

copyright © 2004 Inventário



INVENTÁRIO

INVENTÁRIO

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

INVENTÁRIO

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



Número 12

JULHO de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PUBLICAÇÃO SEMESTRAL

EDITORA CHEFE

Lavinia Neves dos Santos Mattos (Doutoranda) – PPGLin

EDITORA-ADJUNTA:

Gabriela Fernandes de Carvalho (Mestranda) – PPGLitCult

COMISSÃO EXECUTIVA:

Adielson Ramos de Cristo (Doutorando) - PPGLinC
Aldacelis dos Santos Lima Barbosa (Mestranda) - PPGLinC
Amanda dos Reis Silva (Mestranda) - PPGLinC
Cláudia Santos de Jesus (Mestranda) - PPGLinC
Cláudio Matos Silva (Mestrando) - PPGLitCult
Elisângela dos Passos Mendes (Doutoranda) - PPGLinC
José Nilton Santos da Cruz Júnior (Mestrando) - PPGLinC
Sirlene Ribeiro Góes (Mestre) - PPGLitCult

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Adriana Pucci Penteado de Faria e Silva (UFBA)
Prof. Dr. Alan Norman Baxter (UFBA)
Profa. Dra. Ana Maria Bicalho (UFBA)
Prof. Dr. Anderson da Costa (UFSC)
Profa. Dra. Andrea Cesco (UFSC)
Prof. Dr. Antônio Eduardo Soares Laranjeira (UFBA)
Prof. Dr. Antônio Marcos da Silva Pereira (UFBA)
Profa. Dra. Carla Patrícia Bispo de Santana (UNEB)
Profa. Dra. Célia Marques Telles (UFBA)
Profa. Dra. Constância Maria Borges de Souza (UNEB)
Prof. Dr. Décio Torres Cruz (UFBA)
Profa. Dra. Denise Almeida Silva (UFF)
Profa. Dra. Denise Carrascosa Franca (UFBA)
Profa. Dra. Denise Maria Oliveira Zoghbi (UFBA)
Prof. Dr. Domingos Sávio Pimentel Siqueira (UFBA)
Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (UFRN)
Profa. Dra. Elga Ivone Pérez Laborde Leite (UNB)
Profa. Dra. Elizabeth Reis Teixeira (UFBA)
Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos (UFBA)
Profa. Dra. Fernanda Almeida Vitta (UFBA)
Prof. Dr. Gilberto Nazareno Telles Sobral (UNEB)
Prof. Dr. Gustavo Cerqueira Guimarães (UFMG)
Prof. Dr. Igor Rossoni (UFBA)
Profa. Dra. Iracema Luiza de Souza (UFBA)
Profa. Dra. Ivia Iracema Duarte Alves (UFBA)
Profa. Dra. Jacyra Andrade Mota (UFBA)
Prof. Dr. José Henrique de Freitas Santos (UFBA)
Prof. Dr. Jose Newton de Seixas Pereira Filho (UFBA)

Prof. Dr. Jorge Hernan Yerro (UFBA)
Prof. Dr. Júlio Neves Pereira (UFBA)
Profa. Dra. Luciene Almeida Azevedo (UFBA)
Profa. Dra. Luciene Lages Silva (UFBA)
Profa. Dra. Marcela Moura Torres Paim (UFBA)
Profa. Dra. Márcia Rios da Silva (UNEB)
Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)
Profa. Dra. Maria Cristina Vieira de Figueiredo Silva (UFBA)
Profa. Dra. Maria das Graças Fonseca Andrade (UESB)
Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira (UENP)
Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos (UFRB)
Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA)
Profa. Dra. Noélia Borges de Araújo (UFBA)
Profa. Dra. Rachel Esteves Lima (UFBA)
Profa. Dra. Raimunda Maria da Silva Bedasse (UFBA)
Profa. Dra. Regina Zilberman (UFRGS)
Prof. Dr. Ronaldo Lima (UFSC)
Profa. Dra. Rosa Borges dos Santos (UFBA)
Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)
Prof. Dr. Sérgio Barbosa de Cerqueda (UFBA)
Profa. Dra. Sílvia Maria Guerra Anastácio (UFBA)
Profa. Dra. Simone Souza de Assumpção (UFBA)
Profa. Dra. Simone Bueno Borges da Silva (UFBA)
Profa. Dra. Suzana Alice Marcelino da Silva Cardoso (UFBA)
Prof. Dr. Thomas Bonnici (UEM)
Profa. Dra. Vera Lúcia Santiago Araújo (UECE)

SUMÁRIO

Editorial

ARTIGOS

A adaptação filmica do embate shafferiano: razão e instinto em *The public eye*
Lucyana do Amaral Brilhante

A atuação das variáveis sociais sobre a flexão de caso dos pronomes pessoais no português popular da Bahia
Elisângela dos Passos Mendes

A confluência de vozes na performance narrativa de *La Ocasión* de Juan José Saer: o dilema entre dois sujeitos
Raquel Alves Mota

A identidade na blogosfera: (auto)biografia feminina em questão
Manuela Cunha de Souza

A Linguística Aplicada no Brasil e as pesquisas em língua espanhola
Doris Cristina Vicente da Silva Matos

Cercos, muros, desencontros e outras barreiras: emparedamento do sujeito em *Corpo no cerco*, de Helena Parente Cunha
Gilson Antunes da Silva

Condicionamentos da ordem VS em comunidades rurais e afro-brasileiras do interior do estado da Bahia
Lanuza Lima Santos

Considerações sobre o consórcio entre ciência e arte na obra de Euclides da Cunha
Léa Costa Santana Dias

Fogo Morto: a dramatização social e subjetiva da decadência
Bárbara Del Rio Araújo

Ilusão real: uma análise da crítica literária produzida por José Miguel Wisnik
Jamille Maria Nascimento de Assis

L'anglaise condition: sobre as formas do Ensaio literário e seu desenvolvimento na Inglaterra
Paulo Raviere Barreto Dourado

Marcas do trágico em *A pecadora queimada* e os anjos harmoniosos, de Clarice Lispector
Juscilândia Oliveira Alves Campos

Muitos verões: A fragmentação de John Coetzee em Verão

Francine Natasha Alves de Oliveira

O Auto da Compadecida: o humor nordestino legendado

Shirlei Tiara de Souza Moreira

O cenário editorial de Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá, de Lima Barreto

Rodrigo Lima Maciel

O que é emerso pelo fluxo de consciência N'A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector

Diógenes Pereira da Silva

Os bastidores da representação: uma leitura de Seis personagens à procura de um autor

Ana Carolina Cruz de Souza

Práticas discursivas no campo dos sentidos polissêmicos: um olhar sobre as charges políticas

Lavínia Neves dos Santos Mattos

DIÁLOGOS COM DOCENTES

ENSAIO:

Daniel Galera. Profissão: escritor

Profa. Dra. Luciene Azevedo

ENTREVISTA:

Identidade e Discurso Inclusivo: um olhar sobre os cursos de Letras com a Profa.

Dra. Denise Maria Oliveira Zoghbi

Editorial 12ª edição

A *Revista Inventário*, em sua 12ª edição, apresenta aos seus leitores e a comunidade acadêmica dezoito artigos das mais diversas temáticas que permeiam o universo das Letras, confirmando o compromisso de ser um espaço para a difusão do conhecimento que privilegia a voz dos estudantes de pós-graduação. Para esta edição, recebemos mais de 35 trabalhos, o que demonstra o crescente interesse da comunidade acadêmica em fazer parte de nossa revista, que tem buscado a cada publicação aprender com os desafios e as dificuldades e empreender um trabalho respeitoso, ético e comprometido, tanto com o seu público quanto com os seus colaboradores.

Por essa edição também passa o vento da mudança. Pensando em criar um espaço mais interativo e dinâmico, a Comissão Executiva trabalhou arduamente para apresentar uma revista que conseguisse, ao mesmo tempo, manter a qualidade - própria da revista em todas as suas edições - a periodicidade na publicação e novas propostas de trabalho. Assim, além dos artigos submetidos por estudantes de diversas universidades brasileiras, diversificamos os gêneros textuais, convidando docentes a participarem dessa socialização e difusão de saberes.

Nesse sentido, no âmbito dos estudos da linguagem, entrevistamos a Professora Dra. Denise Zoghbi, que trabalha atualmente com discussões que versam sobre identidades, inclusão e discurso na educação. Questões estas que atravessam a sua entrevista e desvelam uma postura atenta e sensível às demandas e inquietações atuais que se desdobram no contexto formacional e de atuação do profissional da área de Letras. Seus trabalhos apresentam uma natureza interdisciplinar, amparados, sobretudo, nos pressupostos da Linguística Aplicada Crítica e da Análise do Discurso Crítica. A professora, em menção, possui Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, onde atua como docente adjunto e está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura.

Já no campo da literatura, a Professora Dra. Luciene Azevedo nos oferece um texto ensaístico profícuo intitulado "*Daniel Galera: profissão escritor*", que levanta temas caros à literatura brasileira contemporânea como: autoria, papel do escritor e circuitos literários. A professora possui doutorado em literatura comparada pela Universidade

Estadual do Rio de Janeiro e é, atualmente, docente de Teoria Literária pela Universidade Federal da Bahia, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da mesma instituição.

Mudanças também ocorreram na forma de trabalho da Comissão Executiva. Agora, com as demandas crescentes da revista, pudemos contar com uma editora-adjunta acompanhando a editora-chefe no processo de construção desta edição. No entanto, salientamos que a publicação só foi possível por um esforço conjunto de todos os discentes que compuseram esta comissão (vide Comissão Executiva), constituída por estudantes de Mestrado e Doutorado, dos Programas de Pós-Graduação em Língua e Cultura e Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

Aproveitamos a oportunidade para agradecer a disponibilidade e a leitura atenta de todos os professores do Conselho Editorial que contribuíram com os seus pareceres para os trabalhos submetidos nesta edição (vide Conselho Editorial 12ª edição), sem os quais tal publicação não seria possível. Pedimos licença para agradecer especialmente às Professoras Denise Zoghbi e Luciene Azevedo que, generosamente, compartilharam seus textos conosco, nos auxiliando nesse novo desafio, e ao Professor Dr. Sérgio Cerqueda e à Professora Dra. Alicia Duhá Lose pela consultoria sempre muito gentil e esclarecedora.

Desejamos a todos uma boa leitura e, desde já, pontuamos que para as próximas edições mais novidades estarão por vir.

Atenciosamente,

Comissão Executiva da 12ª edição da Revista Inventário

A ADAPTAÇÃO FÍLMICA DO EMBATE SHAFFERIANO: RAZÃO E INSTINTO EM *THE PUBLIC EYE*

Lucyana do Amaral Brilhante*

RESUMO

Elemento central da obra do dramaturgo Peter Shaffer, a oposição que se estabelece entre dois protagonistas, denominada de tensão apolíneo-dionisíaca, tem sido constante objeto de investigação por parte de estudiosos de suas peças mais conhecidas. Entretanto, a natureza do conflito que se estabelece entre os personagens de suas peças cômicas não tem recebido a mesma atenção. Este trabalho tem por objetivo analisar a tradução fílmica da comédia *The public eye* para o filme homônimo, tendo como foco o tratamento dado ao embate que se estabelece entre os personagens Belinda, Julian e Charles. Nossa análise funda-se na percepção da adaptação fílmica como um diálogo entre textos (Robert Stam). Ela também está edificada nos conceitos de tradução intersemiótica (Roman Jakobson), além de utilizar elementos relacionados ao estudo da linguagem cinematográfica. Na tradução fílmica da peça, pretendemos avaliar qual o redimensionamento dado ao confronto entre os personagens, a partir da observação das soluções/estratégias utilizadas por seus realizadores. Além disso, explicitaremos as novas significações advindas do processo tradutório.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. *The public eye*. Oposições shafferianas. Personagens.

ABSTRACT

A core component in the work of the playwright Peter Shaffer, the opposition established between the two protagonists, namely the apollonian-dionysian tension, has been constantly analyzed by studies related to his most well-known plays. The nature of the conflict that organizes the characters of his comedy plays, however, has not received the same amount of attention. This work aims at examining the film translation of one of Shaffer's comedy plays – *The public eye* –, focusing on the approach adopted to deal with the battle established between the characters Belinda, Julian and Charles. The theoretical background is based on the perception of film adaptation as a dialog between texts (Robert Stam). It also includes the concept of intersemiotic translation (Roman Jakobson), and elements related to the cinematographic language. Our investigation considers how the film reorganizes the opposition between the characters by observing the solutions/strategies used by the film's director and screenwriter. Besides that, we intend to explicit the new meanings resulted from the translation process.

Key words: Intersemiotic translation. *The public eye*. Peter Shaffer's oppositions. Characters.

* Possui Doutorado em Letras (2012) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia. E-mail: lucyana.letras@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

A configuração de um conflito, de uma oposição de interesses, costuma perpassar toda produção teatral. É precisamente esse cerne da obra dramática que traz o envolvimento do público com o enredo, uma vez que ele passa a querer saber como a situação que produziu o conflito se desdobrará. Contudo, são variadas as maneiras pelas quais os dramaturgos elaboram e exploram esse embate.

O estudo da obra do escritor inglês Peter Shaffer aponta para uma estratégia recorrente na elaboração do conflito dramático: o confronto entre dois personagens centrais, encerrando, cada um desses personagens, uma série de características antagônicas que representam um embate, denominado pelo próprio Shaffer (apud MACMURRAUGH-KAVANAGH, 1998) de dialética apolíneo-dionisíaca. Todavia, essa abordagem do conflito em Shaffer está muito ligada às peças “sérias” do autor. Pouco foi comentado acerca de como esse conflito se organiza em suas peças cômicas. Assim, neste trabalho, investigamos como o conflito dramático se apresenta na comédia shafferiana *The public eye*, ou seja, como é organizado o confronto entre os personagens Belinda, Julian e Charles. Analisaremos, ainda, como os realizadores da adaptação fílmica reconfiguraram tal conflito na tela, considerando as implicações que resultam dessas (re)significações.

Inicialmente, vale salientar nossa convicção acerca da natureza dialógica da relação entre obra de partida (peça) e obra traduzida (filme). Abandonando as concepções que veem na tradução de obras literárias para o sistema audiovisual uma tentativa de “reprodução”, privilegiamos o enfoque nas mediações que permeiam toda a atividade tradutória e no estabelecimento de articulações entre os textos. Assim, adotamos a sugestão de Robert Stam (2000) de utilizar os conceitos de dialogismo e intertextualidade para tratar da adaptação fílmica.

A noção de dialogismo está fundada no pensamento de Mikhail Bakhtin (1986). Compreendido como princípio constitutivo da linguagem, esse conceito refere-se à necessária negociação do sentido do discurso, bem como à relação entre discurso e os contextos em que se realizam. Nesse sentido, somente por meio de uma “resposta” a enunciações, percepções e interpretações de outro sujeito poderíamos constituir um texto. A partir da noção bakhtiniana de dialogismo, Julia Kristeva (2005) propõe o conceito de intertextualidade. Para a autora, todo texto irá estabelecer relações, ou seja, irá dialogar com textos anteriores.

Stam (2000) ainda sugere a utilização de uma ideia mais inclusiva: a noção de transtextualidade de Gérard Genette (1997). O conceito de transtextualidade, derivado do dialogismo e da intertextualidade, refere-se a tudo que coloca um texto em relação, de forma manifesta ou não, com outros textos. Nessa perspectiva, Stam (2000) afirma que as adaptações fílmicas são “hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização”¹ (STAM, 2000, p. 66). As transformações operadas na tradução seriam influenciadas pelos discursos e ideologias da época, sendo ainda mediadas por uma série de outros aspectos como: estilo, restrições políticas, predileções autorais e vantagens econômicas.

Partindo dessas reflexões, questionamos como o embate apolíneo-dionisíaco é abordado na adaptação fílmica da peça *The public eye*, lançada em 1972. Como os realizadores da obra fílmica redimensionaram tal elemento na criação do novo texto? Que sorte de evocações e transcrições entrecruzaram a constituição da obra em análise?

Partamos, então, para a compreensão da importância do conflito na obra shafferiana e para a análise de como o conflito entre os personagens é abordado na peça *The public eye*.

2 O CONFLITO NA OBRA SHAFFERIANA

As temáticas abordadas no trabalho de Shaffer podem variar enormemente, mas existe um traço marcante em sua obra. Essa característica, conhecida por dialética apolíneo-dionisíaca, está presente em suas peças mais importantes, como *The royal hunt of the sun*, *Equus* e *Amadeus*. O embate é apresentado a partir da oposição entre os dois protagonistas, um deles representando uma personalidade racional, o outro uma personalidade mais passional, emotiva.

Essa maneira de Shaffer lidar com o conflito em sua obra é evidentemente influenciada pelo livro *A origem da tragédia*, de Friedrich Nietzsche (2005). Em uma entrevista, além de mencionar explicitamente a influência das ideias de Nietzsche, Shaffer admite ser ele mesmo “vítima” de um conflito interno que contrapõe um lado apolíneo e outro dionisíaco. Em suas palavras,

¹ Disponibilizamos todos os trechos originais das obras em língua estrangeira que se referem às traduções de nossa autoria apresentadas no corpo do trabalho. “[...] hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization and actualization.”

[e]xiste em mim uma tensão contínua entre o que creio imprecisamente poder chamar de lados apolíneos e dionisíacos de interpretar a vida [...] Sinto que há em mim um constante debate entre a violência do instinto, de um lado, e o desejo por ordem e repressão de outro.² (SHAFFER apud MACMURRAUGH-KAVANAH, 1998, p. 103, tradução nossa).

Entretanto, Shaffer não parece vislumbrar a possibilidade de uma conciliação. De fato, de acordo com Walls (apud MACMURRAUGH-KAVANAH, 1998), Shaffer não aponta para uma conciliação total, pois, quando esse acordo entre os impulsos ocorre, ele se efetiva apenas parcialmente e somente após um intenso conflito.

Segundo MacMurraugh-Kavanagh (1998), no que se refere à crítica acadêmica, particularmente dois estudiosos da obra shafferiana mencionam o conflito apolíneo-dionisíaco: Gene A. Plunka e C. J. Gianakaris. O primeiro enfoca o trabalho de Shaffer na construção dos personagens e percebe a intenção do dramaturgo de criar um choque entre um protagonista que se rende às convenções e um protagonista que a rejeita em nome da independência e individualidade. O último, por sua vez, analisa as peças de Shaffer dedicando toda atenção aos impulsos opostos da dialética apolíneo-dionisíaca.

Gianakaris (1992) comenta que mesmo em um dos primeiros trabalhos de Shaffer, a peça *The salt land*, exibida pela ITV em 1955, o autor já trabalha com o conflito que se desenvolve a partir do empate entre personagens de opostas. Essa peculiaridade do trabalho de Shaffer também está presente quando o autor inicia sua carreira no teatro, em 1958, com a estréia de *Five finger exercise*. Entretanto, apesar de ser possível observar, nos primeiros trabalhos, a oposição comumente relacionada à obra shafferiana, o padrão que iria marcar a obra de Shaffer só se estabelece completamente em *The royal hunt of the sun* (1964), considerada por muitos o marco da maturidade do autor. Nessa peça, Shaffer apresenta o “arquétipo dos protagonistas que se batem em duelo, o padrão que domina todos seus dramas no palco”³ (GIANAKARIS, 1992, p. 18, tradução nossa).

Porém, no intervalo entre *Five finger exercise* e *The royal hunt of the sun*, Shaffer escreveu outros trabalhos, dentre eles, um espetáculo teatral composto por duas comédias de um ato: *The private ear* e *The public eye*. Nessas obras, o conflito apolíneo-dionisíaco está presente; ainda que não da forma pela qual se firmaria nos trabalhos subsequentes. Os

² “There is in me a continuous tension between what I suppose I could loosely call the Apollonian and the Dionysiac sides of interpreting life [...] I just feel that there is a constant debate going on between the violence of instinct on the one hand and the desire in my mind for order and restraint.”

³ “[...] the archetype of duelling protagonists, the pattern dominating all Shaffer’s stage dramas.”

estudiosos do autor não apreciaram detidamente essas obras na perspectiva no conflito apolíneo-dionisíaco, mas enfatizaram a análise dos enredos, situações e personagens sob outros ângulos. Gianakaris (1992), por exemplo, enfoca o tratamento dado por Shaffer a temas como amor e casamento, e MacMurrough-Kavanagh (1998) observa a ambiguidade no uso das palavras e o papel das personagens femininas.

Em *The public eye*, Shaffer propõe uma discussão acerca dos problemas conjugais enfrentados por Charles Sidley, um contador de meia-idade, e Belinda, sua jovem esposa de apenas vinte e dois anos. Desconfiado da infidelidade de Belinda, Charles contrata uma firma de detetives. O detetive responsável pela investigação é Julian Cristoforou, personagem que, mais destacadamente, confere o tom cômico da peça.

No que concerne ao conflito que se estabelece entre os personagens, acreditamos que a peça *The public eye* também explora o embate apolíneo-dionisíaco. Todavia, o confronto não se estabelece apenas entre dois personagens, mas envolve as disputas entre Charles x Julian e entre Charles x Belinda. Ao compararmos Charles e Belinda, por exemplo, podemos facilmente perceber quem é o detentor das pulsões apolíneas e das dionisíacas. Vejamos as palavras de Julian ao definir os personagens:

JULIAN: Ele tem tanto medo de ser tocado pela vida. Ele quase sequer existe. Ele tem tanto medo de parecer bobo. Ele usa palavras para levantar barreiras contra isso: bom gosto, moralidade... O que você *deve* fazer. O que você *deve* sentir. Ele está confinado no *deve* como se estivesse em um túmulo. (SHAFFER, 1964, p. 111, grifos do autor, tradução nossa).

JULIAN: Você é espírito, Belinda, e ele é letra. Você tem paixão e tudo que ele possui é pronúncia. (SHAFFER, 1964, p. 111, tradução nossa).

JULIAN: Aquele Sr. Charles Sidley está meio-morto, e somente sua esposa poderá salvá-lo.⁴ (SHAFFER, 1964, p. 111, tradução nossa).

Mas não é só a percepção de Julian que ajuda a construir a imagem dos personagens Charles e Belinda. Quando Julian pede para que Charles fale de seu casamento com Belinda, o contador explica que Belinda e sua juventude trouxeram para ele renovação e alegria. Ele também afirma que, sendo Belinda mais jovem, ela não poderia lhe ensinar ou mostrar nada, afinal, ele é que deveria mostrar à esposa coisas sobre a vida. A esse respeito afirma:

⁴ JULIAN: He is so afraid of being touched by life, He hardly exists. He's so scared of looking foolish, He puts up words against it for barriers: Good Taste, Morality. What you *should* do. What you *should* feel. He's walled up in *Should* like in a tomb.

JULIAN: You're Spirit, Belinda, and he's Letter. You've got passion where all he's got is pronouncement.

JULIAN: That Charles Sidley is half-dead, and only his wife can save him.

CHARLES: [...] Ela era jovem e isso já era mais do que suficiente. À juventude basta mostrar-se. A esse respeito, a juventude é como o sol.⁵ (SHAFFER, 1964, p. 81, tradução nossa).

A partir do comentário de Charles sobre sua esposa, Julian conclui:

JULIAN: Então você foi atrás do sol e tentou engarrafar um ou dois raios.⁶ (SHAFFER, 1964, p. 81, tradução nossa).

A percepção que Charles tem de si e da esposa também aponta para a ênfase em sua rigidez e na liberdade de sua esposa. Depois de ouvir de Julian o relato de como a esposa passa o dia, Charles reclama:

CHARLES: E é assim que ela passa os dias? [...]
CHARLES: Depois de tudo que lhe ensinei? Como ela ousa? Como ousa??!⁷ (SHAFFER, 1964, p. 78, tradução nossa).

Em seguida, Charles, ao explicar sua desconfiança acerca do comportamento de Belinda, diz:

CHARLES: [...] Minha esposa tem a mesma concepção de fidelidade conjugal que aquela cadeira. Quando casamos, ela não achava nada de mais dormir com três homens diferentes na mesma semana.⁸ (SHAFFER, 1964, p. 79, tradução nossa).

A partir da descrição de Charles e das comparações que Julian estabelece entre o casal, podemos facilmente perceber qual dos seus membros está vinculado às características de comedimento, autocontrole e ordem e qual deles se vincula às características de instinto e paixão. Talvez por causa dessa oposição entre o casal, seja difícil para os cônjuges manter a harmonia de suas relações. Conforme comentamos anteriormente, Shaffer não se dobra facilmente à ideia de que os lados apolíneos e dionisíacos possam fundir-se.

Além do casal, podemos também comentar a caracterização de Julian. De acordo com Gianakaris (1992, p. 53), o detetive é o personagem da peça que possui o “espírito mais

⁵ CHARLES: [...] She was young and that was enough. Youth needs only to show itself. It's like the sun in that respect.

⁶ JULIAN: So you went after the sun. Tried to bottles a ray or two.

⁷ CHARLES: And that's how she spent her Day? [...]

CHARLES: After all I've taught her. How dare she? ... How dare she??!

⁸ CHARLES: [...] My wife has no more conceptions of sexual fidelity than that chair. When I married her, she thought nothing of sleeping with three different men in the same week.

livre”.⁹ Dessa forma, talvez seja possível considerar que é Julian o personagem que servirá, de fato, como o contraponto dionisíaco à representação apolínea de Charles. Ele é descrito por Shaffer como “um homem que possui por volta de trinta e cinco anos, com uma aparência que exala uma suave excentricidade, um nervosismo combinado com um ar de branda auto-desaprovação e certa indiferença perspicaz”¹⁰ (SHAFFER, 1964, p. 63, tradução nossa). Na cena inicial, chama atenção a menção feita ao comportamento displicente de Julian.

Ele está enrolado em um casaco de chuva branco cheio de bolsos. [...] Então, ele extrai de um dos bolsos um lenço enorme e o espalha sobre seus joelhos;

de outro bolso ele retira uma caixa de passas e as despeja; de um terceiro bolso, retira um pacote de nozes e faz a mesma coisa.¹¹ (SHAFFER, 1964, p. 63, tradução nossa).

As observações acima apresentadas demonstram que tanto na aparência, como na maneira de se comportar, Julian parece destoar do que se costuma considerar alguém convencional. Afinal, ele é um detetive particular e, em tese, deveria primar pela discrição. Contudo, o detetive não consegue controlar sua paixão por doces ou comportar-se de maneira adequada a seu cargo. Vale ressaltar que Julian não apenas foi descoberto pela pessoa investigada, mas também flertou com aquela a quem deveria seguir incognitamente. Tudo isso parece colaborar com a idéia de que o detetive é alguém que não se rende às convenções.

Charles, por sua vez, é descrito como “um homem de quarenta anos com boa aparência, exato e quase meticuloso em sua fala, com um claro e firme sarcasmo empolado, além de uma auto-piedade mais diretamente ocultada”¹² (SHAFFER, 1964, p. 63, tradução nossa). Afeito a formalidades, o contador determina para Belinda o papel que supõe ser o de uma esposa. Define, entre outras coisas, a forma como ela deve se comportar e o que ela deve vestir. Ante o desentendimento com a mulher, o contador sem imaginação não consegue vislumbrar nenhum outro motivo para seus problemas conjugais a não ser a traição. Gianakaris (1992) refere-se a Charles como fastioso, enfadonho e sem imaginação.

⁹ “The freest spirit [...]”.

¹⁰ “[...] a man in his middle thirties; his whole air breathes a gentle eccentricity, a nervousness combined with an air of almost meek self-disapprobation and a certain bright detachment”.

¹¹ “ He is bundled in a white raincoat, with many pockets. Then he reaches into one pocket and extracts a large handkerchief, which he spreads over his knees; from another he produces a packet of raisins and pours them out; from a third, a packet of nuts, and does likewise”.

¹² “[...] a good-looking man of forty, exact and almost finicky in his speech, with a fairly steady line in pompous sarcasm, and another, more immediately concealed, in self-pity.”

Pensamos que, apesar de existirem traços apolíneos e dionisíacos, na representação das características de Charles e Belinda, respectivamente, a configuração do conflito se estabelece mais claramente na oposição entre Charles e Julian. Belinda apresenta nuances dionisíacas, mas suas características e atitudes não quebram os padrões tanto quanto as características e atitudes de Julian. A corroborar com essa interpretação, Gianakaris (1992) afirma que “a pompa de Charles Sidley contrasta acentuadamente com os maneirismos suaves de Julian”¹³ (1992, p. 54, tradução nossa). Ainda que o estudo do autor não tenha se dedicado à análise do confronto recorrente na obra de Shaffer, o fato dele perceber a oposição patente entre os dois personagens fornece subsídios para nossa interpretação de que são Charles e Julian os personagens do confronto.

Ante o exposto, concluímos que Shaffer também explorou o padrão que contrapõe os personagens a partir do conflito entre personalidades apolíneas e dionisíacas. No entanto, diferentemente da maioria de suas peças “maduras”, em que o embate ocorre entre dois protagonistas, na comédia *The public eye*, Shaffer opta por opor três personagens. Podemos observar tanto a oposição que se consubstancia entre Charles e Belinda, quanto o embate que opõe Charles e Julian. Percebemos, ainda, uma ênfase maior nas diferenças que separam Charles e Julian. Em relação à peça, concluímos que o padrão de colisão largamente utilizado por Shaffer faz-se presente, garantindo uma permanente tensão, mas uma tensão temperada com o humor. A seguir, observaremos como o conflito foi tratado na tradução fílmica da peça.

3 O CONFLITO SHAFERIANO NA TRADUÇÃO FÍLMICA DE *THE PUBLIC EYE*

A tradução de *The public eye* para as telas foi feita em 1972, a partir de um roteiro escrito pelo próprio Shaffer. É de se esperar, portanto, que o tratamento dado ao filme não apresente um rompimento profundo em relação à peça. Entre a peça (hipotexto) e o filme (hipertexto) se estabelece um diálogo muito estreito em que as operações de seleção, concretização e adaptação do texto para o novo meio semiótico revelam a disposição dos realizadores em “preservar” muitos aspectos do texto de partida. Assim, vários diálogos da peça são mantidos e não existe a inclusão de nenhum personagem importante para o desenvolvimento do enredo.

¹³ “Charles Sidley’s pomposity strikes a sharp contrast to Julian’s gentle mannerisms.”

Entretanto, não se deve esquecer que, mesmo tendo o roteiro escrito pelo próprio autor do texto de partida, o filme resulta de um processo tradutório, tendo sido, portanto, manipulado para responder a um novo contexto de produção. Os filmes têm uma linguagem própria e costumam ser destinados a públicos bem maiores que as peças teatrais. Dessa forma, é muito natural que os realizadores promovam as modificações necessárias à adequação das linguagens e que as promovam visando atingir determinada audiência.

Além das modificações relativas à adequação ao meio semiótico diverso, percebemos na adaptação de *The public eye* uma nova abordagem dada ao embate analisado neste trabalho. De início, podemos observar a forma direta e profundamente irônica em que os personagens representantes dos lados apolíneo (Charles) e dionisíaco (Julian) são apresentados. Essa apresentação procura, indubitavelmente, enfatizar a divergência entre ambos. Para destacar essa diferença, alguns trechos são adicionados no filme. Uma dessas inclusões é realizada logo na primeira cena. Com a câmera fixa, assistimos, no vai-e-vem da rua, a aproximação de Charles enquanto é narrado em *voice-over* o seguinte texto:

Essa é a história de um dos homens mais poderosos do mundo. Mais poderoso que qualquer rei tribal. Mais poderoso que qualquer político, padre ou até psicanalista. Seu escritório é uma combinação de gabinete com confessionário. Por todo mundo ocidental, milhares de pessoas querem que ele os salve da pobreza, da ruína e do desespero.¹⁴ (*THE PUBLIC EYE*, 1972, tradução nossa).

Após essa sarcástica descrição, quando o personagem vira para entrar em um prédio, a câmera se move para esquerda e mostra a placa que indica o nome e a profissão do herói: Charles Sidley, contador.

Em cena posterior, prossegue a caracterização do personagem de Charles. O profissional atende dois clientes, mas, ao falar com o segundo, um escritor, Charles pergunta se ele tem uma secretária, uma empregada e uma esposa. Ante a resposta negativa do cliente, Charles o aconselha a providenciar um exemplar de cada “espécie” o mais rápido possível. O cliente/escritor argumenta que não quer uma esposa, mas Charles o adverte que, ao “adquirir” uma secretária, uma empregada e uma esposa, ele poderá deduzir até quinze por cento dos impostos e finaliza dizendo que qualquer pessoa na situação do escritor deveria ter uma esposa. Enquanto diz isso, a câmera, postada atrás da mesa de Charles, mostra a foto de

¹⁴ “This is a story of one of the most powerful man in the world. More powerful than any tribal king. More powerful than any politician, or priest, or even psychoanalyst. His office is a combination of cabinet room and confessional. All over the western world thousands want to him to save them from poverty, ruin and despair.”

casamento de Charles e Belinda. Aqui encontramos a primeira pista de como o personagem encara o casamento e qual sua percepção do papel das mulheres na vida de um homem.

Charles dirige-se ao escritório da firma de detetives particulares *Mapheid & Figgis*, onde conversa com um dos sócios, explicando suas desconfianças em relação ao comportamento da esposa. Seus modos são extremamente formais, e ele demonstra estar muito enciumado. Em um de seus comentários, diz que na visão de Belinda ele é “quadrado” e, como tal, não tem sentimentos. Charles também comenta sobre o fato de Belinda ter vindo da Califórnia. Em sua visão, os californianos achariam a infidelidade algo bastante natural, até mesmo banal.

Depois dessa apresentação geral da história, ocorre, então, a repetição da primeira cena, isto é, aquela em que Charles se aproxima de seu escritório caminhando, uma evidente representação da indefectível rotina do personagem, que se presta a mostrar o quão metódico ele é.

No que diz respeito à caracterização de Julian, a primeira cena em que aparece também colabora firmemente para demarcar sua posição como a contraposição perfeita de Charles. Dentro do escritório de Charles, Julian aguarda o contador em cima de uma escada postada ao lado de uma estante. Ele está lendo quando Charles adentra o recinto. No entanto, a despeito de vestir uma capa de chuva branca extremamente chamativa, surpreendentemente, sua presença não é percebida por Charles de imediato. Já nessa primeira conversa entre os personagens, o embate apolíneo-dionisíaco se configura. Charles, rígido e surpreso com a ousadia de seu interlocutor, interroga Julian visivelmente aborrecido. Em contrapartida, Julian está alegre, descontraído e responde aos questionamentos de Charles com certa ironia. Charles é sóbrio no vestir e na forma de se comportar e irrita-se com a conversa *non-sense* entabulada com Julian. O detetive, confuso e gesticulando sem parar, é a imagem da extravagância e do comportamento não-convencional.

Assim, percebemos, no filme, um destaque acentuado na forma de opor as características de Charles e Julian, ou seja, há uma intenção patente de marcar a oposição que se estabelece entre eles. Se Charles representa o convencionalismo, o comedimento e a adequação às normas sociais, Julian representa o não-convencionalismo, a expansividade e a liberdade.

Além dos aspectos anteriormente mencionados, como a forma de se vestir e de se comportar, o filme destaca o confronto entre os personagens a partir do enquadramento e do posicionamento da câmera. O enquadramento destaca o posicionamento sempre oposto entre

os personagens, com uma movimentação alternada entre os planos em *plongée* e *contre-plongée*, intensificando assim a ideia de que, no período em que entabulam essa conversa, os personagens se revezam na posição de “superioridade” e de triunfo.

O conflito entre os personagens masculinos é enfatizado não apenas nesse momento inicial, mais também quando Charles descobre que o “amante” de Belinda é Julian. O contador vai à casa do detetive e tenta agredi-lo, mas Julian o imobiliza. A “luta”, elemento que não consta na peça, tem um tom nitidamente burlesco, e colabora para demarcar as diferenças entre eles. Mesmo ao brigarem, os personagens agem e reagem distintamente. Enquanto Charles demonstra levar tudo a sério, exteriorizando sua frustração e aborrecimento, Julian mostra-se descontraído e, até mesmo, de bom humor.

Ao serem flagrados por Belinda brigando, suas atitudes também divergem, Charles tenta a todo custo evitar que Belinda descubra que Julian era um detetive por ele contratado, ao passo que Julian deseja revelar toda a verdade. Na peça, para esconder de Belinda sua atitude, Charles pede e, em seguida, ameaça, Julian para que ele não conte a verdade. No filme, ao contrário, é Charles quem revela ter contratado os serviços de Julian. Entendemos que isso ocorre porque, mesmo sendo formal e altivo, Charles, como representante do respeito à ordem e a verdade, tem por obrigação dar a conhecer os fatos reais.

