velho francês, empregando aspectos ficcionais no seu relato, já que, com sua degeneração depois do ocorrido, ela passou a se auto-considerar uma heroína de um romance de aventuras. Enquanto isso, Faulkner conseguiu, através do relato de Temple e da ficcionalização daquilo que já era ficcional, no entanto, dessa vez, do ponto de vista de outro elemento ficcional, a personagem Temple Drake, um efeito metalingüístico fantástico, digno dos mais talentosos romancistas do século XX, círculo da qual Faulkner veio a fazer parte com justiça:

"Esta imagem da "linguagem de outrem" e de sua visão do mundo, que é representada ao mesmo tempo em que representa, é extremamente típica do romance: é exatamente a este tipo de que pertencem as maiores imagens romanescas (por exemplo, a imagem de D. Quixote)." (Bakhtin, p. 367, 1998).

O diálogo entre Temple e Ruby é interpretado de forma diversa por ambas. Temple quer ajuda para de alguma forma sair dali e vê, no discurso de Ruby, um acordo no qual Ruby promete ajudá-la a sair dali. Ruby apenas encontra no diálogo com Temple uma forma de desabafo em relação à sua condição e sua história envolvendo Lee. A própria Ruby, figura predominantemente apática na narrativa de Faulkner, mais adiante, no capítulo 19, consegue narrar com suas próprias palavras o ocorrido na casa do velho francês.

Dois grupos de personagens, em particular, fazem parte da história como modelos de incongruência à forma estabelecida por Faulkner. De fato, um deles é Pop, o mais descaradamente discrepante. Pop, um velho cego e surdo, circula pelas páginas do romance exatamente no momento em que Faulkner se utiliza do olhar de outrem para a descrição de cada personagem. Como um personagem pode ser descrito sob o ponto de vista de um homem cego e surdo? Chega a causar incomodo a presença do velho, não pelo fato de sua condição ser desagradável. De fato, o próprio Faulkner se incomodou com esse personagem, a tal ponto de deixá-lo de fora da narrativa, sem dignidade de qualquer menção, do segundo quarto do romance pra frente.

Por fim, temos em Virgil e Fonzo, os freqüentadores da estalagem de Miss Reba que não percebem a verdadeira natureza do lugar, durante um bom tempo, o teor explicitamente irônico de Faulkner, um pequeno desvio da sutileza irônica da linguagem contida em maior parte do livro.

4. TEMPLE DRAKE E POPEYE

Das personagens de *Santuário*, com certeza as que nos chamam mais a atenção são Temple e Popeye. Popeye por ser uma ambígua incógnita; Temple por ser aterrorizante. Harold Bloom, em seu pequeno ensaio sobre *Luz de agosto em seu livro Gênio* (2003), tem razão ao dizer que Lena Grove é a única mulher que não assusta Faulkner. As personagens femininas de Faulkner

têm sempre esse aspecto decadente, e esse aspecto em Temple Drake se exarceba pela conduta sutil que ela adota até sua degeneração, que concluímos ter sido inevitável.

Popeye, como percebe Horace, aparece como uma sombra, e é esse tipo de papel que ele representa até o fim do romance, quando temos um capítulo contendo a história de seu nascimento, da doença que o fez ser impotente pelo resto da vida, enfim, o capítulo que dimensiona Popeye com contornos mais visíveis, que lhe deram significados mais ambíguos do que ele já desfrutava como personagem romanesca. Popeye deflora Temple Drake com uma espiga de milho e depois a mantém na casa de Miss Reba como um objeto. No entanto, não sabemos, até o julgamento de Lee, o fato da impotência de Popeye. Dessa forma, a presença de Red como amante de Temple não estabelece nexos algum com o leitor, e gera diversas leituras – absurdas por sinal – da relação entre Popeye, Temple e Red. Foi mais um efeito fabuloso das elipses narrativas de Faulker:

“Quando um romancista consegue que seu romance transmita ao leitor essa sensação peremptória de que aquilo que conta somente poderia ocorrer assim – ser contado assim –, ele triunfa em toda linha.” (Llosa, p. 106, 2004).

Na verdade, por ser impotente, Popeye sentia prazer em ver Red tendo relações com Temple, mas não um prazer sexual, de fato. É intrigante pensar e conjecturar sobre aquilo que daria prazer a Popeye. É inquietante pensar também sobre o tipo de sentimento que Popeye sentia por Temple, já que Popeye chegou a matar Red quando soube que Temple estava apaixonada por ele, mas parecia não se importar em vê-los tendo relações sexuais. Temple conseguiu fazer com que um homem impotente, que não poderia sentir prazer diretamente com ela, se apaixonasse por ela. E um homem sombrio e absurdamente singular, tanto como ser humano como personagem de ficção, e estar no controle dessa relação – controle esse que aparentemente pertence a Popeye – é que faz de Temple a personagem mais forte do romance, discípula de Lady Macbeth.

Temple consegue seduzir todos à sua volta – com exceção talvez de Gowan, que figura como um homem menos completo que Popeye –, e esse poder de

sedução, apesar de inconsciente, não é involuntário. Quando em casa de Miss Reba, Temple aprende a seduzir e subornar, levando Red à morte nas mãos de Popeye. Mesmo na casa do velho francês, ao entrar e sair frequentemente da sala onde os homens estão se reunindo e bebendo, Temple espalha um ar de sedução e malevolência, não colocando uma pessoa contra a outra, mas contra si mesma, e essa é a grande singularidade da natureza maléfica de Temple Drake. Parece-nos o tempo todo que ela atrai o mal para si, e podemos confirmar isso de sua fala quando está prestes a ser violentada por Popeye, depois desse ter matado Tommy:

Voltou-se e olhou para ela. Agitou levemente o revólver e enfiou-o de novo no bolso do paletó, dirigindo-se em seguida para Temple, movendo-se silenciosamente. A porta destrancada ia para lá e para cá, batendo no umbral, mas também sem ruído, como se o som e o silêncio tivessem invertido os papéis. Ela ouviu o sussurro do próprio silêncio, quando Popeye o atravessou, afastando-o para o lado. E Temple começou a dizer: "Alguma coisa vai me acontecer." Dizia isso ao velho que tinha dois coágulos amarelos no lugar dos olhos. "Alguma coisa está me acontecendo", gritou para ele, lá sentado na cadeira ao sol, as mãos cruzadas no castão da bengala. "Eu lhe disse que estava!", gritou atirando as palavras como borbulhas quentes e silenciosas dentro do silêncio brilhante que os circundava. Finalmente o velho virou a cabeça e os dois coágulos amarelos para aquele lado, lá onde lutava e se debatia sobre tábuas ásperas e manchadas de sol. "Eu lhe disse! Eu lhe disse o tempo todo!" (FAULKNER, p.177).

A riqueza da personagem de William Faulkner, chamada Temple Drake, vai além de qualquer interpretação da crítica feminista que a coloca como uma vítima. Essa história é especialmente dela e ditada por ela, uma garota de 17 anos, de natureza essencialmente maléfica – o que, de modo alguma, quer dizer que ela seja uma personagem cruel e brutal, como são os acontecimentos que a envolveram – cuja perdição foi mais uma estadia no santuário faulkneriano:

"À extraordinária maestria com que está contada, esta história feroz, até o absurdo, deve sua auréola de ser uma inquietante parábola sobre a natureza do mal e sobre essas ressonâncias simbólicas e metafísicas que tanto excitaram as fantasias interpretativas dos críticos." (Llosa, p.103, 2004).

Mais do que simplesmente uma tragédia, *Santuário* se configura como uma fábula do triunfo do mal alcançado através do desenvolvimento de Temple Drake sob os auspícios de Popeye. Esse desenvolvimento sim, pode ser considerado uma tragédia da qual Popeye é diretor e espectador. Popeye, no entanto, não se deu conta das implicações que a tragédia Temple Drake

poderia causar a sua existência, condenando-o a um abismo falkneriano o qual ele próprio se dispôs a explorar.

5.REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. (1998). *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 4. ed. Trad. Aurora F. Bernadini et alii. São Paulo: Edunesp.

BELLOW, Saul. (1999). *Tudo faz sentido*. Rio de Janeiro: Rocco.

BLOOM, Harold. (1991). *A angústia da influência: Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago.

_____. (1995). *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva.

_____. (2000). *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva.

_____. (2003). *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O´Shea. Rio de Janeiro: Objetiva.

FAULKNER, William. (1980). *Santuário*. Tradução de Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Abril.

HOWARD, Leon. (1964). *A literatura norte-americana*. São Paulo: Cultrix,

JAMES, Henry. (1995). *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário:

KUNDERA, Milan. (1988). *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

LLOSA, Mario Vargas. (2004). *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx.

MILLGATE, Michael. (1966). *The achievement of William Faulkner*. London: Constable.

NABUCO, Carolina. (1967). *Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura*. Rio de Janeiro: José Olympo.

ROSENFELD, A. (1969). *Reflexões sobre o Romance Moderno*. In: *Texto/Contexto. Ensaio*. SP: Perspectiva.

O papel do livro didático de português no ensino de produção escrita de gêneros da ordem do argumentar*

Sílvio Ribeiro da Silva

Universidade Federal de Goiás/Campus Jataí (Doutor em Linguística Aplicada)

Resumo

Neste artigo, reflito sobre a proposta de produção escrita de gêneros da ordem do argumentar apresentada pelo livro didático de Português (LDP) *Português – Linguagens*, de Willian Cereja & Thereza Magalhães. O estudo é baseado nos procedimentos metodológicos da Linguística Aplicada (LA) de base interpretativista. O *corpus* de análise é constituído pelas propostas de produção escrita de gêneros argumentativos apresentadas pelo LDP da 6ª série (7º ano). Minha preocupação com a disciplinarização dos gêneros da ordem do argumentar tem origem nas orientações dadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) de Língua Portuguesa para o trabalho com a língua escrita, enfatizando a necessidade e a importância de abordar diversos gêneros textuais/discursivos. O referencial aponta que, dentre algumas competências a serem adquiridas pelo aluno, está a de confrontar opiniões e pontos de vista sobre as diferentes linguagens em suas manifestações. Para isso, é preciso o domínio das capacidades de argumentar. Com os resultados, pretendo discutir se a abordagem do livro didático para o ensino de produção escrita de gêneros da ordem do argumentar colabora para a formação de produtores desses textos.

Palavras-chave

Ensino/aprendizagem de língua materna, Argumentação, Livro Didático de Português, Produção de Textos Escritos

Abstract

In this paper, I reflect on the proposal of written production of argumentative genres presented by the Portuguese language manual (LDP) *Português–Linguagens* (Portuguese - Languages) by William Cereja & Thereza Magalhães. The study is based on interpretivist Applied Linguistics (AL) methodological procedures. The *corpus* is constituted by the proposals of written production of argumentative genres presented by a 6th grade (7th year) LDP. My concern with the didactization of argumentative genres arises from instructions given by the National Curricular Parameters (PCN) for the Portuguese language regarding the work with written language, emphasizing the necessity and the importance to approach different text/discursive genres. These guidelines establish that, amongst some of the abilities to be acquired by pupils, an important one is to collate opinions and points of view on different languages in their manifestations. To do this, pupils must develop argumentative abilities. Considering the study results, I intend to discuss whether language manuals approach written production of argumentative genres in a way that really contributes to the education of these texts' producers.

* Este trabalho contribui com as investigações referentes às práticas de reflexão sobre a língua desenvolvidas pelos integrantes dos grupos **Grupo de Estudos da Linguagem: análise, descrição e ensino** (UFG/CNPq) e **Livro Didático de Língua Portuguesa – Produção, Perfil e Circulação** (UNICAMP/IEL/CNPq).

Keywords: Mother tongue teaching/learning, Argumentation, Portuguese Language Manuals, Production of Written Texts

1. A escrita na escola: *redação escolar e produção de texto*

O uso do termo *redação*, iniciado no Colégio Pedro II, primeira escola do Brasil a incluir a Língua Portuguesa como disciplina escolar, se deu com mais ênfase até os anos 80 do século passado, sendo substituído por *produção de texto*, especialmente a partir da apresentação de propostas para o encaminhamento do ensino de Língua Portuguesa por João Wanderley Geraldi. Essa *redação* se resumia ao desenvolvimento de atividades de escrita as quais incluíam os três tipos textuais canônicos e hegemônicos: narração, descrição e dissertação; *autênticos produtos culturais da escola, elaborados como instrumentos para desenvolver e avaliar, progressiva e sistematicamente, as capacidades de escrita dos alunos* (SCHNEUWLY & DOLZ, [1997]2004, p. 77).

O que diferencia a *redação* da *produção de texto*, segundo Costa Rios (2005), é que nesta existe uma necessidade real de comprometimento e reflexão por parte do aluno que precisa atender à exigência de uma audiência autêntica. Já naquela, o aluno tão somente cumpre uma tarefa solicitada pelo professor, sem muitas possibilidades de manifestação pessoal livre¹. Geraldi (1993) nos diz que a *produção de texto* e a *redação* correspondem, respectivamente, à produção feita *na escola* e a produção feita *para a escola*. Nas palavras de Dolz & Schneuwly ([1996]2004) a *redação* é puramente um produto escolar para o qual não há verdadeiras referências textuais exteriores. Segundo Geraldi (1993, p. 137), para a produção de um texto é imprescindível que

“Se tenha o que dizer; se tenha uma razão para dizer o que se tem a dizer; se tenha a quem dizer o que se tem a dizer; o locutor se constitua como tal, enquanto sujeito que diz o que diz para quem diz; se escolham as estratégias para realizar os passos anteriores”.

A mudança da concepção de *redação* para *produção de texto* conferiu à atividade escolar de escrita uma importância fundamental. Nas aulas de

¹ Fernandes (2006) esclarece que, conforme Chervel (1985), nos anos finais do século XIX, na França, e não muito diferente no Brasil, a *redação* era desenvolvida em todas as matérias e consistia em o aluno escrever em casa o que fora dado pelo professor naquele dia em classe, acrescentando informações que ele deveria buscar em livros complementares à discussão do assunto. A boa ou má avaliação desse texto dependia da fidelidade do aluno ao que fora dito pelo professor em classe e pelo que era expresso nos livros.

redação os alunos tão somente escreviam sobre temas descontextualizados do assunto (COSTA RIOS, 2005). O objetivo da *redação* era apenas servir como um produto, cuja finalidade era a correção da gramática, sem abordar demais aspectos constituintes do texto. Em geral a *redação* estava desvinculada de qualquer necessidade real de interação².

As mudanças implantadas no ensino de escrita de textos não foram somente em relação à mudança de foco dado pela atividade de *redação* em comparação com a atividade de *produção de texto*. A implantação dos PCN de Língua Portuguesa instaurou a inclusão da noção de gênero do discurso, na perspectiva de Bakhtin, além das discussões teórico-metodológicas propostas por Joaquim Dolz e Bernard Schneuwly, especialmente a partir da apresentação da proposta provisória de agrupamento de gêneros.

Com a introdução da noção de gênero do discurso no ensino de escrita, motivada pela publicação dos PCN de Língua Portuguesa e a inserção da *produção de texto* em lugar da *redação*, o texto deixou de ser simplesmente artefato para a avaliação de aspectos formais, sobretudo os gramaticais. Começaram a ter relevância outros interlocutores do texto (além do professor), bem como as atividades de revisão e refacção passaram a ser priorizadas como etapas inerentes ao processo de escrita (MARCUSCHI & CAVALCANTE, 2005). A partir disso, surgiram atividades de produção de texto no LDP que colocam os alunos da classe como leitores críticos, ao lado do professor. A eles, de certa forma, cabe a função não de avaliar os aspectos formais do texto, mas de, na condição de supostos interlocutores reais, perceber se a apresentação de opinião, por exemplo, está suficientemente bem elaborada a ponto de modificar um posicionamento. Mas, conforme Marcuschi & Cavalcante (2005), com quem concordo, a função dessa atividade na classe é a pedagógica. É justamente essa função pedagógica, constitutiva da escola, que, nas palavras das autoras, faz com que ela seja uma escola.

Segundo os PCN (1998, p. 58), a *produção de textos* escritos deve considerar suas condições de produção, ressaltando sua finalidade, a especificidade do gênero, os lugares preferenciais de circulação e o

² A pertinência da interação na produção de texto é indiscutível. Ela garantirá a construção da significação, a qual, para Bakhtin/Volochinov ([1929]1981, p. 132), é como uma *faisca elétrica que só se produz quando há contato dos dois pólos opostos* (locutor e interlocutor).

interlocutor. Além disso, na elaboração do texto deve ficar claro o estabelecimento de um tema, o levantamento de idéias e dados acerca do que será escrito. Costa Val (2003, p. 122) nos diz que ao produzir um texto *escolhemos um determinado gênero discursivo e esta escolha se faz em função de para que se escreve, para quem se escreve, em que esfera e sobre que suporte deverá circular o texto produzido.*

A adoção da idéia da *produção de texto* foi bastante disseminada pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD)³. No guia de livros didáticos do PNLD⁴, aparecem considerações do programa sobre o que se espera de um LDP em sua abordagem sobre a produção de textos escritos. O PNLD espera que o LDP traga propostas que visem ao desenvolvimento da proficiência em escrita, não deixando de considerar seu uso social, levando em conta o processo e as condições de produção do texto, evitando o exercício descontextualizado da escrita. As propostas devem ainda explorar a produção dos mais diversos gêneros e tipos de texto, contemplando suas especificidades apresentando e discutindo as características discursivas e textuais dos gêneros ou tipos abordados, sem se restringir à exploração temática unicamente.

2. O livro didático (LD) em observação

A coleção "Português-Linguagens" (Ensino Fundamental – 5ª à 8ª séries/6º a 9º anos) foi lançada em 1998⁵. A 1ª edição da obra foi recebida, segundo os autores, com entusiasmo por professores que reconheceram a possibilidade concreta de, com o apoio dela, transformarem sua prática pedagógica. Na 2ª edição, lançada no mercado em 2002, os autores procuraram confirmar ou aprofundar os rumos traçados pela 1ª edição⁶.

³ O Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) é uma iniciativa do MEC. Seus objetivos básicos são a aquisição e a distribuição, universal e gratuita, de livros didáticos para os alunos das escolas públicas do Ensino Fundamental brasileiro. Realiza-se por meio do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE). A fim de assegurar a qualidade dos livros a serem adquiridos, o programa desenvolve, a partir de 1996, um processo de avaliação pedagógica das obras neles inscritas, coordenado pela COMDIPE (Coordenação Geral de Avaliação de Materiais Didáticos e Pedagógicos) da Secretaria de Educação Fundamental (SEF) do Ministério da Educação (BATISTA, 2003).

⁴ O Guia de Livros Didáticos é uma publicação do MEC/PNLD dirigida aos professores da rede pública de ensino, servindo para subsidiá-los na escolha da coleção com a qual deverão trabalhar por três anos consecutivos. O guia retrata, por meio das resenhas elaboradas pelos pareceristas, o perfil das coleções aprovadas e apresenta como e por que estas foram consideradas de qualidade (PEDROSA, 2006).

⁵ Os autores do LD são William Roberto Cereja e Thereza Cochar Magalhães.

⁶ Atualmente a coleção encontra-se em sua 4ª edição reformulada.

Segundo o Guia do PNL D, a diversidade de textos é um dos princípios estruturadores da leitura. Nos quatro volumes há um material textual variado. São apresentados textos literários, jornalísticos e publicitários de autores e fontes diversos e de boa qualidade, escritos em registro formal ou informal. Cada volume apresenta quatro unidades constituídas cada uma de três capítulos, totalizando doze capítulos por volume. Essas unidades são desenvolvidas a partir de um tema e cada capítulo apresenta um subtema relacionado ao tema da unidade.

Oferecem-se orientações para o aluno avaliar o próprio texto e refazê-lo se necessário. Os vários textos a serem escritos não seguem um percurso linear, sendo a abordagem em espiral, com os gêneros sendo apresentados e reapresentados com diferentes graus de profundidade.

3. A produção de textos proposta pelo LD

As atividades de produção de texto do LD em observação, segundo seus autores, apóiam-se numa parte na teoria dos gêneros textuais ou discursivos e, na outra, na lingüística textual. Além disso, apresentam um interesse em explorar (seja na condição de locutor, seja na de interlocutor) outras linguagens, além da verbal, como a pintura, o *cartum*, a charge, o anúncio publicitário, dentre outros. Para o desenvolvimento dessas atividades, o LD trabalha as características do gênero proposto e depois apresenta novos textos para que, por meio dessa leitura, o aluno perceba características daquele gênero e possa escrever seu texto. Além disso, segundo o Guia do PNL D, o trabalho com a produção de textos está diretamente relacionado com a leitura, do ponto de vista tanto da temática abordada quanto dos recursos lingüísticos.

A seção **Produção de texto** organiza-se em duas partes. A primeira desenvolve o conteúdo do ponto de vista teórico: partindo-se da observação de um texto representativo de determinado gênero, consideram-se suas especificidades quanto ao tema, ao modo composicional (estrutura) e ao estilo (os usos da língua). A segunda parte, introduzida pelo título **Agora é a sua vez**, está voltada à produção do aluno, desenvolvida de acordo com uma ou mais propostas que permitam a aplicação dos aspectos teóricos apresentados.

A avaliação do aprendizado de textos é sugerida no *Manual do professor* a partir de conceitos fundamentais sobre o tema. As orientações para a avaliação não correspondem, segundo os autores, simplesmente à correção gramatical ou à atribuição de nota. São apresentadas indicações ao professor, como observar: (i) Se o aluno aprendeu certos conteúdos necessários ao texto escrito; (ii) Se há adequação de seu texto ao gênero solicitado; (iii) Se existe coerência; (iv) Se ocorre o uso da variedade lingüística adequada e; (v) Se as convenções da escrita são observadas.

3.1. Propostas de produção de texto escrito (argumentativo) – volume da 6ª série (7º ano)

No volume da 6ª série (7º ano) nas unidades I, III e IV nenhum dos textos propostos para produção é da ordem do *argumentar*. É na Unidade II do volume (cujo tema é preconceito) que aparecem as propostas de produção de gêneros da ordem do *argumentar* (*texto de opinião* (capítulos 1 e 3) e *texto argumentativo* (capítulo 2)).