Sendo assim, percebemos que existe uma vontade deliberada por parte dos realizadores da tradução de pôr em evidência a oposição entre os personagens de Charles e Julian. Essa ênfase, consubstanciada no uso de determinados recursos da linguagem cinematográfica, bem como no processo de seleção e ampliação de cenas, situações e diálogos, colabora com a percepção de que o filme desenvolve claramente o conflito desses personagens a partir da exploração da oposição apolíneo-dionisíaca tão constante na obra shafferiana.

Porém, além do conflito que se estabelece entre Charles e Julian, não podemos deixar de perceber o conflito que opõe Charles e Belinda. Ainda que seja duvidoso nos reportarmos a esse conflito como outra manifestação da dialética apolíneo-dionisíaca no filme, é inegável que há entre os últimos uma oposição que, de alguma forma, contrapõe, em termos mais amplos, instinto e razão.

Em apenas alguns poucos momentos Charles e Belinda parecem se entender. Contudo, ainda assim, nessas cenas a distinção entre suas personalidades transparece. O primeiro desses momentos é o do início do relacionamento entre eles. Belinda é mais jovem, inexperiente, descontraída e amável. Sua postura é a de uma jovem deslumbrada com a inteligência e autoridade de um homem mais velho. Charles usa habilmente a posição de homem mais

experiente para fazer Belinda se “moldar” a ele. Nesse sentido, duas cenas são emblemáticas: aquela em que eles conversam em frente ao palácio, e aquela em que Belinda tenta ensinar-lhe a dançar. Na primeira, Belinda se diz impressionada com a inteligência do namorado e Charles se esmera em oferecer muitas informações sobre música e arquitetura. Com uma postura infantilizada, Belinda se porta como uma aluna encantada com a sapiência de seu “professor”. Na segunda, Belinda tenta ensinar Charles a dançar, mas, ao final, diante da impossibilidade de Charles de se descontraír, Belinda cede e termina por dançar do jeito que o namorado quer.

No filme, são poucos os exemplos de tentativa, por parte de Charles, em modificar seu comportamento. Um desses exemplos está na informação prestada pelo contador a Julian dando conta de que, por causa de Belinda, trocou de carro e tentou ensiná-la a dirigir. Há também uma cena em que, durante uma festa organizada para apresentar Belinda a colegas e parceiros de trabalho de Charles, a jovem esposa discute um tema espinhoso com alguns dos amigos de Charles, gerando, em face de sua opinião, algum constrangimento. Percebendo que a esposa se sente em uma posição desconfortável em sua própria casa, Charles é compreensivo e conversa com ela, mostrando que ela não precisa mudar, e que pode agir naturalmente na frente de seus amigos.

Sem que a tentativa de Charles em transformar Belinda seja exitosa, o conflito entre o casal é deflagrado. Inúmeros são os momentos de discussão e desentendimento entre eles. O primeiro deles é aquele em que Belinda e Charles discutem o que é o casamento. Na definição de Charles, o casamento é um contrato entre duas pessoas expressando obrigações. Para Belinda, a beleza do casamento está em merecer o respeito a essas obrigações. Em outra cena, Belinda se atrasa para um jantar com o esposo, a sogra e dois casais. Ela adentra abruptamente a sala, vestindo uma roupa extravagante. Acanhada e constrangida, ela tem que lidar com o ar de reprovação de todos à mesa. E, quando os convidados se vão, Charles cobra-lhe uma justificativa para seu atraso. Diante da explicação de Belinda – que estava em um parque assistindo a uma apresentação com golfinhos – Charles se irrita, e eles discutem. É a primeira vez no filme que Belinda enfrenta o marido e o responde aos gritos.

Em outro momento, Belinda se atrasa para uma ópera. Ao chegar ao teatro, ela avisa que, primeiramente, ficou assistindo ao pôr-do-sol e que depois foi a uma estufa. Charles não parece convencido e, já em casa, o casal tem uma nova conversa. Nesse diálogo, Belinda se queixa da atitude professoral de Charles e confessa que evitou a ópera temendo ser interrogada por seu esposo sobre música. Ela se refere a ele como “diretor raivoso”, reclama

da atitude pomposa no marido e questiona o que é considerado o comportamento correto de uma “esposa”. Charles está ressentido, especialmente porque pensa que Belinda tem um caso. Mais uma vez ele confronta a esposa e pede-lhe uma explicação.

Essas cenas que mostram as discussões entre Charles e Belinda não fazem parte do texto de partida. A peça salienta a oposição “razão x espírito” entre Charles e Belinda, porém, não destaca tão acentuadamente o confronto direto, ou seja, as discussões entre o casal. Na peça, a noção de oposição entre esses personagens é feita pela mediação de Julian. É o detetive que percebe que eles são “letra” e “espírito”, e também é ele que transmite essa percepção para Belinda. No filme, diferentemente, o embate se configura de maneira direta. São as atitudes dos personagens, suas conversas e brigas que demonstram o fato de eles estarem em lados opostos.

A despeito do relevo dado, na tradução fílmica, ao conflito dos personagens, não compreendemos a oposição entre Charles e Belinda a partir do padrão apolíneo-dionisíaco, pois acreditamos que a caracterização de Belinda realça uma postura infantil. A personagem parece ter medo de Charles e, excetuando-se os momentos das discussões, sua discordância é comedida, uma vez que ela se desculpa o tempo todo por não corresponder aos desejos do marido. Outra razão para não percebermos Belinda como uma representação dionisíaca é o fato dela ser convencida por Julian a aceitar a saída por ele proposta. A personagem não parece ter capacidade de propor nada, deixa que os outros decidam por ela. É fato que Belinda também questiona Charles e que discute com ele. Porém, suas atitudes não correspondem as de uma legítima representante dionisíaca, vez que uma das principais características ligadas às pulsões dionisíacas é a falta de medidas, o não-convencionalismo. No entanto, ao concordar em ser a “aluna” de Charles e ao aceitar casar-se com ele, Belinda mostra uma vontade de render-se às convenções e de se adequar de alguma forma ao papel estipulado para ela. Em um dado momento do filme, chega a criticar suas próprias atitudes e a se autodenominar egoísta. Tudo isso demonstra que a personagem sente culpa por não corresponder ao que esperam dela, e não há nada mais distante do padrão de comportamento dionisíaco do que a culpa.

Cabe mencionar aqui o comportamento de Belinda nas cenas de confronto com Charles. Em todas as discussões, Belinda está fazendo uma atividade doméstica, como por exemplo, recolhendo e limpando pratos, ou fazendo comida. Ela não para de trabalhar enquanto discute, fazendo com que esteja sempre se movimentando e Charles sempre a seguindo. Tal situação nos parece uma tentativa por parte da personagem em se adequar minimamente a seu papel de

esposa. Acreditamos, ainda, que tal fato demonstra uma forma de não encarar Charles, seu medo de enfrentá-lo, ainda que os diálogos resultem em discussões em que o confronto acaba ocorrendo.

Em relação ao conflito apolíneo-dionisíaco, entendemos que Shaffer (dramaturgo e roteirista) parece propor em *The public eye* uma crítica à exacerbação das pulsões apolíneas. Especialmente na reescritura fílmica, com a caracterização exagerada de Charles, denominado “um dos homens mais poderosos do mundo”, Shaffer, apresenta uma caricatura do inglês médio, aparentando querer ridicularizar o esnobismo e o apego à tradição. O autor dá a entender que o excesso de rigidez só pode levar à infelicidade, por meio do enfraquecimento das relações, em geral, e do relacionamento conjugal, em particular. Talvez por isso Shaffer proponha, no fim das obras objeto desta análise, uma conciliação dos “lados apolíneos e dionisíacos de interpretar a vida” (apud MACMURRAUGH-KAVANAH, 1998, p. 103, tradução nossa). A despeito do fato de Shaffer ter afirmado não apostar em uma conciliação desses impulsos, pelo menos não de maneira tão fácil, acreditamos que ele opta por um final leve e otimista por ser o mais condizente com uma obra cômica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs uma investigação de como se estabeleceu o conflito entre os personagens Charles, Julian e Belinda na tradução fílmica da peça de Peter Shaffer *The public eye*. Uma vez que Shaffer é conhecido por formular o conflito entre seus personagens a partir de uma oposição entre características apolíneas e dionisíacas entre dois protagonistas, buscamos verificar se na reescritura fílmica da peça o conflito entre eles se instituía nessas bases, ou se tinham configuração diversa.

Verificamos que o filme *The public eye* constitui, de maneira geral, o confronto entre os personagens de forma a contrapor razão e instinto. No caso do conflito entre Charles e Julian, observamos uma caracterização dos personagens que se vincula ao embate apolíneo-dionisíaco, mas um pouco diferenciado do padrão shafferiano que viria a se consolidar posteriormente. Em relação ao conflito entre Charles e Belinda, mesmo que os personagens oponham qualidades que se aliam às noções de razão e instinto, não percebemos uma contraposição dos personagens que se fundava no conflito apolíneo-dionisíaco, já que a caracterização de Belinda não se coaduna perfeitamente com uma representação dionisíaca.

Especialmente no que toca a caracterização do conflito entre Charles e Julian, o filme ressalta sobremaneira a diferença entre suas personalidades e, para isso, os realizadores utilizaram a inclusão de novas cenas, de diálogos e fizeram uso de alguns recursos da linguagem cinematográfica (enquadramento, posicionamento de câmera, *flashbacks*, *voice-over*) para enfatizar sua distinção.

Salientamos, finalmente, que a despeito do roteiro do filme ter sido escrito pelo próprio Shaffer, a tradução fílmica de *The public eye* constitui outra obra. Nessa perspectiva, o filme reelabora a obra de partida de modo a adequá-la à linguagem do cinema. Essa adequação não leva em conta apenas a diferença dos meios semióticos, mas também considera as predileções autorais, o contexto de sua produção e o público a quem se destina. Trata-se, portanto, de um novo texto, que se organiza pelas soluções tradutórias encontradas pelos realizadores, o que gera, necessariamente, uma (re)significação do hipotexto com o qual dialoga.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3 ed. São Paulo: HUCITEC, 1986.
- GENETTE, G. *Palimpsests: literature in the second degree*. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln / London: University of Nebraska Press, 1997.
- GIANAKARIS, C. J. *Peter Shaffer*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 63-72.
- KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MACMURRAUGH-KAVANAGH, M. *Peter Shaffer: theatre and drama*. New York: Palgrave, 1998.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia: proveniente do espírito da música*. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.
- SHAFFER, P. *The private ear/ The public eye*. New York: Stein and Day Publishers, 1964.
- STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. London: The Athlone Press, 2000. p. 54-76.
- THE PUBLIC EYE. Direção de Carol Reed. Produção de Hal B. Wallis. Roteiro de Peter Shaffer. Londres: Universal Pictures, 1972.

A ATUAÇÃO DAS VARIÁVEIS SOCIAIS SOBRE A FLEXÃO DE CASO DOS PRONOMES PESSOAIS NO PORTUGUÊS POPULAR DA BAHIA

Elisângela dos Passos Mendes*
Orientador: Prof. Dr. Dante Lucchesi

RESUMO

Neste estudo apresenta-se uma análise da flexão de caso dos pronomes pessoais de primeira pessoa do singular no português popular do interior do estado da Bahia, considerando a atuação dos fatores sociais na realização das variantes linguísticas, o pronome flexionado (*ele gosta de mim*) e o não flexionado (*ele gosta de eu*). Com a realização deste trabalho, buscase, dentre outros aspectos, observar o encaixamento social desse fenômeno linguístico em duas comunidades do interior da Bahia, Santo Antônio de Jesus e Poções. Foram utilizados, neste trabalho, os pressupostos teórico-metodológicos da Sociolinguística Variacionista e o suporte quantitativo do pacote de programas VARBRUL. Os resultados obtidos demonstraram um percentual de 91% de realização para a variante com o pronome flexionado e de 9% para a com o pronome não flexionado. Dentre as variáveis sociais estudadas, como *localidade, estada na comunidade, escolaridade e sexo*, a análise dos dados demonstrou que os falantes com maior contato com o espaço urbano tendem a realizar a variante de maior prestígio social. Esses resultados reforçam a hipótese de que nas zonas rurais do país originou-se o português popular brasileiro e demonstram a relevância de considerar o contexto sócio-histórico para compreender a dinâmica do português brasileiro.

Palavras-chave: Flexão de caso dos pronomes pessoais. Português Popular. Sociolinguística. Encaixamento social.

ABSTRACT

This study presents an analysis of case inflection of personal pronouns for first person singular in Portuguese popular in the country side of Bahia, considering the role of social factors in the realization of linguistic variants, the inflected pronoun (he likes I) and uninflected (he likes me). With this work, we seek to, among other things, observe the social embedding of linguistic phenomenon in two communities in the interior of Bahia, Santo Antonio de Jesus and Poções. It was used in this work, theoretical and methodological assumptions of Sociolinguistics Variationist and quantitative support package VARBRUL programs. The results showed a 91% percentage of achievement for the variant with the pronoun flexed and 9% for the uninflected pronoun. Among the social variables studied, such as location, stay in the community, education and sex, analysis of data showed that the speakers with greater contact with urban areas tend to perform a variant of greater social prestige. These results support the hypothesis that in rural areas of the country arose the popular Brazilian Portuguese and shows the importance of considering the socio-historical context to understand the dynamics of the Brazilian Portuguese.

Keywords: Case inflection of personal pronouns. Popular Portuguese. Sociolinguistics. Social embedding.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia
E-mail: elipmendes@gmail.com

INTRODUÇÃO

A tradição gramatical retrata o quadro dos pronomes pessoais com um conjunto de formas específicas, subdividido em dois casos – o reto e o oblíquo – para exercer as diferentes funções sintáticas, propriedade denominada de flexão casual. (BECHARA, 2001; CUNHA E CINTRA, 2001; ROCHA LIMA, 2000).

Ao observar a língua portuguesa falada no Brasil, é possível atestar uma redução dessa propriedade, uma vez que figuram, ao lado das formas flexionadas dos pronomes pessoais, as formas não flexionadas. Esse aspecto, por um lado, evidencia o distanciamento entre as variedades europeia e brasileira da língua portuguesa, e, por outro, reforça a hipótese da bipolarização do português brasileiro em duas grandes vertentes – a culta e a popular (LUCCHESI, 2002). Isso porque nas variedades cultas, as construções com as formas não flexionadas do pronome restringem-se às formas de caráter nominal – *você, a gente e ele*¹, enquanto, nas variedades populares, a variação transcende as formas dessa natureza e atinge as formas essencialmente pronominais – *eu, tu e nós*. (MENDES, 2009).

Este estudo destina-se a descrever a flexão de caso dos pronomes pessoais no português popular da Bahia a fim de observar a atuação dos fatores sociais (sexo, faixa etária, escolaridade, estada na comunidade e localidade) no comportamento desse fenômeno linguístico. Para a sua elaboração, foram utilizadas 48 entrevistas, recolhidas nos municípios de Santo Antônio de Jesus (SAJ) e Poções (PO), e seguidos os pressupostos teórico-metodológicos da Sociolinguística Variacionista.

1 OS PRONOMES PESSOAIS NO PORTUGUÊS BRASILEIRO: UMA REVISÃO TEÓRICA

Os pronomes pessoais, na língua portuguesa, a depender da relação estabelecida com o verbo, assumem papéis diferenciados, comportando-se como argumentos do verbo – externo e interno – ou adjuntos. Considerando esse aspecto, a tradição gramatical retrata o quadro dos pronomes pessoais com um conjunto de formas específicas, apresentado em dois casos – o reto e o oblíquo – para comportar as diferentes funções sintáticas. Desse modo, um pronome designado para a função subjetiva (caso reto) – *eu* – modifica-se formalmente – *me, mim, comigo* – ao precisar representar as funções de complementos verbais e adverbiais (caso oblíquo). (BECHARA, 2001; CUNHA; CINTRA, 2001; ROCHA LIMA, 2000).

¹ As sentenças do exemplo 01 foram criadas pela autora.

A observação da realidade linguística brasileira demonstra, no entanto, que esse sistema pronominal encontra-se em um processo de reorganização, com a introdução de novas formas, a decadência de algumas e a readaptação de outras, sendo visível o reflexo desse processo no comportamento da flexão casual. Nesse sentido, se, sob a perspectiva tradicional, “para cada pessoa gramatical, as diferenças formais carregam mudança de função” (MONTEIRO, 1994, p. 63), é possível constatar, no português falado brasileiro, uma redução dessa propriedade, com a atuação dos pronomes do caso reto em posições antes restritas aos pronomes do caso oblíquo. Esse fenômeno, como já mencionado, atinge as duas vertentes do PB, com certas particularidades para o português popular.

Monteiro (1994) e Lopes (2007), observando as variedades urbanas cultas², afirmam que as modificações no paradigma dos pronomes pessoais teriam sido iniciadas a partir do século XIX, com a inserção decisiva das formas *você* e *a gente*. Essas formas, derivadas de expressões nominais, teriam agregado traços da classe dos nomes a dos pronomes, como por exemplo, a possibilidade de atuar nas mais diversas funções sintáticas. Esse processo teria repercutido de forma tão intensa na propriedade da flexão casual, que, segundo Monteiro, somente “a primeira pessoa do singular ainda não foi abalada” (MONTEIRO, 1994, p. 152).

No estudo de Arruda (2006), que se detém sobre a realização do objeto direto nas variedades cultas do português brasileiro, encontramos também elementos para sustentar a reflexão estabelecida por Monteiro – a de que a flexão de caso da primeira pessoa do singular permanecer inalterada. Nas palavras do autor:

[...] verifica-se, em todas as variedades pesquisadas, que, em se tratando da primeira pessoa do singular, a forma predominante é o clítico **me**, havendo apenas em Salvador e Recife casos em que se dá o preenchimento com a forma tônica **eu**. Ressalta-se, no entanto, que a presença desta forma pronominal está condicionada ao contexto em que se tem uma estrutura sintática complexa – verbo + objeto direto + infinitivo verbal. (ARRUDA, 2006, p.114)

Dalto (2002), a partir de amostras de fala urbana³, analisou o comportamento dos pronomes pessoais, especificamente dos de primeira e segunda pessoa. Em seu estudo, a autora parte da hipótese de que os pronomes-objeto de primeira e de segunda pessoa encontram-se em forte concorrência, disputando a preferência dos falantes, com outras duas

² O estudo de Monteiro (1994) é realizado a partir de dados recolhidos pelo Projeto da Norma Urbana Culta (NURC).

³ O *corpus* da pesquisa constitui o acervo de fala do Projeto VARSUL (Variação Linguística na Região Sul do Brasil) e reúne tanto falantes do português popular (com nível de escolaridade primário) quanto falantes do que se pode postular como português “semi-culto” (ensino médio).

variantes: os pronomes-sujeito e o objeto nulo. Os resultados obtidos com a sua pesquisa, no entanto, refutaram a sua hipótese inicial:

[...] supúnhamos que seriam encontradas nas amostras as formas “eu” e “tu” desempenhando a função de objeto e que frases como “João pegou eu no cinema” ou “eu encontro tu na esquina às 8 horas” pudessem ser recorrente nos *corpora*. Contudo, não foi o que encontramos [...] (DALTO, 2002, p. 93).

Esse trabalho, apesar do *corpus* heterogêneo da pesquisa no que se refere à escolarização dos falantes, demonstra, assim como na variedade urbana culta, uma resistência das formas de primeira pessoa do singular a ocupar as posições de complementos verbais.

Diferentemente dos estudos anteriores, a pesquisa de Mendes e Lucchesi (2006) detém-se sobre a variedade rural e analisa a flexão de caso dos pronomes pessoais em comunidades afro-brasileiras, situadas no interior do Estado da Bahia. Nessas comunidades, os autores atestam que a propriedade da flexão casual sofreu uma alteração muito mais radical do que a observada nas vertentes cultas do PB, uma vez que, além das formas de caráter nominal – *você, a gente e ele* – nem as formas consideradas como essencialmente pronominais – *eu, tu e nós* – permaneceram imunes a esse processo. O quadro sistematizado pelos autores demonstra, dentre outros aspectos, que: i. apenas a primeira e a segunda pessoa do singular mantém a variação entre as formas flexionadas e não flexionadas do pronome; ii. o uso das formas não flexionadas de primeira e segunda pessoa encontra-se praticamente em todas as funções sintáticas.

Este estudo promove a continuidade do estudo acima mencionado, mas está centrado em análise de amostras de fala do português popular de comunidades do interior do Estado da Bahia não marcadas etnicamente, Santo Antônio de Jesus e Poções. A seção seguinte apresenta a descrição do quadro dos pronomes pessoais, sistematizado a partir da análise das amostras de fala recolhidas nesses municípios.

2 A FLEXÃO DE CASO DOS PRONOMES PESSOAIS NO PORTUGUÊS POPULAR DO INTERIOR DO ESTADO DA BAHIA

O paradigma dos pronomes pessoais no português popular do interior do Estado da Bahia, em particular nas comunidades de Santo Antônio de Jesus (SAJ) e Poções (PO), apresenta também uma redução da morfologia flexional de caso, que difere bastante do que observamos nas variedades urbanas, com um comportamento mais próximo do que descrevemos nas comunidades rurais afro-brasileiras. Isso porque a erosão na morfologia

A ATUAÇÃO DAS VARIÁVEIS SOCIAIS SOBRE A FLEXÃO DE CASO DOS PRONOMES PESSOAIS NO PORTUGUÊS POPULAR DA BAHIA

flexional de caso mostra-se também muito mais intensa, atingindo desde as formas de natureza nominal – “você”, “a gente” e “ele” – como as de caráter não nominal – “eu”, “tu” e “nós”. Esta seção abriga uma análise preliminar dessa variação na flexão casual dos pronomes pessoais nas comunidades de SAJ e PO e se desenvolve a partir da sistematização do seguinte quadro pronominal, elaborado durante o processo de levantamento e seleção dos nossos dados:

Pessoa		SUJ	OD	OI ⁴	OBL/ADV ⁵
Singular	1 ^a	eu	me ~ eu	me ~ eu ~ mim	mim ~ comigo ~ eu
	2 ^a	tu ~ você	te /lhe ~você	te/ lhe ~ você/ tu	você ~ tu/contigo
	3 ^a	ele/ela	ele/ela	ele/ela	ele/ela
Plural	1 ^a	nós~ a gente	nós ~ a gente	nós ~ a gente / nos	nós ~ a gente
	2 ^a	vocês	vocês	vocês	Vocês
	3 ^a	eles/elas	eles/elas	eles/elas	eles/elas

Quadro 1: A flexão de caso dos pronomes pessoais em SAJ e PO

A partir da leitura do quadro acima, o primeiro aspecto que destacamos é que, como no dialeto rural afro-brasileiro, apenas os pronomes de primeira e segunda pessoa mantêm o uso das formas flexionadas, apresentando-se, contudo, em variação com as formas não flexionadas.

Em relação à primeira pessoa do singular, verificamos o uso da forma “eu” em todas as funções sintáticas em variação com o “me”, “mim” e “comigo”, rompendo com a simetria de casos que ainda se verifica nas variedades urbanas do português brasileiro, como podemos constatar nos exemplos abaixo:

- (01) a. minha mãe **me** levô po hospital no mesmo dia (OD)
- b. ela indicô **eu** (OD)
- (02) a. no dia do juramento, se eles **me** preguntá, eu falo tudo. (OI)
- b. pode preguntá a **eu** também (OI)
- (03) a. todo mundo gosta de **mim** (OBL)

⁴ Compreende os complementos verbais regidos pelas preposições *a* e *para*, que podem ser substituídos por um clítico.

⁵ Compreende os complementos verbais regidos pelas preposições *de*, *com*, *ni*, *mais*, que não podem ser substituídos por um clítico, e os adjuntos adverbiais.

- b. não gostava d'**eu**/ nem ele ciúma d'**eu**, nem eu ciumo dele; (OBL)
- (04) a. os menino tinha fazido isso **comigo** / vai **comigo** pra roça. (ADV)
- b. Ela veio **com eu** e meu irmão nos braço (ADV)
- c. tu fica **mais eu** de noite / ele foi em casa **mais eu** (ADV)

A perda da flexão casual também afetou pronome canônico da primeira pessoa do plural, nessas comunidades. As formas flexionadas cederam lugar às formas não flexionadas. E, diferentemente do que observamos nas variedades cultas e no português popular urbano, a forma “nós” assumiu ao lado do “a gente” as funções exercidas pelas formas oblíquas, como podemos constatar nos exemplos abaixo⁶:

- (05) a. quando entra na casa da gente, num acha nada, qué matá **a gente** (OD)
- b. elas num dava trabaio **pra gente** não (OI)
- c. faz uma coisinha aqui **pra gente** (ADV)
- d. pode ficá junto com **a gente** (ADV)
- (06) a. ‘cê largô **nós** (OD)
- b. nós dizia: “foi Nana que deu **a nós**”, (OI)
- c. dá comida **a nós** (OI)
- d. mãe batia ni **nós** (OI)
- e. cê zôa aqui **mais nós** (ADV)

Ao contrário, conforme já mencionado, o clítico “conosco” não se fez presente e o “nos” foi encontrado somente em três frases de um discurso religioso (cf. exemplos 7a, 7b e 7c), diferentemente do que se verifica nas variedades cultas e urbanas, em que o uso dessa forma flexionada se mantém independentemente desse contexto. Isso nos permite dizer que o clítico de primeira pessoa do plural não se mantém produtivo no português popular rural, embora uma ou outra ocorrência possa ser encontrada em fórmulas religiosas ou em expressões cristalizadas:

- (07) a. Que é a palavra de Deus **nos** diz que... né... mas muitos num qué obedecê.
- b. Deus **nos** dá força pra poder aguentar, né, a luta do dia-a-dia.
- c. Isso que dá a graça, né? Que Deus **nos** dá a saúde pra...

⁶ Acreditamos que se o “a gente” não tivesse superado largamente o uso do “nós”, numa proporção de 93% de ocorrência da forma inovadora contra apenas 7% de ocorrência do pronome canônico (MENDES, 2007), um número significativo de ocorrências com a forma “nós”, em posição de complementos verbais e adverbiais, poderia ter sido encontrado .

Quanto à segunda pessoa do singular, constatamos o uso da forma “você” em todas as funções (cf. exemplos em 08); aspecto semelhante ao do português urbano. Entretanto, foi possível verificar o uso do “tu” exercendo funções próprias das formas oblíquas, como nos exemplos em (09)⁷:

- (08) a. “bora tomá café pra depois eu ir levá **você** pro hospital”. (OD)
b. Eu falo a verdade **pra você** (OI)
c. gostei muito **de você** (OBL)
d. Óia, dona Zilda, vim passá o dia **mai ocê**, comê fêjão **mais ocê**, bebê, dormir e passá o domingo aqui sossegado” (ADV)
- (09) a. damo trabalho **pra tu** (OI)
b. É bom, agora eu vô dizê **a tu**, eu nunca fui num forró aqui em Santo Antônio
c. ó, teu pai tá aqui falano que o rapaz falô que qué casá **com tu** [...] (OBL)
d. “Ói Edézio, vô arranjá uma obra **pra tu**” (ADV)
e. bota uma mulhé pelo menos pra cozinhá **pra tu** (ADV)

Ainda em relação às formas flexionadas de segunda pessoa, é preciso tecer algumas considerações. É necessário, por exemplo, destacar a produtividade do clítico “te”, que concorre com o “lhe” nas funções de complementos verbais – cf. exemplos em (10) e (11), diferentemente do que se observa com a forma “ti”, que se encontra em desuso nessas comunidades, uma vez que não foi verificada nenhuma ocorrência em nosso *corpus*.

- (10) a. tem uma colega minha que tá quereno **te** vê aí (OD)
b. Ela **lhe** conheceu quando ela chegô (OD)
- (11) a. Aí ‘tá uma coisa que eu num **te** informo (OI)
b. ele **lhe** diz um bocado de palavrão. (OI)

Por outro lado, não podemos deixar de mencionar que nos surpreendeu o fato de encontrarmos quatro ocorrências com a forma flexionada “contigo” (cf. exemplos em 12),

⁷ Suspeitamos que um maior número dessas formas desviantes com o pronome “tu” poderia ter sido encontrado, se a forma “você”, com 80% de realização, não tivesse suplantado o uso da forma conservadora “tu”, cuja frequência é a de 20% de realização nas comunidades de SAJ e PO (FIGUEIREDO, 2007).

uma vez que até mesmo na norma culta, o seu uso é pouco constatado. Observamos, porém, que a maioria dessas formas ocorreu em contexto de caráter religioso ou na fala de informantes mais expostos à influência cristã, o que pode, ao nosso ver, justificar o seu uso:

- (12) a. “Ah, é aquela pessoa que estudô **contigo**, ah, é aquela pessoa, né”...
b. eu disse: É, Deus, a partir de hoje em diante tô fazeno uma aliança **contigo** aqui
c. Sempre o povo me diz “parecia **contigo**, parecia **contigo**”

Em relação ao pronome de segunda pessoa do plural, observamos que o uso da forma “vocês” é categórico em todas as funções.

Quanto aos pronomes de terceira pessoa, a flexão casual perdeu-se totalmente, uma vez que não se mantêm produtivos os clíticos “o(s),a(s)”, e o “lhe”, com referência à terceira pessoa, nessas comunidades rurais. É preciso registrar, contudo, que em uma expressão cristalizada de cunho religioso se fez presente a realização do clítico “o”:

- (13) Deus **o** livre!

Essa análise preliminar acerca da variação na flexão de caso dos pronomes pessoais nas comunidades de SAJ e PO vem a confirmar o comportamento diferenciado das variedades populares rurais em relação às variedades cultas e semi-cultas e/ou populares urbanas, uma vez que se verifica naquelas uma alteração muito mais intensa na propriedade da flexão casual.

A seção seguinte foi destinada à discussão dos dados obtidos para a atuação das variáveis sociais sobre a flexão de caso dos pronomes pessoais no português popular das comunidades em estudo.

3 AS VARIÁVEIS SOCIAIS E A FLEXÃO DE CASO DOS PRONOMES PESSOAIS EM SANTO ANTÔNIO DE JESUS E POÇÕES

Utilizando os pressupostos teórico-metodológicos da Sociolinguística, empreendemos uma análise variacionista com os pronomes de primeira e segunda pessoa, para o que obtivemos um percentual de 91% e 59% de realização de pronomes flexionados, respectivamente. Em seguida, procedemos a uma análise quantitativa apenas com as formas

de primeira pessoa do singular, cujo resultado demonstrou 91% de aplicação da regra das formas flexionadas *versus* 9% da forma não flexionada.

Os resultados obtidos possibilitaram-nos depreender os contextos linguísticos e sociais que estão condicionando a realização de uma e outra variante no português popular do interior do Estado da Bahia, nas comunidades de Santo Antônio de Jesus e Poções. Neste estudo, no entanto, serão discutidos apenas os resultados das variáveis sociais, uma vez que se tem como objetivo traçar um perfil social do fenômeno linguístico em foco nas duas comunidades em estudo.

Desta forma, abaixo apresentamos os resultados obtidos para as variáveis sociais delimitadas para o nosso estudo, a saber: i. sexo; ii. escolaridade; iii. faixa etária (faixa I – 25 a 35; faixa II – 45 a 55; faixa III – acima de 65); iv. localidade; v. estada na comunidade. Dentre essas variáveis sociais, apenas a variável *localidade* foi selecionada como estatisticamente relevante pelo VARBRUL. No entanto, discutiremos também os resultados obtidos com as demais variáveis sociais.

3.1 A variável *sexo*

O comportamento linguístico dos indivíduos, quer do sexo masculino, quer do sexo feminino, pode ser melhor analisado se considerada a realidade sócio-cultural que os envolve, e quando correlacionado à atuação de outras variáveis sociais, como classe social e escolaridade, sem perder de vista os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres em suas comunidades.

Dessa forma, é preciso trazer à tona a realidade sócio-cultural de homens e mulheres nas comunidades rurais de Santo Antônio e Poções. Diferentemente do que diz a maioria dos estudos linguísticos, sobretudo aqueles centrados em grandes centros urbanos, nessas comunidades rurais, os homens, na maioria das vezes, são os responsáveis pela liderança dos processos de variação e mudança em direção às variantes de maior prestígio social (LUCCHESI, 2000). Isso está, sem dúvida, correlacionado ao deslocamento dos homens para fora da comunidade. Esses indivíduos são os maiores responsáveis pelo sustento da família e do lar, e, muitas vezes, buscam se integrar ao mercado de trabalho nos grandes centros urbanos, em busca de melhores condições de vida. Em contrapartida, as mulheres, nessas circunstâncias, encontram-se quase sempre restritas ao ambiente doméstico ou ao trabalho nas próprias comunidades, possuindo, portanto, uma vida social menos intensa e pouco contato

com outras realidades linguísticas.

Os resultados quantitativos acerca da variável *sexo* em SAJ e PO demonstram um quadro significativo em relação ao fenômeno variável em estudo. A tabela abaixo expressa os dados acerca dessa variável:

Tabela 1: Flexão pronominal de caso no português popular de SAJ e PO, segundo a variável *sexo*:

<i>Sexo</i>	<i>Nº. de ocorrências/total</i>	<i>%</i>	<i>Peso relativo</i>
Masculino	492/528	93%	.57
Feminino	635/707	90%	.44
TOTAL	1127/1235	91%	---

(nível de significância .067)

A partir do que os dados expressam, podemos afirmar que os indivíduos do sexo masculino, nas comunidades de fala analisadas nesse estudo, apresentam um comportamento diferenciado dos do sexo feminino, no que se refere à flexão de caso dos pronomes pessoais, uma vez que aqueles se mostram mais receptivos à influência do padrão do que estes. Os homens aparecem empregando com maior frequência (93%) a flexão pronominal, o que se reflete no peso relativo .57; já as mulheres, com um taxa de frequência de 93% e PR .44 usam menos a variante padrão.

Dessa maneira, se uma maior realização da variante de prestígio está associada aos homens nessas comunidades, isso é decorrente da sua inserção no mercado de trabalho ou deslocamento para os grandes centros urbanos, para buscar fontes de renda que lhes permitam sustentar e oferecer uma “vida melhor” aos seus. Esse comportamento contradiz o que aponta a maioria dos estudos linguísticos, centrados em comunidades de fala urbana, que associam a assimilação das variantes de maior prestígio social às mulheres, por serem responsáveis pela educação dos filhos e prezarem as regras do “bom” comportamento social. Nas comunidades rurais, contudo, as variantes de maior prestígio quase sempre vêm de fora da comunidade, decorrente do contato com os centros urbanos, fazendo com que as mulheres, que permanecem quase sempre no seu restrito círculo social, estejam menos expostas a sua aquisição.

3.2 A variável *escolaridade*

A variável *escolaridade* tem sido amplamente testada em estudos sociolinguísticos e busca verificar se há, ou em que medida se dá, a correlação entre a escolarização e a aquisição das variáveis de prestígio. Na literatura sociolinguística, de um modo geral, encontramos referência à relação direta entre nível de escolaridade e o uso de estruturas linguísticas mais prestigiadas socialmente, e em sentido contrário, também fazem menção à escola como inibidora das formas menos prestigiadas ou estigmatizadas socialmente. Isso, de certo modo, está associado ao papel da escola em preservar as regras de bom uso da língua em sua modalidade escrita, deixando, muitas vezes, à margem o vasto e complexo universo da modalidade oral. A partir da leitura de diversos estudos sociolinguísticos que testaram o efeito da variável escolarização, Silva e Paiva (1996, p. 345) declaram que “nos fenômenos de mudança, constata-se que os falantes de maior escolarização tendem a privilegiar mudanças que implementam uma forma socialmente aceita e desfavorecem mudanças que se opõem ao padrão”.

Ao pretender testar o efeito da variável escolaridade, é preciso, no entanto, considerar o contexto sócio-cultural em que os falantes se encontram inseridos, e ajustá-la ao objetivo do estudo. Neste estudo, procedemos dessa maneira, uma vez que nas comunidades rurais que constituem o universo de observação desta pesquisa, o fator escolaridade mostra-se bastante diferente do que verificamos nos centros urbanos mais desenvolvidos. Nessas comunidades, muitas vezes, em decorrência da realidade que se apresenta, o acesso à escola é muito restrito, resultando em um bom número de pessoas não-alfabetizadas e/ou com poucos anos de escolarização.

É sobre esses indivíduos que se debruça a nossa pesquisa. Consideramos como analfabetos os falantes que não possuem nenhum contato com a escolaridade, e como semi-analfabetos os indivíduos que possuem o curso primário ou, como em muitos casos, sabem apenas assinar o nome.