O primeiro gênero da ordem do *argumentar* proposto pelo volume (Unidade II, Capítulo 1) é *texto de opinião*. São apresentadas algumas perguntas e sugere-se que o professor as faça aos alunos. As respostas devem ser comparadas a fim de que fique claro para eles o que é *opinião* e *ponto de vista*.

As perguntas são.

(p. 83)

Na sua opinião, quem seria o melhor técnico para a seleção brasileira? Por quê? Qual é o melhor programa de televisão atualmente? Por quê? Qual é o melhor grupo de música brasileira da atualidade? Por quê? Qual o melhor game que existe? Por quê?

Após as perguntas, o livro traz um pequeno *boxe* (p. 83) no qual esclarece ao aluno o que é *discutir*. Também esclarece que no dia-a-dia é comum termos que dar nossa *opinião* sobre os mais diferentes assuntos.

O livro solicita que o professor chame a atenção dos alunos para o fato de que, na subseção **Trocando idéias**⁷, eles estão sempre expressando suas *opiniões* e defendendo seus pontos de vista.

⁷ Segundo os autores, a subseção **Trocando idéias** objetiva desenvolver a capacidade de expressão e argumentação oral do aluno. A partir das idéias suscitadas pelo tema e pelos textos estudados no

Em seguida, traz algumas explicações sobre circulação dos *textos de opinião*, bem como algumas *opiniões* acerca da seguinte questão (p. 84): *O que você acha sobre a decisão da Justiça de proibir a participação de crianças em novelas e certos programas de TV?*.

Algumas questões sobre as *opiniões* são apresentadas. Elas chamam a atenção do aluno para o que é *argumentar*. Também chamam sua atenção para aspectos relacionados ao estilo dos textos *argumentativos*. No final, pede-se para que o aluno, reunido com colegas, determine as principais características de um *texto de opinião*.

As questões são.

(p. 85)

(...)

6. Os textos de opinião geralmente apresentam uma linguagem com certas características, como o uso da 1ª pessoa e o emprego de expressões como **eu acho, na minha opinião, concordo, discordo**, etc. Em quais desses textos:

a) Fica claro o uso da 1ª pessoa?

b) São empregadas expressões como **eu acho, discordo, na minha opinião?**

7. Nos textos de opinião, são empregados freqüentemente verbos e locuções verbais para exprimir como o locutor gostaria que as coisas fossem. Entre esses verbos e locuções incluem-se **deve ser, preciso ficar, poderia estar, preciso ter**. Identifique nos textos exemplos desse tipo de expressões.

8. Os textos lidos forma publicados num jornal paulista, num caderno destinado a crianças. Observe a linguagem do texto.

a) Que tipo de variedade lingüística predomina: a variedade padrão formal ou padrão informal?

b) Essa variedade é adequada ao público e ao tipo de publicação, ou seja, a um jornal?

As questões feitas pelo livro sobre as expressões **eu acho, na minha opinião** são pertinentes. De certa forma, seu uso tende a indicar uma entonação expressiva (BAKHTIN, [1952-53]1979). O seu uso dará ao discurso certo padrão avaliativo, uma vez que mostrará claramente que o aluno/autor/locutor está demonstrando o que pensa acerca de algo que fora questionado pelo livro, está demonstrando o conteúdo do enunciado.

Noto que, ao dizer ao aluno que *nos textos de opinião, são empregados freqüentemente verbos e locuções verbais para exprimir como o locutor gostaria que as coisas fossem. Entre esses verbos e locuções incluem-se **deve ser, preciso ficar, poderia estar, preciso ter***, ou que *Os textos de*

opinião geralmente apresentam uma linguagem com certas características, como o uso da 1ª pessoa e o emprego de expressões como **eu acho, na minha opinião, concordo, discordo** o livro indica filiação às idéias de Bakhtin quando este diz que as palavras são selecionadas segundo as especificidades de um gênero. O livro deixa claro para o aluno que as expressões em destaque são características dos *textos de opinião*, sendo que nesse gênero elas *comportam certa expressão típica* (BAKHTIN, [1952-53]1979: 312).

Também, instruindo o aluno sobre o uso dessas expressões, o livro mostra a presença da teoria de Toulmin ([1958]2006) na condução das atividades com a *argumentação*. Segundo o autor britânico, os modalizadores (as palavras que o livro chama de *expressões*) servem para explicitar o grau de força de uma justificativa.

Schneuwly (1988) diz que os modalizadores, numa situação de *argumentação*, têm o papel de amenizar uma intervenção, dado que, seja qual for a refutação, ela é sempre um ataque à face do interlocutor. Para o autor, a modalização é definida pela relação estabelecida entre o enunciador e a unidade de seu texto. Ao modalizar, contribui-se para a construção do sentido do discurso, sendo que o interlocutor pode usar esse recurso com a intenção de abrandar momentaneamente sua contestação, dando a seu *argumento* mais força, por mais que a contestação possa ser retomada numa investida subsequente.

Apesar de ser pertinente a presença das questões sobre as expressões referidas, lamentavelmente o livro não traz maiores esclarecimentos ao aluno sobre o seu funcionamento discursivo, nem ao professor, acerca de como proceder para fazer isso.

Para a produção do texto propriamente dito, o livro apresenta ao aluno um plano de elaboração. A indicação é para que ele debata com os colegas a decisão da Justiça de impedir o trabalho infantil na TV⁸. Em seguida, o aluno deverá seguir as instruções dadas. Essas instruções (5 no total) são bem específicas para a produção do texto com viés argumentativo.

⁸ Num dos textos usados no capítulo (na parte específica da produção de textos) fala-se sobre essa questão.

(p. 86)

Ao discutirem, sigam as instruções.

- a) Analisem os dois lados da questão e avaliem seus pontos positivos e negativos.
- b) Tomem uma única posição, isto é, contrária à decisão da Justiça ou favorável a ela.
- c) Anotem resumidamente os argumentos mais importantes que forem sendo apresentados durante a discussão.
- d) Redijam um texto de opinião no qual defendam seu ponto de vista. Inicialmente, deixem claro se concordam ou não com a decisão da Justiça e, em seguida, desenvolvam os argumentos escolhidos, procurando convencer os interlocutores.
- e) Concluído o texto, dêem a ele um título e avaliem-no de acordo com as orientações do boxe **Avalie seu texto de opinião**. Reescrevam-no, se necessário, até que fique bom.

As orientações do boxe referido são.

(p. 86)

Verifique se o texto apresenta a opinião dos autores sobre o assunto e se o ponto de vista defendido é fundamentado com bons argumentos; se os argumentos estão bem desenvolvidos; se a linguagem é clara e adequada aos leitores; se são empregadas expressões como **concordo, eu acho que, na minha opinião**, etc.; se o texto é capaz de convencer os leitores.

Sobre essa sugestão de avaliação, o livro pede para que o aluno verifique se o ponto de vista é fundamentado com argumentos. Porém, não trouxe nenhum esclarecimento acerca do que é um bom ou um mau argumento. Poderia, ao menos, ter sugerido ao professor que discutisse com os alunos alguns “defeitos de argumentação” que fazem com que o texto fique inconsistente. Outra questão que chama a atenção é o fato de ter solicitado que o aluno verifique se a linguagem é adequada aos leitores. De que leitores se está falando? Não há qualquer menção acerca de quem é o destinatário do texto. Assim, que visualização o aluno poderia fazer acerca desse destinatário para avaliar a qualidade ou não da linguagem? O mesmo para a última solicitação. Não havendo indicação de quem é o destinatário do texto, como saber se o texto é capaz ou não de convencê-lo?

A orientação dada para que o aluno discuta oralmente com os colegas o tema a ser, posteriormente, escrito mostra a perspectiva teórica bakhtiniana adotada, uma vez que, ao discutir oralmente o tema, de maneira distensa, usa-se um gênero primário; ao elaborar o que foi discutido e transpor isso para um texto escrito, usa-se um gênero secundário.

Na avaliação, o livro apenas solicita atenção do aluno para o texto escrito quanto às suas especificidades lingüístico-textuais, ausentando-se esse

tipo de solicitação na discussão oral, o que confirma que a discussão inicial era um gênero primário e a escrita um gênero secundário. Essa postura, de pedir que o aluno discuta com os colegas para depois escrever, vai se repetir ao longo de toda a coleção.

No Capítulo 2 da Unidade II, o livro apresenta o *texto argumentativo: verdade e opinião*. A intenção é começar a mostrar ao aluno a importância dos *argumentos* que podem expressar uma verdade e uma *opinião*. Para isso, afirma-se que um bom texto *argumentativo* é aquele que equilibra os dois tipos de argumento: a verdade e a opinião (p. 103).

Um texto é apresentado ao aluno⁹. Em seguida, duas questões, que objetivam fixar a diferença entre verdade e opinião. Um quadro de exercícios é colocado. Nele, aparecem três argumentos e solicita-se ao aluno que aponte se os mesmos expressam uma verdade ou uma opinião.

Na proposta de produção, pede-se que o aluno escreva um texto de opinião. Para isso, o livro solicita que os alunos conversem entre si a respeito do texto “Vítimas do Preconceito” (apresentado no início da seção **Produção de texto**, p. 103) e discutam algumas questões.

As questões são.

(p. 104)

- a) O comportamento do pai da menina foi preconceituoso ou não? Por quê?
- b) Na sua opinião, por que motivo ele teria agido desse modo?
- c) O que você faria se estivesse no lugar dele?

Ao aluno é solicitado que recorra à página 86 para seguir as orientações referentes à avaliação do texto, o qual deverá ser exposto no mural da classe para, posteriormente, compor o jornal mural.

No Capítulo 3, mais uma vez propõe-se o trabalho com o texto de opinião. Como o tema da unidade aborda questões a respeito do preconceito, diferenças raciais, etc., um texto sobre a criança negra é apresentado (p. 120). Desta vez o livro não traz questões de interpretação. Porém, algumas perguntas são feitas e, ao aluno, é solicitada a produção de uma discussão oral, seguida da anotação das idéias e argumentos mais pertinentes para a produção de um texto de opinião.

⁹ Neste texto, relata-se a ocorrência de preconceito sofrida por pessoas com AIDS.

As questões são.

(p. 121)

Você concorda que as crianças brasileiras, a maioria morena, quando vêm na TV apresentadoras loiras se sentem complexadas e inferiorizadas pelo fato de terem a pele, os cabelos e olhos diferentes? Para você, a televisão influencia nossas idéias e opiniões, levando-nos, por exemplo, a querer usar certo tipo de roupa e de cabelo, ou a empregar determinada linguagem? Troque idéias com seus colegas, tomando uma posição **sim** ou **não**. Se você acha que sim, pense também o que poderia ser feito para mudar essa situação. Se acha que não, explique por quê.

Bastante funcional a solicitação para que o aluno anote os argumentos mais pertinentes, os quais serão usados depois na produção do texto de opinião. Segundo Dolz, Schneuwly & de Pietro ([1998]2004), o trabalho de observação e de análise não é possível sem a ajuda da escrita: é necessário anotar as observações para lembrar-se delas ou para transmiti-las aos outros; é preciso transcrever certas expressões para comentá-las. Num processo de ensino/aprendizagem de produção de textos, a anotação constitui-se em um instrumento muito útil.

Ao professor é sugerido que promova um pequeno debate entre os alunos, permitindo que opinem e troquem idéias sobre o assunto. Sugere-se, ainda, que a questão seja ampliada, enfocando a influência da TV em geral, em relação ao pobre, ao excluído, e não somente em relação à questão racial.

Traz-se um plano de elaboração do texto escrito. As instruções dadas são as seguintes.

(p. 121)

(...) planeje o texto que vai redigir, levando em conta os seguintes elementos:

- a) Quem serão os leitores do seu texto?
- b) Qual é sua posição a respeito do assunto, isto é, se você concorda ou não com a opinião do autor do texto.
- c) Que argumentos você vai apresentar para justificar seu ponto de vista.
- d) De que modo vai concluir o texto – por exemplo, retomando seu ponto de vista ou fazendo alguma sugestão.
- e) Que variedade lingüística deve ser utilizada, tendo em vista o tipo de texto e o público leitor.

Novamente a questão solicitando do aluno que imagine seu leitor sem dar maiores encaminhamentos acerca disso. Um ponto que chama a atenção diz respeito ao fato de o aluno ter que prestar atenção à conclusão do texto. Nenhuma indicação a respeito da pertinência da conclusão no texto argumentativo foi feita. O aluno não recebeu nenhuma orientação sobre, pelo

menos, que recursos lingüísticos podem ser usados para a expressão de linguagem conclusiva. Como proceder então? Ao professor também não são dadas solicitações e orientações para que proceda à instrumentalização do aluno a fim de que o mesmo seja capaz de concluir o texto argumentativo com propriedade.

Questionar o aluno sobre os argumentos que ele usará para justificar seu ponto de vista é uma estratégia interessante, uma vez que uma não aceitação de um argumento pode gerar o contra-argumento. Nesse caso, a presença do outro, para quem o texto é endereçado, indica a necessidade de justificar. Porém, faltou esclarecer melhor essa questão para o aluno.

Solicita-se que o aluno recorra à página 86 para seguir as orientações dadas sobre a avaliação do texto produzido.

Na seção **Projeto** desta unidade, a única que aborda gêneros da ordem do argumentar no volume da 6ª série (7º ano), algumas sugestões de trabalho são apresentadas aos alunos: duas para serem feitas individualmente e duas para serem feitas em grupo.

4. Considerações finais

O trabalho da unidade propondo a produção escrita de gêneros da ordem do argumentar com o tema *Preconceito* pode ser uma boa oportunidade para que os alunos debatam entre si, auxiliados pelo professor, as diversas formas de preconceito existentes, bem como o resultado que elas podem gerar nas relações sociais.

Apesar disso, Golder (1996) diz que temas como *Racismo* e *Preconceito*, naturalmente controversos, podem não se prestar ao discurso *argumentativo* numa instituição como a escola, já que esta tem uma natureza ideológica e um forte compromisso com a ética, não aceitando em seu espaço a defesa da discriminação racial ou do preconceito. Sendo assim, a controvérsia do tema acabaria sendo eliminada.

Das três propostas de produção de texto escrito duas explicitam o contexto social de circulação do texto, o que é positivo. Por mais que não tenha sido valorizado o contexto externo, ficando ele restrito à sala ou a própria escola, a sua indicação pode fazer com que o aluno compreenda que

os textos são feitos para serem lidos e para “habitar” contextos e esferas de atividade humana.

No entanto, reduzir o texto a circular apenas em ambiente escolar traz certos problemas, porque reduz o texto a uma redação. Para Marcuschi & Cavalcante (2005) a característica básica da redação é a sua restrição ao ambiente escolar. As autoras chamam esse tipo de redação de *endógena*, uma vez que se origina e se esgota nela mesma. As autoras afirmam que o professor solicita a produção de um texto, que é feito pelo aluno com vias a cumprir uma tarefa meramente escolar. O professor lê o texto, visando atribuir a ele uma nota, e o devolve ao aluno, que considera o processo encerrado e não retoma a produção feita outrora. Esse texto é abordado numa perspectiva meramente pedagógica, passando a ser caracterizado como *redação* e não como produção de texto, (Marcuschi, 2004, *apud* Marcuschi & Cavalcante, 2005), ganhando, assim, o *status* de um novo gênero do discurso.

Das três propostas de produção em observação, duas esclarecem quem serão os destinatários do texto. Outra consideração positiva, tendo em vista que o discurso é sempre dialógico e a presença do interlocutor é imprescindível. A pessoa a quem o texto produzido se destina é, nas palavras de Bakhtin ([1952-53]1979: 320), o *outro*, para quem o enunciado se elabora; sua função é muito importante. O *outro*, para quem o pensamento se torna real não é um ouvinte passivo, mas um participante ativo da comunicação verbal. Logo de início, o locutor espera dele uma resposta, uma compreensão responsiva ativa. *Todo enunciado se elabora como que para ir ao encontro dessa resposta.*

Resta uma reflexão sobre a forma como os demais volumes encaminham o trabalho com os gêneros escritos da ordem do argumentar, analisando se a coleção contribui, de fato, para sua apropriação ou não por parte do aluno.

5. Referências

- BAKHTIN, Mikhail./VOLOCHINOV, Valentin ([1929]1981). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN, Mikhail. ([1952-53]1979). Os gêneros do discurso. In _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BRASIL (SEF/MEC). (1998). *Parâmetros Curriculares Nacionais – 3º e 4º Ciclos do Ensino Fundamental. Língua Portuguesa*. Brasília, DF: SEF/MEC.
- BRASIL (MEC). (2004). *Guia de livros didáticos 2005*, v. 2: língua portuguesa. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Infantil e Fundamental.
- BATISTA, Antônio Augusto Gomes (2003). A avaliação dos livros didáticos: para entender o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD). In: ROJO, R. H. R. & BATISTA, Antônio Augusto Gomes (orgs.). *Livro didático de língua portuguesa, letramento e cultura da escrita*. Campinas/SP: Mercado de Letras.
- CEREJA, William Roberto & MAGALHÃES, Thereza Cochar ([1998]2002). *Português – linguagens: 5ª à 8ª séries*. São Paulo: Atual.
- CHERVEL, André (1985). História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. *Teoria & educação*, Porto Alegre, n. 2, p.
- COSTA RIOS, Elis Regina da (2005). *A intervenção por meio da instrução em estratégias de aprendizagem: contribuições para a produção de textos*. 193 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP.
- COSTA VAL, Maria da Graça Costa (2003). Atividades de produção de textos escritos em livros didáticos de 5ª à 8ª séries do ensino fundamental. In ROJO, Roxane & BATISTA, Antônio Augusto. *Livro didático de língua portuguesa, letramento e cultura da escrita*. Campinas: Mercado de Letras.
- DOLZ, Joaquim & SCHNEUWLY, Bernard ([1996]2004). Gêneros e progressão em expressão oral e escrita: elementos para reflexões sobre uma experiência suíça (francófona). In: SCHNEUWLY, Bernard, DOLZ, Joaquim *et al.* In: *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras.
- DOLZ, Joaquim, SCHNEUWLY, Bernard & DE PIETRO, Jean-François. ([1998]2004). Relato da elaboração de uma seqüência: o debate público. In: SCHNEUWLY, B., DOLZ, J. *et al.* *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas:

Mercado de Letras.

FERNANDES, Giselle (2006). *Composição de textos na escola brasileira: em busca de uma história – do Ratio Studiorum aos manuais de estilo do final do século XIX*. 156 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP.

GERALDI, João Wanderley (1993). *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes.

GOLDER, Carolina (1996). *Le développement du discours argumentatif*. Paris: Delachaux et Niestlé.

MARCUSCHI, Elisabeth & CAVALCANTE, Marianne (2005). Atividades de escrita em livros didáticos de língua portuguesa: perspectivas convergentes e divergentes. In: COSTA VAL, M. da G. & MARCUSCHI, B. (orgs). *O livro didático de língua portuguesa – letramento, inclusão e cidadania*. Belo Horizonte: Autêntica.

PEDROSA, Maria Cristina Necho Salta (2006). *As atividades de produção textual escrita em livros didáticos de português: caminhos e descaminhos na formação de produtores de textos*. 230 f. Dissertação (Mestre) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo/SP.

SCHNEUWLY, Bernard & DOLZ, Joaquim ([1997]2004). Os gêneros escolares – das práticas de linguagem aos objetos de ensino. In: SCHNEUWLY, Bernard & DOLZ, Joaquim *et al.* *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras.

SCHNEUWLY, Bernard (1988). *Le langage écrit chez l'enfant – la production des textes informatifs et argumentatifs*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.

TOULMIN, Stephen. ([1958]2006). *Os usos do argumento*. São Paulo: Martins Fontes.

UM BREVE HISTÓRICO SOBRE OS ESTUDOS DA LINGUAGEM: (IN)DEFINIÇÕES DO OBJETO A PARTIR DE LEITURAS DE SAUSSURE

Giovani Forgiarini Aiub

Mestrado em Estudos da Linguagem pelo PPGLet/UFRGS

gioaiub@gmail.com

Resumo

A história dos estudos da linguagem se fundou basicamente sobre uma obra, o *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure, livro publicado postumamente. O pensamento saussuriano, desde então, sofreu diversas leituras. Para tanto, este trabalho almeja verificar como o objeto dos estudos da linguagem foi sendo delimitado ao longo destes anos. Assim, toma como ponto de partida autores como Jakobson, Hjelmslev, Benveniste, Pêcheux e, posteriormente, Bouquet.

Palavras-chave: Estudos da Linguagem. Curso de Linguística Geral. Delimitação do objeto.

Abstract

The history of language studies is basically founded on a posthumous published book, *Course in General Linguistics* by Ferdinand de Saussure. From that time, Saussure's thought was read differently. In order to that, this paper aims to verify how language studies' object was being delimited through these years. Thus, this work selects author like Jakobson, Hjelmslev, Benveniste, Pêcheux, and lately Bouquet.

Key words: Language Studies. Course in General Linguistics. Object Delimitation.

1 Abrindo o percurso

É o ponto de vista que cria o objeto.
(Ferdinand de Saussure)

Tentar definir, delimitar ou até mesmo limitar o objeto de estudo da Linguística é um assunto que tem suscitado diversas disputas teóricas em torno de qual seria o "verdadeiro alvo" desta ciência. Ao dizer isso, dou aberturas para que seja inferida pelo menos esta proposição: a Linguística é uma ciência, e como ciência deve ter seu objeto de análise bem demarcado. Entretanto, não tomarei esta proposição como única, muito menos como legítima, mas simplesmente como mais uma possível. Afinal, a Linguística muitas vezes tem sido confundida com um campo, a meu ver, um pouco mais amplo que tem sido denominado no espaço acadêmico como Estudos da Linguagem.

Aqui, gostaria de diferenciar o que chamo de Estudos *da* Linguagem – como um ramo da academia – do que se pode entender como os estudos *sobre* a linguagem, este muito anterior, uma vez que, "embora a linguagem se tenha tornado um objeto de reflexão específico há já muitos séculos, a ciência linguística, essa, é muito recente" (KRISTEVA, 1969, p.13). Nesse sentido, pretendo evocar os Estudos *da* Linguagem também como um campo recente

no âmbito acadêmico, surgindo posteriormente à fundação da Linguística enquanto ciência.