Queremos com isto confirmar a hipótese de que o mínimo contato com a escola influencia na escolha da variante padrão, a forma flexionada do pronome. Desse modo, esperamos que aos falantes semi-analfabetos esteja associada uma maior realização da variante de prestígio. Em contrapartida, guardamos a expectativa de que os analfabetos plenos realizem mais a variante de menor prestígio social.

Abaixo apresentamos os resultados obtidos:

Tabela 2: Flexão pronominal de caso no português popular de SAJ e PO, segundo a variável escolaridade:

Escolaridade	Nº. de ocorrências/total	%	Peso Relativo
Semi - Analfabeto	730/787	93%	.53
Analfabeto	397/448	89%	.44
TOTAL	1127/1235	91 %	

(nível de significância .192)

De acordo com os dados expressos na tabela 2, os semi-analfabetos, com PR.53, encontram-se mais propensos ao uso da variante com o pronome flexionado, enquanto os analfabetos, com PR. 44, utilizam mais a variante de menos prestígio social.

3.3 A variável faixa etária

A variável faixa etária é uma das mais importantes e mais exploradas nos estudos sociolinguísticos. O nosso estudo é desenvolvido sob a perspectiva do **tempo aparente**, com a distribuição dos informantes em três faixas etárias, o que pode nos dizer se o fenômeno em estudo nas comunidades analisadas se encontra diante de uma mudança em curso ou se constitui uma variação estável. A nossa hipótese está centrada na ideia de que os falantes da faixa III realizam com maior frequência a variante com o uso do pronome não flexionado e que a mudança se dá em direção à aquisição da variante de prestígio. Nesse sentido, esperamos que os mais jovens, por serem mais suscetíveis às influências exógenas e/ou estarem inseridos no mercado de trabalho, ou ainda em função do acesso à escola, estejam liderando o processo de implementação da variante de prestígio; e, ao contrário, que os mais velhos, com vida social menos intensa, guardem vestígios de uma redução mais drástica da morfologia flexional, pela qual passaram as variedades rurais do interior do país.

Tabela 3: Flexão pronominal de caso no português popular de SAJ e PO, segundo a variável faixa etária:

Faixa etária	Nº. de ocorrências/total	%
Faixa I (25-35 anos)	403/449	90%
Faixa II (45- 55 anos)	395/424	93%
Faixa III (acima de 65 anos)	329/362	91%
TOTAL	1127/1235	91%

A tabela demonstra que a diferença entre as faixas etárias é muito pequena, em torno de 2% a 3%. A Faixa I apresenta 90% de realização da forma flexionada do pronome e a Faixa III 91%, apresentando uma maior frequência a faixa II com 93%. Não obtivemos um resultado significativo com essa variável e por isso apresentamos somente os termos percentuais.

3.4 A variável *localidade*

O estudo da variável *localidade* é de grande relevância para a nossa pesquisa. Ao definirmos essa variável, levamos em consideração a divisão dos municípios de Santo Antônio de Jesus e Poções em duas localidades: a zona urbana e a zona rural. Essas localidades diferenciam-se tanto nos aspectos sócio-econômicos quanto pelas redes de relações sociais entre os indivíduos. As zonas rurais caracterizam-se pela produção agrícola, pelo trabalho na lavoura e pela rede de relações multiplex e de baixa densidade. Em contrapartida, as zonas urbanas desses municípios abrigam a maior parte do comércio, a maioria dos serviços públicos e privados e se caracterizam por rede de relações uniplex e de alta densidade. Nesse sentido, suspeitamos que os falantes das zonas rurais apresentam também em relação aos da zona urbana algumas diferenças no seu comportamento linguístico.

A leitura da tabela abaixo aponta que o incremento da variante de maior prestígio está mais avançado na sede do município (P.R. 64) do que na zona rural (P.R. 36) .

Tabela 4: Flexão pronominal de caso no português popular de SAJ e PO, segundo a variável *localidade*:

<i>Localidade</i>	<i>Nº. de ocorrências/total</i>	<i>%</i>	<i>Peso relativo</i>
Sede	566/593	95%	.64
Rural	521/ 600	87%	.36
TOTAL	1115/1223	91%	---

(nível de significância .014)

Este resultado vem a confirmar as nossas hipóteses iniciais. A primeira hipótese de que os falantes da sede, considerando o nivelamento linguístico que caracterizou o cenário brasileiro, ocupam no *continuum*, em relação à variável em estudo, uma posição muito mais

próxima ao das variedades urbanas cultas e semi-cultas urbanas. A segunda, de que as redes de relações sociais que caracterizam essas localidades influenciam nos seus comportamentos linguísticos, uma vez que as zonas rurais com **alta densidade** e rede de relações **multiplex** apresentam um alto grau de coesão interna, sendo, portanto, menos sensível às influências externas, e conservando os padrões mais arcaicos de comportamento social e linguístico da comunidade.

3.5 A variável *estada na comunidade*

A variável *estada na comunidade*, não selecionada pelo VARBRUL, mas com um nível de significância um pouco mais alto do que o aceito como estatisticamente relevante (.050), aponta para uma diferença significativa entre os falantes que viveram algum tempo fora e os que sempre permaneceram nas comunidades, conforme tabela abaixo:

Tabela 5: Flexão pronominal de caso no português popular de SAJ e PO, segundo a variável *estada na comunidade*:

<i>Estada na Comunidade</i>	<i>Nº. de ocorrências/total</i>	<i>%</i>	<i>Peso Relativo</i>
Ausente por 6 meses	694/745	93%	.54
Nunca saiu	394/449	88%	.43
TOTAL	1088/1194	91%	---

(nível de significância. 086)

Os resultados demonstram que os falantes que viveram algum tempo fora (no mínimo, seis meses) estão mais suscetíveis ao uso das formas flexionadas do pronome, com P.R. .54; já os que nunca se ausentaram, com P.R. .43, revelaram-se menos suscetíveis às influências linguísticas de fora, provenientes dos grandes centros urbanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado obtido com este estudo demonstra, de um modo geral, que apenas a variável *localidade* foi selecionada como estatisticamente relevante pelo programa VARBRUL. O resultado dessa variável apontou que aqueles que residem na sede dos municípios e estão mais próximos à influência dos grandes centros urbanos são os que mais utilizam as formas flexionadas do pronome. As outras variáveis sociais foram descartadas

pelo programa, mas apresentaram resultados expressivos. A variável *sexo* apontou os homens como os mais receptivos ao uso da variante com a forma flexionada do pronome; a variável *escolaridade*, os semi-analfabetos; e a variável *estada na comunidade*, os que estiveram ausentes por um período de, no mínimo, seis meses.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Niguelme Cardoso. **A realização do objeto direto no português brasileiro culto falado: um estudo sincrônico**. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2006. Orientador: Prof^ª Dr^ª Rosane de Andrade Berlinck.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DALTO, Cristiane Dias de Lima. **Estudo sociolinguístico dos pronomes-objeto de primeira e segunda pessoa nas três capitais do Sul do Brasil**. 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Curitiba.

FIGUEIREDO, Luanda Almeida. Tu e Você no português rural do Estado da Bahia. In: SEMOC - SEMANA DE MOBILIZAÇÃO CIENTÍFICA DA UCSAL, 9. Salvador, 2007, **Anais...** Salvador: UCSAL, 2007, p. 47-51.

LOPES, Célia Regina. Os pronomes pessoais. In: VIEIRA, Silvia; BRANDÃO, Silvia Figueiredo (Org.). **Ensino de gramática**. São Paulo: Contexto, 2007. p.103-119.

LUCCHESI, Dante. Norma linguística e realidade social. In: BAGNO, Marcos (Org.). **Linguística da Norma**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002, p.63-90.

MENDES, Elisângela dos Passos; LUCCHESI, Dante. **“Beija eu, beija eu, beija eu, me beija...”**: a flexão de casos dos pronomes pessoais no português afro-brasileiro. In: Seminário Estudantil de Pesquisa da Universidade Federal da Bahia, 24. Salvador, 2006. Disponível em: <<http://www.vertentes.ufba.br/mendes.doc>>. Acesso em: 23 nov. 2008.

MENDES, Rute Paranhos Silva. **O perfil da alternância do sujeito nós e a gente em Santo Antônio de Jesus**: um recorte do português popular no interior da Bahia. 2007.141f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MONTEIRO, José Lemos. **Pronomes pessoais**: subsídios para uma gramática do português do Brasil. Fortaleza: UFC, 1994.

ROCHA LIMA, C. H. da. **Gramática Normativa da Língua Portuguesa**. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

A CONFLUÊNCIA DE VOZES EM *LA OCASIÓN* DE JUAN JOSÉ SAER: O DILEMA ENTRE DOIS SUJEITOS

Raquel Alves Mota*

Orientadora: Profª. Drª. Graciela Inés Ravetti de Gómez

RESUMO

Visualiza-se como Bianco, em *La Ocasión*, imiscui sua perspectiva e voz no relato dirigido pelo anônimo narrador heterodiegético. A análise se centra na relação entre os sujeitos da ficção: o protagonista Bianco e o narrador anônimo. No processar do enredo essa personagem adquire espaço para também conduzir a história, mediante recursos discursivos e poéticos, como o discurso indireto livre e as modalizações. Persegue-se, aqui, a relação da personagem com o narrador ou esse movimento de transformação da voz de Bianco em voz narrativa e como este último reclama um controle sobre o narrado. O foco teórico se fixa na questão da voz enunciativa no escopo de caracterizar a disposição da personagem principal em se legitimar como quase construtora de sua própria história. Essa discussão traz uma questão que acompanha as obras saerianas: o relato da criação da própria obra ficcional ou o regime autorreferencial dos textos de Saer.

Palavras-chave: Narrador. Focalização. Voz.

ABSTRACT

It is perceptible that Bianco in *La Ocasión*, by using his own perspective and voice, tampers with the account controlled by the heterodiegetic anonymous narrator. This analysis is focused on the relation between the fictional subjects: the anonymous narrator and Bianco, the protagonist. By means of poetical and discursive resources, as indirect speech and modalization, that character overtakes space in order to also guide the story as its plotline move forward. It is intended to show either the relation between character and narrator or the movement in which Bianco's voice becomes a narrative voice and how he claims to have the plotline under control. The theoretical focus is bound to the issue of enunciation aiming to depict the main character's disposition to become an authentic constructor of his own story. This discussion comes along with one of the issues present in Saer's works: the account of fictional work creation or the self referential regulation in his texts.

Keywords: Narrator. Focus. Voice.

A discussão aqui iniciada se centra na postura da personagem central de *La Ocasión* (1986) ou como esta se emerge como também voz promotora do texto em uma narrativa heterodiegética. Nesta abordagem o escopo está em caracterizar o narrador do

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: raquelfale2003@yahoo.com.br.

romance e, subseqüentemente, compreender a discussão metaficcional operada por meio de sua ação no romance. *La Ocasión* retrata o espaço temporal da Argentina do final do séc. XIX, em torno do ano de 1870. Esse romance é considerado como uma alegoria do nascimento da nação argentina. Premat (2002, p. 47), expoente pesquisador da obra saeriana, defende que:

[...] el texto termina con una frase latina que, con entonaciones de máxima solemne y clarividente, hace del fin de la novela el comienzo de la peste (*Hic incipit pestis*), lo que, según la propia interpretación de Saer significaría: ‘Aquí empieza la Argentina tal como la conocemos’¹.

Essa questão não será explorada, neste trabalho, posto que o foco, aqui, é a análise estrutural da engrenagem narrativa. Dessa forma, a contraposição da personagem principal, Bianco, com a personagem Waldo, ingrediente principal da discussão de lugares, do nativo e do estrangeiro, será apenas mencionada.

Na busca por uma estruturação teórica do narrador de *La Ocasión*, trazem-se, primeiramente, alguns pontos para a consolidação dessa discussão. A questão do narrador vem a debate, inicialmente, com a discussão da distância em que se coloca a voz do poeta em relação ao relato. Com Platão, inicia-se essa busca para se identificar as mudanças de dicção do texto poético. O filósofo lança o conceito de *mimese* para se contrapor ao domínio da voz do poeta na narrativa: a *diegese*. A distância, para Genette (1995), é uma das duas categorias que regulam o “modo” narrativo, definido, por Todorov, como: “o tipo de discurso utilizado pelo narrador” (1970, p.27). A segunda categoria elencada no “modo” é a perspectiva, que trabalha não a proximidade, mas a posição de quem vê a cena; ou seja, a focalização. Pode-se dizer que é a questão da distância que viabiliza a discussão a respeito do narrador, já que a função de narrador justifica-se pelo ato de mediatizar a narrativa. Bakhtin, como salienta Jacintho Lins Brandão (2005, p. 215), defende que o que o romance quer representar é “a própria linguagem (‘a língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação’). É nessa representatividade da própria língua que a voz narrativa emerge como detentora de seus contornos. O escopo, aqui, é percorrer os caminhos dessa voz no romance de Saer ou compreender como a personagem consegue se expor de maneira quase direta em uma narrativa heterodiegética.

A narrativa inicia-se com o protagonista Bianco instalado, há quase seis anos, nos arredores do Buenos Aires, em terras descritas como espaço monótono, vazio, próprio para as

¹ “[...] o texto termina com uma frase latina, com uma entonação de máxima solene e clarividência, a qual relaciona o final do romance com o início da peste (*Hic incipit pestis*), o que segundo a interpretação do próprio Saer, significaria ‘Aquí começa a Argentina tal como a conhecemos’”. (Tradução nossa).

suas meditações. É aí que recorda os anos vividos na Europa. A vinda de Bianco para a Argentina se dá devido a uma relação complicada com os positivistas de Paris. Bianco, defendendo a força do espírito sobre a matéria, tinha sido vencido pelo que ele chama "artimanha dos positivistas", que defendiam a força da Razão. Soma-se a isso o fato de Bianco ter sido ridicularizado em seus supostos saberes não-rationais e de ter sido exposto, publicamente, como uma fraude. O conflito que ordenará o romance, porém, será a dúvida a respeito da possível traição de Gina (mulher que conhece nos pampas argentinos, com quem se casa) com o amigo de Bianco, Garay López (médico argentino e pertencente a uma família de latifundiários). Essa dúvida surge quando, ainda no primeiro capítulo, Bianco retorna do campo, onde meditava, e vai para casa, onde encontra Gina e Garay sozinhos, em uma situação que considera suspeita, pela atmosfera de sensualidade que percebe. A cena desse encontro é o ponto de partida para a narrativa do dilema central do romance. Bianco se agitará, em pensamentos, com o objetivo de perceber a "realidade" ou o que, de fato, ocorrera entre sua mulher e seu amigo e sócio.

O romance *La Ocasión* se inicia com uma narração em primeira pessoa: uma primeira pessoa inclusiva, a primeira do plural. O interessante é que essa primeira pessoa reúne um narrador desconhecido (e não nomeado) e os seus interlocutores. Esse narrador, apesar de se situar no texto pelo uso da primeira pessoa, não participa da história que conta. No primeiro parágrafo, o narrador não coincide com a personagem, apesar do uso da primeira pessoa; ao invés disso, percebe-se um distanciamento entre a personagem e o narrador, e é possível uma identificação sóbria dessas duas pessoas, já que o narrador dialoga com o narratário, visando apresentar a personagem. Observa-se maior distanciamento entre o narrador e a personagem, devido a essa delimitação de espaço de atuação das pessoas. A partir do segundo parágrafo, com o uso da terceira pessoa, o narrador se situa mais próximo dos acontecimentos ou se acerca da personagem, deixando para trás o diálogo com o narratário. Essa postura promove uma diminuição da distância que separa o narrador da personagem, distância essa que se reduzirá ainda mais no prosseguimento da narrativa, devido aos mecanismos empreendidos no relato.

A aproximação entre o narrador e a personagem ocorre gradualmente. Primeiramente, há o encontro dessas duas pessoas no início do segundo parágrafo e, a partir disso, o narrador começa a visualizar a personagem de fora, a descrever sua fisionomia e sua

indumentária característica. Depois disso, as progressões de variadas anacronias analépticas,² que penetram o tempo presente da personagem, fazem com que o leitor perca de vista quem conduz a narrativa: será o narrador ou a personagem? Essa perda de certeza ganha espaço devido a esse salto entre a apreciação externa e a interna da personagem. Chega-se a determinados momentos em que já não se sabe se a personagem fala sozinha ou se ainda é referenciada pelo narrador de terceira pessoa. Para exemplificar esse sentimento de indecisão gerado pela voz que conduz a narrativa ou sobre a voz que se ouve no texto, tem-se, abaixo, a descrição do espaço físico que rodeia a personagem. O narrador se aproxima da personagem e a descreve externamente, bem como o espaço que a circunda. Quando, porém, o narrador começa a descrever as impressões que esse espaço produz na personagem, como ela reage frente a essa exuberante natureza, os conceitos e pensamentos da personagem tomam conta do relato:

Parándose de golpe, Bianco alza la cabeza. A diferencia del que ha visto hace unos momentos, los pájaros que ahora cruzan el cielo, cinco o seis, lo hacen aleteando rápido, un poco en desbandada, como si algo los hubiese espantado, así que de un modo instintivo, baja de nuevo la cabeza y se pone a escrutar el horizonte, en la dirección de la que provienen los pájaros, y le parece ver, en el punto mismo en que la tierra se junta con el cielo, una mancha diminuta, achatada y moviente, como trazos irregulares y nerviosos hechos con un lápiz para borrar groseramente una línea horizontal.³ (SAER, 2003, p.13).

As descrições espaciais tornam-se elemento importante para se identificar o narrador. É perceptível a relação que a personagem Bianco estabelece com o espaço. Dessa forma, as descrições não se manifestam como simples ornamento da cena, mas fazem parte do desenvolvimento do relato. A personagem está alocada, no espaço descrito, como componente deste espaço. O espaço interage com a personagem e a personagem com o espaço, em relação direta que consegue confundir o leitor, quando se pede a identificação de quem é o sujeito dessas descrições. O narrador quase não consegue se colocar em meio a esse entroncamento. Parece quase falso atribuir ao narrador de terceira pessoa a gestão dessas descrições; parece muito mais que é a personagem que fala daquilo que vê e sente. O narrador se apresenta com o papel de apenas registrar o vivido pela personagem, sem invadir esse espaço. É como se ele se mantivesse presente na cena, mas ausente da relação com a cena, cabendo essa última à

² Genette (1995, p. 38) define por *analepse* “[...] toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto história em que se está, reservando o termo geral de *anacronia* para designar quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais, que, veremos, se não reduzem inteiramente à *analepse* e à *prolepse*”.

³ “Parando bruscamente, Bianco levanta a cabeça. Diferentemente do que tinha visto a alguns momentos, os pássaros, que agora cruzam o céu, cinco ou seis, o fazem batendo rapidamente as asas, um pouco em debandada, como se algo os tivesse espantado. Assim, de modo instintivo, baixa de novo a cabeça e se põe a escrutar o horizonte, na direção da qual vêm os pássaros, e tem a impressão de ver, no ponto exato em que a terra se junta ao céu, uma mancha diminuta, achatada e movente, com traços irregulares e nervosos desenhados, com lápis, para rabiscar, grosseiramente, uma linha horizontal” (Tradução nossa).

personagem. Dessa forma, as descrições romanescas se tornam um diferencial para se identificar o narrador; ou seja, a relação da personagem com a cena denuncia uma focalização, e esta focalização restritiva demonstra que a determinada personagem foi delegada o poder de também conduzir ou perceber o acontecimento.

O objetivo buscado por meio dessas descrições é a problemática de um “efeito de real” (BARTHES, 1984, p.32). Discute-se, explicitamente, no texto, a possibilidade de se representar uma dada realidade, ou, mesmo, de percebê-la de forma satisfatória. O narrador, quando toma para si a responsabilidade de mostrar aquilo que é narrado (ou melhor, quando manifesta essa sua função), procura, de forma exaustiva, representar a geografia que inclui Bianco. Essa descrição pormenorizada, porém, não consegue atingir a concretude do real. Quanto mais minuciosas se tornam as descrições, mais irreais elas se apresentam. O narrador toma conhecimento dessa distância entre aquilo que observa e a forma de sua representação. Não conseguindo ele unir essas duas variantes, assume o seu insucesso. O narrador (agindo entre um dentro e um fora) perturba a certeza de a narrativa provir da personagem ou do narrador. Quando deixa que a percepção seja dada de dentro, segundo o ponto de vista da personagem, o que se percebe é o mesmo sentimento de impossibilidade de dominar, descritivamente, o espaço da cena. A potencialidade da relação entre representação e realidade se acentua quando o próprio fato concreto ganha atributo de coisa representada: a realidade do acontecimento denuncia os seus tons de representação.

Bianco, cortando dos porciones de la tortilla circular y empujando la fuente para que Gina se sirva primero, responde encogiéndose de hombros mientras se sirve otro vaso de vino. En la calma bien iluminada del comedor, los movimientos de la pareja, repetidos días tras días en el momento de la cena, recuerdan los desplazamientos calculados y los gestos falsamente espontáneos de las representaciones teatrales y van llenando el tiempo que transcurre, impalpable y translúcido, igual que un puñado de cuentas de colores un frasco transparente.⁴ (SAER, 2003, p.44).

Os próprios dons da personagem Bianco, no romance, tornam-se atributos contra a força da realidade. Defendendo o poder da mente como força propulsora capaz de mudar a realidade, Bianco abandona o empírico e delega ao espírito o poder de conduzir a matéria: “La materia es el corolario del espíritu; lo que creemos percibir no hacemos más que representárnoslo; nos representamos lo rugoso, y nos representamos las yemas de los dedos

⁴ “Bianco, cortando dois pedaços da tortilha circular e empurrando a travessa, para que Gina se sirva primeiro, responde encolhendo os ombros, enquanto se serve outra taça de vinho. Na calma bem iluminada da sala de jantar, os movimentos do casal, repetidos, dia após dia, no momento do jantar, recordam os deslocamentos calculados e os gestos falsamente espontâneos das representações teatrais e vão preenchendo o tempo que transcorre, impalpável e translúcido, como um punhado de pedras coloridas em um frasco transparente” (Tradução nossa).

con las que creemos tocar lo rugoso” (SAER, 2003, p.75).⁵ Essas palavras de Bianco denunciam sua descrença em uma realidade acabada, afastada da subjetividade do indivíduo. A realidade adquire valor de representação para aquele que a vive; ou melhor, o sujeito prepara os elementos e acredita integrar-se, com eles, na realidade criada. Com isso, Bianco demonstra desconfiança em uma realidade hermética ou fora da percepção individual; para ele, o homem é aquele que cria o próprio palco em que irá representar-se. Essa aproximação entre realidade e ficção ou a dependência da eficácia desses dois polos depende exclusivamente do indivíduo ou da concepção que tem deles o homem interior (BAKHTIN, 1992, p.65). Salienta-se, aqui, a relação que a personagem Bianco mantém com o mundo que a cerca, porque essa crença (em um controle quase total que o indivíduo tem do mundo) será crucial para se compreender como o protagonista constrói o drama que envolve a sua história, como Bianco acredita exercer um domínio sobre o todo da vida que o cerca: seja a sua ou a de seus comparsas.

O narrador comunga essa ideologia e se torna tributário de Bianco. É como se ambos defendessem a impossibilidade de percepção da realidade ou a impossibilidade de se esgotar as suas minúcias ou, até mesmo, a concretude dessa realidade, posto que como antes foi mostrado, quando se manifesta o discurso do narrador sobre uma dada realidade, as descrições ganham contorno de irrealidade. Mais especificamente, o narrador não consegue transmitir a realidade que se põe à sua frente. As descrições se embaçam com a perda, pelo narrador, da capacidade de reunir os contornos dessa realidade. Há certas descrições geográficas no romance nas quais o leitor percebe essa nuvem de fumaça criada pelas artimanhas da enunciação, como que impedindo que se perceba o todo com nitidez, como neste trecho:

El hombre y los caballos, encastrados en la llovizna, bien nítidos a causa de los destellos húmedos y grises, tienen sin embargo algo de fantasmáticos en el campo liso y vacío y tan idéntico a sí mismo en todas sus partes, que a pesar del trote rápido, ellos parecen estar realizando una parodia de cabalgata en el centro exacto del mismo espacio circular.⁶

A narrativa primeira, iniciada no segundo parágrafo do romance, tem pouco movimento de cena, ou quase se mantém apenas na contemplação da personagem Bianco e do

⁵“A matéria é o corolário do espírito; o que acreditamos perceber não é outra coisa que o que a nós representamos; representamo-nos o rugoso, e nos representamos as pontas dos dedos com as que acreditamos tocar esse rugoso” (Tradução nossa).

⁶ Saer, 2003, p. 32: “O homem e os cavalos, encaixados em meio à chuvinha, bem nítidos por causa dos reflexos úmidos e nebulosos, têm, não obstante, algo de fantasmagórico no campo liso e vazio, e tão idéntico a si mesmo, em todas as suas partes, que, apesar do trote rápido, eles parecem estar realizando uma paródia de cavalgada no centro exato do mesmo espaço circular” (Tradução nossa).

espaço geográfico que a cerca. Os conflitos mais agudos da trama pertencem ao passado do protagonista aos quais o leitor tem acesso graças às anacronias analépticas. Quando se analisa mais de perto essas digressões, pode-se deslindar que a sua forma beneficia a prevalência do acontecimento; ou seja, o narrador, permitindo a intromissão permanente da personagem, deixa que essas inflexões reflitam a personagem em ação. A própria narrativa de terceira pessoa favorece essa deambulação da personagem, posto que o narrador traz o leitor para o momento do acontecimento,⁷ deixando como que esquecida a diferença temporal das anacronias. Dessa forma, as digressões representam o *mostrar* ou o acontecimento: a cena, e é a partir delas que o leitor costura os pontos dispersos da *histoire* e urde a trama: os conflitos que inundam a vida de Bianco. Em comparação com a narrativa primeira, em que se priorizam as descrições geográficas, são as digressões que apresentam a personagem ao leitor. Em estreita relação com estas estão as descrições ou as análises do espaço geográfico, que permitem que a personagem rememore os acontecimentos pretéritos ou se dimane nas digressões.

A indefinição sobre qual voz se ouve nas digressões ou mesmo nas descrições acirra o dilema para se diferenciar o narrador da personagem. A interligação dessas duas pessoas dificulta o desmembramento. O narrador aproxima tanto o leitor da narrativa que a presença do primeiro se esvai, em benefício da personagem. O leitor encontra a personagem no início do segundo parágrafo (por meio do narrador de terceira pessoa), em meio aos pampas argentinos. Para justificar a presença de Bianco em ambiente tão insólito, o narrador conta os motivos que trouxeram a personagem até ali: devido à escaramuça com os positivistas de Paris, a personagem deixou a Europa, há seis anos. Bianco tem, então, dois passados específicos: o europeu, anterior à sua vinda para a Argentina, e um passado bem delimitado temporalmente: os seis anos já vividos em Buenos Aires e em suas imediações.

O preenchimento desses dois passados se processará com o surgimento das anacronias ou, mais especificamente, das analepses. A imprecisão em torno de quem fala nessas analepses repercute devido ao fato de o narrador, primeiramente, invadir os pensamentos da personagem – o dilema em torno de qual destino dará aos seus negócios, nas vinte léguas de terra recebidas, do governo argentino, como pagamento por ter convencido italianos a emigrarem juntamente com ele – e, depois, transitar entre um dentro e um “fora”, com a apreciação descritiva da paisagem que envolve a personagem. Faz-se necessário, aqui,

⁷ Essa diferença entre narrativa de primeira pessoa e narrativa de terceira pessoa é defendida por Genette (1995), quando demonstra que, ao contrário das narrativas de primeira pessoa, que fazem o leitor migrar para o passado do narrador, as de terceira pessoa manifestam o acontecimento ante o leitor.

explicar que mesmo as descrições (como anteriormente mostrado) não devem ser decisivamente percebidas como algo externo à personagem, devido ao fato de elas serem percebidas pelos olhos de Bianco.

Esse esquema conflituoso surge quando a personagem requer que um trecho que se apresentava como discurso do narrador seja, posteriormente, aceito como um pensamento provindo de si mesma (da própria personagem). O narrador narra o pretérito da personagem, e, em seguida, diz tratar-se de um pensamento da personagem:

Es verdad que, después de la emboscada positivista en París, destinada a perturbar la experiencia, sus dones se han debilitado, y que durante algunos años, alterado por la campaña de los periodistas franceses contra su persona, se ha abstenido de practicarlos, pero desde hace varios meses, y gracias a la colaboración de Gina, en la que está casi seguro de percibir indicios del don necesario, ha empezado otra vez a trabajar su concentración y sus facultades de comunicación telepática. Sin llegar a convencerse del todo, Bianco se deja apaciguar por sus pensamientos y se aleja un poco más del rancho.⁸ (SAER, 2003, p.12).

Quando Bianco resolve retornar à sua casa, depois de quatro dias isolado em uma profusão de pensamentos, na narrativa primeira ocorre a cena capital do romance, assim descrita:

[...] Después de atar rápidamente las riendas a un poste, casi sin hacer ruido, con su saco de cuero en la mano, atraviesa el zaguán, y, bruscamente, abre la puerta de la sala. Sentada en un sillón, el cuello apoyado en el respaldo, la cabeza echada un poco hacia atrás, las piernas estiradas y los talones apoyados en otro sillón, los zapatos de raso verde caídos en desorden en el suelo, Gina, con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso y, le parece a Bianco, un poco equívoco, le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano derecha. En otro sillón, con una copa de cognac en la mano, inclinado un poco hacia ella, Garay López le está hablando con una sonrisa malévola, y Bianco no puede precisar si la expresión de placer de Gina viene del cigarro o de las palabras de Garay López que, a pesar de sus ojos entrecerrados, parece escuchar con atención soñadora.⁹ (idem, p.33).

⁸ “É verdade que, depois da emboscada positivistas em Paris, destinada a perturbar a experiência, seus dons foram debilitados, e que, durante alguns anos, desnordeado pela campanha dos jornalistas franceses contra a sua pessoa, se absteve de praticá-los; porém, faz alguns meses, graças à colaboração de Gina, em quem ele está quase seguro de perceber indícios do dom necessário, começou novamente a trabalhar sua concentração e suas facultades de comunicação telepática. Sem chegar a se convencer completamente, Bianco se deixa apaziguar por seus pensamentos e se afasta um pouco mais do casebre” (Tradução nossa).

⁹ “[...] Depois de amarrar rapidamente as rédeas em um poste, quase sem fazer barulho, com seu casaco de couro na mão, atravessa o saguão e, bruscamente, abre a porta da sala”.

Sentada em um pequeno sofá, o pescoço apoiado no encosto, a cabeça um pouco para trás, as pernas esticadas, os calcanhares apoiados em outra poltrona, e com os sapatos de raso verde caídos em desordem no chão, Gina, com os olhos entrefechados e uma expressão de prazer intenso, e, para Bianco, um pouco equivocadamente, suga profundamente um cigarro grosso que tem dependurado entre os dedos indicador e médio da mão direita. Em outra poltrona, com um cálice de conhaque na mão, inclinado um pouco para ela, Garay Lopéz está falando com um sorriso malévol, e Bianco não pode precisar se a expressão de prazer de Gina vem do cigarro ou das

A cena divide o romance em dois, porque, a partir do acontecido, Bianco deixa de lado as preocupações com os positivistas e se aloca no objetivo de desvendar o significado da cena entre sua mulher e seu amigo e sócio Garay López. A narrativa primeira ganha esse ingrediente novo, que surpreende tanto a personagem quanto o leitor. Há pausas com as repetidas descrições (apesar de a cena acima ser intensamente imagética), e Bianco percebe-se envolto em novo conflito. Esse encontro se estende por curto espaço de tempo que os três tentam converter em um momento fraternal. Após isso, porém, excetuando-se o final dessa primeira parte do romance, em que há a cena da relação sexual¹⁰ entre Bianco e Gina, ocorrida na mesma noite do encontro dos três (fato que, posteriormente, acentuará o conflito de Bianco), a segunda parte do romance já começa com uma analepse, contando o início e o progresso da amizade entre Bianco e Garay.

Assim, portanto, deixando, novamente, a narrativa primeira, o romance retorna alguns anos, sem que o leitor seja previamente advertido sobre esse regresso. A segunda parte do romance é construída por essa imersão nos anos iniciais da vida de Bianco na Argentina. Essa digressão se diferencia das outras, porque ela se encontra como que isolada da ação (e dos pensamentos) de Bianco, e tem-se, aqui, como base, a narrativa primeira. Encontra-se, novamente, a narrativa primeira no início da terceira parte, quando o protagonista, às voltas com suas tentativas de solucionar o seu dilema (a possível traição de Gina), busca, no rosto dela, pistas que a pudessem incriminar, efetivamente: tentativa vã, posto que Gina mantém-se aparentemente indiferente às suspeitas de Bianco.

Mesmo a segunda parte do romance não é dominada exclusivamente pelo narrador, porque o leitor é lançado em um tempo inicialmente não definido e, assim, observa os passos do protagonista: há apenas uma independência dessa segunda parte em relação à narrativa primeira. Essa não corporeidade da figura do narrador facilita sua relação com a personagem. Benjamin discute a dificuldade em confluir o narrador em uma pessoa: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1975, p. 197). Em *La Ocasión* esse teor evanescente se acentua, já que o romance mantém uma

palavras de Garay López, que, apesar de seus olhos entrefechados, parece escutar com atenção sonhadora” (Tradução nossa).

¹⁰ Premat (2002, p. 100), assim escreve sobre o romance: “*La Ocasión* es la historia de un embarazo que se confunde con el texto que leemos ya que la historia dura nueve meses y termina en el momento del parto, parto y embarazo que adquieren claras dimensiones alegóricas que se remiten al destino de la Argentina”. Tradução nossa: “*La Ocasión* é a história de uma gravidez que se confunde com o próprio texto que lemos, já que a história dura nove meses e termina no ato do parto. O parto e a gravidez se remetem, de forma alegórica, ao destino da Argentina”.

narrativa em terceira pessoa, mas que é percebida como narrada pela personagem central (Bianco), em fórmula conquistada pela manifestação do narrador: a focalização restritiva sobre Bianco, com o que contribui com a transparência do narrador, em benefício da própria história. Na terceira parte do romance, devido ao fato de a narrativa primeira retornar, retoma, também, a indefinição a respeito do enunciador dessas digressões: discurso indireto livre do narrador ou monólogo interior (discurso imediato) da personagem? O texto não esclarece de onde provém a voz que soa no texto e, nessas digressões, ouvem-se os conflitos internos de Bianco a respeito de Gina e o embate com os positivistas é esquecido. Bianco busca se apossar de seus poderes mentais para solucionar as dúvidas que o acometem e acredita que a solução do seu enigma está comprometida pelo tempo passado sem exercitar “seus dons” que, agora, no presente da narrativa, mostram-se ineficazes. A relação dúbia do narrador com esses pensamentos de Bianco, ou a apropriação deles, é, pelo próprio narrador, ilustrada desta maneira:

El cognac pasa con suavidad por la garganta, por el esófago, y Bianco siente su recorrido un poco picante hasta que se expande en el estómago, y casi en seguida unas gotas de sudor empiezan a correrle por la espalda, al mismo tiempo que el alcohol, filtrándose por los pliegues secretos del cuerpo, vuelve sus pensamientos como más remotos, acolchados por una especie de bruma tibia, más indolores e impersonales, igual que si fuesen ajenos. [...] tal vez porque el verdadero alivio que buscaba en el trago de cognac consistía en algodonar sus pensamientos, darles un ritmo ordenado, reinar sobre ellos [...].¹¹ (SAER, 2003, p.136).

O narrador se exime de se anunciar como voz promotora do discurso. Os pensamentos de Bianco emanam como que alheios à personagem e independentes do narrador, e é essa confusão que inviabiliza a peremptória autoria do discurso por parte do narrador.