Contudo, tratar da Linguística como um ramo dos Estudos da Linguagem pode ser um tanto controverso, uma vez que esta denominação surge a partir dos estudos sobre a linguagem, principalmente daqueles advindos de Saussure, pai da Linguística. Então, poderia ser possível perguntar: as diversas teorias que os Estudos da Linguagem englobam mantêm o mesmo objeto de análise? Mesmo que este questionamento seja desprezível, almejo apresentar como pontos de vistas distintos acabam instaurando novas formas de refletir sobre a linguagem, ou seja, terminam por criar novos objetos. Desse modo, mobilizarei autores que, em suas obras, tenham feito referência a Saussure. Assim, propondo uma visão geral sobre a história das ideias linguísticas, e com base em diferentes posicionamentos frente ao pensamento saussuriano, farei um breve esboço, partindo dos próprios editores do *Curso* até uma possível releitura de Saussure feita por Simon Bouquet.

2 Leituras de Saussure

Quando se fala em Linguística, torna-se praticamente inviável não retornar às origens e mencionar o *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand de Saussure. Porém, cabem antes algumas observações. É importante lembrar que o próprio Saussure não deixou seus maiores ensinamentos registrados senão pelas três edições do curso de Linguística Geral lecionados na Universidade de Genebra entre os anos de 1907 e 1911. Mesmo assim, o pensamento saussuriano já despertava o interesse de uns poucos atentos às ideias do mestre genebrino. Entre estes poucos estavam seus alunos e, além deles, seus colegas de profissão, os também professores Charles Bally e Albert Sechehaye, responsáveis pela publicação da obra póstuma *Curso de Linguística Geral* em 1916 (doravante, CLG).

Pela organização da obra, é possível dizer que Bally e Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedlinger, aluno de Saussure, foram os primeiros grandes leitores do pensamento saussuriano, pois foram eles os responsáveis pela “organização” de suas ideias ao publicarem o CLG – certamente o mais

importante livro para a Linguística, uma vez que é dessa obra que partem/rebatem os grandes linguistas e/ou estudiosos da linguagem para fundamentarem suas teses.

Assim como para os linguistas e/ou os estudiosos da linguagem, os organizadores do CLG também não puderam ter "acesso direto" ao que Saussure lecionava, pois o mestre nada deixou de escrito sobre seus maiores ensinamentos. No prefácio à primeira edição do CLG, Bally e Sechehaye declaram uma grande decepção ao não encontrarem nenhuma anotação consistente sobre as aulas de Saussure na Universidade de Genebra, além ainda de não poderem acompanhar integralmente o curso. Conforme os organizadores, "essa verificação [a de não terem encontrado nenhum material] nos decepcionou tanto mais quanto obrigações profissionais que nos haviam impedido quase completamente de nos aproveitarmos de seus ensinamentos" (BALLY; SECHEHAYE, 2006, p.2).

Por não haver nada ou quase nada de registro deixado por Saussure, Bally e Sechehaye recorreram às anotações de aula de uns poucos alunos do mestre, tendo, então, a difícil tarefa de registrarem o que Saussure havia ensinado em suas aulas. Sendo Bally e Sechehaye leitores de Saussure, foi sobre essa primeira leitura do/sobre o mestre que se fundamenta a história das ideias linguísticas e posteriormente os Estudos da Linguagem. Dessa forma, arrisco dizer, juntamente com Flores (2004, p.6), que há o "Saussure do Curso", e é sobre este Saussure que pretendo fazer uma breve discussão.

Logo nas páginas iniciais do CLG, Saussure afirma que "é o ponto de vista que cria o objeto (CLG, p.15)". Ao fazer tal afirmação, saberia o mestre linguista que suas próprias aulas seriam objeto para ser analisado do ponto de vista não só de seus alunos, e que foi a partir deste objeto criado que se alicerçou a crítica sobre seus ensinamentos? Seria muita pretensão arriscar qualquer resposta. Talvez nem os organizadores soubessem que o CLG seria estudado ao longo de quase um século. Entretanto, uma dúvida eles tinham: "saberá a crítica distinguir entre o mestre e seus intérpretes?" (BALLY; SECHEHAYE,

2006, p.4). Pelo que se conhece, pelo menos até o aparecimento de Simon Bouquet¹, a crítica não soube fazer tal distinção.

Em uma tentativa de definir o objeto da Linguística, a separação língua/fala se instaura. Saussure, com a preocupação de instituir a Linguística como ciência, influenciado pelo positivismo da época, divide a linguagem por esta dicotomia. Tratando, assim, de abordar, não a fala, mas a língua. Ao cindir a linguagem em língua e fala, Saussure diz que a língua é um sistema abstrato de regras e a fala é o uso que se faz dessas regras. Ao fazer isso, Saussure, desenvolvendo seu raciocínio sobre a linguagem, separa o que para ele é social, passível de descrição, a língua, do que é individual, a fala. Conforme o CLG (p.22), "com o separar a língua da fala, separa-se ao mesmo tempo o que é social do que é individual; o que é essencial do que é acessório e mais ou menos accidental." Saussure faz esse corte porque a fala, a princípio, não pode ser sistematizada e descrita. Assim, o uso que se faz da língua fica de fora, por enquanto, da teoria linguística. E seguindo nessa linha de pensamento, o mestre complementa que "a língua, distinta da fala, é um objeto que se pode estudar separadamente" (CLG, p.22).

Sendo, nesta perspectiva, apenas a língua passível de descrição, é ela o objeto de análise para a linguística saussuriana. Nas palavras de Saussure (CLG, p.23), "enquanto a linguagem é heterogênea, a língua assim delimitada é de natureza homogênea". Ainda Saussure (CLG, p.23) justifica esse corte, pois, para ele, "não só pode a ciência da língua prescindir de outros elementos da linguagem como só se torna possível quando tais elementos não estão misturados".

Todavia, nem todos os importantes leitores de Saussure seguiram esta ideia dicotômica. Defendendo o oposto dessa separação, Jakobson (2003, p.34) afirma que o interesse da Linguística deve se pautar na "linguagem em todos os seus aspectos – pela linguagem em ato, pela linguagem em evolução, pela linguagem em estado nascente, pela linguagem em dissolução." Sendo assim, Jakobson não descarta a fala. Não separa, portanto, a linguagem, mas sim põe

¹ A leitura que Simon Bouquet faz de Saussure não está fundamentada apenas no CLG, uma vez que este autor toma como base cadernos de outros alunos de Saussure que não foram profundamente analisados por Bally e Sechehaye. Este artigo, por sua vez, irá tratar de "Saussure do Curso".

em questionamento esta dicotomia. Nesse sentido, do ponto de vista de Jakobson, a Linguística deve estudar a linguagem mais amplamente quanto possível.

Assim, fazendo uma breve comparação com "Saussure do Curso", Jakobson amplia de certa forma os estudos linguísticos. Diferentemente do CLG, que inicialmente deixa de lado a fala por ela não se encaixar no sistema da língua, por ser individual e por vezes accidental, Jakobson coloca a fala como um de seus objetos de análise por ela justamente fazer parte do sistema da língua.

Segundo ele, a fala não é accidental como é para Saussure, pois um falante partirá do "duplo caráter da linguagem" (JAKOBSON, 2003, p.37), o caráter da seleção e o caráter da combinação. Além disso, um falante de uma dada língua, ao enunciar, não o fará por uma via unicamente individual, uma vez que irá se utilizar de léxicos comuns entre ele (o que enuncia) e seu destinatário. Nas palavras de Jakobson (2003, p.37),

"falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade. Isto se evidencia imediatamente ao nível lexical; quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados. Mas o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção (exceto nos raros casos de efetivo neologismo) deve ser feita a partir do repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem possuem em comum".

Partindo deste ponto de vista, Jakobson não deixa de ser sistêmico tal como Saussure o é, pois ele apresenta um conjunto de princípios (seleção e combinação) do qual falantes de uma mesma língua devem partir para a produção do ato da fala. Daí a sua sistematicidade. Por conseguinte, a fala, para Jakobson, é parte integrante do sistema da língua.

Nesse sentido, para Jakobson, a todo signo linguístico é indispensável este dois arranjos: combinação e seleção. Enquanto que a combinação diz respeito ao contexto, isto é, "qualquer uma unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa" (JAKOBSON, 2003, p.39), daí ao combinar há a contextura; já a seleção trata de termos alternativos, ou seja, a possibilidade da substituição de um pelo outro. Neste segundo arranjo, ao se selecionar um, exclui-se outro.

Ao trabalhar com estes arranjos, Jakobson faz referência a Saussure e afirma que o mestre genebrino havia reconhecido claramente o papel que estas duas operações desempenham na linguagem. Porém, dentro das duas variedades de combinação, somente a concatenação foi reconhecida pelo mestre, sendo que a concorrência não foi por ele analisada. Saussure, na leitura de Jakobson, levou em conta o caráter linear da linguagem. Para Jakobson (2003, p.40), "o mestre sucumbiu à tradicional crença linear da linguagem 'qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois'."

Fazendo uma comparação com o CLG e, conseqüentemente, fazendo uma leitura de Saussure sobre os dois modos de arranjo, Jakobson (2003, p.40) diz que Saussure estabeleceu que a combinação apareceria em presença, isto é, dentro de uma série efetiva; e que a seleção apareceria na ausência, como um tipo de memória virtual. Assim, cabe dizer que a seleção diz respeito a entidades associadas ao código, e que a combinação está mais para entidades na mensagem efetiva, mas que não há o descarte para uma associação ao código. Também sobre este ponto, pode-se afirmar que a combinação jakobsoniana faz referência ao eixo sintagmático e a seleção ao eixo paradigmático.

Ainda sobre a teoria dos eixos (sintagmático e paradigmático), outro aspecto interessante para se trazer a este texto é o que diz respeito a um importante acréscimo de Jakobson. Em seus estudos sobre poesia e afasia, este autor trouxe as noções de similaridade e, por conseguinte, a de metáfora; ambas relacionadas às unidades do eixo paradigmático, a seleção. Neste caso, há, nas unidades linguísticas, a transferência de designação em que um segundo objeto teria similaridade com o primeiro. Quanto ao eixo sintagmático, os constituintes linguísticos têm uma relação de contiguidade e de contextura, portanto uma relação metonímica. "No caso da metonímia, a transferência do nome de um objeto para outro baseia-se no fato de os dois se tocarem" (HOLENSTEIN, 1975, p.201-2). Desse modo, existe a seguinte relação para o eixo paradigmático: seleção, substituição, similaridade e metáfora; e esta para o eixo sintagmático: combinação, contextura, contiguidade e metonímia.

Pelo que foi possível perceber, mesmo com uma breve ampliação no que diz respeito ao objeto de análise da ciência linguística, incluindo a fala, Jakobson

não se afasta do percurso iniciado por Saussure, pois esse autor toma linguagem como um sistema, de certa forma fechado em si mesmo, não há aqui ainda uma contextualização mais ampla, abarcando, por exemplo, uma concepção mais teórica de sujeito e contexto sócio-histórico. Assim, é possível dizer que não se trata de um rompimento com a ciência linguística, mas certamente de um olhar mais amplo sobre a linguagem.

Partindo para outra leitura de Saussure, nenhuma seguiu tão fortemente a ideia de que "a língua é uma forma e não uma substância" (CLG, p.141) como Hjelmslev. Este autor é quem aponta para uma linguística estrutural, isto é, uma linguística que "não aborda a linguagem de fora, mas de dentro" (HJELMSLEV, 1991, p.32). De certa maneira, este autor mantém a língua como objeto primordial de análise. Em suas palavras,

"a linguística estrutural estuda a linguagem para dela separar a parte essencial, que é, [...] uma entidade autônoma de dependências internas. Essa parte essencial da linguagem é a língua; só a língua corresponde a essa definição. Eis porque a língua constitui o objeto específico de nossa disciplina, interessando-lhe a fala apenas pelo fato de entrar na linguagem, da qual a língua igualmente participa. [...] Consequentemente, nosso órgão se coloca a serviço de uma disciplina que considera a fala subordinada à língua" (HJELMSLEV, 1991, p.33).

Como foi possível perceber, Hjelmslev não se abstém de olhar para a fala, mas o faz apenas porque ela é a manifestação da língua. Para ele, tanto a fala, como a escrita, como o código Morse, as sinalizações de uma determinada língua, por exemplo, vêm na mesma ordem, isto é, todas são apenas manifestações e, segundo ele, o que permanece sempre inalterado entre estas manifestações é a estrutura desta dada língua. Nesse sentido, cabe frisar que o que interessa, primordialmente, a este linguista é a estrutura.

Em sua conceituação sobre linguagem, Hjelmslev (1991, p.47) afirma que ela "consiste em um conteúdo e uma expressão", ou seja, a linguagem é sempre vista como forma e substância. E o que vale para Hjelmslev é justamente e somente a forma.

A partir destes aspectos abordados sobre a linguagem, Hjelmslev (1991), considerando o CLG, passa a pensar a fala. Segundo ele, a fala não é institucional, social e congelada, mas sim é uma execução, é individual e é livre. Seguindo, o autor diz que estas três características se cruzam, sendo que a exclusão de qualquer uma delas põe em risco a noção de fala. Para ele, "a

noção de *fala* se revela, portanto, como uma noção tão complexa como a de língua” (HJELMSLEV, 1991, p.91).

O que vale ressaltar quanto ao posicionamento de Hjelmslev frente ao objeto linguagem é que há uma visão estrutural, ou seja, independente de como a língua se manifesta, há algo que, segundo ele, permanece constante, a estrutura da língua, e é este o objeto primordial da linguística estruturalista de Hjelmslev.

Depois de um breve apanhado sobre o pensamento de Hjelmslev frente a “Saussure do Curso”, cabe trazer à baila outro importante leitor do mestre genebrino, Benveniste. Antes de qualquer comentário, vale dizer que Benveniste pode ser considerado o principal seguidor de Saussure. Para corroborar tal afirmação, uma breve aproximação de pensamentos entre Saussure e Benveniste se faz necessária. No CLG, há passagens que, ao abordar o signo linguístico, afirmam o seguinte:

“quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por outros termos do sistema. **Sua característica mais exata é ser o que os outros não são**” (CLG, p.136).

E ainda, “dois signos que comportam cada qual um significado e um significante não são diferentes, são somente distintos. Entre eles existe apenas *oposição*” (CLG, p.140). Nesse sentido, estes trechos da obra póstuma asseguram que um signo linguístico só pode ser o que o outro não é; portanto, um conceito fundado sob um ponto de vista contrastivo.

Dando um passo, então, aos estudos de Benveniste, é importante observar que é este autor quem traz a subjetividade como objeto de análise para a linguística. É Benveniste o principal precursor dos estudos enunciativos, buscando as marcas do sujeito no enunciado. Nesse sentido, o que se pretende mostrar aqui é que este autor, ao trabalhar o par *eu/tu*, o faz por uma lógica saussuriana, isto é, por um estudo contrastivo. Por consequência, seguem dois raciocínios de Benveniste a fins de exemplo: “é preciso, portanto, procurar saber como cada pessoa se **opõe** ao conjunto das outras e sobre que princípio

² Grifo meu.

se funda a sua **oposição**, uma vez que não podemos atingi-las a não ser pelo que as **diferencia**” (2005, p.248).

E o seguinte é:

“a consciência de si mesmo só é possível se experimentada **por contraste**. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém que será, na minha alocução, um *tu*. [...] A polaridade das pessoas é na linguagem a condição fundamental, cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática. Polaridade, aliás, muito singular em si mesma, e que apresenta **um tipo de oposição** do qual não se encontra o equivalente em lugar nenhum, fora da linguagem” (BENVENISTE, 2005, p.286)³.

Como foi possível notar nestas duas passagens, a lógica de raciocínio benvenistiana é da ordem do contraste, seguindo uma linha saussuriana de olhar para a linguagem.

Ainda sobre estes dois recortes da obra de Benveniste, e voltando à questão dicotômica apontada inicialmente, pode-se afirmar que este autor não exclui a fala do seu objeto de análise. Para ele, é essencial o estudo da linguagem não por esta separação língua/fala, pois, em seus estudos enunciativos, mais especificamente ao estudar os pronomes “eu/tu”, Benveniste (2005, p.278) percebe que “cada *eu* tem uma referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal”. Nesse sentido, esta referencialidade de *eu* só se faz no ato da fala, ou seja, ao ser enunciado.

Continuando, Benveniste estabelece que um signo linguístico *eu* não pode ser analisado como um signo, que ele chamou, “nominal”, ainda que Benveniste não tenha abdicado totalmente do conceito saussuriano de signo, pois, para um signo *eu*, de significante [*eu*], há um significado que o autor definiu da seguinte maneira: “*eu* só pode definir-se em termos de ‘locução’, não em termos de objetos, como um signo nominal. *Eu* significa ‘a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*’” (BENVENISTE, 2005, p.278). Nesse sentido, cabe afirmar que o conceito de signo tanto para Saussure como para Benveniste permanece “quase” inalterado. O que entra em jogo aqui, a partir dos estudos de Benveniste, é a questão da referencialidade. De acordo com Kristeva (1969, p.26),

³ Em ambos os trechos os grifos são meus.

“para Saussure, o signo linguístico é definido pela relação significante-significado, da qual é excluído o *objeto* designado sob o termo de *referente*: a Linguística não se ocupa do referente, interessa-se apenas pelo significante, pelo significado e pela sua relação”.

Assim, se o referente não faz parte do objeto de análise da Linguística, poderíamos pensar em um rompimento a partir de Benveniste, mas ainda cabem algumas reflexões sobre a arbitrariedade. Se para Saussure o que é arbitrário é a ligação do significante com o significado, ou seja, “um signo linguístico não une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (CLG, p.80); para Benveniste essa ligação é vista como necessária. Nas palavras do autor, “entre o significante e o significado, o laço não é arbitrário; pelo contrário, é *necessário*. [...] Como poderia ser diferente? Juntos os dois foram impressos no meu espírito; juntos evocam-se mutuamente em qualquer circunstância” (BENVENISTE, 2005, p.55). E o que é arbitrário para ele é a ligação do signo linguístico à coisa designada, ficando, assim, para fora do sistema da língua. “O que é arbitrário é que um signo, mas não outro, se aplica a determinado elemento da realidade, mas não outro” (BENVENISTE, 2005, p.56).

A partir disso, o que se pode concluir desta breve reflexão acerca destes dois grandes linguistas é que a referencialidade só é relevante para Benveniste, uma vez que para Saussure o que está em questão é a língua como sistema e não o que ela designa. Ainda assim, a referencialidade entra em questão para Benveniste mais especificamente em seus estudos sobre o par de pronomes *eu/tu* e os advérbios *aqui/agora*, justamente porque estes signos linguísticos apenas assumem a referencialidade ao serem enunciados. Portanto, creio que se pode pensar em um olhar bastante interessante, mas não em um rompimento, pois, mesmo as contribuições de Benveniste sendo essenciais para os estudos da linguagem, ao pôr o sujeito como parte integrante do objeto, há, porém, um sujeito muito consciente. E isso implica dizer que a língua ainda tem um caráter homogêneo como em Saussure, pois um interlocutor, ao emitir uma mensagem, o faz para um outro também centrado. Existe, portanto, um perfeito entendimento entre ambos. Assim, com este autor, teríamos o que se pode chamar de uma Linguística da Enunciação⁴.

⁴ Para mais informações sobre o que se pode chamar de uma Teoria da Enunciação, ver: GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do Acontecimento*. Campinas: Pontes, 2002.

A partir disso, passo agora a abordar uma leitura que vai fortemente de encontro às ideias do CLG, pois além de não conceber a exclusão da fala, esta leitura reivindica o estudo da língua juntamente com a sua exterioridade, não apenas como uma questão de referencialidade, mas sim na ordem da produção de efeitos de sentidos. Trata-se, portanto, de Pêcheux, que não toma como objeto de análise apenas a língua, mas sim aborda o que ele mesmo prefere chamar de o discurso. Fazendo uma discussão ligeiramente breve, o que Pêcheux reivindica são justamente as condições de produção de determinado discurso.

Diferentemente de Saussure, que tem como objeto a língua sistêmica, Pêcheux traz para dentro de seus estudos discursivos o externo como estruturante da língua. O que passa a estar em voga aqui não é mais o corte epistemológico saussuriano de língua/fala, mas há sim um deslocamento desta dicotomia para a de língua/discurso. Isso invoca a exterioridade como parte do objeto analítico. Nesse sentido, cabe trazer à tona um trecho de uma leitura de Pêcheux sobre o CLG.

"A língua é pensada por Saussure como um objeto científico homogêneo (pertencente à região do "semiológico"), cuja especificidade se estabelece sobre duas exclusões teóricas: a) a exclusão da *fala* no inacessível da ciência linguística; b) a exclusão das *instituições "não semiológicas"* para fora da zona de pertinência da ciência linguística" (PÊCHEUX, 1997, p.71).

Por esse recorte, é possível perceber que Pêcheux, precursor da Análise do Discurso francesa, percebe a língua saussuriana como um objeto homogêneo, e é justamente desta homogeneidade que Pêcheux objetiva desfazer-se. Nesta perspectiva, a instauração do termo *discurso*, em vez de *língua*, não é meramente uma mudança de designação, mas sim uma mudança do ponto de vista. Não há aqui uma (di)visão língua/fala, o que há é a busca da exterioridade como parte da análise através das condições de produção. Para Pêcheux (1997, p.82), o termo discurso, portanto, "não trata necessariamente de uma transmissão de informação entre interlocutores, mas, de modo mais geral, de um 'efeito de sentidos' entre eles". Assim, cabe dizer que, enquanto Saussure está interessado no produto (língua), Pêcheux está em busca do processo (discurso). Dessa forma, Pêcheux define que não há um sentido *a priori*. Dito de outra forma, não é possível que se pense em um signo

linguístico por um viés contrastivo, sendo um o que o outro não é. Na perspectiva da Análise do Discurso, “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (PÊCHEUX, 2006, p.53). E ainda,

“o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe em si mesmo (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (PÊCHEUX, 1988, p.160).