As anacronias do terceiro capítulo se fixam em Gina, relatam o início da relação entre ela e Bianco. Esse capítulo permanece no desenvolvimento dessas analepses completivas (que preenchem as elipses do texto); porém, no final desse capítulo, ocorre outra cena na narrativa primeira: Gina conta a Bianco que está grávida de três semanas. Essa data o remete ao dia em que Bianco encontra Gina com Garay. A angústia do protagonista se acentua, porque teme que o filho possa não ser seu. A narrativa, focalizada no protagonista, acirra o contato do leitor com o sentimento de clausura que envolve a personagem e, com

¹¹ “O conhaque passa com suavidade pela garganta, pelo esôfago, e Bianco sente seu percurso um pouco picante, até que se expande no estômago, e, quase em seguida, umas gotas de suor começam a correr por suas costas, ao mesmo tempo em que o álcool, filtrando-se pelas cavidades secretas do corpo, seus pensamentos tornam-se mais remotos, acolchoados por uma espécie de bruma morna, mais indolores e impessoais, como se fossem alheios. [...] talvez porque o verdadeiro alívio que buscava no gole de conhaque consistia em algodoar seus pensamentos, dar-lhes um ritmo ordenado, reinar sobre eles [...]” (Tradução nossa).

isso, a narrativa se torna densa. O leitor toma parte na nebulosa apreensão que envolve a personagem, devido ao acesso a seus pensamentos mais íntimos, e Bianco chega a se conscientizar de que delira: perde a certeza de que seus pensamentos retratem o ocorrido. Em termos de estratégia do narrador, o quarto capítulo caracteriza-se por frear o ritmo da narrativa ou por deslocar o foco da narrativa para personagens que, até aquele momento, ainda não faziam parte da história. É nesta parte que entra em ação a personagem Waldo¹² que sofreu desde tenra idade, viu a crueldade do pai e a punição que este recebera dos filhos. Waldo verbalizava dísticos octossílabos que começaram a ser escutados como proféticos, sobre o futuro da cidade e das pessoas. Observa-se, nos recônditos do texto, uma crítica velada aos poderes místicos de Waldo, resultado da contraposição com as habilidades de Bianco. Isso resulta da relação ideológica do narrador com Bianco e do seu distanciamento do relato de Waldo.

Na quinta parte de *La Ocasión*, retorna-se à narrativa primeira, com foco em Bianco. A narrativa alcança a amplitude máxima de apreensão em torno da personagem: parece que se constrói até mesmo uma possibilidade de libertação do protagonista. Desde o início das suspeitas, Bianco nunca se dispôs a inquirir Gina a respeito do possível ocorrido. Gina representa uma força que ele não consegue compreender totalmente, atravessar cognitivamente. As elucubrações de Bianco nascem dessa incapacidade de revestir os espaços com uma certeza empírica. Dessa forma, Bianco vê que sua única chance de saber a verdade seria por meio de Garay e envia uma carta a esse seu amigo, contando-lhe sobre a gravidez de Gina, esperando que Garay se assuste e queira se aproximar do casal, buscando mais informações, dada a diferença física dos possíveis pais: Garay loiro, Bianco ruivo. A princípio, parece que Garay foge de um contato com seu amigo, pois não responde a sua carta e se esconde quando Bianco passa em frente à sua casa. Bianco começa a achar que suas suspeitas têm fundamento e até mesmo aceita esses pormenores como uma confirmação.

Após isso, porém, Garay resolve visitá-los e sua aparência decrépita assusta a Bianco e a Gina. Garay afirma desconhecer a carta que Bianco lhe enviou e diz que ficou ciente da gravidez de Gina por intermédio de uma de suas irmãs. Bianco não acredita; porém, não deixa transparecer sua suspeita, e seu terror se acentua, ao perceber que Garay pode morrer a qualquer momento, o que lhe tiraria a única possibilidade de saber a verdade, devido

¹² Premat descreve Waldo nestes termos: “[...] El tape Waldo, ese ser rechoncho, débil mental, goloso, informe, sucio, que por un arte de magia con ribetes milagrosos se pone a proferir dísticos de octosílabos, aparentemente herméticos, pero que son tomados como presagios certeros” (PREMAT, 2002, p. 270). Tradução nossa: “[...] O tape Waldo, esse ser rechonchudo, débil mental, guloso, informe, sujo, que, por arte de magia, com ribetes milagrosos, põe-se a proferir dísticos octossílabos, aparentemente herméticos, mas que são tomados como presságios certos”.

ao estado grave em que aquele se encontrava, como vítima da epidemia de febre amarela que tomara a cidade. Nos seus últimos momentos de vida, Garay pede a presença de Bianco, para lhe confessar um ato abominável de sua autoria. Bianco vibra com a possível resolução do enigma que o atormenta, já festejando sua vitória sobre as forças que o aprisionavam (a incerteza do ocorrido). O que Garay lhe confessa, porém, é a sua culpa na epidemia que aniquila a cidade: ele sente que se contaminou no hospital (era médico) e trouxe a enfermidade consigo. Bianco se exaspera diante das revelações de seu amigo, acreditando que Garay mente, ainda que este já delirasse e mostrasse não compreender o desequilíbrio de Bianco.

O narrador persiste na focalização exclusiva da personagem central durante toda a narrativa, deixando-a somente quando comenta a possibilidade de a personagem estar enganada a respeito de determinado fato; ou seja, para acentuar o conflito da história. O narrador não soluciona a trama; ao contrário, abandona a personagem sozinha no esforço de atravessar os limites do desconhecido (aquilo que não é revelado). A história finaliza antes que Gina tenha o seu filho, o que faz com que o leitor comungue a impotência que acomete a personagem: a não ciência do ocorrido. O narrador permanece quase integralmente “com” Bianco; ou seja, indiferente a julgamentos que atravessam a ação da personagem. No início do romance, percebe-se nítida divisão entre as duas instâncias: narrador e personagem; porém, no desenrolar do enredo, há um apagamento dessa separação. Outro recurso que reforça essa indefinição da pessoa ficcional responsável pelo relato é o uso recorrente de modalizações ou de locuções introdutivas.¹³ Em *La Ocasión*, observa-se, repetidas vezes, esse recurso no texto, o que mina a possibilidade de certeza em relação àquele que enuncia. Outra agravante para acentuar essa indefinição é a presença constante do discurso indireto livre. Essa conjunção de modalizações com o discurso indireto livre é exemplificada abaixo:

Reticente, Bianco cambia de conversación: le parece que después de la escena que acaba de descubrir, hablar con Garay López de otra cosa que de la Sociedad de Importación de alambre, entrar en nuevas confiancias sobre su proyecto de refutación a los positivistas, sería acrecentar su inferioridad ante él, ponerse todavía más en sus manos si por las dudas la escena que presenció al llegar significara lo que sospecha en su fuero interno.¹⁴ (SAER, 2003, p.42).

¹³ Todorov (1970, p. 154) assim as define: “A ambiguidade depende também do emprego de dois processos verbais que penetram o texto todo. [...] são eles: o imperfeito e a modalização. Esta última consiste, lembremos, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado”.

¹⁴ “Reticente, Bianco muda de conversa: acha que depois da cena que acaba de descobrir, falar com Garay López de outra coisa que não da Sociedade de Importação de arame, entrar em novas confiancias sobre seu projeto de refutação dos positivistas, seria acrescentar sua inferioridade perante ele, pondo-se ainda mais em suas mãos.

Observam-se duas posturas narrativas diferenciadas na descrição do passado de Bianco. A primeira é quando o próprio narrador volta-se ao passado do protagonista, para por o leitor na ciência de algum fato que pudesse aclarar o entendimento do enredo. No segundo caso, quem requer a volta ao passado é o próprio protagonista, por meio de suas reminiscências. Nelas, o narrador apenas registra o pensamento da personagem. A independência do narrador, em algumas partes, o seu vagar entre os hemisférios temporais da história, e a tutela que o protagonista empreende sobre ele, em outras partes da narrativa, fazendo-o relatar seus pensamentos, produzem um discurso dúbio, exaurido de um mesmo narrador heterodiegético. Essa postura facilita a manifestação do protagonista no ambiente do discurso; ou seja, a partir de um discurso diversificado do narrador, o protagonista entra em cena. A narrativa torna-se complexa, quando não se consegue distinguir quem segura as rédeas do relato. Demonstrando isso, percebe-se que há momentos em que somente após uma grande quantidade de texto narrado em terceira pessoa o narrador revela que se tratava de um pensamento de Bianco.

Assim, o protagonista vai ganhando espaço na narrativa: a história deixa de estar nas mãos do narrador, apenas, para ser conduzida, também, pelo protagonista. É como se fosse de propriedade de Bianco, ou se ele a requisitasse como sua, após o narrador terminar o relato. Esse esquema é resultado de uma focalização restritiva, em que o narrador heterodiegético eclipsa-se, em benefício da ação da personagem. Além desse foco sobre a personagem, têm-se outros recursos que conturbam a certeza de qual voz se ouve no texto: indefinição se o que se observa é um discurso imediato, provindo da personagem, ou um discurso indireto livre, advindo do narrador. Com isso, o narrador busca a sua transparência no texto ou beneficia a história, em prejuízo de sua manifestação. Ao mesmo tempo em que se busca alcançar essa realidade (esse efeito de real), porém, o texto narrativo questiona a possibilidade de apreensão de uma dada realidade.

Saer problematiza o espaço entre realidade e ficção por meio da personagem Bianco, que discute e questiona a especificidade desses dois lugares. A literatura, para Saer, seria algo maior, um “discurso-objeto”¹⁵ obtido por meio do manuseio da realidade-objetiva,

Isto, se a cena que presenciou ao chegar, pelas dúvidas, significara o que suspeita em seu foro interno” (Tradução nossa).

¹⁵ Saer assim define esse termo: “[...] obtener ese estatuto de objeto único que es el de la obra de arte, de narración-objeto que se basta a sí misma y que, dentro de los límites que se ha impuesto por sus principios de construcción soberana, es un mundo propio, un verdadero cosmos dentro del otro” (SAER, 1999, p. 26). Tradução nossa: “[...] obter esse estatuto de objeto único que é o da obra de arte, de narração-objeto. Narração que se basta a si mesma, já que dentro de limites que a ela foram impostos por seus princípios de construção soberana: um mundo próprio, um verdadeiro cosmos dentro de outro”.

mesclada com o imaginário, tendo como escopo a possibilidade de realização do ficcional. A obra literária não é refém de ideologias, mas tem, na concepção de Saer, a liberdade de trabalhar com todas elas no sentido de promover discussões que levem à superação dos entraves, ou limites, que os discursos cientificistas não conseguem ultrapassar. Saer, como enunciador da obra, coloca-se acima de toda esta discussão, aliciando o seu narrador, refém de Bianco, mostrando, por meio dele, a grandeza da literatura como possibilidade de um discurso-objeto. Assim, em *La Ocasión*, o tema central gira em torno da realização do texto ficcional. Saer circunscreve, no próprio ambiente ficcional, o tema da urdidura do texto literário, trajando-o de novas possibilidades, ou de maiores limites, já que imerso nesse espaço que rechaça qualquer tipo de delimitação.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 131 – 136. (Coleção Signos, 44).

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional. In: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC, 1991, v. 1. p. 114-133.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed.. Lisboa: Vega, 1995.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

LINS BRANDÃO, Jacyntho. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: _____. *A personagem de ficção*. 7. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Coleção Debates). p. 9 – 50.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.

_____. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

_____. *La Ocasión*. 2. ed.. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SANTOS, Adazil Corrêa. *Problemática do narrador*. Bauru, SP: Universidade do Sagrado Coração, 1989.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1970.

A LINGUÍSTICA APLICADA NO BRASIL E AS PESQUISAS EM LÍNGUA ESPANHOLA

Doris Cristina Vicente da Silva Matos*
Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Paraquett

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir as mudanças paradigmáticas da Linguística Aplicada a partir da década de 1990, relacionando-as ao ensino/aprendizagem de línguas na contemporaneidade e sua importância para o avanço das pesquisas nesta área no Brasil. Será abordado também, o lugar das investigações relacionadas à língua espanhola no cenário mundial e nacional, finalizando com a urgência de novos parâmetros em pesquisa para a Linguística Aplicada que estejam atentos às necessidades globais e locais na era da tão proclamada globalização.

Palavras-chave: Ensino/aprendizagem de língua espanhola. Linguística Aplicada. Pesquisa.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo discutir los cambios paradigmáticos de la Lingüística Aplicada a partir de la década de 1990, relacionándolos a la enseñanza/aprendizaje de lenguas en la contemporaneidad y su importancia para el avance de las investigaciones en este área en Brasil. Será abordado también, el lugar de las investigaciones relacionadas a la lengua española en el escenario mundial y nacional, terminando con la urgencia de nuevos parámetros en investigaciones para la Lingüística Aplicada que estén atentos a las necesidades globales y locales en la era de la tan proclamada globalización.

Palabras-clave: Enseñanza/aprendizaje de lengua española. Lingüística Aplicada. Investigación.

1 O PRESENTE E FUTURO DA LA: PERSPECTIVAS

A ciência social denominada Linguística Aplicada sofreu, desde seu surgimento, diversas mudanças conceituais. Moita Lopes (1996) a define como uma área de investigação que se ocupa das questões referentes à linguagem, tais como os problemas enfrentados pelos participantes do discurso no contexto social, seja dentro ou fora do ambiente de ensino/aprendizagem, entretanto não foi sempre esta a sua definição. Ao longo das décadas, a

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: profadoris_ufs@yahoo.com.br

Linguística Aplicada (doravante LA) passou por várias transformações até deixar de ser entendida apenas como aplicação de teorias linguísticas a questões do ensino de línguas, sobretudo, ao ensino de línguas estrangeiras e atingir o seu atual *status* de ciência social, interdisciplinar e independente da Linguística geral ou Linguística teórica.

Neste trabalho me centrarei na LA a partir de 1990, pois, foi nesta década que esta área do conhecimento começou a se reinventar, expandindo seus horizontes para além dos limites da sala de aula e outros contextos institucionais passaram a ser foco de pesquisas na área. Os contextos de ensino e aprendizagem de línguas, principalmente o inglês, ainda ocupavam grande parte das pesquisas, porém outras fronteiras são perpassadas a fim de que esta ciência rompesse com os modelos anteriores de teorizar e fazer LA.

Essa nova maneira de compreender a LA faz com que a própria disciplina seja renomeada e ela recebe algumas qualificações, como: “indisciplinar”, “mestiça” ou “nômade”, na denominação de Moita Lopes (2006), “transgressiva”, “antidisciplinar” e “modernista”, conforme a nomeia Pennycook (2001; 2006), ou como LA da “desaprendizagem” (FABRÍCIO, 2006) que vêm a corroborar com o conceito de Linguística Aplicada Crítica que é esta nova e recente proposta de mudança na área da Linguística Aplicada que visa a interferir na realidade social, na medida em que propõe pesquisas e práticas pedagógicas que dialoguem diretamente com as necessidades sociais dos sujeitos envolvidos.

Pennycook (1998) propõe em seu artigo: *A linguística aplicada dos anos 90: em defesa de uma abordagem crítica*, o que ficou conhecido como Linguística Aplicada Crítica (doravante LAC), entendendo-a como uma forma de antidisciplina ou conhecimento transgressivo e esclarece que “as sociedades são desigualmente estruturadas e são dominadas por culturas de ideologias hegemônicas que limitam as possibilidades de refletirmos o mundo” (PENNYCOOK, 1998, p.24). O autor acrescenta que a aprendizagem de línguas está totalmente vinculada à manutenção ou à possibilidade de mudanças dessas desigualdades. Sabemos, então, que, ao privilegiarmos determinados padrões culturais e linguísticos, nós, professores de línguas estrangeiras, nos tornamos, na maioria das vezes, reprodutores dessas desigualdades.

Mais explicitamente sobre a LA, Pennycook (1998, p. 46) defende que:

Como linguistas aplicados, precisamos não só nos percebermos como intelectuais situados em lugares sociais, culturais e históricos bem específicos, mas também precisamos compreender que o conhecimento que produzimos é sempre vinculado a interesses. Se estamos preocupados com as óbvias e múltiplas iniquidades da sociedade e com o mundo em que vivemos, então creio que é hora de começarmos a assumir projetos políticos e morais para mudar estas circunstâncias. Isso requer que

rompamos com os modos de investigação que sejam associiais, apolíticos e a-históricos.

Entendo que a investigação em LA contemporânea precisa estar atenta às características do sujeito pós-moderno, que não é mais visto como detentor de uma identidade pronta e acabada, mas sim como um sujeito em constante estado de construção e reconstrução, a partir de suas interações com outros sujeitos e contextos sociais. Segundo Rajagopalan (2003, p.71) “em qualquer momento dado, as identidades estão sendo adaptadas e adequadas às novas circunstâncias que vão surgindo”.

O mundo em que vivemos está marcado pelas instantâneas transformações das relações sociais e econômicas que trazem como conseqüências alguns fatores: os avanços tecnológicos, o rompimento de fronteiras, o diálogo entre culturas, os conflitos entre nações e a hierarquização cultural. Nesse cenário, erguem-se a preocupação e o debate sobre questões culturais e identitárias, buscando-se compreender essa sociedade constituída de sujeitos plurais, baseada na diversidade e caracterizada, principalmente, pela desigualdade.

Percebe-se que existe uma lacuna no que diz respeito às pesquisas relacionadas à LAC, pois, segundo Brito (2008, p. 29) e Silva (2008, p.24), que defenderam suas teses de doutorado nesta área de conhecimento e fizeram um levantamento bibliográfico sobre o tema em âmbito nacional e internacional (notadamente Espanha), foi constatada uma escassez de estudos na área da LAC já que se trata de uma nova e recente proposta de mudança na área da LA, sendo necessário ampliar o universo dos estudos nesse campo de pesquisa. Para as autoras, a LA alcança neste momento uma maturidade, tanto interna, quanto externa e em âmbito internacional, o que se pode perceber por suas redefinições teóricas e seu crescimento e reconhecimento em congressos e associações pelo mundo.

Ao focar o país no qual Brito (2008) e Silva (2008) realizaram parte de sua pesquisa de Doutorado, a Espanha, percebo que nele a LA ainda não é vista com este viés crítico e atento às demandas dos sujeitos plurais da atualidade. No levantamento feito pelas autoras, Silva (2008, p. 24) conclui que naquele país ainda há uma preocupação muito grande em questões relacionadas ao processo de ensino e aprendizagem, notadamente do espanhol como língua estrangeira, focalizada unicamente no aspecto didático, ainda que haja estudos preocupados com estratégias e recursos recentes de uso global. Esta situação para Silva (2008, p. 24):

(...) representa uma notória preocupação e empenho por ganhar espaço e retorno monetário no mercado editorial mundial, com o incentivo e promoção a determinadas editoras. Logicamente, essa postura também se caracteriza como uma reação frente à ameaça que o ensino de Inglês tem representado, desde o próprio surgimento de LA e dessa mais recente leva de globalização que estamos vivendo todos, em maior ou em menor escala, para o bem ou para o mal.

Conforme já explicitarei anteriormente, a LA tem seu início marcado pelo interesse em questões relacionadas ao ensino e aprendizagem de línguas, notadamente o inglês e na atual sociedade em que vivemos a língua, que Elio Antonio de Nebrija¹, em 1492, já apontava na primeira gramática de língua espanhola como instrumento do império, é sinônimo de poder, não só cultural, como monetário. Esse interesse no desenvolvimento de pesquisas que tenham um retorno financeiro para editoras impede o avanço das pesquisas em LA que tenham uma visão crítica desta ciência e que estejam em conformidade com os problemas enfrentados por nossa sociedade, impedindo “o alargamento dos horizontes da LA no país e bloqueando uma produção teórica mais abrangente que deixe de marcar passo em questões que pertencem à fase de arrancada da disciplina”. (SILVA, 2008, p. 25)

Passando do interesse financeiro para o social, Rajagopalan (2003, p.48) já apontava para o fato de muitos pesquisadores estarem se convencendo da consciência social do linguista e também para a formação de “um amplo consenso em torno do papel social do linguista e de suas responsabilidades perante a sociedade”, o que corrobora com a necessidade de novos parâmetros para a pesquisa em LA, tornando nossas investigações socialmente relevantes. Sobre a mesma temática, Moita Lopes (2006, p.22) afirma que a LA “necessita da teorização que considera a centralidade das questões sociopolíticas e da linguagem na constituição da vida social e pessoal” e Fabrício (2006, p.52) indica que as pesquisas no campo “navegam por novos mares”, mares estes que não podem conceber mais o desenvolvimento de pesquisas que não estejam politicamente e socialmente engajadas e se preocupem somente com aplicação de teorias linguísticas para a resolução de problemas surgidos no processo de ensino e aprendizagem de línguas, somente no espaço da sala de aula.

2 A LA NO BRASIL

Conforme explicitado anteriormente, a LA foi vista durante muito tempo como sinônimo de ensino de línguas e como um campo de estudo de aplicação da Linguística

¹ Elio Antonio de Nebrija (1444-1522) foi um humanista e filólogo espanhol, autor da primeira gramática da língua castelhana (1492) e do primeiro dicionário espanhol (1495).

teórica. Mundialmente, essa ideia perdurou por muito tempo inclusive para aqueles mais leigos essa é ainda a concepção da LA, entretanto, ao nos voltarmos para a situação da LA no Brasil, percebemos que diferentemente da situação das pesquisas em outros países, já há um quadro epistemológico de ruptura com os paradigmas defendidos até então e que não viam a LA como uma ciência interdisciplinar que está preocupada com os problemas relacionados ao uso da linguagem em diferentes contextos sociais.

Para Moita Lopes (2006, p. 16) hoje, é possível dizer que a LA é um campo relativamente bem estabelecido em nosso país e é possível comprovar este feito pelos muitos programas de pós-graduação na área, pelo apoio das agências de fomento à pesquisa e pela criação, em 1990, da Associação de Linguística Aplicada no Brasil – ALAB. A página *web* da ALAB² indica como objetivo da Associação:

(re) construir um lócus acadêmico-científico e reflexivo, fomentando, por sua vez, estudos e reflexões da área de LA, não concebida mais como aplicação de teorias linguísticas, mas como um campo de investigação indisciplinar, transgressiva e híbrida.

A LA se tornou uma disciplina híbrida ou mestiça, onde a interdisciplinaridade, que ainda é vivida timidamente, é cada vez mais um caminho a ser seguido. Isto é, a LA deve dialogar com outras áreas, como as ciências sociais, a antropologia, a sociologia, etc, pois, como afirma Moita Lopes (2006, p.96) “Se quisermos saber sobre linguagem e vida social nos dias de hoje, é preciso sair do campo da linguagem propriamente dito: ler sociologia, geografia, história, antropologia, psicologia cultural e social etc.” Pois, parece imprescindível que a LA se aproxime das áreas que enfoquem o social, o político e a história, ou melhor, essa é a condição para que a LA possa responder às demandas da vida contemporânea.

Esse novo modo de conceber a LA permite entender melhor os paradigmas existentes nos dias atuais, já que em meados da década de 1980 até a de 1990 as pesquisas realizadas dentro dessa área começam a investigar outros contextos sociais que não lidam com ensino, passando a ser entendida, inclusive, como indisciplinar, ou seja, se reconhece que não pode mais se constituir como disciplina. Isso se dá pelo fato de que a LA também deseja ousar pensar de forma diferente da linguística, isto é, ir além de paradigmas consolidados, prontos, acabados e consagrados.

² <http://www.alab.org.br/pt/a-alab> Acesso em 21 de maio de 2012

A LA contemporânea deixou de ser associada quase que exclusivamente ao ensino/aprendizagem de língua estrangeira e dependente do embasamento teórico proveniente da linguística, considerada, como apontado logo no início desta seção, a sua ciência-mãe. A LA não ignora visões importantes de outras áreas do conhecimento e as novas perspectivas têm tratado as práticas a serem investigadas de forma contextualizada, encarando os indivíduos de pesquisa como heterogêneos e sujeitos ao contexto sociocultural em que estão inseridos, ou seja, os indivíduos são concebidos socialmente.

3 O LUGAR DA LÍNGUA ESPANHOLA NAS PESQUISAS EM LA

No que se refere às pesquisas em LA na área de espanhol, há ainda uma grande discrepância entre pesquisadores que participam de eventos ou publicam artigos em coletâneas referentes à LA quando se compara com a área de língua inglesa. Paraquett (2009) ao realizar um levantamento dos trabalhos publicados na Revista Brasileira de Linguística Aplicada (RBLA) desde o lançamento de seu primeiro volume, em 2001 até o décimo quarto volume, em 2008, constatou que de um total de 130 artigos, apenas 3 se dedicavam ao espanhol, enquanto 60 se dedicavam ao inglês. Os outros 67 artigos versavam sobre temas diversos, como estudos do português como língua materna ou estrangeira etc. A partir desta constatação, a autora tenta em seu artigo descobrir o lugar que ocupam os professores de espanhol no cenário das pesquisas brasileiras, para poder pensar em estratégias que coloquem estes mesmos professores “em um novo lugar, mais próximo ao de outros professores e pesquisadores de línguas estrangeiras de nosso país.” (PARAQUETT, 2009, p. 124)

Em uma publicação mais recente, Paraquett (2012, p. 226) aponta que os números da RBLA referentes a 2009 e 2010 estão caracterizados pela pulverização de temas, sem que haja uma preocupação com línguas estrangeiras, o que em seu ponto de vista “confirma o amadurecimento da publicação”. Essa pulverização de temas indica o caráter interdisciplinar da disciplina e, segundo a página *web*³ da revista, revela a preocupação com temas “que tratam dos muitos fenômenos relacionados a problemas de linguagem da vida real relacionados à língua em uso em contextos diversos ou à aprendizagem”. Ao verificar os números referentes aos anos de 2011 e 2012⁴ foi possível confirmar que as temáticas dos artigos apresentados são cada vez mais diversas e preocupadas em desenvolver uma abordagem crítica para a LA.

³ <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/rbla/> Acesso em 21 de maio de 2012

⁴ <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/rbla/> Acesso em 21 de maio de 2012

Para entender esse lugar que ocupam os pesquisadores da área de espanhol nas investigações em LA é importante recorrer aos processos históricos que culminaram na posição que ela ocupa hoje. Paraquett (2009) enumera os fatos que considera fulcrais para seu estabelecimento:

- o início da história de seu ensino no Brasil, em 1919, como disciplina no Colégio Pedro II;
- a criação, em 1941, do curso de Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro;
- a assinatura, em 1942, do decreto-lei (N. 4.244) que reconhece o espanhol como uma das línguas do ensino médio e em 1958, o projeto de lei (4.606/58), que obriga o ensino de espanhol nas mesmas bases do ensino de inglês;
- a assinatura das Leis de Diretrizes e Bases (LDB), em 1961 e 1971;
- a criação dos Centros de Línguas Estrangeiras Modernas, em 1979;
- a fundação no Rio de Janeiro da primeira associação de professores de espanhol no Brasil (APEERJ), em 1981;
- a assinatura do Tratado de Assunção que resultou no acordo do MERCOSUL, em 1991;
- a assinatura da atual LDB, em 1996;
- a fundação, em 2000, da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH);
- e a assinatura da Lei 11.161, em 2005, conhecida como a Lei do espanhol.

Estes fatos históricos no percurso do ensino e difusão da língua espanhola no Brasil não foram suficientes para que a disciplina se estabelecesse de maneira equiparada às pesquisas de nossos colegas de língua inglesa no âmbito da LA. Para entender esta discrepância, novamente é necessário remeter ao que acontecia naquele momento, pois “enquanto nos preocupávamos com nossas questões internas (as leis e as associações), nos afastávamos dos movimentos paralelos que aconteciam no Brasil, em particular, na área da LA” (PARAQUETT, 2009, p. 127).

Almeida Filho (2007, p.89) aponta como o início da LA no Brasil o ano de 1978, ano em que ele e Carmen Rosa Caldas-Coulthard voltaram ao Brasil de seu Doutorado na Inglaterra, local em que se teorizavam questões em torno à LA e ao ensino de línguas. Esse nascimento teria ocorrido durante um Seminário na Universidade Federal de Santa Catarina, que teve como tema o ensino nocional-funcional, última novidade no âmbito do ensino de

línguas na época. Um pouco antes, em meados dos anos 70 estes pesquisadores teriam presenciado as mudanças paradigmáticas das propostas comunicativas para o ensino de línguas, na própria Inglaterra e Escócia e naquele momento estavam retornando para o Brasil com a necessidade de promover mudanças no âmbito da LA aqui também.

Percebe-se que muitos dos teóricos responsáveis pelo início dos trabalhos em LA no Brasil são da área de inglês e realizaram seus Doutorados em países de língua inglesa, estando preocupados com o ensino de línguas em geral, porém com forte filiação ao ensino de inglês. Esta seria uma das principais explicações para o atual descompasso nas pesquisas produzidas em outras línguas, notadamente o espanhol:

[...] enquanto alguns professores de inglês voltavam ao Brasil de seu doutorado na Inglaterra trazendo na sua maleta as últimas novidades em métodos de ensino e aprendizagem, os de espanhol continuávamos com o modelo gramaticalista e sem dar conta das questões comunicativas, culturais ou discursivas que começam a ser pensadas para a aprendizagem de línguas. (PARAQUETT, 2009, p. 128)

É notória a divergência no modelo de aprendizagem defendido durante uma mesma época, pois no ensino de espanhol não se falava ainda em comunicativismo nos anos 70, foi somente nos anos 90 que este modelo apareceu nos materiais didáticos produzidos na Espanha e em conseqüente exportação para o Brasil e até hoje a compreensão do que seja este modelo de aprendizagem pode não ter sido inteiramente compreendida entre os profissionais da área (PARAQUETT, 2009). Somamos este fato à posição que ocupa o interesse pela aprendizagem da língua inglesa em nível mundial que teve seu início após a segunda guerra mundial:

Por causa de sua internacionalização, o inglês tornou-se um dos mais cobiçados capitais culturais do mundo contemporâneo em quase todos os contextos e passou a ser demandado quase de forma obrigatória por uma parte significativa das mais distintas sociedades. (SIQUEIRA, 2008, p.90)

O ensino do inglês pode ser comparado a uma indústria, pois quando falamos em número e cifras, sua amplitude é gigantesca e milionária, gerando inúmeros postos de trabalho e pessoas interessadas em sua aprendizagem. O Brasil não fica atrás, pois:

[...] faz parte do grupo de países do ‘círculo em expansão’, ou seja, onde o inglês é falado e estudado como língua estrangeira (LE), ou para sermos mais coerentes com o contexto contemporâneo, inglês como língua internacional (ILI). (SIQUEIRA, 2008, p. 91)

Se pensarmos historicamente, o status de língua estrangeira mais estudada no Brasil é recente, pois data de 1809 com um decreto de D. João IV, que determinava o ensino de inglês e francês nas escolas públicas brasileiras e ao compararmos com os dados apresentados no começo desta seção, o começo do ensino de espanhol data de 1919, como disciplina no Colégio Pedro II. É um vácuo temporal de 110 anos que separa o início do ensino de inglês e o início do ensino de espanhol nas escolas públicas brasileiras, o que corrobora também para a diferença numérica nas pesquisas em cada área.

O interesse pela difusão da língua espanhola e seu consequente ensino, tanto em cursos livres, como em escolas, ganhou força com a assinatura do Tratado de Assunção que teve como resultado o acordo do MERCOSUL, em 1991, considerado como um dos mais importantes passos para o processo de integração entre os países pertencentes ao Cone Sul do continente americano. Podemos perceber que questões geopolíticas influem no estabelecimento ou apagamento de uma determinada língua do cenário de prestígio mundial, pois assim como um dia a língua francesa teve seu ápice como língua de prestígio entre a elite mundial durante alguns séculos e sua consequente obrigatoriedade nas escolas de nosso país, posteriormente vimos o mesmo acontecer com a língua inglesa concomitantemente com a língua francesa, até vivenciarmos, infelizmente nos dias atuais o descaso com que esta língua é vista no cenário brasileiro, cada vez mais perdendo espaço nas escolas.

Um fator a se ressaltar é a falta de prestígio das línguas dos imigrantes do sul do Brasil, como o italiano e o alemão, pois apesar da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) (1996) indicar que a comunidade escolar deve escolher a língua estrangeira de acordo com suas possibilidades, não é o que acontece geralmente. Futuramente, não será possível esquecer que as línguas orientais, como o coreano ou chinês precisarão estar nas escolas, pois a cada dia crescem esses imigrantes no Brasil atual. Neste sentido, o ensino de língua estrangeira deve apontar para uma perspectiva plurilíngue, que considere as especificidades dos grupos com os quais atua.

Outra questão geopolítica que alavancou o ensino de língua espanhola no Brasil foi a assinatura da Lei 11.161, no ano de 2005, conhecida como a Lei do espanhol, que determina a oferta obrigatória da língua espanhola pelas escolas públicas e privadas e de matrícula facultativa pelos alunos do ensino médio, facultando, também a obrigatoriedade de oferta ao segundo segmento do ensino fundamental. Apesar de o tempo para a aplicação da Lei ter expirado, ainda é comum encontrar escolas em que não é ofertado seu ensino, principalmente

em regiões em que a formação de professores de espanhol não é significativa ou que não haja uma mobilização política para cumpri-la. Através destes dados podemos perceber que o ensino da língua espanhola nas escolas de nosso país vem aumentando significativamente, embora ainda não esteja equiparado ao ensino da língua inglesa.

Assim sendo, percebo que nós os pesquisadores em língua espanhola ainda precisamos ganhar mais espaço nas pesquisas e consequentes publicações em LA e mostrar para a academia o muito que se tem feito em nossa área, não somente por questões geopolíticas, mas profissionais, culturais e principalmente sociais. O percurso histórico explica nosso apagamento científico, porém a história futura está sendo traçada neste momento e dependem dos pesquisadores a divulgação e o fomento para que ocupemos cada vez mais espaço no cenário das pesquisas brasileiras e possamos estabelecer o diálogo necessário com as outras línguas estrangeiras que se ensinam em nosso país, contribuindo, assim, para a pluralidade linguística e a difusão da LA.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes de. *Linguística Aplicada, ensino de línguas & comunicação*. Campinas: Pontes, 2007.

BRITO, Sara Araújo. *Identidade(s) Multicultural(is) latino-americana(s) e ensino/aprendizagem de espanhol como língua estrangeira: a contribuição da geração Mcondo*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense: Instituto de Letras, 2008.

FABRICIO, B. F. Linguística Aplicada como espaço de desaprendizagem: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, L. P. *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p. 45-66.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Oficina de Linguística Aplicada: a natureza social e educacional dos processos de ensino/aprendizagem de línguas*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

_____. *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.

PARAQUETT, Márcia. *O papel que cumprimos os professores de espanhol como língua estrangeira (E/LE) no Brasil*. In: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos, no 38, p. 123-137, 2009.

_____. A língua espanhola e a linguística aplicada no Brasil. *Revista Abeache*, São Paulo: ABH, v. 1, n. 2, 2012, p. 225-239.

PENNYCOOK, A. A lingüística aplicada dos anos 90: em defesa de uma abordagem crítica. In: SIGNORINI, I. & CAVALCANTI, M. C. *Lingüística Aplicada e Transdisciplinaridade*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1998, p. 23-49.

RAJAGOPALAN, K. *Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola, 2003.

SILVA, Rosineide Guilherme. *A língua espanhola na formação técnica profissional de nível médio em saúde*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense: Instituto de Letras, 2008.

SIQUEIRA, Domingos Sávio Pimentel. *Inglês como língua internacional: Por uma pedagogia intercultural crítica*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia: Instituto de Letras, 2008.

**CERCOS, MUROS, DESENCONTROS E OUTRAS BARREIRAS:
EMPAREDAMENTO DO SUJEITO EM *CORPO NO CERCO*, DE HELENA
PARENTE CUNHA**

Gilson Antunes da Silva*

Orientadora: Profa. Dr^a. Antônia Torreão Herrera

RESUMO

Neste texto, investiga-se a poética de Helena Parente Cunha a fim de flagrar em seu primeiro livro, *Corpo no cerco* (1978), a representação do sujeito encarcerado diante de muros, cercos, desencontros e outras barreiras que o impedem de realizar-se enquanto pessoa e que o impossibilitam de satisfazer seus desejos, empurrando-o para o contato direto com a frustração. Este trabalho, portanto, centraliza-se na análise crítico-literária de poemas representativos dessa temática, elegendo como elementos norteadores os seguintes aspectos: os muros político-sociais e os constitutivos da própria condição humana (finitude, constituição psíquica, linguagem e representação).

Palavras-chave: Emparedamento. Muros. *Corpo no cerco*. Helena Parente Cunha.

ABSTRACT

In this paper, it is investigated the poetics of Helena Parente Cunha, in order to catch in her first book, *Body in the siege* (1978), the representation of the individual jailed before walls, enclosures, misunderstandings and other barriers that prevent him/her to perform up as a person and which impede to satisfy his/her desires, pushing him/her to direct contact with the frustration. This paper, therefore, focuses on the critical-literary analysis of poems representing this theme, chosen as guiding elements the following aspects: the socio-political walls and the constitutive aspects of the human condition (ending, psychic constitution, language and representation).