Assim, com Pêcheux, a língua deixa de ter como principal característica a homogeneidade para ser marcada justamente pela heterogeneidade. Nesta perspectiva teórica, o que fora renegado por Saussure aqui é visto como algo não externo, mas sim estruturante da língua, pois “os fatos linguísticos considerados como problemas não ficam de fora do sistema, à margem da língua, e passam a ser considerados como nucleares, em vez de periféricos”. Além disso, “o sistema linguístico não é algo abstrato e fechado, mas sim um sistema passível de perturbações, rupturas e mal-entendidos” (LEANDRO FERREIRA, 2003, p.197).

A última leitura de Saussure que este texto irá brevemente trazer à baila aponta graves falhas na organização do CLG. É no prefácio da obra de Bouquet (2000) que é possível ver uma severa crítica aos organizadores do CLG:

“que Bally e Sechehaye realizaram uma síntese magistral da reflexão saussuriana é um fato comprovado pelo sucesso alcançado por sua obra. Mas essa obra oferece, por outro lado, um reflexo deformado do pensamento que pretende divulgar, falseando, sob dois importantes aspectos, as notas do curso e os manuscritos de Saussure em que se apoia” (BOUQUET, 2000, p.13).

Nesse sentido, é possível notar que Bouquet, ao se basear em outras anotações, cadernos de outros alunos do mestre⁵, tenta reelaborar alguns conceitos que, segundo ele, aparecem como “deformados” pelos organizadores da obra.

⁵ Entre esses cadernos aparecem principalmente o de Constantin, o de Gautier e o de Dégalier (BOUQUET, 2000, p.22).

Neste texto, será abordada brevemente a questão da arbitrariedade do signo linguístico, outrora apontada por Benveniste como uma ligação necessária e não arbitrária.

Na teoria de "Saussure do Curso", "o laço que une o significante ao significado é arbitrário" (CLG, p.81), ou seja, se se entende o signo linguístico como a associação de um significante e de um significado, é possível dizer, pela leitura do CLG, que um signo linguístico é arbitrário. É aí que uma das críticas de Bouquet aparece com veemência. Para Bouquet, o que é chamado de arbitrário do signo no CLG deveria ser chamado de arbitrário do significante, uma vez que, para ele, Saussure se posiciona sob o ponto de vista do significante. Em suas palavras,

"o linguista genebrino se coloca estritamente do ponto de vista do significante para afirmar que este não tem nenhuma ligação analógica com o significado que representa. [...] o que Bally e Sechehaye chamam de *arbitrário do signo* deveria ser denominado, na terminologia que preferiram adotar, *arbitrário do significante*" (BOUQUET, 2000, p.232).

Ainda sobre o termo arbitrário, Bouquet afirma que ele pode ser considerado sob o aspecto *interno do signo* debaixo de três pontos de vista, isto é: a) do ponto de vista do significante, ou seja, é arbitrário que um exato significado se una a seu significante; b) do ponto de vista do significado, isto é, é arbitrário que um significado se ligue ao seu exato significante; e c) tomando como ponto de vista a própria relação entre significante e significado é arbitrário que esta relação se una ao signo linguístico (BOUQUET, 2000).

Bouquet complementa que há ainda um segundo grau de arbitrário da língua que "é relativo ao 'corte' realizado por um signo na substância a qual ele dá forma" (BOUQUET, 2000, p.235), ou seja, *arbitrário sistêmico do signo*, que leva a outros dois arbitrários: a) o *arbitrário do sistema fonológico*, ou seja, é "arbitrário que o número de significantes e as características distintivas dos significantes dessa língua sejam o que são" (BOUQUET, 2000, p.235); e b) o *arbitrário do sistema semântico*, isto é, "é arbitrário que o número de significados e as características distintivas dos significados dessa língua sejam o que são" (BOUQUET, 2000, p.236). Portanto, a teoria do arbitrário aparece com três arbitrários internos do signo linguístico e dois arbitrários sistêmicos da língua.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que o arbitrário interno do signo, na teoria saussuriana sob o ponto de vista de Bouquet, se faz com uma relação necessária entre significante e significado, como afirmou/criticou Benveniste. Bouquet (2000, p.237) corrobora tal proposição ao abrir uma nota em seu texto afirmando que a crítica de Benveniste “se perde no percurso traiçoeiro do *Cours*”.

3 Finalizando

Ao cabo da conclusão, cabe apontar que o CLG não deve ser visto como uma obra pronta, fechada, pois ela dá ainda margens para distintas interpretações, pois, como disse o próprio Bouquet, seu percurso é traiçoeiro e, portanto, não deve ser analisado como se nele houvesse conceitos homogeneizados, isto é, tratados como prontos por Bally e Sechehaye, mas que, para Saussure, estavam ainda em processo de construção. Este foi, de fato, um dos custos teóricos desta obra póstuma. A (história da) ciência Linguística, contudo, se fundou sobre este alicerce. Desse modo, o que se pôde fazer é lamentar que o próprio Saussure não tivesse editado suas reflexões, pois “todos quantos tiveram o privilégio de acompanhar tão fecundo ensino deploraram que dele não tivesse surgido um livro (BALLY; SECHEHAYE, 2006, p.1). Além disso, cabe dizer que os estudiosos aqui apresentados perceberam a linguagem sob diferentes aspectos, sendo que não é possível pensar em avanço ou retrocesso, mas em como pontos de vista distintos podem gerar objetos distintos, como já alertava o mestre Saussure.

REFERÊNCIAS

BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert. (2006). Prefácio à primeira edição. In: SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, p.1-4.

BENVENISTE, Émile. (2005) *Problemas de Linguística Geral I*. 5. ed. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes.

BOUQUET, Simon. (2000) *Introdução à Leitura de Saussure*. Trad. Carlos Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix.

FLORES, Valdir do Nascimento. (2004). A linguística de Ferdinand de Saussure, a psicanálise de Jacques Lacan: o que pode uma dizer à outra? *Correio da APPOA*. Porto Alegre, n. 131, p.5-11.

HJELMSLEV, Louis. *Ensaio Linguísticos*. (1991). Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva.

HOLENSTEIN, Elmar. (1975). *Jakobson: o estruturalismo fenomenológico*. Lisboa: Veja.

JAKOBSON, Roman. (2003). *Linguística e Comunicação*. 19. ed. São Paulo: Cultrix.

KRISTEVA, Julia. (1969). *História da Linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona. Edições 70: Lisboa.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. (2003). O caráter singular da língua no discurso. *Organon: discurso, língua e memória*. v. 17, n. 35. p.189-200. Porto Alegre: Instituto de Letras/UFRGS.

PÊCHEUX, Michel. (1997). Análise Automática do Discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, p.61-161.

_____. (2006). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 4. ed. Trad. Eni P.Orlandi. Campinas: Pontes.

_____. (1988). *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P.Orlando et al. Campinas: Editora da UNICAMP.

SAUSSURE, Ferdinand de. (2006). *Curso de Linguística Geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix.

REPRESENTAÇÕES DO OBJETO INDIRETO NO PORTUGUÊS BRASILEIRO

Daiane Gomes Amorim

Mestranda em Letras pela
Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC

Gessilene Silveira Kanthak

Professora da Universidade
Estadual de Santa Cruz – UESC

Resumo: O presente artigo aborda o comportamento variável do objeto indireto (dativo) no português brasileiro, enfatizando que algumas de suas representações não são previstas pela gramática normativa, tais como a *categoria vazia* e o *pronome tônico*. Para tanto, apresenta uma visão panorâmica dos estudos lingüísticos sobre o assunto e aponta algumas possibilidades para realização de pesquisas futuras.

Palavras-chave: Categoria vazia. Gramática normativa. Objeto indireto. Português brasileiro.

Resumen: En este artículo se describe el comportamiento variable del objeto indirecto (dativo) en portugués de Brasil, enfatizando algunas de sus representaciones no previstas por la gramática normativa, como la categoría vacía y el pronombre fuerte. Por lo tanto, se presentan algunos estudios lingüísticos acerca del tema y sugiere algunas posibilidades para la aplicación de futuras investigaciones.

Palabras-clave: Categoría vacía. Gramática normativa. Objeto indirecto. Portugués de Brasil.

Introdução

De acordo com a Nova Gramática do Português Contemporâneo, o objeto indireto (doravante OI) pode ser representado por: a) substantivo, b) pronome; c) numeral, d) palavra substantivada ou ainda por e) oração substantiva objetiva indireta. Todavia, estudos contemporâneos (Berlink, 1997; Cyrino, 1998; Silveira, 2000 e Cyrino, 2000) comprovam que o OI tem assumido comportamento variável no português brasileiro, uma vez que em amostras de fala se verificam realizações divergentes daquelas previstas pelas gramáticas normativas.

Como se observa, as gramáticas normativas estabelecem regras objetivando a utilização da língua em situações formais. Nelas não é possível a identificação de sentenças-modelo que contenham, por exemplo, expressões do OI na forma de categoria vazia ou de pronome tônico. No entanto, tais expressões são perfeitamente aceitáveis em situações reais de uso da língua.

Nesse sentido, torna-se indispensável o registro das diversas ocorrências do OI no português brasileiro (doravante PB), a fim de que estudos descritivos possam subsidiar análises comparativas entre os dados coletados e as construções previstas pelas gramáticas normativas, além de possibilitar análise de prováveis contextos que favorecem ou não o uso de determinada forma na posição de OI.

Portanto, é com base nos estudos descritivos que se pode detectar o comportamento variável do OI. Sendo assim, o presente artigo objetiva apresentar uma visão panorâmica das pesquisas relacionadas ao uso do OI no português brasileiro, destacando o tipo de abordagem considerada em cada estudo.

1 Revisão da literatura lingüística sobre o objeto indireto

1.1 Berlink (1997)

No trabalho intitulado "Sobre a realização do objeto indireto no português do Brasil", Berlink (1997) analisa as condições de ocorrência do objeto indireto no português brasileiro, a partir de dados de fala obtidos por

meio de entrevistas informais. Para a seleção de dados, foram consideradas as seguintes realizações do OI:

- (1) a. João deu o livro [*para/a*] *Pedro*. (sintagma preposicionado)
- b. João deu o livro [*para/a*] *ele*. (sintagma preposicionado)
- c. João deu-*lhe* o livro. (pronome clítico dativo)
- d. João deu o livro [*cv*]. (categoria vazia)

A análise desenvolvida enfatizou as ocorrências em que o OI possui valor anafórico (1b – d) e esclareceu que nos casos de [*cv*] o OI pode ocorrer com valor anafórico¹ ou com interpretação arbitrária².

Observou-se que, em expressões anafóricas do OI, a categoria vazia foi predominante (57%), seguida do pronome clítico (26%) e do sintagma preposicionado com pronome tônico (17%). Ao se considerar a pessoa gramatical, os resultados foram relativizados, pois com referente de 1ª e 3ª pessoa a [*cv*] é predominante, porém com referente de 2ª pessoa o clítico é que se destaca. Enquanto o pronome tônico se restringe às pessoas do discurso, o pronome clítico aparece preferencialmente com a 3ª pessoa gramatical.