Keywords: Immurement. Walls. *Corpo no cerco*. Helena Parente Cunha.

1 INTRODUÇÃO

Corpo no Cerco, publicado em 1978, é o livro de estreia da escritora Helena Parente Cunha. Entretanto, existem outros poemas mais remotos que os configurados nesse livro. Trata-se de onze textos publicados na antologia *Além de estar*, em 2000, sob o título de *Moderna poesia baiana*. Esses textos são datados de 1967 e já trazem as marcas principais do

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia.
Email: gilsonfi@bol.com.br

percurso lírico feito pela poetisa baiana. Segundo Christina Ramalho (2007), podemos observar nesses onze poemas os seguintes aspectos que se repetirão ao longo dos livros posteriores: presença constante de sinestésias, recurso da aliteração e do trocadilho, suspensão dos conectivos para valorizar as conotações implícitas, contemplação pictural do mundo, o corpo como ponto de partida para o derramamento lírico, presença alternada dos quatro elementos, *carpe diem*, angústia existencial gerada pela consciência das limitações impostas pelo existir, visão do outro na face recôndita do espelho, fragmentação como modo de sobrevivência e volatilidade como conquista a ser alcançada.

Angélica Soares (1983), ao fazer uma leitura existencialista de *Corpo no cerco* (1983), afirma que o livro está centrado em duas imagens principais: muro e abismo, simbolizando o impedimento da co-existência, a incapacidade de aceitar o desafio do social e da sociedade em momentos nos quais o existir se torna tão absurdo que para o sujeito parece não mais haver respostas, restando apenas a representação da angústia, do mal-estar.

Neste texto, tomaremos alguns poemas cuja temática gravita em torno do emparedamento do sujeito, a fim de evidenciar a maneira como a lírica heleniana representa tais aspectos. Trata-se, portanto, de uma análise crítico-literária centrada no próprio texto, nas suas organizações estéticas e no trabalho com a própria linguagem.

2 RELANCES DE UM CORPO SITIADO: MUROS E AMUROS

A poética inicial de Helena Parente Cunha faz emergir de seus versos um sujeito emparedado por barreiras variadas que o torna angustiado e melancólico quando se depara com a frustração constante de um desejo que não pode satisfazer para além de si mesmo. Encurralado numa espécie de cárcere de ferro, esse indivíduo vê sua potencialidade enfraquecida, transformada em angústias, em miséria. Mergulhado nesse universo cerceador, este indivíduo externaliza seus sentimentos, denunciando uma realidade incompatível com os anseios do homem, um espaço incapaz de ofertar ao sujeito o mínimo de condição para a manutenção de suas próprias vontades. Vários são os poemas que trazem a temática do emparedamento, desse sentimento de frustração e de impotência. “Corpo no cerco”, poema que dá nome e abre o livro de estreia da autora, apresenta o corpo, tomado aqui como metonímia do sujeito, sitiado pelos quatro cantos, tomado por todos os lados.

CORPO NO CERCO

os quatro pontos do globo
os quatro cantos do céu
as quatro esquinas do quarto
o corpo todo travado
no olhar cicatrizado

nas mãos as chaves
oxi(sol)dadas
onde as portas
(de sair aonde?)
onde o norte
só desnorte
mais o leste sem oeste

os meus membros quatro exatos
quatro minhas as paredes
cerco do corpo no quarto
meu corpo cortado em quatro (CUNHA, 1978, p. 20-1)

A primeira estrofe revela o eu-lírico visualizando seu corpo sitiado, dominado por uma força que não mais lhe causa tanto sofrimento, pois esse corpo já se tornou habituado com o padecer. Além disso, apresenta um sujeito desesperançoso, uma vez que não visualiza mais o novo, não contempla nenhuma possibilidade com seu olhar cicatrizado. O verso “o corpo todo travado” indica que esse sujeito, como que abnegado de si mesmo, já não mais se importa com as paredes, com as prisões que o cercam, que o condicionam a uma realidade intransponível. O adjetivo travado remete àquilo que é preso, unido, entrelaçado, alienado a uma realidade sufocante, no caso do poema, aos quatros que são reiterados na estrofe. Entre os números significativos, o quatro representa a ordem cósmica e é o símbolo da totalidade, afirma Manfred Lurker (2003) no *Dicionário de simbologia*. Isso reforça a ideia de um cerco sem brecha, sem escapatória, sem fissura da qual o sujeito possa escapar.

A estrofe seguinte reitera a ideia de impotência diante dos cercos totalitários. O sujeito está munido de um instrumento capaz de lhe possibilitar o rompimento da prisão, mas as chaves não abrem mais, porque estão deterioradas. Através da inserção do morfema (sol) em meio à palavra oxidada, a poetisa cria várias possibilidades de leitura para o verso. As chaves estão oxidadas pela ação de reações químicas; estão ainda soldadas, desfeitas e transformadas e já não mais cabem na fechadura e não tem funcionalidade alguma.

O simbolismo da chave, conforme Chevalier e Gheerbrandt (2006), relaciona-se com seu duplo papel: a abertura e seu fechamento. É, ao mesmo tempo, um símbolo de iniciação e de discriminação. Remete à passagem bíblica em que Pedro recebe de Jesus as chaves e a

autoridade para comandar a Igreja de Cristo na terra e nos céus. Nesse caso, o objeto é a imagem do poder outorgado, expressão do poder transferido a seu possuidor. No poema, o eu-lírico possui o objeto, mas o poder lhe é retirado quando, pela ação do tempo, a chave enferruja. Há uma espécie de frustração diante da saída: cria-se o desejo de ruptura, oferece-se o instrumento, mas este não funciona. Nesse caso, é o tempo o responsável pela ação de oxidar o objeto e o sujeito é apassivado em seu papel diante do fato. Espera, sem reações, o tempo necessário para ocorrer o fenômeno químico (oxidação). Isso pode apontar para uma possível apatia do sujeito diante do que lhe acontece, pois ele não procura, a tempo, os meios para se libertar do cerco que o empareda.

Por outro lado, o eu-lírico parece apontar o responsável pela ação de enclausuramento definitivo, evidencia o responsável pelo emparedamento do corpo: o soldado. Diante da constatação, ele indaga pela saída: onde as portas? Onde o norte? Mas, como o José dummondiano, não encontra a possibilidade, a porta não se abre:

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora? (ANDRADE, 2009, p. 130)

Sozinho no escuro, entre quatro paredes, sem teogonia, sem cavalo que fuja a galope, apenas com a parede nua para se encostar, o sujeito poético heleniano não resiste à pedra que está não só no meio do caminho, mas em todos os lados. Aceita como suas agora as paredes, como se houvesse uma identificação total entre sujeito e cerco, muro e corpo: “quatro minhas as paredes/cerco do corpo no quarto/meu corpo cortado em quatro”.

Pode-se ler ainda uma terceira informação no significante oxi(sol)dadas. Considerando as últimas unidades semânticas da palavra (soldadas), pode-se ler aí também a ação de um outro ser que aponta para a condição de vítima do eu-lírico. Alguém, detentor do poder das chaves, inutilizou-as em sua função, soldando-as, impedindo alguém de exercer sua liberdade, enquadrando-o entre as quatro paredes. Nesse poema, portanto, fica a representação do corpo sitiado, murado por paredes que o condicionam à clausura, ao padecimento, forçando o indivíduo a tal condição.

Em “Rumo sem rumo”, o sujeito aparece representado em sua insistência desejan- te por alcançar uma saída, em sua procura por uma possibilidade de encontro. Mas, de fato, o que encontra nesse movimento reiterado é o caminho do nunca-onde, um rumo sem rumo:

**RUMO
SEM
RUMO**

em rumo de para-onde
resvalam extraviados caminhos
de geografia sem memória
mapas rasgados

gestos crispados de espantos sem
perguntas
sustam percurso

ermas palavras
hermetizadas
arrastam silêncio

passos
sonambulam tropeçados
seguem vacilando

ao rumo de nunca-onde (CUNHA, 1978, p. 34)

A primeira estrofe apresenta os caminhos desencontrados, rotas desfiguradas por onde inicia a travessia desse sujeito. Começo mal sucedido, o eu-lírico desliza para um rumo aparentemente certo. Trata-se, ainda que extraviado, de uma possibilidade, o rumo de para-onde. A ideia de errância frente a essa procura é reforçada nos dois versos seguintes quando apresentam o espaço a ser percorrido sob o signo da desmemória, do esquecimento e – consequentemente – do desencontro. Essa insistência é reforçada ainda pelo uso dos recursos estilísticos, por meio da reiteração da consoante alveolar [s], gerando sons sibilantes através da aliteração contínua ao longo do poema. Há um sujeito que desliza, resvala o tempo todo. Mas esse esvair-se não tem horizonte, esbarra num muro intransponível. Nesse caso, o caminho sem memória se faz às escuras. Desprovido de recordações, jamais pode ser percorrido em sua rota precisa, colocando o sujeito no estado de errância. Esse indivíduo agora não tem mais ao seu dispor nem mesmo um mapa capaz de lhe orientar nesse percurso incerto, esquecido, pois os mapas foram rasgados, diluídos pelo tempo numa memória que se apaga, volatiliza-se.

Segundo Santo Agostinho (1973), a memória, o grande palácio onde o sujeito arquiva todo o passado, é também o lugar do encontro pessoal e de todo o conhecimento do sujeito.

[...] Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, e até os sentimentos que me dominavam ao

praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, aprendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem (SANTO AGOSTINHO, 1973, p. 21)

Desmemoriado, o eu-lírico sente-se também desnortado, confirmando a ideia contida no título do poema: peregrinação sem norte, rota sem rumo. Diante desse apagamento de rastros, o sujeito não mais tem forças para, por meio das palavras, da indagação, espantar-se, questionar-se diante do absurdo com que se depara. Emudecido, apenas exerce o filosofar dos gestos (gestos crispados de espantos sem perguntas) dando início à ruptura desse percurso incerto. Na estrofe seguinte, esse sujeito, já não mais representa nada por meio de sua linguagem, as palavras não mais dizem a coisa, não mais servem de instrumento de sociabilidade, mecanismo para encontrar o rumo, porque as palavras solitárias e hermetizadas apenas representam o silêncio. Sem aquilo que o torna humano, sem a funcionalidade da linguagem, o sujeito depara-se com o nada, com a mais profunda solidão, com o absurdo de existir. A última estrofe, por sua vez, vem reiterar esse abismo com que se depara esse sujeito assujeitado, despossuído do que lhe é mais identificador. Não mais um homem segue seu percurso. Por meio da metonímia, a poetisa reduz o indivíduo a meros passos que, embriagados pelo sono, imagem da alienação, assujeitamento do indivíduo, perda total da identidade, seguem ao rumo do nunca-onde. O poema representa um ciclo que se encerra. Começa e termina com estruturas semelhantes, denotadoras de abertura e fechamento. O primeiro verso “em rumo de para-onde” cria, com a seleção dos recursos linguísticos, a imagem do percurso que será barrado no verso final “ao rumo de nunca-onde”. Nesses dois versos, com a fusão de classes diferentes (para-nunca e onde) a poetisa apresenta esse percurso incerto. Ao longo do texto, várias imagens são construídas para reforçar esse traço negativo. A preposição sem é repetida ao longo do texto, enfatizando essa errância, marcando a cada estrofe essa ausência, esse vazio que se faz incisivo a todo tempo, até sua exacerbação na estrofe final. Reforçam ainda essa imagem os vocábulos extraviados, rasgados, sustam, ermas, silêncio, sonambulam, tropeçados, vacilando e nunca.

Se em “Rumo sem rumo” as barreiras não são apresentadas em sua concretude, no poema “Em vão” elas se encontram na própria subjetividade. O que fica explícito nesse texto é a impossibilidade do encontro intersubjetivo que se reforça a cada investida do indivíduo em direção ao outro. A tese lacaniana de que, no campo das subjetividades, é impossível reduzir o dois ao uno é confirmada nesse poema:

EM VÃO

te debruças
sobre mim

nem no fundo
mais profundo
me acharás

em vão
mergulhas
o meu abismo

vens
à tona
mãos vazias

te afundas
te infundes
NO VÃO

(CUNHA, 1978, p. 32-3)

O interlocutor do eu-lírico desliza gradativamente sobre o outro sem apreendê-lo, sem que haja um encontro. Marcado desde o início pela expressão “em vão”, denotando a ideia de fracasso dessa busca, o tu começa sua tentativa por um simples debruçar sobre o outro para voltar desesperado sem ao menos reconhecer seu próprio reflexo na face do outro. Há uma opacidade que os distancia, que os segrega em universos distintos. Esse traço almejado é logo posto em xeque: jamais pode ser encontrado, nem na superfície nem mesmo no mais recôndito do outro. Na terceira estrofe, após o debruçar-se sobre o eu-lírico e voltar sem retorno, é a vez do mergulhar, denotando essa tentativa mais profunda de vasculhar no universo mais visceral do outro uma marca, um traço sequer capaz de fazer a união possível. Mergulha-se na água, símbolo da vida e do universo desconhecido, lugar de origem, fonte do primevo, do resto primordial. Mas depois de percorrer esse abismo visceral, o sujeito retorna com as mãos vazias, externalizando o fracasso dessa tentativa. Mais um desencontro, mais uma frustração de um desejo que não cessa de se repetir e não se fecha, pois está sempre condenado ao relançar-se. Por fim, na última estrofe, vamos encontrar o sujeito da procura totalmente identificado com o fracasso, com a frustração: te afundas/te infundes/NO VÃO. Resta apenas a certeza da fantasia, da ilusão, da inutilidade da busca, pois restou infrutífera, sem resultados. Há um muro a separar os dois indivíduos. Jacques Lacan, no *Seminário XX*, joga com a palavra *amour* (amor), grafando amûr (amuro) para denotar essa separação estabelecida pelo amor ao invés de uma união entre os dois. Nessa fase da escrita lacaniana, a ideia de se fazer um a partir da fusão de dois não é mais possível. Resta sempre uma distância entre o casal; há um abismo a distanciá-los continuamente, resultando na própria impotência do amor: “O amor é impotente, ainda que seja recíproco, porque ele ignora que é apenas o

desejo de ser Um, o que nos conduz ao impossível de estabelecer a relação dos dois sexos” (LACAN, 2008, p. 13).

Em “Horizonte”, o muro é o grande entrave para a realização das possibilidades desejanças do sujeito:

HORIZONTE

		janela aberta
	mar depois de céu verde ao vento flor coincidente	
- inexistem		muro bloqueia olhar tenteia anseia restos de cor rastos de movimento
		não transponho além-sonho
	onda aroma ramo rima insignificam	
-ex-palavras desexistem		o mundo começa na minha janela
		E ACABA NO MURO (CUNHA, 1978, p. 22-3)

O poema começa criando uma falsa expectativa ao elencar vários elementos que trazem em si a semântica da possibilidade, da abertura desse horizonte. A janela aberta que aparece deslocada no poema sugere falsamente esse lugar da transposição da barreira. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade. É ainda lugar de abertura por onde o sujeito visualiza o porvir; é espaço de ruptura, de saída. O mar, por sua vez, além de símbolo da dinâmica da vida, é lugar de nascimentos, de metamorfoses, das transformações e dos renascimentos. O verde, metonímia usada para representar plantas no poema, simboliza a esperança; é a cor tranquilizadora, refrescante, humana. Por fim, a flor é o símbolo da infância, do estado

edênico, da aurora, da juventude. Entretanto, todos esses elementos simbólicos da visualização de um novo horizonte são negados abruptamente no quarto verso, quebrando toda essa expectativa vivenciada pelo leitor. Cria-se uma falsa possibilidade para frustrá-la logo em seguida de forma enfática. Para isso, além de usar o verbo isoladamente, a poetisa enfatiza o sintagma com o uso do travessão, deslocando-o dos outros versos, como se separasse o sujeito por uma barreira através da negativa.

Depois dessa apresentação brusca da inexistência do horizonte, o eu-lírico revela o principal elemento responsável por isso: muro que bloqueia. Entretanto, o olhar ainda procura, calcula, anseia por algo que sobrou: restos de cor, de movimento. Mais uma vez, o sujeito poético se dá conta do fracasso: não transponho/além-sonho. A realidade é precária para nossos desejos, afirma Lacan no Seminário 7: *A ética da psicanálise*, pois não comporta os signos capazes de dar conta de nossa falta, de nossa fome existencial. O eu-lírico entende isso quando deixa claro que só no além-sonho é possível encontrar respostas para sua busca. Segundo Freud, no sonho o sujeito pode realizar os desejos que foram recalçados ao longo da vida racional. Mas, quando acorda, a sensação de frustração se impõe com muito vigor, deixando o sujeito mais triste algumas vezes.

Na estrofe seguinte o eu-lírico começa a elencar suas perdas, retomando aquelas palavras-possibilidades falsas que abrem o poema. Onda (relembra mar), aroma, ramo (retomam flor e folha), rima (retoma céu, saudade). Nada mais é possível, tudo deixa de ser, torna-se ex-palavra e passa a não mais existir no universo, no horizonte totalmente limitado desse sujeito. Agora a poetisa faz o mesmo reforço negativo para mostrar o campo da frustração, usando duas palavras de valor negativo (ex-palavras e desexistem).

A parte final do poema vem fechar o cerco, encurralar o indivíduo diante dessa falta de horizonte, tamponado pelo muro. Há, nesse poema, como em “Rumo sem rumo” uma abertura falsa para culminar no fechamento verdadeiro: “O mundo começa/na minha janela/ E ACABA/NO MURO”. Há a visualização de um horizonte, mas este é o próprio muro, a própria barreira que impede o eu-lírico de vislumbrar alguma outra possibilidade. Isso é reforçado pela poetisa ao usar de forma bastante enfática os verbos em caixa alta, isolados, e com dois sintagmas muito fortes: o verbo acabar, dando a ideia de que nada mais pode suceder e o substantivo muro que, além de sua carga semântica de emparedamento, de barreira, traz o peso da vogal fechada sugerindo esse fim de partida, pois a barreira se torna intransponível.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poética inicial de Helena Parente Cunha representa o sujeito fraturado e cercado por todos os lados. Esses muros encontram-se quer no âmbito externo, quer no universo interno. Em “Corpo no cerco”, “Rumo sem rumo” e “Horizonte”, as barreiras são externas, configuram-se como mecanismos que impossibilitam ao sujeito a realização pessoal. Já em “Em vão”, a barreira é o outro e o si mesmo, ao mesmo tempo. Enquanto sujeito de falta, não há nele possibilidade alguma de o outro (também ser de falta) oferecer-lhe uma completude; ambos ficam à deriva de um desejo que não sucumbe, nem encontra uma ilusão de plenitude.

Se há muros, se há barreiras, é porque há quem os construa. Helena Parente parece denunciar uma sociedade castradora, totalitária, anti-democrática que se pauta em normas e mecanismos que negam a vida, aprisionam o sujeito e o encurralam em suas frustrações, colocando pedras em seu caminho, sem dar sequer condições de transpô-las.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. Volume I.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- CUNHA, Helena Parente. *Corpo no cerco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- CUNHA, Helena Parente. *Além de estar: antologia poética*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, v. IV e V. (Tomos I e II).
- LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20, Mais, ainda*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. *O seminário: livro 7, A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- RAMALHO, Christina. *Dois ensaios sobre poesia*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2007.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- SOARES, Angélica Maria Santos. *A celebração da poesia: ensaios de crítica literária*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1983.

CONDICIONAMENTOS DA ORDEM VS EM COMUNIDADES RURAIS E AFRO-BRASILEIRAS DO INTERIOR DO ESTADO DA BAHIA.

Lanuza Lima Santos *

Orientador: Prof. Dr. Dante Lucchesi

RESUMO

Partindo da observação empírica em sentenças interrogativas e declarativas, este trabalho busca, sob o enfoque teórico-metodológico da sociolinguística variacionista, identificar os condicionamentos para as ordenações VS/SV em duas variedades do Português Brasileiro (PB) do Estado da Bahia: o português popular de Santo Antonio de Jesus e Poções; e o português afro-brasileiro, de duas comunidades rurais remanescentes de quilombo, denominadas Cinzento e Sapé. A análise intenta identificar o padrão linguístico dessas comunidades, observando em que medida se aproxima da tendência geral do português brasileiro. Ademais, a comparação dos dois tipos de comunidades, marcadas e não marcadas etnicamente, visou identificar possíveis marcas da influência do contato entre línguas na sua formação histórica. Foram utilizados 72 inquéritos do *corpus* Projeto Vertentes do Português Popular do Estado da Bahia: 24 inquéritos do *corpus* do português afro-brasileiro e 48 do *corpus* do português popular. Resultados apontaram forte restrição à ordem VS, em média 5% de ocorrências, contra a média de 20% encontrada na variedade culta. Dentre os condicionamentos, dentre outros destacaram fatores como os *verbos inacusativos*, o *traço indefinido do SN sujeito* e sentenças interrogativas, favoreceram a ordem VS. São apresentados aqui os fatores comuns às duas amostras, conforme os resultados estatísticos apontados pelo VARBRUL.

Palavras-chave: Ordem verbo-sujeito. Sociolinguística. Português popular do Brasil. Contato entre línguas.

ABSTRACT:

Based on the empirical observation in interrogative and declarative sentences, this paper wants, under the theoretical-methodological focus of the Variationist Sociolinguistics, identify the constraints for the VS/SV ordinations in two varieties of the PB from the Bahia State: the popular Portuguese of Santo Antonio de Jesus and Poções; and the Afro-Brazilian Portuguese of two rural communities remaining Quilombo, called Cinzento and Sapé. The analysis attempts to identify the default language of these communities, observing to which extent it approximates to the general trend of the Brazilian Portuguese. In addition, the comparison of the two types of communities, ethnically marked and unmarked, aimed at identifying possible marks of the influence of the contact between languages in their historical formation. Seventy-two surveys of the *corpus* Sides of the Popular Portuguese from Bahia State Project were used: Twenty-four surveys of the Afro-Brazilian Portuguese *corpus* and forty-eight of the popular Portuguese *corpus*. The results indicated a strong restriction to the VS order, an average of 5% of occurrences, against an average of 20% found in the cultured variety. Among the conditionings, syntactic, semantic and discursive factors, such as, the unaccusative verbs, the undefined trace of the subject SN and the informational *status [+new]*, favored the VS order VS. Among the social factors, only schooling was pointed out as relevant by VARBRUL.

Keywords: Order verb-subject. Sociolinguistics. Popular Portuguese Brazil. Contact between languages.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: lanuzalima@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

A realidade sociolinguística brasileira constitui uma clara polarização, com normas cultas e populares, caracterizadas e orientadas por tendências diferentes que podem ser percebida, por exemplo, em fenômenos linguísticos como a morfologia flexional, amplamente reduzida no português popular; redução esta estigmatizada pelas camadas mais elevadas e escolarizadas. Orientada por essa constatação, esta pesquisa investigou como esse quadro geral do Português Brasileiro (PB) influenciou a configuração da ordem dos constituintes *Verbo* e *Sujeito* na sentença, em duas de suas variedades populares: o português afro-brasileiro das comunidades rurais isoladas, oriundas de antigos quilombos¹, Cinzento e Sapé, e o português popular de dois municípios do interior do Estado da Bahia, Poções e Santo Antônio. Aventamos a hipótese de que nessas variedades o padrão encontrado seria extremamente rígido, tendo em vista a carência da morfologia flexional e da flexão de caso dos pronomes que caracterizam essas variedades do PB (LUCCHESI, 2003)².

A análise do fenômeno fundamentou-se no aparato teórico metodológico da sociolinguística variacionista. O referencial teórico adotado mostrou-se adequado ao tratamento metodológico do fenômeno sintático, constituindo importante ferramenta para a compreensão do funcionamento da língua. Entretanto, foram adotadas ainda as considerações da teoria da gramática para importantes aspectos do fenômeno. Essas foram de extrema importância para a compreensão de alguns condicionamentos, tais como a interferência do tipo de verbo na seleção da ordem verbo-sujeito (VS).

Os resultados cotejados por Berlinck (1989) sobre a inversão VS no português brasileiro no transcurso dos séculos XVIII ao XX apontam um crescente enrijecimento do padrão canônico em direção à fixação da ordem sujeito-verbo (SV). O português brasileiro estaria, portanto, perdendo a ordem VS.

De acordo com Pilati (2006, p. 21), a língua portuguesa apresenta a existência de dois padrões de inversão para as orações declarativas: (i) inversão menos restrita, para orações

¹ Neste trabalho, entende-se por Quilombos as comunidades relativamente isoladas ligadas por um mesmo processo histórico de formação (reduto de fuga e resistência à escravidão). Essas comunidades podem ser percebidas como grupos que se fundamentam em torno de uma mesma forma de organização política, cultural e social, além dos aspectos religiosos. Dessa forma, não é apenas a circunscrição territorial e a identidade racial que definem essas comunidades, mas também os aspectos socioculturais partilhados.

² Assume-se aqui a *transmissão linguística irregular* como hipótese explicativa para as diferenças que marcam o português brasileiro popular, considerando-se que, no processo de aquisição do português como segunda língua pelos escravos no período colonial e mais tarde na nativização desse modelo pelas novas gerações, algumas estruturas morfológicas da língua alvo não foram plenamente adquiridas, tais como as flexões verbais e causais pronominais, situação comum às línguas *pidgins* e crioulas.

com verbos inacusativos³ (*Chegaram as cartas*); (ii) inversão mais restrita se o verbo for inergativo ou transitivo (*Ligou a Maria/ Tomou posse o novo ministro*).

2 ENQUADRAMENTO METODOLÓGICO

As amostras de fala aqui analisadas fazem parte do acervo de fala popular do Projeto Vertentes do Português Popular do Estado da Bahia⁴. Todas as entrevistas gravadas foram digitalizadas, submetidas ao tratamento acústico e transcritas, conforme chave de transcrição proposta pelo coordenador do projeto, professor Dr. Dante Lucchesi.

Os *corpora* são formados por falantes nascidos nas localidades escolhidas e foram estratificados segundo as variáveis *sexo* e *faixa etária*, sendo estabelecidas três faixas: Faixa I (20-40 anos); Faixa II (41-60 anos); Faixa III (mais de 60 anos). Além das variáveis estratificadas apresentadas acima, são observadas as variáveis *escolaridade* (diferenciando-se falantes analfabetos e semi-analfabetos) e *estada fora da comunidade* (com a distinção entre falantes que nunca viveram fora da comunidade e falantes que estiveram fora por um período superior a seis meses).

Para o estudo da ordem nas comunidades apresentadas, definiu-se como *variável dependente* a posição do sujeito em relação ao verbo nas sentenças declarativas e interrogativas, considerando como variantes as colocações pré ou pós-verbal do sujeito, exemplificadas a seguir:

- (1) Ordem direta (sujeito-verbo – SV): ... *a mãe de Ana Maria morreu* (POR-12).
- (2) Ordem inversa (verbo-sujeito – VS): há dois anos atrás, **morreu meu sogro**. (POS- 06)

A variável binária foi coletada nos 72 inquéritos selecionados para o estudo. Tendo em vista a abundância de ocorrências válidas para o fenômeno, optamos por estipular uma cota de 50 ocorrências por inquérito. Em face da importância que possui o contexto interrogativo no condicionamento da ordem do sujeito, foram recolhidas, para além das 50 ocorrências da cota fixada, todas as sentenças interrogativas –QU (*Wh-questions*)⁵ de cada entrevista, conforme exemplos abaixo:

³ Verbos que selecionam apenas um argumento com características semânticas e sintáticas de objetos, como, por exemplo, um papel temático não agente (*chegar, morrer, entrar*). Na tradição gramatical, são incluídos no grupo dos verbos intransitivos.

⁴ Para mais informações consultar www.vertentes.ufba.br.

⁵ O levantamento exaustivo das interrogativas está associado também à baixa frequência desse tipo de frase no gênero de observado, a entrevista monitorada por um pesquisador, em que o entrevistado faz poucas perguntas, já que o seu papel nesse gênero de texto é, ao contrário, o de responder às perguntas.

(3) *Como vai sai(r) uma mocinha de doze anos, catorze ano, pedindo carona na estrada?* (POR-07)

(4) *Tu **mora** onde?* (POS-01)

Durante esse processo de levantamento da variável dependente, fez-se necessário estabelecer alguns critérios para a delimitação do universo de observação, de modo que algumas ocorrências não foram consideradas na seleção dos dados:

a) Construções com verbos existenciais, já que nesses casos a ordem VS é categórica.

(5) *Hoje **existe** a raposa ainda também.* (SAR- 07)

b) construções declarativas clivadas ou pseudo clivadas com o expletivo *é que*, tendo em vista o fato de essas construções representarem uma estratégia específica de focalização.

(6) *A Florêça **é que** num me abusa muit.o* (SAR-01)

c) sentenças interrompidas ou incompletas.

(7) *por todo lado **'cê dava...** 'cê encontrava serviço* (POR-09)

Neste caso, foi considerada apenas a retomada ... *'cê encontrava serviço.*

d) Construções identificacionais (ou equativas)⁶.

(8) *O difícil é a ladêra* (SAR 02)

(9) *meu primêro filho é ela* (SAR 06)

3 ANÁLISE DOS DADOS

Em nossa rodada inicial, com os 72 inquéritos das comunidades rurais e afro-brasileiras, foram computadas 3.602 ocorrências. As ocorrências foram rodadas separadamente, conforme os dois grupos de *corpora*: português popular (Santo Antônio de Jesus e Poções) e português afro-brasileiro (Cinzento e Sapé). As rodadas apresentaram os seguintes níveis de significância .000 para o *corpus* do português afro-brasileiro e .018 para os dados do português popular. Cumpre salientar que os resultados ora apresentados foram observados em função da variante ordem VS.

No tocante aos resultados gerais, a disposição dessa ordem nos dois *corpora* confirmou a hipótese inicial de que essas comunidades apresentariam um percentual extremamente reduzido dessa variante (cf. Gráfico 1).

⁶ Construções copulativas com dois SNs introduzidos pelo artigo definido e frases copulativas em que um dos constituintes é um pronome pessoal. Embora sejam apresentados alguns testes para a identificação do sujeito dessas construções (MATEUS, 2003, p. 544-546), pela dificuldade desta identificação e pela particularidade do contexto, optamos por desconsiderar estas ocorrências que poderiam enviesar os dados da análise.

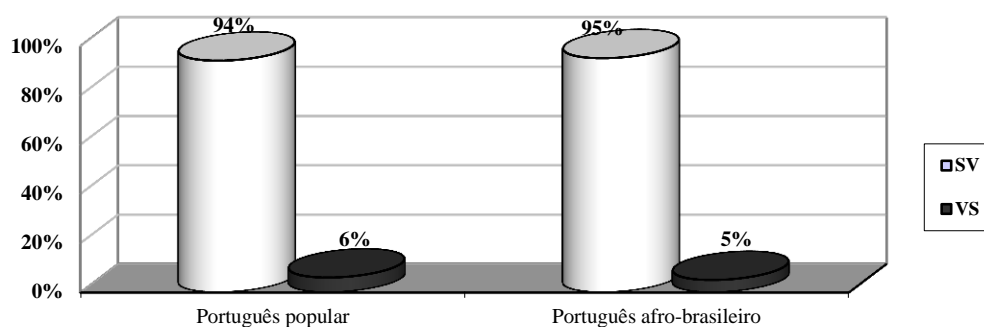


Gráfico 1 - Resultado geral da variável dependente nas comunidades rurais e afro-brasileiras.

De acordo com os resultados, não foram encontradas diferenças significativas entre os dois *corpora*. No que tange às normas populares, o português popular do interior do estado da Bahia parece ter sido afetado de forma geral pela restrição à inversão VS.

Comparando-se os resultados encontrados nesse estudo com os percentuais encontrados em outros estudos variacionistas do fenômeno, percebemos que as comunidades analisadas mostram-se correspondentes à tendência geral do português brasileiro.

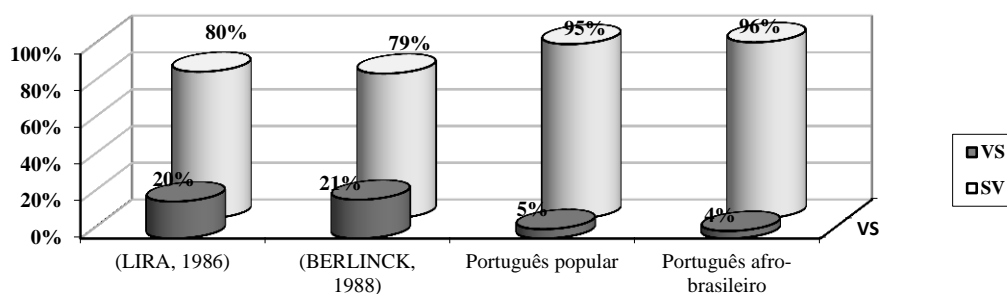


Gráfico 2 - A ordem VS nas declarativas em variedades cultas e populares do PB⁷

Os percentuais de ordem VS, no entanto, apontam uma sensível divergência entre as variedades cultas (20% e 21%) e as variedades populares (5% e 4%).

Assim, embora os resultados apontem tendências equivalentes, as ocorrências de VS demonstram uma diferença percentual muito acentuada, o que confirma a nossa expectativa de que as variedades populares e afro-brasileiras apresentariam uma rigidez sensivelmente mais acurada do que as variedades cultas. A seguir apresentamos os condicionamentos apontados como relevantes para a ordenação VS, mais especificamente os condicionamentos estruturais ligados ao SN sujeito e ao verbo e o tipo de frase.

⁷ Para fins de comparação, apresentamos no gráfico 2 apenas os resultados encontrados para as sentenças declarativas. Por esse motivo, os percentuais para o português popular e afro-brasileiro são diferentes dos apresentados no Gráfico 1.

3.1 TIPO DE SUJEITO

Diferenciamos, com esta variável, sujeitos com as constituições a seguir exemplificadas:

- a) **Sujeito pronominal:** (10) *Promete **eles** assim, né?* (SAR-05)
- b) **SN com núcleo nominal preenchido:** (11) *ai passô **um caminhão** assim* (POR-04)
- c) **SN com núcleo vazio:** (12) *Tinha sete, morreu **uma**, né, com onze ano...* (POR-04)
- d) **SN com quantificador todo(s):** (13) *Saía daí, vinha **todo mundo**, encontrava nessa igreja aí.* (POR-01)
- e) **Tudo como núcleo do SN:** (14) *hoje, totalmente, é **tudo** diferente.* (POR-03)
- f) **Pronome indefinido:** (15) *num passô **ninguém*** (POR-07)
- g) **Sujeito oracional:** (16) *É difícil **ele ir mais a gente**.* (SP-01)
- h) **SN com relativa:** (17) *e vem **um material que compra pa a terra*** (SAR-05)

Os sujeitos pronominais tem se mostrado o contexto mais refratário para à inversão VS (COELHO, 2000; BERLINCK 1989; CARVALHO, 2006). Esse resultado pode estar relacionado ao fato de os pronomes pessoais carregarem, nas sentenças analisadas, um caráter anafórico, vinculados a uma menção anterior, carregando, portanto uma referência [+definida], o que constitui fator desfavorecedor para a colocação pós-verbal (conforme veremos a seguir).

Da comparação dos resultados nas variedades do português aqui observadas, podemos depreender que há fatores que atuam regularmente como condicionamentos de VS, como acontece com os pronomes, que, em todas as comunidades aqui estudadas, mostraram-se refratários à inversão.

As poucas ocorrências de inversão com pronome pessoal são com os verbos *discendi* (18); estruturas com interpretação de lista (19) ou são casos de focalização com o *só* (20).

(18) *Promete **eles** assim, né?* (SAR-05)

(19) *Trabalha **ela e ele**, todos dois trabalha.* (SAR-04)

(20) *É, **só é ruim ele no inverno**.* (SAR-04)

Alguns fatores, no entanto, mostraram comportamentos diferentes e até contrários em cada um dos *corpora*. A relação desta variável com o condicionamento da ordem VS encontra-se sintetizado, na ordem em que foram selecionados, no Quadro 1, a seguir:

	<i>Fatores favorecedores</i>	<i>Fatores desfavorecedores</i>
Português afro-brasileiro	<ul style="list-style-type: none"> • Sujeito oracional⁸ • SN com núcleo nominal preenchido • Tudo como núcleo do SN • SN modificado por quantificador 	<ul style="list-style-type: none"> • Sujeito pronominal • SN com núcleo vazio
Português popular	<ul style="list-style-type: none"> • SN modificado por quantificador • SN com núcleo vazio • Tudo como núcleo do SN • SN com núcleo nominal preenchido • Pronome indefinido • SN modificado por relativa⁹ 	<ul style="list-style-type: none"> • Sujeito pronominal

Quadro 1 - A relação da variável constituição do SN sujeito com o condicionamento da ordem VS no português afro-brasileiro e no português popular.

Destaca-se, portanto, a restrição do pronome sujeito à colocação pós-verbal. Essa restrição, sobretudo no português afro-brasileiro, pode estar associada à falta de flexão de caso nos pronomes pessoais, com um emprego muito amplo de formas do chamado caso reto como complementos verbais¹⁰ (e.g., *Maria viu **ele***; *Maria encontrou **nós***). Nesse contexto, a inversão VS com pronomes pessoais tende a gerar frases ambíguas.

Ao contrário do português europeu, no qual ainda se conservam as formas acusativas dos pronomes, no português popular, o uso indistinto do pronome reto como nominativo e acusativo deixa a posição como único elemento identificador da função sintática.

- (21) a. Onde estão os biscoitos?
 b. Comeram/comeu eles.

Uma frase do tipo 21 b, em resposta a 21 a, em geral, carrega a compreensão de que um sujeito oculto comeu os bolos (eles). O pronome sujeito atende à interpretação de objeto da sentença. Dificilmente os falantes do português popular e do PB, de modo mais genérico, irão interpretar o pronome *ele*, numa posição pós-verbal, como sujeito da sentença.

3.2 ANIMACIDADE DO SN SUJEITO

O traço [-animado] do sujeito tem sido apontado como importante condicionador da inversão VS por alguns trabalhos (ALBERTON 2001, BERLINCK 1989, COELHO 2000,

⁸ A ocorrência desse tipo de fator nas comunidades rurais Santo Antônio de Jesus e Poções apresentou apenas um dado: *Não, comigo aconteceu de eu saí assim*. (SAS-01).

⁹ Este fator, nas comunidades afro-brasileiras Cinzento e Sapé, apresentou apenas uma ocorrência na ordem VS.

¹⁰ Ver Mendes (2009).

dentre outros). Sustentando as hipóteses propostas e avaliadas por essas autoras, definimos as seguintes variáveis:

a) [+ **animado**]: seres vivos com mobilidade voluntária.

(22) *Promete eles assim, né?* (SAR 05)

b) [- **animado**]: seres não vivos ou desprovidos de mobilidade voluntária.

(23) *Aí vai tudo ficano mais caro* (SAR 05)

Os pesos relativos obtidos nas análises dos dois *corpora* (cf. Tabela 1) apoiam a hipótese confirmada em outros trabalhos.

Tabela 1 - A ordem VS no português afro-brasileiro e no português popular, segundo a variável *animacidade do SN sujeito*.

	<i>Português afro-brasileiro</i>	<i>Português popular</i>
[+ animado]	0,78	0,64
[- animado]	0,46	0,48

Assim, o comportamento dessa variável vai ao encontro da hipótese inicial sobre a animacidade na configuração nas duas variedades de português do interior da Bahia. Com P.R. 0,78 no português afro-brasileiro e 0,64 para o português popular, o traço [- animado] do SN sujeito apresentou-se como fator favorecedor da ordem inversa VS. Vale destacar que o contraste relativo à animacidade ficou mais evidente nas comunidades afro-brasileiras.

O comportamento aqui encontrado pode ser explicado pelo fato de que os sujeitos com o traço [+animado] são, via de regra, agentes da ação verbal, uma vez que a ação implica movimento voluntário. Essa agentividade seria um aspecto semântico próprio da posição de sujeito, o que enrijeceria a ordem SV. Ao contrário, os sujeitos não agentivos, em geral, de verbos inacusativos, tendem a apresentar o traço [-animado], com o papel temático de experienciadores ou mesmo pacientes da ação verbal, o que os identifica aos complementos verbais, favorecendo a inversão VS.

Esta relação entre o traço de animacidade e natureza do verbo predicador foi apontada por Berlinck (1989, p. 233), segundo a qual “a animacidade do SN é um dos traços especificados pela grade temática do verbo. Portanto, sua relevância não é própria, mas derivada dessa relação”.

Os efeitos desse fator, portanto, não são próprios, mas podem ser lidos como produto da relação com outros elementos, o que nos indica tratar-se de um epifenômeno. Em outras palavras, não seria exatamente o traço semântico [-animado] que condicionaria a ordem VS, mas sim o fato de esse traço ser característico de sujeitos normalmente subcategorizados por

determinado tipo de verbos, estes, sim, favorecedores da ordem VS (como veremos nos resultados da variável tipo de verbo).

3.3 TRAÇO DE DEFINITUDE DO SN SUJEITO

Para esta variável, foram definidos três valores: **definido**, quando o referente é identificável no discurso e representa uma entidade específica; **indefinido**, quando o referente é um grupo ou uma entidade específica, não referido anteriormente, ou não identificável pelo discurso do falante; **genérico**, quando o referente é uma entidade inespecífica, de forma que o referente do sujeito pode ser identificado como qualquer indivíduo de um grupo ou espécie.

- a) **Definido:** (24) *cresceu muito Poções* (POS-05)
- b) **Indefinido:** (25) *juntô um bocado de home e cercô* (POS-06)
- c) **Genérico:** (26) *Ficava home e mulher* (POS-07)

Com esta variável buscamos investigar a pertinência do traço de definitude no condicionamento da ordem, cujos resultados aparecem em pesos relativos no gráfico a seguir:

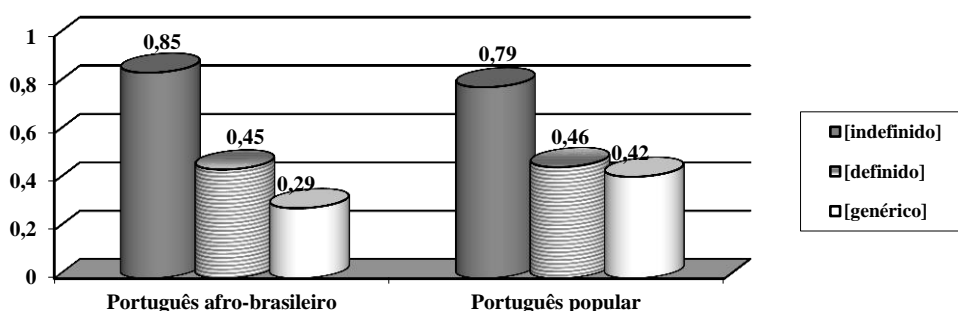


Gráfico 3 - A ordem VS no português popular e no português afro-brasileiro, segundo a variável *definitude do SN sujeito*.

Os resultados encontrados confirmaram a hipótese inicial, com sujeitos *indefinidos* favorecendo a variante VS, com pesos relativos 0,85 e 0,79 para o português afro-brasileiro e popular respectivamente. Os sujeitos com referência *definida* foram apontados pelo VARBRUL como desfavorecedores da ordem VS nas duas variedades do PB aqui analisadas, com pesos relativos 0,45 e 0,46. O contexto mais refratário à inversão foi o dos SN *genéricos*, como pesos 0,29 e 0,42.

A relação entre a referência indefinida e a inversão VS pode ser atribuída a uma possível focalização do sujeito nesses casos, por se tratar de uma primeira menção. No desenvolvimento do discurso, os elementos com o *status* informacional *novo* tendem a ser

realçados por mecanismos linguísticos, como a clivagem. Dessa forma, a inversão VS pode ser interpretada como um mecanismo de realce. Essa relação entre o estatuto informacional do sujeito e a ordem dos constituintes na oração será mais bem explicitada na próxima variável.

3.4 TIPO DE VERBO

A natureza do verbo tem sido apontada como principal condicionamento para a inversão VS. Diferentes estudos, sob diferentes orientações teóricas, têm destacado a pertinência deste fator, estruturado nesta análise com base nos seguintes valores:

- a) **Transitivo:** (27) *Tem celulá o pessoal.* (SAR-04)
- b) **Intransitivo:** (28) *Convesa os dois pra vê se chega em algum lugá* (SAS-05)
- c) **Inacusativo:** (29) *Agora mesmo, há dois anos atrás, morreu meu sogro.* (POS-06)
- d) **Ligação:** (30) *é raso o rio...* (SP-03)
- e) **Movimento/ Locativo:** (31) *e bem ali a diante vinha um rapaz de lá pra cá...* (SP-08)

No âmbito dos estudos gerativos, a natureza do predador é apontada como principal motivação para a inversão VS. Partindo da distinção entre verbos monoargumentais intransitivos e inacusativos, destacam-se as suas diferentes configurações estruturais como condicionantes de comportamentos diferentes no que tange à inversão.

Os verbos transitivos, por sua vez, devido à restrição de monoargumentalidade (KATO; TARALLO, 1988; KATO, 2000), constituiriam o contexto mais refratário à inversão. Os resultados foram semelhantes para todas as comunidades, como se pode ver na tabela abaixo:

Tabela 2 - Ordem VS no português afro-brasileiro e no português popular, segundo a variável *tipo de verbo*.

	<i>Português afro-brasileiro</i>			<i>Português popular</i>		
	<i>Oco./ total</i>	<i>Freq.</i>	<i>Peso relativo</i>	<i>Oco./ total</i>	<i>Freq.</i>	<i>Peso relativo</i>
Inacusativo	23/98	23%	0,89	62/172	36%	0,94
Movimento/ Locativo	12/212	6%	0,72	25/378	7%	0,84
Intransitivo	0/75	0%	---	10/178	6%	0,72
Ligação	19/177	11%	0,58	18/292	6%	0,64
Transitivo	8/658	1%	0,33	6/1271	0%	0,24
TOTAL	62/1220	5%		121/2291	5%	

De modo geral, a ordem VS mostrou-se desfavorecida pelos verbos transitivos. No português afro-brasileiro apresentaram peso relativo 0,33, e no português popular 0,24. O

verbo intransitivo, entretanto, apresentou comportamento contraditório, sendo favorecedor da ordem VS no português popular (P.R. 0, 72) e categoricamente refratário à inversão (0% de 75 ocorrências) no português afro-brasileiro.

Como contexto favorecedor da ordem VS, como já esperado, os verbos inacusativos foram os principais condicionadores. Com este tipo de verbo, os resultados encontrados foram 0,89 (afro) e 0,94 (popular).

Os verbos de ligação também apresentaram resultados acima de 0,5, o que estatisticamente indica um favorecimento à inversão VS. Os pesos 0,58 (afro) e 0,64 (popular) podem estar associados ao fato de esses verbos, de acordo com a teoria gerativa, serem construções nas quais se manifesta o fenômeno da inacusatividade. Os verbos copulativos selecionariam apenas um argumento interno, uma mini-oração, constituída por um predicador (o predicativo do sujeito) que seleciona semanticamente o sujeito sintático da sentença.

Os verbos de movimento e locativo também se demonstraram favoráveis à ordem VS, com pesos 0,73 (afro) e 0,84 (popular). Assim como os verbos de ligação, os verbos de movimento e locativos, segundo a teoria gramatical, também apresentam a mesma estrutura dos verbos inacusativos, e, portanto, apresentam a mesma justificativa.

3.5 TIPO DE FRASE

Para esta variável, distinguiram-se inicialmente quatro fatores:

- a) **afirmativa:** (31) *O da Ilha eu dava dinhêro* (SAR 01)
- b) **negativa:** (32) *you não pode fazê muito filho mode disso* (SAR 01)
- c) **interrogativa direta:** (33) *quando eu morré, eu vô levá o quê?* (SAR 01)
- d) **Interrogativa indireta:** (34) *ái pergunta à pessoa qual é o nome de Deus* (CZ-01)

De acordo com Duarte (1992), em referência ao estudo de Âmbar (1987), a inversão VS é obrigatória em interrogativas diretas QU- no português europeu (PE). Assim como no PE, no espanhol figura uma regra sintática em que a inversão é obrigatória nos contextos interrogativos. No PB, a inversão apresenta um caráter mais restrito, pois, segundo Duarte (1992)¹¹, houve um processo de mudança de um padrão com ordem VS para as interrogativas diretas no século XVIII¹², para uma ordenação SV no século XX. Os dados levantados na nossa amostra apresentaram os seguintes resultados:

¹¹ O estudo da autora baseia-se na análise empírica de peças teatrais escritas nos séculos XVIII, XIX e XX.

¹² Vale destacar que os dados referentes ao século XVIII dizem respeito à peça *O Judeu*, escrita em 1734 por Antônio José, brasileiro de nascimento, mas residente em Portugal.

Tabela 2 - A ordem VS no português afro-brasileiro e português popular, segundo a variável *tipo de frase*.

	<i>Português afro-brasileiro</i>			<i>Português popular</i>		
	<i>Oco./ total</i>	<i>Freq.</i>	<i>Peso relativo</i>	<i>Oco./ total</i>	<i>Freq.</i>	<i>Peso relativo</i>
Interrogativa indireta	7/11	64%	0,99	4/20	20%	0,85
Interrogativa direta	7/34	21%	0,91	10/81	12%	0,89
Afirmativa	48/1034	5%	0,52	116/2026	6%	0,49
Negativa	1/147	1%	0,18	6/268	2%	0,36
TOTAL	63/1226	5%		136/2395	6%	

Nas duas amostras, a hipótese inicial é confirmada. A variável parece apresentar um comportamento contrastivo, opondo-se as sentenças declarativas, desfavorecedoras da ordem VS, às sentenças interrogativas, favorecedoras de VS.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, foram detalhados os fatores condicionantes da ordem VS comuns nos corpora analisados: *Tipo de sujeito*, *Animacidade do SN sujeito*, *Traço de definitude do SN sujeito*, *Tipo de verbo* e *Tipo de frase*. Esta opção, buscou detalhar e comparar o comportamento nas suas variedades estudadas a fim de identificar a existência de particularidades específicas. As observações gerais apontam comportamentos similares que indicam certa consistência no comportamento do fenômeno. As diferenças mais significativas são percebidas quando identificamos a posição e ordem de seleção das variáveis nas duas amostras bem como os fatores divergentes nas duas amostras, conforme o quadro apresentado por Santos (2010).

Português afro-brasileiro	Português popular
<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>status</i> informacional do SN sujeito 2. Animacidade do SN Sujeito 3. Tipo de frase 4. Tipo de verbo 5. Traço de definitude 6. Constituição do SN sujeito 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tipo de verbo 2. Constituição do SN sujeito 3. Traço de definitude 4. Tipo de frase 5. Animacidade do SN Sujeito 6. Presença de constituinte à esquerda 7. Escolaridade

Quadro 2 - Fatores condicionadores nas duas variedades popular e afro-brasileira do PB. (SANTOS, 2010)

Conforme o quadro, enquanto no português afro-brasileiro o condicionamento mais proeminente é discursivo – *status informacional do SN sujeito* –, no português popular é a natureza do predicador que em primeira estância orienta a ordenação dos constituintes *Sujeito* e *Verbo*. Portanto, pode-se dizer que o processo variável no português popular afigura-se como um fenômeno sintático, ao passo que está relacionado ao discurso, no português afro-brasileiro.

Sobre as comunidades e a proposta de uma ordem gradativamente mais das variedades populares (marcadas e não marcadas etnicamente) em relação ao português culto, a restrição à ordem VS parece ter afetado o português brasileiro de modo geral, haja vista a tendência à fixação observada pelos demais estudos. No entanto, a rigidez encontrada no português popular é, notadamente, mais forte do que nas variedades cultas (5% de ordem VS no português popular, contra 20% das variedades cultas). Isso nos leva a considerar a influência do contato entre línguas nessas variedades, partindo do pressuposto de que a aquisição do português popular seria marcada pelo processo de transmissão linguística irregular, também comum à aquisição de línguas *pidgins* e crioula.

Para tanto, levamos em consideração que a ordenação dos constituintes está ligada a processos sintáticos como a definição de papéis temáticos e a função sintática, bem como a processos pragmático-discursivos como a focalização e topicalização de constituintes. Conforme Couto (1999), a indicação das funções sintáticas pode se dar por pelo menos três formas:

- i) **indicação por itens lexicais pospostos ao nome, como acontece no japonês em:**
(32) *Neku wa nezumi o taberu* (gato AG rato PAC comer);
- ii) **indicação das funções por afixos flexionais, como acontecia no latim em:**
(33) *Femina homina videt* (A mulher AG viu o homem PAC);
- iii) **Indicação das funções pela ordem no enunciado.** Constitui a estratégia menos marcada e mais simples do ponto de vista do processamento mental.

A última estratégia , segundo o autor, seria típica das línguas crioulas, como se pode ver no exemplo do crioulo da Guiné Bissau:

(34) *omi mata lion* (o homem matou o leão).

Alternando-se a ordem dos constituintes, automaticamente, alternam-se os papéis temáticos e a função sintática:

(35) *lion mata omi* (o leão matou o homem).

Para Couto, os crioulos são línguas configuracionais, apresentam uma vinculação entre a função sintática do lexema e sua posição no sintagma o que justifica a fixidez da ordem nos

crioulos. Couto (1996) destaca que, embora o traço universal nos crioulos seja a ordem fixa, é possível encontrar ordenações do tipo SOV. A ordem SVO, no entanto, seria mais frequente por representar opção menos marcada e estaria na base natural das línguas.

Segundo Holm (1988), a preferência pela ordem SVO nas línguas crioulas se deve ao fato de que esta é a ordem mais frequente tanto nas línguas de substrato quanto nas línguas de superestrato. Os casos de inversão para os dois autores estão ligados, em geral, a processos de focalização como no crioulo inglês do Havaí:

(36) *a Jan bin sii wan uman* – era João que tinha visto uma mulher

(37) *a wan uman Jan bin sii* – é uma mulher que João tinha visto

Tendência similar é apontada por Holm para o crioulo da Guiné Bissau:

(38) *Lion ke i ña pape* – é o leão que é meu pai/ meu pai é o leão. (COUTO, 1999)

Em síntese, dentre as tendências estruturais que marcam a constituição das línguas crioulas, a fixação da ordem SVO é ponto pacífico, sendo relacionada dentre outras questões, à redução da morfologia flexional da língua alvo, tendência igualmente comum aos diferentes crioulos, marcados por um processo histórico de aquisição particular.

Nesse sentido, a restrição da ordenação do SV, atuante no PB de modo geral e associada a outros fenômenos como a perda do sujeito nulo e a realização nula do objeto, conforme encaixamento proposto por Tarallo (1993), tem no português popular um fator catalisador: a perda da flexão dos pronomes. Conforme resultados apontados por Mendes (2009), no português popular do interior do estado da Bahia, o uso dos pronomes flexionados está limitado à primeira e segunda pessoa do singular e, mesmo nesse contexto, as formas flexionadas convivem com formas não flexionadas. Isto explica, sobretudo, a forte restrição de posposição com sujeitos pronominais nessas variedades.

Os resultados da variável tipo de frase, por fim, indicaram uma necessidade de uma análise mais aprofundada sobre o tema, que busque investigar dentro deste grupo quais os fatores estariam atuando na preferência pela ordem VS. Numa análise exclusiva das interrogativas, que possa contemplar um número maior de ocorrências, fatores como *tipo do pronome interrogativo*, *a presença do expletivo é que*, bem como outros a serem levantados, podem ser mais bem observados.

REFERÊNCIAS

- ALBERTON, Cristiane. **O português falado no Rio Grande do Sul: a ordem verbo sujeito**. Passo Fundo: UPF, 2001.
- BERLINCK, Rosane de Andrade. A Construção VS no português do Brasil: uma visão diacrônica do fenômeno da Ordem. In: TARALLO, Fernando (Org.). **Fotografias sociolinguísticas**. Campinas: Pontes, 1989. p. 95-112.
- CARVALHO, Guilhermina Maria Bastos Mendes de. **A inacusatividade na fala de comunidades afro-brasileiras isoladas**. 2006. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 2006.
- COELHO, Izete. **A ordem V-DP em construções mono argumentais: uma restrição sintático semântica**. 2000. 244f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2000.
- COUTO, Hildo Honório do (1999). **Contato interlingüístico: da interação à gramática**. Disponível na Internet em: <http://www.unb.br/il/let/crioul/contato.htm>.
- HOLM, J. 1988. **Pidgins and Creoles: theory and structure**. vol.I. Cambridge University Press.
- KATO, Mary A. A restrição de monoargumentalidade da ordem VS no português do Brasil. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, n. 2, p. 97-127, out-dez. 2000.
- KATO, Mary A.; TARALLO, Fernando. Restrictive VS syntax in Brazilian Portuguese: its correlation with invisible clitics and visible subjects. In: Georgetown Roundtable In Languages And Linguistics, 1988, [S.l.]. **Anais...**[S.l.: s.n], 1988.
- LUCCHESI, Dante. O conceito de transmissão linguística irregular e o processo de formação do português do Brasil. In: RONCARATI, Cláudia; ABRAÇADO, Jussara (Orgs.). **Português Brasileiro: contato linguístico, heterogeneidade e história**. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2003. p. 272-283.
- MENDES, Elisângela dos Passos. **A flexão de caso dos pronomes pessoais no português popular do interior do estado da Bahia**. 2009, 130 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- PILATI, Eloísa Nascimento Silva. **Aspectos sintáticos e semânticos das orações com ordem Verbo-Sujeito no português do Brasil**. 2006. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- SANTOS, Lanuza Lima. **A ordem verbo-sujeito: uma análise sociolinguística da fala popular do interior do estado da Bahia**. 2010. 130f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- TARALLO, Fernando. Diagnosticando uma gramática brasileira: o português d'aquém e d'além-mar ao final do século XIX. In: ROBERTS, Ian e KATO, Mary A. (Org.). **Português Brasileiro: uma viagem diacrônica**. Campinas: Unicamp, 1993, p. 69-105.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONSÓRCIO ENTRE CIÊNCIA E ARTE NA OBRA DE EUCLIDES DA CUNHA

Léa Costa Santana Dias*
Orientadora: Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel

RESUMO

Este artigo reflete sobre o consórcio entre ciência e arte como um modelo estético adotado por Euclides da Cunha para nortear a escrita de seus textos. A pesquisa parte da própria concepção euclidiana sobre o tema, para refutar a tese de que as análises ajuizadas do autor pertenceriam à ciência, ao discurso “verdadeiro”; e os equívocos, à imaginação poética, à literariedade. A fundamentação teórica está pautada nos estudos desenvolvidos pelos críticos Gilberto Amado, Mário de Andrade, Olímpio de Souza Andrade, Leopoldo Bernucci, Afrânio Coutinho, Valentim Facioli, Walnice Nogueira Galvão, Luiz Costa Lima, José Carlos Barreto de Santana e José Veríssimo.

Palavras-chave: Euclides da Cunha. Ciência. Arte.

ABSTRACT

This article reflects on the consortium between science and art as an esthetic model adopted by Euclides da Cunha to guide the writing of his texts. The research starts from own Euclides' conception about the theme, to refute the thesis that fair analyses of the author belong to science, to true speech; and his mistakes, to poetic imagination, to literariness. The theoretical foundation is guided by the studies developed by critics Gilberto Amado, Mário de Andrade, Olímpio de Souza Andrade, Leopoldo Bernucci, Afrânio Coutinho, Valentim Facioli, Walnice Nogueira Galvão, Luiz Costa Lima, José Carlos Barreto de Santana and José Veríssimo.

Keywords: Euclides da Cunha. Science. Art.

Nos estudos sobre *Os sertões*, os críticos tendem a aceitá-lo como texto híbrido, marcado pelo consórcio entre ciência e arte, mantendo uma estabilidade interpretativa que teve início com a tese de dupla inscrição aventada pelo teórico José Veríssimo, em artigo publicado no *Correio da manhã*, em 03 de dezembro de 1902:

O livro, por tantos títulos notáveis, do Sr. Euclides da Cunha, é ao mesmo tempo o livro de um homem de ciência, um geógrafo, um geólogo, um etnógrafo; de um homem de pensamento, um filósofo, um sociólogo, um historiador; e de um homem de sentimento, um poeta, um romancista, um artista, que sabe ver e descrever, que

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: leasantana@ibest.com.br.

vibra e sente tanto aos aspectos da natureza, como ao contato do homem, e estremece todo, tocado até ao fundo d'alma, comovido até às lágrimas, em face da dor humana, venha ela das condições fatais do mundo físico, as “secas” que assolam os sertões do norte brasileiro, venha da estupidez ou maldade dos homens, como a campanha de Canudos (VERÍSSIMO, 2003, p. 46).

Nessa leitura rápida e superficial – já que trazida a público logo após o lançamento de *Os sertões*, não tendo havido, portanto, tempo bastante para a realização de uma análise acurada do tema –, Veríssimo elenca três modos possíveis para a utilização da linguagem. As ciências, representadas pela geografia, geologia e etnografia, seriam o território da verdade inquestionável, dos “fatos em si”, como se fosse possível apresentá-los além da mediação da linguagem, inevitavelmente subjetiva e prenhe de significados. Quando se fala da capacidade de expor um pensamento, de imediato associada à interpretação, seria uma atribuição de áreas como a filosofia, a sociologia e a história. Um ponto a se ressaltar, na classificação de Veríssimo, é que a história não está circunscrita à mera transmissão de “fatos em si”. Nela haveria um homem pensando e emitindo opiniões sobre o mundo; e não simplesmente compondo um retrato, como se os signos representassem “coisas” presentes em algum lugar, e não implicassem um adiamento contínuo de significados (DERRIDA, 2011). Contudo, a partir das palavras do crítico paraense, depreende-se que tais opiniões sobre o mundo não poderiam estar muito distantes da imparcialidade que se costuma atribuir às ciências, supostamente responsáveis pela busca de uma “verdade inquestionável”, já que a exposição de sentimentos seria um distintivo básico de poetas, romancistas e artistas, cujo compromisso maior seria o de emocionar o leitor. Sendo assim, os atributos literários de Euclides da Cunha estariam na capacidade de se comover perante a realidade observada – o que, no leitor, desencadearia sentimentos análogos. Comentando o posicionamento de Veríssimo a respeito das atribuições de cientistas e artistas, Luiz Costa Lima destaca que, em Euclides da Cunha, a se inferir da citação supracitada, a emocionalidade seria o elemento demarcador do homem de letras; e “as qualidades opostas – observar, experimentar, calcular – estariam reservadas para seu lado de cientista” (LIMA, 1989, p. 218). No decorrer do texto, o crítico insiste na conclusão por acreditar que:

[...] demonstra cabalmente como até a geração do cientificismo se prolongou, adaptando-se, o culto da observação. [...] a capacidade de bem observar é reservada para a apreciação científica, exigindo-se do artista que, sobre ela, acrescente a mobilização da emocionalidade do leitor. Foi a partir deste tipo de reflexão que se firmou a idéia¹ de Euclides como misto de sociólogo e escritor, combinação de

¹ Neste artigo, optou-se por preservar as normas ortográficas em vigor na época em que as obras consultadas foram publicadas.

*CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONSÓRCIO ENTRE CIÊNCIA E ARTE NA OBRA DE EUCLIDES
DA CUNHA*

cientista e homem da literatura. As bases do juízo, não custa repeti-lo, supunham a diferença radical entre ciência e arte – a primeira cultivando faculdades cerebrais, a segunda, as cordas do coração (*Ibid.*, p. 219).

No artigo ao qual nos referimos anteriormente, embora tenha, através da tese de dupla inscrição, acentuado a expressividade linguística do livro de Euclides da Cunha, Veríssimo faz-lhe ressalvas quanto à “artificialidade” da linguagem e, sobretudo, à presença de “termos técnicos”, demonstrando certo desconforto em lidar com a ciência e a arte num único texto:

Pena é que conhecendo a língua, como a conhece, esforçando-se evidentemente por escrevê-la bem, possuindo reais qualidades de escritor, força, energia, eloquência, nervo, colorido, elegância, tenha o Sr. Euclides da Cunha viciado o seu estilo, já pessoal e próprio, não obstante de um primeiro livro, sobrearregando a sua linguagem de termos técnicos, de um boleo de frase como quer que seja arrevesado, de arcaísmos e sobretudo de neologismos, de expressões obsoletas ou raras, abusando freqüentemente contra a índole da língua, e contra a gramática das formas oblíquas em *lhe* em vez do possessivo direto, do relativo *cujo* e, copiosamente, de verbos por ele formados, e de outros modos de dizer, que, ainda quando filologicamente se possam justificar, não são, de fato, nem necessários, nem belos, antes, a meu ver, dão ao seu estilo um tom de gongorismo, de artificialidade, que certo não estava na sua intenção. Em uma palavra, o maior defeito do seu estilo e da sua linguagem é a falta de simplicidade; ora, a simplicidade que não exclui a força, a eloquência, a comoção, é a principal virtude de qualquer estilo. Mas este defeito é de quase todos os nossos cientistas que fazem literatura (VERÍSSIMO, 2003, p. 47, grifos do autor).

Sendo a literatura, para Veríssimo, sinônimo de boas ou belas letras, somente se configuraria como “arte literária” o escrito elaborado com “os artificios de invenção e de composição”, visando a despertar prazer intelectual no leitor (VERÍSSIMO, 2013, p. 9). Assim, por infringirem o desvelo com a linguagem requerido às belas letras, fica justificada ou explicada a censura do crítico aos “modos de dizer” de Euclides, considerados “nem necessários, nem belos” (VERÍSSIMO, 2003, p. 47). Em *História da literatura brasileira* (1916), pode-se também imaginar, a princípio, estar o autor se referindo à noção clássica de belas letras, segundo a qual a literatura abrangeria toda a produção da retórica e da poética, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia, a ciência e a eloquência, quer fosse impressa ou manuscrita, incluindo-se também a literatura oral. O autor, porém, esclarece a questão, rejeitando a suposta “pseudonovidade germânica”, que atribuiria à literatura não somente toda a produção escrita de um país – poesia lírica, economia política, romance, direito público, teatro, artigos de jornal –, como também toda a produção oral – discursos parlamentares, cantigas e histórias populares. Enfim, autores e obras de todo o gênero. Inspirando-se nos princípios defendidos pelo historiador Gustave Lanson, Veríssimo entende a literatura como um discurso intrinsecamente interligado à filosofia. Vista como uma espécie

de “vulgarização da filosofia”, a literatura tornaria possível às sociedades serem atravessadas por todas as grandes correntes filosóficas determinantes do progresso e das mudanças sociais. Ela manteria nas almas, sem isso atormentadas pelas necessidades da vida cotidiana e pelas preocupações materiais, a ânsia pelas grandes questões da humanidade (VERÍSSIMO, 2013, p. 9-10). Contudo, ao acentuar os supostos vícios estilísticos e linguísticos de Euclides da Cunha, bem como a “falta de simplicidade”, que seria comum em “quase todos os nossos cientistas que fazem literatura”, Veríssimo demonstra não entender como pacífica ou livre de contradições a convivência, em *Os sertões*, entre o “homem de ciência”, o “homem de pensamento” e o “homem de sentimento”. O “estilo pessoal e próprio”, mais afeito ao “homem de sentimento”, parece não se harmonizar com o emprego de “termos técnicos”, indispensáveis ao “homem de ciência”. Para o crítico, seriam correlatos os termos escritor, literato e “homem de sentimento”, e dentre as características que lhes seriam inerentes estariam o poder de comoção, a força verbal, a energia, a eloquência, o nervo, o colorido e a elegância. Inserido nessa categoria, Euclides da Cunha estaria tendo suas “reais qualidades” de escritor ameaçadas pelas interferências do “homem de ciência” e do “homem de pensamento”. No primeiro caso, os prejuízos adviriam dos “termos técnicos” presentes no texto, que poderiam lhe dar um aspecto de compêndio ou de árido romance de teses científicas; no segundo, dos muitos neologismos e arcaísmos, do tom gongórico e artificial, das expressões obsoletas ou raras, das infrações gramaticais e linguísticas, que poderiam desencadear novos posicionamentos teóricos e requerer de críticos e autores novas posturas perante a língua e a literatura. Sendo um “conhecedor da língua” – conforme acentua José Veríssimo –, não seria temerária a hipótese de que os desvios gramaticais e linguísticos do autor tenham sido intencionais e com fins específicos, já que mantidos em edições posteriores, após inúmeras revisões, tornando possível sua inserção em uma corrente estética bem próxima do que viria a ser, anos depois, o movimento de 1922, conspícuo por renovações estéticas e linguísticas.

Num texto em que amplia os sentidos dos termos moderno e modernista, Francisco Foot Hardman aponta como plenamente modernos diversos autores que não participaram da composição da Semana de Arte Moderna em São Paulo. São pensadores orientados por filosofias positivistas, evolucionistas e materialistas, responsáveis por um movimento amplo e heterogêneo, com produção nas áreas literária, jornalística, sociológica e filosófica, tendo também abrigado, sobretudo a partir de 1890, as reivindicações da classe operária, de tendência social-democrata e libertária. Conforme o teórico, tais pensadores e autores seriam

os “antigos modernistas” e, dentre eles, estaria Euclides da Cunha (HARDMAN, 2009). O entendimento de Hardman a respeito do que seria “modernismo” ou “pensamento moderno” parece próximo da postura assumida pelo crítico José Veríssimo, já que, na *História da literatura brasileira*, o movimento aparece associado à retomada do positivismo de Comte, do transformismo de Darwin, do evolucionismo de Spencer e do intelectualismo de Taine e Renan. Segundo Veríssimo, esse movimento de ideias chegado ao Brasil por volta do decênio de 1870, pondo fim ao domínio exclusivo do Romantismo, teve as primeiras manifestações no Rio de Janeiro, também se disseminando em São Paulo e no Ceará pelo menos, a partir do contato de nossos intelectuais com a leitura dos franceses Littré, Quinet, Taine e Renan. Somente em 1882, ter-se-ia notado, no Recife, a ação de Tobias Barreto, um dos principais fomentadores do movimento, já que apontou e/ou abriu novos caminhos e direções à nossa inteligência, suscitou discussões e polêmicas e criou discípulos que se tornaram propagadores de seus ensinamentos. No entanto, apesar de destacar a importância do pensador sergipano para a mentalidade brasileira, por ter atuado, primeiro, como demolidor de valores que atravancavam o progresso, depois como força de estímulo reformista, Veríssimo nega a existência da Escola de Recife – no seu entender, apenas um grupo constituído por discípulos diretos de Tobias Barreto, com pouca expressividade nacional (VERÍSSIMO, 2013, p. 151-5). O teórico restringe-se ao aspecto filosófico do movimento e a uma querela com o crítico sergipano, numa tentativa de minimizar a importância da chamada Escola de Recife; e não faz menção à renovação linguística, estética e temática que já se fazia presente em alguns autores aproximadamente desde 1870 – meio século, portanto, antes da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Em sua leitura, o “modernismo” ou “pensamento moderno” estariam associados ao naturalismo/parnasianismo e à chamada poesia científica, e não às tendências do período comumente denominado pela periodização literária como “pré-modernista” – porém plenamente moderno, conforme perspectiva do crítico Francisco Foot Hardman.

Em virtude dessa ausência, omissão e/ou equívoco, pode-se inferir que, no artigo acima referido, publicado em 1902, ao destacar as infrações gramaticais e linguísticas de Euclides da Cunha, Veríssimo não as percebia como parte integrante de um projeto de ruptura com um modelo literário, ainda em vigor na época, que não contemplava de forma satisfatória as contradições e impasses característicos do processo de adequação do Brasil aos pilares da

modernidade². É importante ressaltar que, no final do século XIX, o país passava por mudanças significativas na estrutura política, social e econômica. Vivia-se a abolição da escravatura, o fim da Monarquia e a implantação do regime republicano. A indústria experimentava crescimento acelerado e o movimento operário, cujas primeiras ações foram forjadas ainda em plena sociedade escravista, ganhava força com o incremento da imigração de trabalhadores assalariados europeus. A conjuntura desencadeou inúmeros conflitos sociais no país, que passaram a requerer não apenas espaço de discussão na literatura, como também novas formas de expressão, condizentes com a realidade a ser traduzida em linguagem. Nesse caso, não mais se podia esperar do literato uma simples postura de “homem de sentimento”, movido pela ânsia de emocionar o leitor; mas ações típicas de um “homem de pensamento”, comprometido, portanto, com a elaboração de uma leitura crítica e política acerca do momento histórico em que estava inserido. É este o perfil no qual se encaixa o intelectual Euclides da Cunha, já que não pretende apenas sensibilizar o leitor, mas alertá-lo para os dramas vividos por uma população excluída do processo de modernização do país, tornando-o capaz de interferir nos destinos da nação. Além disso, sendo um pensador não somente envolvido com membros da comunidade científica do período, como também alguém que sempre se definiu como um de seus integrantes, Euclides empenha-se na mobilização do leitor – seja por meio da emocionalidade do “homem de sentimento”, quer pela consciência política do “homem de pensamento” –, autorizado pelas pesquisas do “homem de ciência” e pelo peso de verdade implicado no respectivo discurso. Em uma carta a Veríssimo datada de 03 de dezembro de 1902³, ao fazer defesa do consórcio entre ciência e arte como procedimento relevante no processo de elaboração de uma obra de arte, Euclides demonstra perceber *Os sertões* a partir dessa perspectiva. O autor comenta o artigo do crítico paraense publicado no *Correio da manhã* em 03 de dezembro de 1902; e revela ter visto nele renascida, devido à competência do juiz, “uma velha comoção que já suponha morta – a de calouro, nos bons tempos passados, em véspera de exame” (CUNHA, 1997, p. 143). O tom é elogioso e de agradecimento à avaliação crítica dirigida ao livro, com apenas algumas ressalvas aos juízos emitidos quanto ao emprego de “termos técnicos”.