Quanto ao papel temático [*meta*], a categoria vazia foi bastante expressiva. Em complementos com valor [*beneficiário*] e [*experenciador*] os clíticos alcançaram maior expressividade. No tocante ao tempo verbal, houve equilíbrio entre pronome clítico e categoria vazia no presente do indicativo. No pretérito perfeito e imperfeito do indicativo, a categoria vazia foi predominante enquanto no futuro do presente do indicativo verificou-se maior ocorrência de clíticos. Os dados analisados não revelaram associação exclusiva entre determinado aspecto verbal e certa representação do OI.

¹ Segundo Berlink (1997, p.1), o objeto indireto possui valor anafórico quando “se encontra numa relação de correferência com um elemento mencionado anteriormente”.

² A interpretação arbitrária do OI ocorre quando este “não se refere a uma entidade única e específica”. (idem)

Os resultados evidenciaram que a distância entre o antecedente e o complemento anafórico é determinante na alternância entre OI anafórico lexicalizado e OI representado por [cv], uma vez que, em construções cujo antecedente se localizava na oração imediatamente anterior, a [cv] obteve índice de ocorrência de 77%, comprovando a relação existente entre a quantidade de material fônico de cada expressão e seu grau de acessibilidade.

Verificou-se ainda que, nos casos de realização de categoria vazia com interpretação arbitrária, a análise da pessoa gramatical e da distância referencial não é pertinente. Em contrapartida, 84% dos casos de categoria vazia com interpretação arbitrária possuem valor semântico [meta]. Esses resultados ensejam a atribuição do papel temático [meta] como marca de contexto típico de categorias vazias com interpretação anafórica ou não, uma vez que estão em consonância com aqueles identificados em categoria vazia com valor anafórico.

De acordo com o estudo desenvolvido, o contexto mais significativo para a ocorrência de categorias vazias com interpretação arbitrária é marcado pelos fatores de tempo [presente (37%), pretérito perfeito do indicativo (34%), imperfeito do indicativo (13%)] e pelos aspectos verbais [habitual (33%) e pontual (34%)].

Em resumo, o estudo realizado por Berlink (1997) demonstra a relevância da categoria vazia como a forma mais freqüente de realização do OI, verificada nos dados analisados, apontando o papel temático [meta], os tempos verbais (presente, pretérito imperfeito e pretérito perfeito do indicativo) e os valores aspectuais (pontual e habitual) como possíveis fatores condicionantes da [cv].

1.2 Cyrino (1998)

A partir da proposta de Dillinger et al (1996), Cyrino (1998) defende a importância de se estudar o fenômeno do objeto indireto nulo em línguas como o português brasileiro e o inglês, propondo análise de sentenças formuladas em ambas as línguas, como as que seguem:

(1) a. Did you receive a letter from your friend?

No, I received a card.

b. Did you give a flower to your teacher?

*No, I gave an apple.

(2) Você deu uma flor para sua professora?

a. Não, dei uma maçã.

b. Não, dei para a minha amiga.

Com base nas sentenças acima, Cyrino (1998) propõe que, dependendo do verbo, o objeto indireto nulo pode ocorrer em inglês. Em (1a), o objeto indireto é fonologicamente nulo e a construção é gramatical para o inglês. Todavia, em (1b) o apagamento do OI torna a sentença agramatical. Em (2), ambas as construções são perfeitamente aceitáveis, tanto o OI (2a) como o objeto direto (2b) podem ser fonologicamente nulos em PB.

A análise sugere que a possibilidade de ocorrer o objeto indireto nulo em inglês é determinada pela presença de verbos que **não** permitem *dative shift*, conforme os exemplos a seguir:

(3) a. Did you donate Money to charity? (*Did you donate charity money?)

No, I donated jewelry.

b. Did you distribute apples to children? (*Did you distribute children apples?)

No, I distributed candies.

Em PB, os dados orais analisados por Cyrino (1998) revelam que o objeto indireto nulo é mais abundante em contextos cujo antecedente possui

os seguintes traços semânticos: [-específico] (55,8%), [+animado] (59,7%) ou ainda quando agrupados os traços [-específico, + animado] (41,5%). Em construções com verbos que exigem dois complementos, 78,9% das ocorrências, cujo antecedente possuía os traços [-específico, +animado], correspondiam ao objeto indireto nulo.

A análise segundo o tipo de verbo revelou que 58,4% dos casos de objeto indireto nulo ocorreram com verbos bitransitivos. Quanto ao papel temático, constatou-se a predominância de [meta/beneficiário] para o objeto indireto nulo. Dentre outras observações, vale ressaltar que a pesquisa revelou também que o OI nulo é favorecido em elocuições realizadas em contextos formais.

1.3 Silveira (2000)

Silveira (2000), a partir de dados extraídos do Projeto VARSUL (Variação Lingüística Urbana na Região Sul), investigou as ocorrências do objeto indireto (dativo) realizado na forma de clítico (1) e na forma de pronome tônico (2), como se verifica nos exemplos abaixo:

- (1) a. Aí que me falaram que foi olho grande. (FLP 17)
- b. Tem guia também que fala um monte pra mim. (FLP 13)

Para a análise dos dados, foram considerados dois tipos de variáveis independentes: as lingüísticas (pessoa do discurso, transitividade verbal, realização ou não do objeto direto, papel do objeto indireto, forma verbal, tempo verbal e ordem) e as extralingüísticas (sexo, escolaridade e idade).

Observando a realização do OI segundo as pessoas do discurso, percebe-se que os clíticos ocorrem em maior abundância com a primeira e a segunda pessoa, enquanto o uso do pronome tônico é quase categórico em construções com a terceira pessoa do discurso, o que evidencia o desaparecimento dos

clíticos de terceira pessoa no sistema do PB. A transitividade verbal não apresentou resultados significativos ao estudo.

Quanto ao papel temático, Silveira (2000) salienta que, devido à presença marcante dos verbos *discendi*, ocorreu quantidade considerável de objeto indireto experienciador/cognitivo, sem o verbo-suporte, estando 32% representados por clíticos e 68% representados por pronome tônico.

Das construções com forma verbal composta, 38% dos objetos indiretos eram representados por clíticos enquanto 62% ocorreram com pronome tônico. Com a forma verbal simples, o pronome tônico se destaca (76%) seguido do clítico (24%). O uso do clítico é favorecido pelo tempo verbal pretérito perfeito (31%) e o pronome tônico pelo pretérito imperfeito do indicativo (85%).

No tocante à ordem verbal, o objeto indireto se realizou categoricamente como pronome tônico nas ordens V-OI e V-OD-OI e como clíticos nas ordens OI-V-OD e OI-V. Os fatores extralingüísticos não se mostraram relevantes à investigação proposta.

Em síntese, a análise desenvolvida por Silveira (1999) comprovou que as realizações do objeto indireto na forma de pronome clítico e de pronome tônico são coexistentes. Dos resultados analisados, 73% referem-se à utilização do pronome tônico em posição de objeto indireto, enquanto 27% representam a opção pelos clíticos na mesma posição. Os dados revelam, portanto, que, no PB, o uso da primeira construção é privilegiado se comparado ao uso da segunda.

1.4 Cyrino (2000)

Retomando dados codificados por Dillinger et al. (1996), Cyrino (2000) analisa as ocorrências dos elementos nulos pós-verbais no português brasileiro classificando-os, segundo a perspectiva teórica da gramática gerativa, como *elipse de VP (1a)*, *objeto direto nulo (1b)* e *objeto indireto nulo (1c)*, conforme os exemplos a seguir:

(1) a. João viu a Maria e Pedro também viu ____.³

b. João comprou o casaco mas não usou ____.

c. Maria deu o casaco para o mendigo e João deu o brinquedo ____.

De acordo com a classificação supracitada, os elementos nulos pós-verbais não são homogêneos. Em (1a), há elipse de VP, uma vez que o mesmo verbo é utilizado nas duas orações formando a sentença. Em (1b) os verbos são diferentes e nota-se a ausência do objeto direto do segundo. Em (1c), o objeto indireto do verbo não é realizado fonologicamente.

Cyrino (2000) assume que o PB também possui *elipse de VP* e que condições de ocorrência do fenômeno em questão nesta língua são as mesmas identificadas no português europeu (Cf. Matos, 1992), a saber: presença de advérbios de denotação predicativa (2a) e identidade entre os verbos licenciadores.

(2) a. Maria tinha atribuído as culpas do desastre ao motorista e a Teresa também tinha (atribuído) [____]

b. O João compreendeu a situação antes que todos os outros tivessem compreendido [____]

A autora enfatiza que, dentre os elementos nulos pós-verbais identificados no PB, o objeto direto nulo é o mais estudado. Todavia, a dificuldade de classificá-lo como elemento pronominal nulo (*pro*) reside no fato de não se identificar consenso nas propostas de licenciamento/identificação apontadas pelas pesquisas realizadas até o momento. Com relação ao objeto indireto nulo, Cyrino (2000) retoma a análise proposta em Cyrino (1998)

³ Os elementos fonologicamente nulos aqui são representados como “_____”.

(Cf. seção 1.2 deste artigo), salientando a necessidade de se desenvolverem pesquisas voltadas à compreensão do fenômeno OI nulo no português brasileiro.

2. Considerações finais

Dentre as várias representações do objeto indireto verificadas nos trabalhos revisados neste artigo, duas merecem destaque: a categoria vazia e o pronome tônico. Ambas as realizações citadas não são previstas pela gramática normativa, entretanto, são comumente utilizadas e compreendidas pelos falantes do português brasileiro.

Apesar de os trabalhos, aqui revisados, evidenciarem o uso recorrente de outras estratégias de realização do OI no PB, percebe-se a dificuldade de se identificarem as condições que favorecem tais realizações, uma vez que os fatores abordados nessas pesquisas pouco são comuns entre si.

Por outro lado, é válido salientar que os resultados referentes ao objeto indireto nulo (ou categoria vazia) são instigadores. Há muito que se pesquisar. Os fatores lingüísticos e extralingüísticos considerados pelas investigações, aqui apresentadas, constituem, na verdade, uma tentativa de identificação do contexto que favorece determinada forma de realização do OI e não esgotam as possibilidades de análise do complemento verbal em questão. Daí a necessidade de se realizarem novas pesquisas considerando também amostras de língua escrita e acrescentando fatores ainda não contemplados pelos estudos realizados.

3. Referências

BERLINK, R. de A. (1997). *Sobre a realização do objeto indireto no português do Brasil*. In: Anais do II Encontro do CELSUL (Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul). Florianópolis:UFSC.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. (2001). *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CYRINO, S.M.L. (1998). *O objeto indireto nulo no português brasileiro*. In: Signum – Estudos da linguagem. nº 1, Londrina.

_____. (2000). *Elementos nulos pós-verbais no português brasileiro oral contemporâneo*. In: Maria Helena de Moura Neves. (Org.). Gramática do Português Falado. 1a ed. Campinas: Editora da UNICAMP.

DILLINGER, M. et al. (1996). *Padrões de complementação no Português Falado*. In: KATO, M. (Org.) Gramática do Português Falado, v. V, Campinas, Editora da UNICAMP/FAPESB.

SILVEIRA, Gessilene. (2000). *A realização variável do objeto indireto (dativo) na fala de Florianópolis*. Letras de Hoje, v. 35, n.º 1, Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 189-207.