² O termo “modernidade”, neste contexto, faz alusão ao movimento de ideias chegado ao Brasil por volta do decênio de 1870, e às transformações estéticas, políticas, sociais e econômicas dele decorrentes e/ou a ele relacionadas (HARDMAN, 2009; VERÍSSIMO, 2013).

³ A carta de Euclides a Veríssimo é datada de 03 de dezembro de 1902. Contudo, como o autor inicia o texto referindo-se a ontem – “Ao ler no *Correio* de ontem a notícia do seu juízo crítico sobre os *Sertões* (sic) [...]” (CUNHA, 1997, p. 143) –, supõe-se ter sido 04 de dezembro a data da escrita.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONSÓRCIO ENTRE CIÊNCIA E ARTE NA OBRA DE EUCLIDES
DA CUNHA

[...], nada justifica o sistemático desprezo que lhes votam [aos termos técnicos] os homens de letras – sobretudo se considerarmos que o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano. [...].

[...], o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo; e qualquer trabalho literário se distinguirá dos estritamente científicos, apenas, por uma síntese mais delicada, excluída apenas a aridez característica das análises e das experiências.

[...]. Eu estou convencido que a verdadeira impressão artística exige, fundamentalmente, a noção científica do caso que a desperta – e que, nesse caso, a comedida intervenção de uma tecnografia própria se impõe obrigatoriamente – e é justo desde que se não exagere ao ponto de dar um aspecto de compêndio ao livro que se escreve, mesmo porque em tal caso a feição sintética desapareceria e com ela a obra de arte (*Ibid.*, p. 143-4).

Contudo, para além do teor amistoso da carta, o que nela sobressai é a exposição de uma tese. Conforme Euclides, não lhe sendo possível abordá-la mais profundamente pela imprensa, devido a suas demandas de “*commis-voyageur* da engenharia”, o próprio Veríssimo poderia fazê-lo, por ser “mais competente” e ter “grandes responsabilidades pelo nosso movimento literário” (*Ibid.*, p. 144, grifos do autor). O crítico não “agitou” a questão, como era desejo do missivista, o que não impediu que outros o fizessem, mantendo viva a polêmica até os dias atuais.

Em um artigo publicado no *Correio da Manhã* em fevereiro de 1903, Moreira Guimarães revela desconfiança quanto ao consórcio entre ciência e arte no texto euclidiano. Segundo o crítico, o “ilustrado colega” da Escola Militar é um “escritor de pulso”, com a “alma tangida pelas harmonias do verso”. No livro, “o vigor da frase é empolgante” (GUIMARÃES, 2003, p. 88). Contudo,

[...] esse belo trabalho é mais produto do poeta e do artista que do observador e do filósofo. Por igual não se encontram nesse livro as virtudes da imaginação e os atributos da reflexão. Porque nem sempre, lado a lado, marcham pelas páginas emocionantes dessa encantadora obra o delicado cultor da palavra e o destemido pensador brasileiro (*Ibid.*, p. 87).

Nesse entendimento, a capacidade de reflexão e as “virtudes da imaginação” transitarium em polos opostos. A primeira estaria restrita à área de atuação de pensadores e filósofos; e a segunda, à área de atuação de poetas e artistas. Sendo assim, ao fazerem uso das “virtudes da imaginação”, estes estariam distanciados dos atributos da reflexão; e aqueles, na elaboração de pensamento reflexivo, estariam dispensando os atributos da imaginação. Ou seja, ignora-se o fato de que, nos trabalhos com linguagem e/ou via linguagem – sejam estes ficcionais ou não –, estão amplamente interrelacionadas as “virtudes da imaginação” e a capacidade de elaboração de um pensamento crítico ou reflexivo. Assim, uma vez confundida com

falseamento do real e ausência de seriedade documental, a literariedade em *Os sertões* seria fruto do labor verbal e da emoção com que foi escrito. As incongruências, contradições e equívocos do livro seriam tributários do talento literário de Euclides da Cunha.

A princípio, o posicionamento do engenheiro militar aparenta abrigar ideias circunscritas ao campo de atuação de profissionais não familiarizados com o universo das letras. Porém, dentre os literatos, é possível vislumbrar depoimentos que lhe sejam assonantes. É o caso do escritor Mário de Andrade, ao considerar a linguagem de *Os sertões* inadequada ao objeto que representa, devido à feição ornamental, eloquente, com ares neoparnasianos:

Pois eu garanto que *Os sertões* são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. [...]. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial (*sic*) porém uma falsificação hedionda. Repugnante. [...]. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopeia... Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha (ANDRADE, M., 2002, p. 262-3).

O falseamento em *Os sertões*, segundo Mário de Andrade, não está necessariamente relacionado aos fatos narrados, mas ao modo pelo qual são representados. A “boniteza genial” apontada pelo crítico, comumente entendida como fantasia de poeta, se, em muitos casos, rendeu ao autor comentários elogiosos – sobretudo quando se considera a literariedade da obra –, em muitos outros foi utilizada como argumento para desconsiderar pretensões históricas, documentais, científicas. Mesmo dentre as críticas favoráveis, geralmente quando – ou por convicção ou por força da tradição – se acentuam as singularidades artísticas da obra, certas afirmativas ou conclusões denigrem o estatuto literário, por ser este associado a uma inclinação para a leviandade ou ao descompromisso com os dados coletados da realidade observada. Desse modo, as análises ajuizadas de Euclides da Cunha pertenceriam à ciência, ao discurso “verdadeiro”; e os equívocos – possíveis e, até mesmo, inevitáveis, já que a linguagem é sempre insuficiente para aludir ao real, tornando-o, nesse sentido, um conteúdo irrepresentável – seriam devaneios da imaginação, invencionices literárias. Assim se justifica, por exemplo, a seguinte declaração de Lidiane Pinheiro: “[...] apesar do teor literário do livro, Euclides da Cunha apresenta fatos históricos e denuncia os muitos absurdos da guerra” (PINHEIRO, 2008, f. 4, grifos meus). Trata-se de uma reflexão possibilitada ou endossada pela maneira como alguns estudiosos da literatura costumam se referir a *Os sertões*. Segundo Walnice Nogueira Galvão, ao ser estudado sob o ponto de vista literário, todos os defeitos e

incorreções do livro desaparecem. “Porque o dever número um do artista que escreve literatura é com sua própria imaginação, é com estética, não é com fatos” (GALVÃO, 1993, p. 23). Citando seu trabalho com a correspondência de Euclides da Cunha⁴, a autora declara ter encontrado cartas de militares que participaram da guerra de Canudos nas quais são feitas ressalvas a erros e equívocos presentes na primeira edição de *Os sertões*. Mesmo em posse destas cartas que, a ele endereçadas, ter-lhe-iam possibilitado retificações, Euclides preferiu manter as informações como as havia escrito. “[...] era bonito, soava bem, combinava” (*Ibid.*, p. 24). O autor teria “deformado”, ou melhor, teria “adaptado” os fatos ao seu projeto estético (*Ibid.*, p. 23). A esse respeito, em linha de pensamento análoga, assim se expressa o crítico Valentim Fiacoli: “onde a ciência não podia resolver, fosse por suas condições teóricas de base, fosse por carência de pesquisas, a imaginação poética estava a postos para suprir o vazio que se apresentasse” (FACIOLI, 1998, p. 54). É norteado por essa perspectiva que, em um dos textos nos quais acentua o pertencimento de Euclides da Cunha à comunidade científica do período, o historiador José Carlos Barreto de Santana também atribui a fins estéticos muitos de seus equívocos científicos, assinalando que, se assim não o fosse, provavelmente teriam sido corrigidos, já que o autor teve acesso a fontes que tornavam isso possível, além de ser notório o rigor de seu trabalho de revisão, conforme demonstram as muitas emendas, supressões e correções feitas no livro (SANTANA, 2001, p. 106-8).

A valoração da obra, conforme os depoimentos supracitados, parece estar relacionada à literariedade, chegando esta a ser confundida com ficcionalidade. Quando não são postos em destaque os atributos literários – que são utilizados, por vezes, como argumento para indicar que, apesar de mentiroso, o texto apresenta aspectos dignos de nota –, é comum haver críticas desfavoráveis ao conteúdo, como se fosse possível, através da linguagem, a apreensão e registro de uma verdade única, inquestionável, fiel à realidade representada e completamente isenta de subjetividade. É este o tom que marca as palavras de um militar participante da guerra de Canudos, o general Siqueira Meneses, numa entrevista concedida a Gilberto Amado, no Palácio do Governo do Estado do Sergipe, em dezembro de 1911: “– Nunca me viu! Tudo mentira! Não passou por lá! Nunca o vi! Ninguém o viu!” (AMADO, 1956, p. 177). Amado relata ter iniciado a conversa com alusões a Euclides da Cunha, por acreditar que, assim, estaria sendo cordial e simpático com o general – em seu entender, um “homem”, um “soldado”, um “sábio”, um “herói” que inspirara um “belo panegírico, numa obra sem-

⁴ Walnice Nogueira Galvão se refere à *Correspondência de Euclides da Cunha*, organizada em parceria com Oswaldo Galotti.

par”, da literatura de sua pátria (*Ibid.*, p. 178). Para o crítico, haveria entre Euclides da Cunha e Siqueira Meneses uma amizade “natural, palpitante, viva” (*Ibid.*, p. 178). Louvado em *Os sertões*, ao ouvir falar de Euclides da Cunha, Siqueira Meneses certamente proferiria “palavras de gratidão, de enternecimento, de felicidade. Tudo eu poderia esperar. Tudo... menos o que ouvi. Tive surpresas na vida, mas nenhuma ultrapassou aquela” (*Ibid.*, p. 179). Em casa, sua mãe, pai e amigos também teriam ficado espantados com o relato (*Ibid.*, p. 179). De fato, a agressividade de Siqueira Meneses contrasta com a descrição elogiosa que lhe confere o escritor Euclides da Cunha, em *Os sertões*: “firme educação teórica e espírito observador”, “mais preocupado com a carreira de notas e os croquis ligeiros do que com a vida”, “expedicionário destemeroso”, “pensador contemplativo”, “olhar da expedição”, “melhor garantia de uma marcha segura” (CUNHA, 2002a, p. 521-2). Em cotejo entre a descrição elogiosa de Euclides da Cunha e a declaração destemperada de Siqueira Meneses, Gilberto Amado revela-se convencido de que os dois não se conheciam (AMADO, 1956, p. 180).

Euclides poetizou o personagem [...]. Forneceram-lhe algumas notas esparsas sobre a campanha... talvez uma fotografia de Siqueira, cujo nome, salientado ao acaso, impressionou-o. Talvez nem mesmo essas notas de que falo lhe tenham sido presentes. Comprove-se simplesmente, [...], em representar, [...], um herói romântico, uma figura de ficção que lhe pareceu necessária à obra. Que importa que não existisse? (*Ibid.*, p. 181).

No mínimo, causam estranheza as declarações do crítico sergipano, podendo ser facilmente refutadas, já que artigos do general Siqueira Meneses, publicados à época no jornal *O País*, sob o pseudônimo de *Hoche*, foram parafraseados por Euclides da Cunha em *Os sertões*. Leopoldo Bernucci conjectura que, além desses “empréstimos”, possivelmente tenha irritado o general a própria publicação de *Os sertões*, já que idealizara um projeto de trabalho análogo, conforme registrado no *Jornal de Notícias* de 27 de outubro de 1897: “Consta que o dr. Siqueira Meneses deseja publicar um estudo sobre o ponto de vista militar, político, social e religioso do grupo conselheirista. [...]. Este trabalho foi mostrado ao dr. Euclides da Cunha” (*Apud* BERNUCCI, 2002 p. 848-9).

Segundo Costa Lima, o perfil de Siqueira Meneses delineado por Euclides da Cunha é problemático do ponto de vista teórico, mas não chega a configurar uma mentira (LIMA, 1997, p. 130). Para o crítico, “é de se supor que oficiais do Exército, sentindo a instituição agredida, assumiam o papel do positivismo duro e faziam a responsabilidade pela distorção dos fatos depender de um então ambíguo talento poético” (*Ibid.*, p. 127). Feita essa ressalva,

revelam-se convergentes os depoimentos do literato Mário de Andrade, do general Siqueira Meneses e do engenheiro militar Moreira Guimarães, pois possibilitam qualificar *Os sertões* como “obra falseadora dos eventos ou poética, entendendo-se a última como uma variante da primeira; uma espécie de sublime mentira” (*Ibid*, p. 131).

Num texto publicado no *Diário de Notícias* em 12 de outubro de 1952, Afrânio Coutinho também admite o talento poético de Euclides da Cunha. Porém, ao contrário dos três pensadores anteriormente referidos, o crítico preconiza não existir no livro falseamento do real, já que o insere numa discursividade cujo pacto entre autor e leitor se estabelece a partir de critérios que requerem maior fluidez na correspondência entre realidade e representação em linguagem: “[...] o que avulta na obra, como arquitetura e como construção, é o caráter de narrativa, de ficção, de imaginação. *Os sertões* são uma obra de ficção, uma narrativa heróica, uma epopéia em prosa, da família de *A guerra e a paz* (sic), da *Canção de Rolando* e cujo antepassado mais ilustre é a *Iliada*” (COUTINHO, 1995, p. 61). Coutinho inicia o texto, informando ao leitor que a tese não é original, tendo sido levantada, talvez, por João Ribeiro. O esquecimento ou o desprezo que lhe devotaram os críticos teria se dado em razão de uma leitura em que se fez dominante a interpretação de *Os sertões* como “um estudo social e histórico de um povo e de uma situação” (*Ibid.*, p. 61). Segundo o teórico, “emprestaram-lhe caráter de objetividade científica, viram-na como o produto da observação direta, uma narração imparcial de fatos, a história sisuda de acontecimentos dramáticos” (*Ibid.*, p. 61). Ignorando ou desconsiderando a intenção de Euclides, delineada em “Nota preliminar”, de firmar um diálogo com “futuros historiadores” a partir de uma narrativa que faça “jus ao admirável conceito de Taine sobre o narrador sincero que encara a História como ela o merece” (CUNHA, 2002b, p. 67), Coutinho assevera que não é de historiador o método de escrita do autor de *Os sertões*.

Não tem a objetividade, a fidelidade aos fatos, a imparcialidade, o respeito ao documento, característicos do método histórico. A vida real, o acontecimento, só lhe serviam como escorva para a imaginação criadora. O escritor partia habitualmente dos fatos, mas não permanecia preso a eles, deformava-os, modificava-os, pela lente de sua imaginação. Submetia-os ao processo de transfiguração artística (COUTINHO, 1995, p. 65).

A desqualificação do viés histórico do texto se, por um lado, contribui para o enaltecimento de atributos literários; por outro, torna partícipes do mesmo posicionamento teórico o crítico Afrânio Coutinho, o literato Mário de Andrade, o general Siqueira Meneses e o engenheiro militar Moreira Guimarães, já que os três últimos atribuem à literariedade de *Os*

sertões aquilo que entendem como infidelidade factual, parcialidade na exposição e falseamento do real. Porém, embora a leitura de Afrânio Coutinho não seja aceita em sua inteireza pelos estudiosos euclidianos, são muitos, dentre estes, os que associam as qualidades literárias da obra aos elementos ficcionais que estariam presentes na elaboração. Segundo Olímpio de Souza Andrade, pulsa em Euclides uma “alma de artista”, com uma “queda indisfarçável para a ficção, para o romance”, capaz de tornar perene o que, na pena de outros, teria a existência de uma notícia (ANDRADE, O. S., 2002, p. 448). Sendo assim, haveria em *Os sertões* um “material de romance”, ou melhor, “algum tanto de imaginação” (*Ibid.*, p. 438). Entendendo serem correlatos os dois termos – correspondência, no mínimo, questionável, já que pressupõe que apenas a literatura faz uso do imaginário no processo de representação do real –, Souza Andrade acredita que o toque de imaginação presente nas páginas do livro não surge nunca como instrumento de deturpação da realidade; antes, porém, em relação a esta, como um complemento indispensável (*Ibid.*, p. 423). Defendendo, assim como José Veríssimo, a dupla inscrição da obra, Andrade considera inadequado o afã de se tentar estabelecer fronteiras rígidas para um texto que se move “no território livre da arte, realizada, principalmente, através da História, como seu autor a entendia” (*Ibid.*, p. 404). A princípio, poderia parecer estranha e contraditória ao leitor menos atento a inserção de *Os sertões* no território romanescos, já que, segundo o crítico, seu autor “é fiel aos quadros que observou, aos fatos que relatou, sempre ajustado à interpretação rigorosa dos documentos escritos e orais de que se valeu” (*Ibid.*, p. 438). Contudo, ainda segundo Olímpio de Souza Andrade, o próprio Euclides se encarrega de dissipar a estranheza ao afirmar que não se limitaria, na elaboração da narrativa de Canudos, à exatidão das datas, nem à simples cópia dos fatos, “para não se distanciar do que sofregamente procurava no fundo das almas” (*Ibid.*, p. 438), conforme se depreende deste trecho citado ao final da “Nota preliminar”:

...il s’ irrite contre les demi-vérités que sont des demi-faussetés, contre les auteurs qui n’altèrent ni une date, ni une généalogie, mais dénaturent les sentiments et les mœurs, qui gardent le dessin des événements et en changent la couleur, qui copient les faits et défigurent l’âme: il veut sentir en barbare, parmi les barbares, et, parmi les anciens, en ancien (*Apud* CUNHA, 2002b, p. 67).

Embora a tese do consórcio entre ciência e arte seja majoritária quando se trata de discorrer acerca das particularidades discursivas de *Os sertões*, há vozes dissonantes, como é o caso de Luiz Costa Lima. Para o estudioso, as ideias formuladas por José Veríssimo e aceitas por críticos diversos carecem de sustentabilidade teórica e, se ainda permanecem

mantidas, é porque “o cânone euclidiano se estabelece não através de intensas lutas interpretativas, mas por outro acordo de cavaleiros (*sic*)” (LIMA, 2009, p. 132). Haveria tamanha estabilidade nesse modelo interpretativo que seus defensores agiriam como se tivessem alcançado “o irretocável”, “o que é arriscado questionar”, “o dogmático” (*Ibid.*, p. 134). Segundo o crítico, é também estranho, sob o ponto de vista da história da concepção da literatura, que os primeiros comentadores de *Os sertões* – José Veríssimo, Múcio Teixeira e Araripe Júnior, por exemplo – tenham sido convictos em manter o critério retórico das belas-letras, que não diferenciava o gênero literário e a escrita histórica, ampliando-o, também, à expressão do conteúdo científico que Euclides manipulava (CUNHA, 1997, p. 16-7). Para Costa Lima, “em termos de uma reflexão que não se contente em ser parasitária”, é simplesmente inaceitável conceber *Os sertões* como uma obra simultaneamente de história e literária (LIMA, 2006, p. 385). E mais problemático ainda seria admitir a hipótese de ficcionalidade no livro:

[...] a tese de *Os Sertões* como obra ficcional é a mais débil. Sua variante – a identificação da literatura com “obra de arte da linguagem” – não apresenta maior valia de imediato porque supõe um círculo vicioso: para definir-se o que é literatura, lança-se mão de outra incógnita, “arte”; por outro lado, porque, ao ser admitida, há de se pressupor que só a literatura oferece obras em que a linguagem é trabalhada (LIMA, 2009, p. 132-3, grifo do autor).

Contudo, ao refutar a tradição interpretativa euclidiana, Costa Lima não classifica *Os sertões* como uma obra exclusivamente científica ou exclusivamente literária. A proposta é a de uma hierarquização entre estas modalidades discursivas, já que destina à ciência o lugar-centro, o lugar de tema; e à literatura, o lugar-margem, o lugar de ornato (LIMA, 1997, p. 146). Haveria no livro um “núcleo científico” apresentado literariamente, com o intuito de empolgar o leitor, por força da eloquência, sendo imprescindível, nesse caso, assegurar “a explicação científica” do conteúdo narrado (LIMA, 2006, p. 383). O crítico reconhece em Euclides um esforço para “combinar a expressão artística com o modo literário, dispondo-os em lugares distintos e formando uma específica *hierarquia* dentro do espaço-texto” (CUNHA, 1997, p 17, grifo meu).

Por mais acertadas que sejam as investidas de Costa Lima contra a atribuição dos equívocos científicos e históricos cometidos por Euclides ao veio artístico, como se literariedade e falseamento do real se confundissem, bem como sua desconfiança em relação à imprecisão do termo “obra de arte da linguagem” em alguns segmentos da tradição crítica euclidiana, revela-se frágil e questionável a tese de que, em *Os sertões*, a ciência seja central;

e a literatura, secundária. Sendo assim, optamos por conceber a ciência e arte na obra euclidiana como partes indissociáveis de um mesmo discurso, que se interpenetram durante toda a narrativa, como nos parece propor o próprio Euclides não somente na carta a Veríssimo datada de 03 de dezembro de 1902, como também em textos anteriores e posteriores a *Os sertões*. É de se ressaltar que a defesa do consórcio integra o pensamento de Euclides desde pelo menos 1892, ano em que aborda o tema numa crônica publicada, no dia 08 de maio, na sessão “Dia a Dia” do jornal *O Estado de São Paulo*. Na crônica, tomando como pretexto o anúncio da publicação dos livros de poemas dos escritores Júlio César da Silva e Ezequiel Ramos Júnior, o autor sinaliza que “é pela arte, de uma maneira geral, que se pode formar a mais pronta, a mais ampla e a mais segura idéia da superioridade afetiva e mental de um povo” e que o “caráter de universalidade” da ciência torna “vulgar o fato de notáveis descobertas feitas simultaneamente em pontos diferentes”. A ciência “define de um modo geral o espírito humano – competindo a arte mais especial, definir o espírito das nacionalidades” (CUNHA, 1995, p. 672). Para Euclides, a ciência estaria comprometida com os conhecimentos universais; e a arte, com a expressão das particularidades nacionais. Ao julgá-las necessárias para a produção de uma obra de arte, mais do que o mero diálogo entre modalidades discursivas aparentemente contraditórias, o que o autor propõe é um modelo estético para seus textos, capaz de marcar, na escrita, não apenas o esforço do Brasil para se fazer (ou se sentir) parte integrante do que se considerava, naquele momento histórico, o padrão ideal de civilização; como também a distância supostamente existente entre o Brasil – considerado bárbaro e arcaico – e a Europa – que não apenas se impunha como civilizada e moderna, como também era dessa maneira percebida por nossa intelectualidade.

REFERÊNCIAS

AMADO, Gilberto. Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. 454p.

ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. 330p.

ANDRADE, Olímpio de Souza. História e interpretação de *Os sertões*. Organização e Introdução de Walnice Nogueira Galvão. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. 496p.

*CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONSÓRCIO ENTRE CIÊNCIA E ARTE NA OBRA DE EUCLIDES
DA CUNHA*

BERNUCCI, Leopoldo M. índice onomástico. In: CUNHA, Euclides da. Os sertões: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 793-858.

COUTINHO, Afrânio. Os sertões, obra de ficção. In: CUNHA, Euclides da. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. vol. 2, p. 61-6.

CUNHA, Euclides da. Dia a dia. Crônica. Obra completa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. vol. 1, p. 645-91.

CUNHA, Euclides da. Correspondência (1890-1909). In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. (Org.). *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: EDUSP, 1997. 456p.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, 2002a. 928p. (Clássicos Comentados, I).

_____. Nota preliminar. Os sertões: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. 2. ed., São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, 2002b. p. 65-7. (Clássicos Comentados, I).

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 4. reimpr. da 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 390p. (Estudos, 16).

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

GALVÃO, Walnice Nogueira. Os sertões: uma análise literária. In: MENEZES, Eduardo Diatahy B. de; ARRUDA, João (Org.). *Canudos: as falas e os olhares*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1993. p. 23-30.

GUIMARÃES, Moreira. O livro de Euclides da Cunha. In: FACIOLI, Valentim; NASCIMENTO, José Leonardo do (Org.). *Juízos críticos: Os sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial, Unesp, 2003. p. 87-101.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. *A vingança da hiléia*: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 167-86.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. 282p.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota*: a construção de Os sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. 304p.

LIMA, Luiz Costa. História, ficção, literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 340p.

LIMA, Luiz Costa. A estabilidade interpretativa de Os Sertões. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Fase VII, ano XV, n. 59, p. 111-35, abr.-mai.-jun. 2009.

PINHEIRO, Lidiane Santos de Lima. Acontecimento e mídia: a guerra de Canudos na imprensa contemporânea. In: *COLÓQUIO EM COMUNICAÇÃO E SOCIABILIDADE – COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA: INSTITUIÇÕES, VALORES E CULTURAS*, 1., 2008, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. 16f.

SANTANA, José Carlos Barreto de. *Ciência e Arte: Euclides da Cunha e as Ciências Naturais*. São Paulo: HUCITEC; Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001. 216p.

VERÍSSIMO, José. Uma história dos sertões e da Campanha de Canudos (Os sertões, campanha de Canudos por Euclides da Cunha, Laemmert & C., editores). In: FACIOLI, Valentim; NASCIMENTO, José Leonardo do (Org.). *Juízos críticos: Os sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial, Unesp, 2003. p. 46-54.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2127>. Acesso em: 27 fev. 2013.

FOGO MORTO: A DRAMATIZAÇÃO SOCIAL E SUBJETIVA DA DECADÊNCIA

Bárbara Del Rio Araújo*

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

RESUMO

Este trabalho visa ao estudo da obra *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego, especificamente da análise dos elementos estéticos, que dramatizam na narrativa a transição das práticas mercantilistas para a economia capitalista no nordeste brasileiro. Considerada pela crítica literária como o romance que conclui magistralmente o “ciclo da cana-de-açúcar”, *Fogo Morto* representa o declínio da estrutura dos engenhos e, sobretudo a degradação humana frente à modernização. Em face dos outros romances do ciclo, a obra referida é caracterizada pela sedimentação dos procedimentos artísticos, contudo não se pretende estender ao estudo comparado desses procedimentos, mas investigar de que modo *Fogo Morto* consegue contemplar dinamicamente a realidade decadente açucareira enquanto forma artística. Através da análise da instância narrativa e da configuração dos personagens, os quais são adotados tradicionalmente pela crítica como tipos, representantes de um grupo social, pretender-se-á evidenciar a sua complexidade de modo a dramatizar, na exposição do seu psicologismo, o declínio sócio-econômico da região. Nesse sentido, interessa demonstrar como o romance, através da combinação matizada das esferas social e subjetiva, supera o didatismo e a rigidez, que separa a ficção brasileira dos anos 30 em rótulos “social-regional” e “psicológico-intimista”, encenando de forma mais contundente o tema da decadência.

Palavras-chave: Romance regional, Romance intimista, *Fogo Morto*

ABSTRACT: This paper aims the study of *Fogo Morto*, from Jose Lins do Rego, specifically the aesthetic elements' analyses, which dramatize on the narrative the transition of mercantilism practices for capitalist economy in the Brazilian northeast. Considered by literary criticism as a novel that concluded magnificently the cycle of sugar-cane, the book refereed is characterized by artistic procedure sedimentation, although it isn't this research focus. We intend to examine how *Fogo Morto* can contemplate dynamically the decaying sugar reality as artistic form. By the narrative focus and the characters setting, which are traditionally adopted as simple types, representatives of social groups, We intend to evidence its complexity, that made them dramatize, in its psychologism, the regional social decline. In this sense, it's part of this research to show how the novel *Fogo Morto*, by the balanced combination between the social and subjective aspects, overcome the didatism and the rigidness, that divide the 30's Brazilian fiction in tags social-regional and psychological-intimate, exhibiting better the decay theme.

Keywords: Regional Novel, Intimate Novel, *Fogo Morto*

1 INTRODUÇÃO: O ROMANCE DE 30 E A COMPREENSÃO DA REALIDADE

Antonio Candido no ensaio “A revolução de 1930 e a Cultura” caracteriza o decênio pela complexificação da vida econômica e social brasileira a dispor em uma nova configuração os elementos da cultura nacional. Referindo-se as transformações operadas na instrução pública, nos estudos sociais e históricos, na vida artística e literária, o crítico observa um alargamento de participação dentro desses âmbitos e associa essa mudança aos anos 20. Para ele, sobretudo no campo das artes e da literatura, o espírito renovador vanguardista do movimento modernista adquire no período de 30 um processo de rotinização, ou seja, uma incorporação progressiva das inovações formais e temáticas outrora anunciadas:

No decênio de 30 o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo. Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários do movimento de libertação operada pelos modernistas, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais, que rompem o tipo anterior de artificialismo. (CANDIDO, 1989, p.186)

Deste modo, o decênio de 30 é visto como um processo de continuação das conquistas modernistas, mas também como uma reconfiguração. João Luis Lafetá, na obra *1930: A crítica e o Modernismo*, refere-se ao período de transição entre o movimento de 22 e os anos 30 como uma mudança de ênfase, a passagem do projeto estético ao projeto ideológico. O crítico Luiz Bueno, em *Uma história do romance de 30*, prefere apresentar a transição dos decênios como a passagem do “utópico ao pós-utópico”, quando a preocupação com a realidade brasileira e sua representação anunciada no movimento Modernista - de modo a declarar uma visão de país novo¹, esperançoso quanto às mudanças advindas da modernização - passa a ser traduzida por uma pré-consciência do subdesenvolvimento, uma consciência da necessidade de haver transformações nas relações sociais. Nesse período, portanto, concretizadas as conquistas renovadoras da linguagem, que incutiram em uma maior liberdade de narração e no uso das modalidades expressivas regionais, ratificando por consequência o enfraquecimento da literatura acadêmica, verificam-se novas matizes para a configuração da estética ficcional como, por exemplo, a busca por uma literatura participante, engajada, político-ideológica:

¹ Antonio Candido no artigo explicitado faz menção a maneira com que Mário Vieira de Mello analisa a relação entre subdesenvolvimento e cultura na América Latina. Segundo seus estudos, havia até meados do decênio de 30 uma preocupação em revelar o país, cujas transformações socioeconômicas se intensificavam em direção a modernização, por uma perspectiva consciente das deficiências brasileira, mas idealizada, otimista quanto ao porvir.

Houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias político-religiosas. Isto que era excepcional no Brasil se generalizou naquela altura a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou fascismo. Mesmo quando não ocorria essa definição extrema e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve preocupação difusa das preocupações sociais e religiosas no texto, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e em maior intensidade. (CANDIDO, 1989, p.188)

Nesse sentido, é característico dos romances no decênio a tentativa de análise e crítica da realidade brasileira; a preocupação evidente em apresentar os problemas da mente, da alma e da sociedade. Tal preocupação fez com que as obras fossem, muitas vezes, validadas pelo conteúdo documental que esboçavam. O romance era, pois visto como meio de apreender a realidade, como um veículo de denúncia, fato este que relegava ao esquecimento o processo de criação e composição estética, que relaciona a ficção e sociedade de forma matizada, e não como uma simples relação de imitação.

No plano de um “realismo bruto”², destacava-se a ficção regionalista, que de forma renovada, mas aproveitando dos experimentalismos com a linguagem que a prosa modernista tinha incorporado, trazia novos estilos ficcionais que contemplavam as ligações ideológicas entre arte e crítica contundente à realidade brasileira. Essa tendência social-regional tinha como enfoque, sobretudo o Nordeste. A região nordestina era representada como a substância da ficção, tanto como ambiente natural quanto realidade social e humana. Dramas como a seca, o êxodo rural, o cangaço forneciam matéria para os romances.

É, pois, nesse contexto de ênfase ao aspecto social-regional, que a crítica literária insere as obras do escritor José Lins do Rego. Participante atuante do movimento regionalista de 1926 promovido por Gilberto Freire, o autor paraibano cumpria o programa estético defendido pelos estudos do sociólogo. Definindo os seus cinco primeiros livros *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936) como parte de um ciclo, que denominou como “ciclo da cana-de-açúcar”, o escritor referia-se a região nordestina através da representação do patriarcado rural, ascensão e decadência dos engenhos e suas transformações frente à modernização.

Entretanto, como explicita Antonio Candido, juntamente com a consciência posta a serviço da realidade, há sempre nos romances um outro ângulo, oposto, que também condiciona o escritor na sua arte de escrever: a investigação da realidade como algo subordinado a consciência. Essa, por sua vez, tudo envolve e fica, muitas das vezes, em

² Expressão cunhada por BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura*. 3. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985, p.385

primeiro plano. Tem-se, nesse aspecto, a introspecção, a tomada psicológica como o viés de compreensão da realidade. Essa tendência intimista, em que a representação da realidade não se faz de modo tão objetivo, sofreu certo apagamento diante da valorização de escritores, cujas produções apresentam como traço principal o engajamento e os enredos fortemente ideológicos.

A história da literatura por várias vezes se ocupou em fazer a distinção didática das ficções do período em uma classificação rígida entre romances “social-regional” e “psicológico-intimistas”. Contudo, como evidenciado pelo crítico uspiano, esses métodos de representação se combinam a matizar a representação e compreensão da realidade. De fato, essas instâncias não se separam na fatura do romance. Trata-se de uma interação dinâmica que torna a obra literária capaz de evidenciar a relação entre sujeito-mundo:

Trata-se de uma falsa diferenciação, pois não há nada que separe o que há de psicológico, subjetivo do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução de parte a parte das possibilidades de ressonância do romance enquanto gênero – e os mais bem sucedidos autores do período são aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha. (BUENO, 2006, p.203).

Evidencia-se, portanto que a perspectiva tradicional, que opõe as duas vertentes, e as caracterizam pela distinção rígida, não se mostra muito eficiente para que se efetue uma análise completa dos romances do decênio. Ao contrário, revela que uma perspectiva dialética, matizada entre os elementos sociais e subjetivos corrobora para o empreendimento de uma leitura mais crítica e atenciosa das narrativas do período.

Nesse aspecto, pretende-se abordar a obra *Fogo Morto* não somente pela tendência social-regional, que tradicionalmente fora associado. Mas verificar também como a representação da realidade decadente dos engenhos estetizada na narrativa se relaciona ao procedimento intimista, de sondagem psicológica. Como alertou o crítico Alfredo Bosi, o romance é capaz de transpor a divisão, associando os métodos de forma singular:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/ romance psicológico ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*), acabam não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (BOSI, 1985, p. 390)

Verificar-se-á, nesse sentido, a estrutura ambígua do romance capaz de representar não só a região açucareira nordestina e suas transformações, mas ainda dramatizar a subjetividade, a decifração do homem em sociedade. Este trabalho buscará, portanto, evidenciar, através da instância narrativa e da configuração dos personagens, o modo como o romance assimila o aspecto histórico social, as descrições da realidade circundante, que muitas vezes apresentam um caráter mais pictórico, mais direto, ainda assim não documental, aos aspectos psicológicos e subjetivos a fim de apresentar de forma mais autêntica o tema da decadência.

2 A ESTRUTURA AMBÍGUA DE *FOGO-MORTO*

Sob rótulo genérico de “ciclo da cana-de-açúcar”, os cinco primeiros livros de José Lins do Rego permitem esboçar uma proximidade com a realidade dos engenhos, pedra angular da sociedade nordestina desde o século XVI. Seja na construção da paisagem física e social de *Menino de Engenho*, ou na modernização da produção açucareira tratada em *Bangüê* e em *Usina*, ou ainda na apresentação do problema da migração rural para os grandes centros como em *Moleque Ricardo*, a realidade dos engenhos é o grande *leitmotiv* das narrativas do escritor.

Segundo José Maurício Gomes de Almeida (1985), toda produção englobada no ciclo constitui uma tentativa de esboçar a fisionomia daquele nordeste agrário, hoje decadente, sendo que a palavra decadente assume nessas ficções importância capital. Essas obras são valorizadas pela representação referencial e objetiva da realidade circundante e nesse sentido são apresentadas pelos intelectuais como expressão da ficção social-regional do decênio de 30. Muitas vezes, nessas elaborações críticas, o caráter de representação realista é tomado como cópia fidedigna do plano real, ou seja, a captação direta dos fatos em um processo de imitação simplificado e ingênuo, que desvaloriza as matizes miméticas da obra de arte. Alguns críticos, como Adonias Filho, por exemplo, prezava os romances, que compunha o ciclo, por esse referido caráter, apostando que a matéria ficcional fixaria o documento sem qualquer superação, revelando-se como uma possibilidade de apreender, conservar, configurar o mundo brasileiro. (FILHO, 1969, p.16).

Tomada como síntese acabada desse complexo pela tradição literária brasileira, a obra *Fogo Morto* é vista pela crítica literária sob mesma tendência regional-social, representando especificamente a transição da economia mercantilista para a economia capitalista, ou seja, a ascensão e queda da cultura açucareira frente à implementação das usinas no nordeste

brasileiro. Dividida em uma estrutura de três planos, a qual é comparada por Mario de Andrade a forma de uma sonata, *Fogo Moto* focaliza junto a vida de três personagens, Coronel Lula de Holanda, Mestre José Amaro e Capitão Vitorino, a história do povoado de Santa Fé, desde a sua fundação na primeira parte do século XIX, pelo Capitão Tomás até a sua decadência frente a implantação de um novo modo de produção, durante o comando de Lula, genro do fundador. Os trechos que se seguem evidenciam essa transformação do povoado:

O Capitão Tomás Cabral de Melo chegara do Ingá do Bacamarte para a Várzea do Paraíba, antes da revolução de 1848, trazendo muito gado, escravos, família e aderentes. Fora ele que fizera o Santa Fé. (...) Era homem de pulso, de muita coragem para o trabalho. Ele mesmo dera ao engenho que montou o nome de Santa Fé. Tudo se fizera a seu gosto. (...) Tivera que lutar no princípio com toda dificuldade. Nada sabia de açúcar, fora criador, plantador de algodão. Para ele, porém não havia empecilhos. Levantou o engenho, comprou moenda, vasilhame e dois anos após a sua chegada ao Santa Fé, tirara a primeira safra. (...) A casa grande subiu a cumeeira, as telhas brilhavam ao sol, a horta cresceu, o engenho subia como gente viva, com os partidos de cana acamando na várzea. (REGO, 1972, p.135-36)

E foram-se assim os anos. Seu Lula era agora Coronel Lula de Holanda. Os negros de Santa Fé minguavam. Nicolau fora vendido, dois haviam morrido de febres. E a bexiga da peste que passara pelo Pilar, arrancara cinco negros da fábrica de Santa Fé. Mas o engenho tirava suas safras. Apesar de tudo, as terras davam o que podiam (...). (REGO, 1972, p.166)

A cozinha da casa grande só tinha uma negra para cozinhar. E enquanto na várzea não havia mais engenho de bestas, o Santa Fé continuava com as suas almanjarras. Não botava máquina a vapor. Nos dias de moagem, nos poucos dias do ano em que as moendas do seu Lula esmagavam cana, a vida dos tempos antigos voltava com ar animado, a encher tudo de cheiro de mel, de ruído alegre. (REGO, 1972, p.192)

Diante de uma narrativa polifônica, em que se evidencia a confluência irreduzível de perspectivas, traça-se um panorama da existência do povoado, fazendo com que, ao mesmo tempo em que se represente a problemática social-regional da decadência dos engenhos, também se destaque o declínio dos personagens de classes e interesses diversos: Lula Holanda é senhor de engenho, que já viveu as glórias da produção herdada de seu sogro, e hoje vive a decadência dessa estrutura, embora ainda desfrute dos privilégios do código patriarcal. O Mestre José Amaro, seleiro, que sempre se orgulhou de sua condição livre, passa a queixar-se da desvalorização da profissão e vê a sua liberdade interrompida, quando precisou entregar as terras em que vivia ao senhor de engenho. Por fim, Capitão Vitorino, parente da fidalguia do engenho, passa a ver no povo o seu consolo devido ao declínio de sua origem.

Nota-se na construção do trecho da narrativa forte assentamento na realidade social, que possibilita deflagrar pelos conflitos individuais uma decadência opressiva, a qual advém do declínio da estrutura do engenho e do povoado de Santa Fé, mas que se difunde a cada personagem representado:

Entre o senhor de engenho e o mestre de ofício que agonizam - o coronel apagando o seu fogo e o mestre se suicidando - o capitão Vitorino Carneiro Cunha se ergue com triunfador. Também ele está em decadência porque é de família senhoril e cai lentamente para o povo. É uma ponte entre um estrato social e o outro. (CANDIDO, 2004, p.61)

A forte carga dramática, que compõe cada parte do tripídico, é intensificada na medida em que esses planos começam a se cruzar tanto nas ações, apresentando ligações entre esses personagens, quanto na concepção temporal, a qual faz conjugar passado e presente em uma perspectiva diacrônica, mas também sincrônica, pois são inseridos cortes temporais na construção das três partes, focalizando os personagens na perspectiva do momento atual e do passado. Por meio de uma perspectivação da instância narrativa, a qual alterna longas seqüências de diálogos e também monólogos interiores, expondo a reflexão dos personagens sobre si e sobre os outros, obtêm um processo cênico: José Amaro em seus pensamentos nostalgicamente revela o presente atrelado ao passado, atribuindo êxtase ao momento que vivera seu pai em Santa Fé:

O mestre cortava os arreios do tangerino do Gurinhém. Estava trabalhando para camumbembes. Era o que mais lhe doída. O pai fizera sela para o Imperador montar. E ele ali, naquela beira de estrada, fazendo rédea para um sujeito desconhecido. (REGO, 1972, p.10)

-É o que eu lhe digo, Seu Laurentino. Você mora na vila. Soube valorizar o seu ofício. A minha desgraça foi esta história de bagaceira. É verdade que o senhor do engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. Ninguém dá valor a oficial de dono de estrada. Se tivesse em Itabaiana estava rico. Não é de lastimar, não. Ninguém manda no mestre José Amaro. Aqui moro para mais de trinta anos. Vim para aqui com meu pai que chegou corrido de Goiânia. Coisa de um crime que ele nunca me contou. O velho não contava nada. Foi coisa de morte, estive no júri. Era mestre de verdade. Uma peça dele foi dada pelo Barão de Goiânia ao Imperador. Foi pra trás. Veio cair nesta desgraça. (REGO, 1972, p.6)

Da mesma maneira, o senhor de engenho Lula de Holanda é apresentado na narrativa através do paralelismo com o senhor de engenho Capitão Tomás, seu sogro e fundador do povoado, evidenciando a realidade decadente do presente e os tempos áureos do passado.

Assim, é pela visão de Lula, abarcada pelo narrador, que se deflagra o personagem Capitão Tomás e o engenho por ele fundado:

A carruagem rompia as estradas com o povo mais triste da várzea indo para a missa do Pilar, para as novenas, arrastada por cavalos que não eram mais nem a sombra dos dois ruços do capitão Tomás. A barba de seu Lula era toda branca, e as safras de açúcar e de algodão minguavam de ano para ano. As várzeas cobriam-se de grama, de mata-pasto, os altos cresciam em capoeira. Seu Lula, porém não devia, não tomava dinheiro emprestado. Todas as aparências eram mantidas com dignidade. (...) Na casa de purgar ficavam os cinquenta pães de açúcar, ali onde mais de uma vez, o Capitão Tomás guardara os seus dois mil pães, em caixões, em formas, nas tulhas de mascavo seco ao sol. Apesar de tudo vivia o Santa Fé. (REGO, 1972, p.191)

Capitão Vitorino, por sua vez, em meio aos seus devaneios é todo presente. Como a voz narrativa explícita, ele não tem consciência do próprio trajeto sócio-econômico, da decadência que vivenciava. Tomado pela crítica como um “Dom Quixote Rural”, ele não se encaixa naquele mundo e não consegue visualizá-lo, apreendê-lo:

Vitorino não tinha consciência para sofrer. Não sofria, não era capaz de sentir que tudo se acabara, que eles em breve veriam o fim da família, que fora tão grande, tão cheia de riqueza. Gostava do povo de Santa Fé. (REGO, 1972, p.242)

Constata-se, assim que a estrutura multiplanar e também simultânea representa o declínio da estrutura agrária regional frente a modernização juntamente com a atmosfera opressiva a incutir diretamente nos personagens. Estes, portanto também revelam a decadência e a transição; são “desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado do futuro”. (CANDIDO, 2004, p.58). Trata-se, na análise de Antonio Candido, da descrição de indivíduos e de uma situação instável daquilo que foi e já não é mais. Nesse sentido, a obra é tomada por um grande ambiente de tragédia.

Cada um ao seu modo, os três personagens evidenciam o drama da transição mercantilista dos engenhos à prática capitalista. A instância narrativa, distanciada, consegue associar os diversos pontos de vistas, deixando “em cena” por meio de diálogos e monólogos interiores, a esfera social-regional envolta pela caracterização subjetiva da personagem. Para a crítica literária, o narrador de *Fogo Morto*, fruto de um processo de trabalho técnico desenvolvido pelo escritor paraibano ao longo de suas publicações, é capaz de fixar realidade, o mundo exterior ao mesmo tempo em que deflagra os estados íntimo-psicológicos. Por meio dele, a realidade é percebida externa e internamente:

Elemento decisivo para o sucesso artístico de *Fogo Morto* vem a ser, portanto, a técnica narrativa utilizada, que renuncia ao ponto de vista único e judicativo do narrador onisciente pelos planos múltiplos da narrativa cênica: a imagem de cada personagem (pelo menos daqueles que ocupam o centro dramático da trama) se forma para o leitor não só da visão auto-reflexiva dos monólogos, como de suas ações no decurso da narrativa e dos julgamentos e reflexões dos outros personagens sobre ele. A resultante desse processo é uma realidade complexa e pluridimensional. (ALMEIDA, 1981, p.206)

Deste modo, pela onisciência seletiva do narrador, a qual traz ao leitor a expressão da mente do personagem, pode-se dizer que a decadência do povoado de Santa Fé é apresentada verticalmente, ou seja, nos personagens. É pela subjetividade dessas figuras que se fixa a realidade social decadente dos engenhos ao mesmo tempo em que se possibilita deflagrar a própria decadência humana frente à modernização: “O que torna este romance ímpar entre os publicados em 1943 (...) é a qualidade humana dos personagens criados. Aqui, os problemas se fundem nas pessoas e só tem sentido enquanto elementos do drama que elas vivem.” (CANDIDO, 1992, p.58)

Coronel Lula de Holanda, o senhor de engenho, José Amaro, o mestre de ofício, e Capitão Vitorino, elemento que consegue transitar entre essas duas classes, a fidalguia e o mundo do trabalho, expressam, seja em seus pensamentos monologizados na narrativa, seja pela consciência do narrador, ou de outro personagem, intenso sentimento de inferioridade. Estão todos eles de “fogo-morto”, perdidos na decadência de Santa Fé.

Assim sendo, a narrativa plurifacetada deflagra os três personagens a dramatizar a decadência da estrutura do engenho de açúcar. Apresenta-se, pois, uma cena viva, em que a obra traspassa, pelo modo de narrar, a divisão didática entre romance social-regional e psicológico intimista na medida em que ela é capaz de unir essas tendências, revelando toda complexidade sociológica e psicológica do universo que retrata. (ALMEIDA, 1981, p.208).

3 JOSÉ AMARO, CORONEL LULA, CAPITÃO VITORINO: A LOUCURA COMO FACE DA DECADÊNCIA

Uma vez apontado que a obra tematiza a decadência social dos engenhos através do ponto de vista dos personagens, pretende-se nessa parte demonstrar a complexidade dos protagonistas Lula, Amaro e Vitorino. Pretende-se ainda evidenciar como o processo de enlouquecimento, que acomete, de alguma forma, as três figuras, pode demonstrar a influência da condição social no estado psicológico, demarcando, assim, no sofrimento de cada uma delas, a inadaptação à modernização.

Tradicionalmente apresentados pela crítica literária como “personagens tipos”, os quais denotam um comportamento pitoresco, uma classe social, Coronel Lula, Mestre Amaro, e Capitão Vitorino são caracterizados como superficiais, caricaturais, que não chegam a apresentar individualidade. Entretanto, o que se percebe na obra é que são, exatamente, essas figuras que configuram, por meio do jogo narrativo entre imagem exterior e sentimento íntimo, a história do povoado bem como a reflexão sobre a realidade. É através da exposição da complexidade de consciência, da profundidade existencial desses protagonistas que se pode obter a representação subjetiva e social da decadência dos engenhos açucareiros. Como bem observa o crítico João Pacheco, todos esses personagens têm relevo objetivo. Não são apenas caixas de ressonância do mundo externo; eles reagem à realidade e atuam nela. (PACHECO, 1958, p.39)

Nota-se, ao longo da obra, o avultamento da singularidade de cada figura: “Nada sobrepõe os personagens, literalmente falando, os personagens se alcançam, sobretudo dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade” (CANDIDO, 2004, p.58). A visão trágica da realidade que perpassa a narrativa revela que o foco da criação dos personagens não é somente orientado para demonstrar um estado de alma, um costume, mas, sobretudo refletir sobre a condição humana e o meio social. O drama individual, que cada um deles expõe, desvenda o conflito do sistema de valores humanos com os valores assumidos pelo sistema econômico. A visão pessimista é imperante na emergência de um mundo moderno, de uma nova forma de produção socioeconômica. Nesse sentido, a representação do nordeste agrário, a decadência dos engenhos absorvidos gradativamente pelas usinas, aparece também expressa pela decadência dos sujeitos. Esses não se adaptam à nova situação, expondo na narrativa a sua degradação física e moral. O mestre Amaro, por exemplo, não compreende que o processo de mecanização do trabalho, característico da ordem capitalista, acaba por alijar o seu ofício de artesão:

Um tangerino passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios. Estou perdendo o gosto pelo ofício. Já se foi o tempo em que dava gosto se trabalhar em uma sela. Hoje estão comprando tudo feito. E que porcaria se vende por aí! Não é para me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. Basta lhe dizer que o seu Augusto do Oitero adquiriu uma sela inglesa, coisa cheia de arrebiques. Pois bem, aqui esteve ela para conserto. Eu fiquei me rindo quando o portador do Oitero me chegou com a sela. E disse, lá isto disse: “Porque o Seu Augusto não manda consertar essa bicha na cidade”. E deu pela sela um preço. Se eu fosse pedir o que pagam na cidade, me chamavam de ladrão. É, mestre Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregação. Eles não querem mais os trabalhos dele. (REGO, 1972, p.4)

A evidência do declínio da produção manufatureira diante da industrialização é demonstrada na narrativa pela desvalorização do ofício do seleiro. Essa já fora também explicitada por Marx, no primeiro livro, *O Capital*:

O capital faz o operário trabalhar agora não com a ferramenta manual, mas com a máquina que maneja os próprios instrumentos. (...) Como qualquer outro elemento do capital constante, as máquinas não criam valor, mas transferem seu próprio valor ao produto para cuja feitura contribuem. (...) Em vez de barateá-lo, encarece-o na proporção de seu próprio valor. É evidente que a máquina e a maquinaria desenvolvida, que são o instrumento da indústria moderna, possuem incomparavelmente mais valor do que os instrumentos de trabalho do artesanato e da manufatura. (MARX, 2006, p. 443)

Em outros trechos do mesmo livro, o filósofo alemão ainda disserta sobre as conseqüências imediatas da produção mecanizada sobre o trabalhador, sobretudo a degradação moral, que o modelo capitalista ocasiona a vida humana e a sociedade. Isso é, pois também estetizado na narrativa de *Fogo Morto*: José Amaro, sempre orgulhoso da sua postura de “homem livre”, que não pagava o foro ao coronel e trabalhava para quem queria, vê-se na situação de humilhado e enxotado da sua casa pelo senhor de engenho. Percebe, então, sua condição de subordinação não só ao aristocrata rural, mas também a um sistema maior, o qual ele não sabia explicar. O seleiro não consegue suportar aquela “nova ordem” e se vê sem instrumentos para mudá-la. Não acreditava em qualquer modo de governo, nem nas oligarquias do açúcar. Deposita assim, suas esperanças no cangaço, na figura de Antonio Silvino:

Que fossem para o inferno os grandes da terra. Para ele só havia uma grandeza no mundo, era a grandeza do homem que não temia o governo, do homem que enfrentava quatro Estados, que dava dor de cabeça nos chefes de polícia, que matava soldados, que furava cercos, que tinha poder para adivinhar perigos (...). Se um dia visse Antonio Silvino seria um homem feliz. (REGO, 1972, p.82)

Entretanto, a mudança que ele espera, não vem. Suas esperanças se esgarçam. Sua condição de enxotado de sua terra permanece. Soma-se a isso, a demência de sua filha Marta, os conflitos com a esposa e a constante humilhação em ser chamado de “Lobisomem”, uma vez que sua aparência degradada lhe dava aspectos animalescos: “A barba grande, os cabelos enormes cobrindo-lhe as orelha davam as feições deformadas do mestre um aspecto de bicho, de monstro.” (REGO, 1972, p.105). O material humano que resiste em ser incorporado aquele novo sistema não vê alternativa, senão o suicídio.

De maneira próxima, Lula de Holanda sofre a degradação física e moral por não encontrar uma alternativa viável para o avanço do capitalismo e da modernização sobre a sociedade mercantilista dos engenhos. O engenho de Santa Fé, fundado pelo seu sogro, já não “moía” como naquele tempo, e ele, bacharel instruído, pouco ou quase nada sabia sobre a administração daquele sistema. Diversamente de José Paulino, senhor de engenho do Santa Rosa, que implementara a modernização através de máquinas a vapor, das usinas, Lula acompanhava absorto o “fogo-morto” da sua produção, e a decadência da casa grande, que então sobrevivia pela vendagem de ovos, que Dona Amália, esposa do aristocrata, comercializava às escondidas:

Tudo havia passado. Tudo era agora aquela mansidão, a pobreza de uma casa grande que se escondia das vistas dos outros. Todos ali viviam a se esconder dos ricos e dos pobres. (...) Lula era como se não soubesse das dificuldades por que passavam. (...) Lula, naquela devoção, no seu rezar, era como um homem de outro mundo, fora de tudo que fosse da terra, indiferente ao seu tempo. Podia chover e fazer sol, podia o rio descer nas enchentes, e a seca queimar a folha da cana, que ele não tomava conhecimento do tempo. (...) Mas ela via tudo, sentia tudo (...) Seria somente ela quem teria coração, quem teria olhos pra ver, ouvidos para ouvir, que era a ruína do Santa Fé. (...) Se não fossem suas galinhas, não teria recurso para, no inverno, mandar o boleiro Macário fazer a feira no Pilar. O marido se soubesse que ela vendia os ovos para a Paraíba, a Neco Paca, daria o desespero. A sua criação lhe dava este auxílio. Sempre gostara de tomar conta das galinhas. E agora era delas que se servia. As segundas feiras chegavam ali o comprador, e as dúzias de ovos lhe pagavam os quilos de carne verde da feira do Pilar. Pedira a Neco Paca para não falar nada a ninguém do seu negócio. Seria muito triste que soubessem, na várzea, que a senhora de engenho do Santa Fé sustentava a família com o dinheiro da vendagem de ovos. (REGO, 1972, p.197-98)

A narrativa evidencia que, na medida em que ocorria o declínio da produção do engenho, a figura do Coronel Lula se degradava. Cada vez mais ensimesmado, alienado em outra realidade, na qual poderia manter o seu status social, o personagem buscava um ponto de fuga, representado, sobretudo pelo apego à religião. Sua degradação física também é anunciada na narrativa com a representação dos ataques epiléticos, que vinha sofrendo:

O Santa Fé ficara sem a sua escravatura e corriam histórias sobre a vida do Capitão Lula de Holanda. Uma vez na igreja, no momento da elevação, ouviu-se um baque no chão. Era o Capitão Lula que tivera um ataque no meio do povo. (...) Lula caíra estrebuchando no tijolo dura da igreja. A almofada de seda servira para apoiar a sua cabeça. Tinha a cara torcida, os olhos vidrados, o corpo batendo com uma força desesperada. A baba branca que lhe corria da boca sujava o ladrilho. (REGO, 1972, p.173)

O declínio da estrutura econômica-social é dramatizada pelos personagens de forma viva e humanizada. O enlouquecimento de Lula e o suicídio de José Amaro personalizam essa

decadência. Para o crítico Edilberto Coutinho, *Fogo Morto* encena a história da decadência patriarcal transformada na história da demência social.

O personagem Vitorino é apontado como a figura cômica e mais crítica de toda narrativa. Aparentado de Seu Lula, ele é um descendente da aristocracia rural, mas não desenvolve com eles nenhuma relação de cordialidade. Ao contrário, no episódio da expulsão do Mestre Amaro de sua propriedade, Vitorino questiona a atitude do senhor de engenho e se mantém em defesa do seleiro. Suas ações estão sempre centradas em peripécias e brigas em seu nome do seu ideal de justiça. Capitão Vitorino “não cede pra ninguém”; ele denuncia a exploração. O crítico João Pacheco (1958), por exemplo, enuncia que o personagem seria a figura que viveria inteiramente a realidade objetiva, empenhado na luta política ou em desfazer seus agravos. Entretanto, pode-se notar, pelas deflagrações da narrativa, algumas ambigüidades na atitude “justiceira” do personagem. Vitorino expressa seu apego aos valores aristocráticos na preferência de José Paulino como padrinho de seu filho, Luis, em desprezo ao seleiro Amaro:

Pelo seu gosto o padrinho de seu filho Luís seria o primo José Paulino. Mas a sua mulher tomou o seleiro (...) Queria era chamar, encher a boca com um “meu compadre José Paulino”. O diabo da mulher escolhera outro. (REGO, 1972, p.20)

Além disso, seu desaparego material, seu senso de igualdade é questionado pela sua insistência em ser chamado de Capitão:

Pode dizer capitão. Sou capitão, como o Lula de Holanda é coronel. (REGO,1972, p.18)

- Bom dia, Seu Vitorino.
- Dobre a língua, não sou de sua laia. Capitão Vitorino. Paguei patente foi para isto. (REGO, 1972, p.20)

Vitorino expressa conveniência nas desigualdades e um desejo de autoafirmar-se. Desta maneira, sua figura está muito longe de ser um revolucionário ou um justiceiro. Percebe-se nas suas ações uma situação de pelego, já que diante da impossibilidade de triunfo na classe que lhe deu origem, ele passa a ver o povo como uma oportunidade. Nesse imbróglio, o personagem é uma figura crítica, na medida em mostra, através de sua insanidade, a impossibilidade de existir heróis no ambiente opressor de decadência:

Quando refletimos melhor sobre a loucura de Vitorino, descobrimos o quanto implica de ambigüidade e ironia, pois consiste no fato de o personagem acreditar como reais e

atuantes valores que a sociedade prega e apresenta como tais, muito embora os ignore na prática. (ALMEIDA, 1985, p.201)

Evidencia-se, pois nos três personagens, Mestre José Amaro, Coronel Lula e Capitão Vitorino expressões maduras dos conflitos humanos em um nordeste decadente. (BOSI, 1985, p.448). Todos eles dramatizam o “fogo-morto” de um sistema econômico-social sendo suplantado por outro, moderno, cuja base está na produção industrial capitalista. Através da exposição de sua subjetividade e do fatalismo dos episódios de loucura e suicídio, pode-se evidenciar muito além da caracterização desses personagens como “tipos”, a fixar um padrão social regional. Percebe-se neles o conflito humano, “um dialogo permanente entre a problemática individual e social. Na obra, portanto, o existencial e o social se alimentam reciprocamente o tempo inteiro”. (TRIGO, 2002, p.20). Demarcar-se, pois vivamente na narrativa o cenário trágico da decadência social e subjetiva.

4 CONCLUSÃO

O estudo empreendido neste trabalho procurou evidenciar o tema da decadência na obra *Fogo Morto* tanto de sob a égide social-regional, comumente ressaltada pela crítica literária, quanto por uma perspectiva subjetiva, íntima dos protagonistas. Deste modo, ressaltou-se que, pela configuração da instância narrativa, não há dissociação entre a tendência psicológica e a social, como grande parte das historiografias referem-se aos romances da década. Pode-se notar, ao contrário, que essas tendências são expressas na obra conjuntamente, tornando-se as bases de configuração temática e formal do livro. O narrador distanciado, capaz de fazer eclodir na narrativa as vozes dos protagonistas, seja diretamente em diálogos, seja através do discurso indireto livre, permite que seja encenado o psicologismo desses personagens atrelado a deflagração da sociedade, consolidando de forma mais ampla o tema da decadência.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura*. 3. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1985

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura” in: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: 1989

CANDIDO, Antonio. “Um romancista da decadência” in: *Brigada Ligeira*. 3 edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987

_____. “A compreensão da realidade” In: *O observador literário*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

FILHO, Adonias. *O romance Brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch. 1969

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: ed. 34, 2000.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 24 Edição. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. 12ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972

PACHECO, João. *O mundo que Jose Lins do Rego fingiu: Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

TRIGO, Luciano. *Engenho e memória – o nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Academia Brasileira de Letras: Topbooks. Rio de Janeiro, 2002.

ILUSÃO REAL: UMA ANÁLISE DA CRÍTICA LITERÁRIA PRODUZIDA POR JOSÉ MIGUEL WISNIK

Jamille Maria Nascimento de Assis*
Orientadora: Prof^a Dr^a Rachel Esteves Lima

RESUMO

Esse trabalho analisa como o crítico e músico José Miguel Wisnik aborda em sua obra a literatura através das figuras canônicas Machado de Assis e Guimarães Rosa. Para tanto, o método utilizado foi o de análise de ensaios do crítico paulista que versassem sobre a importância da literatura brasileira. O corpus é composto pelos ensaios “Machado maxixe”, de 2004 e “O famigerado”, publicado em 2001, além de entrevistas e resenhas da obra de Wisnik. Mesmo fazendo incursões imanentistas no texto, em alguns momentos, buscando pistas nas construções literárias e valorizando a forma de escrever de ambos, o crítico aproveitou o que seria o fundo histórico para destacar as saídas positivas para o Brasil. Em nenhum momento se observa a falta de cuidado com a especificidade do literário – problema percebido na crítica positivista, naturalista e no marxismo vulgar, nem um formalismo que confina o literário num contexto socialmente irrelevante e etéreo. A dialética interpretativa, identificada na obra de Wisnik, aliada ao seu conhecimento de teoria musical e a um posicionamento mais positivo perante a história brasileira, portanto, configura uma perspectiva interpretativa em diferencial.

Palavras-chave: José Miguel Wisnik, crítica literária, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

ABSTRACT

This paper analyzes how the critic and musician José Miguel Wisnik discusses his work in the literature through the canonical figures Machado de Assis and Guimarães Rosa. Therefore, the method used was the analysis of critical essays that paulista say about the importance of Brazilian literature. The corpus composed of essays and "Machado maxixe", 2004 and "O famigerado" published in 2001, besides resorting to interviews and reviews of the work of Wisnik. Even immanentist making inroads in the text, at times, seeking clues in literary constructions and valuing how to write both, the critic took what would be the historical background to highlight the positive outputs for Brazil. At no time is a lack of care with the specificity of literary criticism perceived problem in the positivist, naturalist and vulgar Marxism, nor a formalism that confines the literary context socially irrelevant and ethereal. The dialectical interpretation, identified in the work of Wisnik, coupled with his knowledge of music theory and a more positive position before the Brazilian history, therefore, sets an interpretative perspective on differential.

Keywords: José Miguel Wisnik, literary criticism, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: jamilleassis@gmail.com

Ao longo de sua formação acadêmica, José Miguel Wisnik aprendeu a associar a leitura detida no texto ao apuro sociológico. Além disso, o crítico conseguiu aliar os seus conhecimentos teóricos e práticos em música para suplementar a sua interpretação literária. Instrumentalizado com esses aportes, Wisnik observou, assim como Roberto Schwarz, na obra de Machado de Assis a expressão da condensação dos conflitos brasileiros. Só que o *uspianista* não se restringiu em sua interpretação a detectar as crises sociais, mas buscou identificar no texto machadiano as pistas para se reconhecer um Brasil mestiço e criativo. Para se fazer tal leitura, Wisnik (2004)¹ escolheu um corpus que dialogasse com a temática musical. O viés ressaltado conduz a três frentes: o mercado, a música e a mestiçagem. O primeiro objeto é o conto “O homem célebre”², publicado em 1896. Nesse texto, Machado de Assis conta a história de Pestana, um músico popular que busca, incessantemente, sem

¹ O ensaio “Machado Maxixe: o caso Pestana” foi escrito, primeiramente, para a revista da área de Literatura Brasileira da USP, *Teresa* nº4-5, número temático sobre “Literatura e Canção”, em 2004. Posteriormente, foi publicado no livro de ensaios e canções intitulado *Sem receita*, lançado também em 2004 e também pela editora Publifolha, em 2008. Algumas críticas a respeito do ensaio foram feitas e a seguir são destacados os principais comentários: “as relações entre música erudita e popular, a nascente indústria de música para consumo (ainda no tempo das partituras), o tema da criatividade do músico, questões de valor estético, etc. Tudo pode ser muito esclarecedor quando o conto é lido por alguém como Wisnik, que sabe achar as relações mais inusitadas [...]. O texto já nasce clássico. O analista é digno do porte da obra estudada. E ganha a música brasileira, que conta com mais um fator a auxiliar na sua compreensão” (EGG, 2008). Já Luis Augusto Fischer resalta que “o ensaio é encantador, no bom sentido, por levar o leitor para zonas de pensamento não-cartesiano mediante passagens charmosas, mas também no mau, por obrigá-lo a acompanhar o fluxo da reflexão sem poder medi-lo em relação a um propósito claro, que não há; assim, sem oferecer clareza quanto ao destino desejado, em parte ele mina as possibilidades de debate, por não expor seus interesses de conhecimento; e, essa omissão, que, repito, tem lá seus encantos, só se vê quando se pergunta, por exemplo, pelas escolhas teóricas mais fundas, mais radicais. Quais são elas? Salvo engano, há apenas uma exclusão e não mais que um par de afirmações no centro dessa resposta” (FISCHER, 2008). Já Heloisa Starling (2004) observa sobre o trabalho de Wisnik que “[...] nasce nessa fronteira um modo de sinalizar a cultura brasileira que, além de ser o lugar poético de produção de uma forma de expressão sobre o país, vem a ser também uma maneira original de pensar o Brasil: a canção popular”. John Gledson (2005) ainda engrossa o coro afirmando que “[...] Machado Maxixe é um ensaio brilhante, dos melhores escritos sobre os contos do autor, e que nos fará ler este texto e outros dele com novo *insight* e prazer [...] Em resumo, neste longo artigo há um uso criativo da bibliografia mais importante sobre o assunto; há também novidade, abertura e sintonia com a obra machadiana para dar e vender. Para mim, o traço mais fascinante e encorajador do ensaio é a sua capacidade de combinar erudição e conhecimento histórico com um tato notável. Embora haja ousadias, nunca vão além da conta, ou vão acompanhadas com as necessárias ressalvas. Cada detalhe, porém, é examinado pelo que nos pode revelar – o que é necessário, num mundo em que há tanto segredo [...]. A sensibilidade de Wisnik em relação à história cultural está acompanhada por um desejo inquieto de empurrar os seus argumentos aos seus limites possíveis, e de ver esta história despretenhosa como emblemática de certos aspectos da cultura brasileira em geral”.

² Antes mesmo de escrever o ensaio a respeito desse conto machadiano, Wisnik havia produzido uma trilha para o *Grupo Corpo* que já focalizava o mesmo tema do cantor erudito às voltas com a cultura popular. Em relação a esse fato, Wisnik pontua o seguinte: “Quando criei *Nazareth*, uma das trilhas que fiz para o *Grupo Corpo*, usei como base o conto “Um Homem Célebre”, onde um compositor de polcas queria fazer música clássica, de Machado de Assis. Depois, inclusive, eu escrevi um ensaio longo sobre esse conto, chamado “Machado Maxixe”, que está no livro *Sem receita*. *Nazareth* já era um ensaio sobre o conto, mas em forma de música. Quando fiz *Parabelo* com Tom Zê, eu reli o livro *Sertões*. Então, acho a canção uma forma de poesia cantada, ou seja, ao fazer a letra você lida com alguma coisa que se leu nos poetas, além de ouvir outros cancionistas. Para mim, existe uma ligação forte da literatura com a atividade musical” (SAYAD, 2010).

sucesso, produzir uma obra-prima clássica. Contudo, como o próprio título do conto já antecipa, mesmo a contragosto, o personagem principal é celebrado pelo mercado musical por produzir um tipo de música que estava no gosto do povo: a polca amaxixada, gênero que, por si só, é a síntese entre erudito e popular e de proveniências diferentes, já que a polca surgiu na Europa e o maxixe na África. Wisnik identifica em Machado uma crítica pioneira da cultura de massas, a qual desvela uma suposta submissão do artista à lógica do lucro. Essa sina, deixa entrever o conto, é hereditária, pois o tema da paternidade ligada à figura do padre reacende a questão da tradição de uma formação musical consistente no Brasil:

Ao focalizar o balanço aparentemente insolúvel do fracasso-sucesso que se constitui para a personagem num doloroso “imbróglio” e, por vezes, num lancinante pesadelo, Machado fez [...] uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século 19, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas se desenham precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco (WISNIK, 2004, p.21).

Através da literatura do autor de *Dom casmurro*, Wisnik consegue perceber a formação do que seria no futuro o símbolo da cultura brasileira: a música popular urbana. Além disso, a capacidade de expandir interpretações mais gerais partindo de um objeto, também fez o crítico observar um Machado mestiço, isto é, mulato. Esse era um assunto-tabu àquela época, sendo novamente expresso, de forma mais incisiva, só no pré-modernismo, com Lima Barreto.

A temática musical nos contos machadianos não fica só restrita ao texto “O homem célebre” e comparece também em produções anteriores como “O machete” (1878) “Cantigas dos esponsais” (de 1884), “Terpsícore” (1886), “Trio em lá menor” (1896), “Esaú e Jacó” (1904), que, em graus variados de enfoque, destacam a interação entre erudito e popular e as implicações de um tipo musical sobrepujar o outro. O destaque recai também na ausência de um sistema integrado de autores, obras e intérpretes (em alusão ao sistema literário de Candido) em torno da música erudita, o que contribui para promover a emergência de uma música popular urbana, a qual tem grande repercussão com o público e apoio de uma indústria cultural nascente. Isso não deixa de ser uma alusão, como identifica Wisnik (2004, p.24), ao quase inexistente espaço alcançado pela literatura no País:

esse abismo entre a cultura escrita e a não-escrita (“entre a arte e o passatempo”, nos termos do conto), que a música exibe com sacudido estrépito, não deixa de dizer

algo sintomático, também, sobre a posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil, o que interessa certamente ao desdobramento do assunto em Machado.

E a música acaba sendo o motivo para discutir sobre a condição da literatura em tempos de império. É incrível constatar que em pleno século XX, mesmo com a democratização da educação e a ampliação do acesso à cultura, a interferência do literário de forma mais incisiva ainda se faz de modo restrito.

Ao perceber a insistência de Machado de Assis em trabalhar com triangulações, sejam elas amorosas, políticas ou entre o erudito e o popular, Wisnik (2004, p.29) alinhava a literatura, a música e o resultado dessa interação, convocando a teoria musical para ler a estrutura do conto, pois “[...] Machado faz ver a gravidade dos primeiros uma oitava acima e a frivolidade dos segundos uma oitava abaixo, produzindo o efeito cruzado, e inesperado, de seriedade e humor, de ‘galhofa’ e ‘melancolia’”. Para o crítico, a estrutura da narrativa machadiana se desenvolve entre quatro modos de expressão musical: a polca, a sonata, o maxixe e o réquiem. Tudo isso sem deixar de sinalizar o contexto de produção dos contos, num Rio de Janeiro que assiste à abertura de um mercado de música dançável através da polca, estilo esse comparável à crônica por Wisnik. E mais: a polca se torna índice da modernização brasileira, já que é um tipo musical importado dos salões europeus, cujo instrumento principal é o piano. Contudo, esse tipo de música, ao entrar em contato com o batoque perde um pouco a sisudez, encontrando no Brasil certa malícia.

Como se vê, ainda que em tom jocoso, consonante com o universo próprio da polca, mas com um horizonte crítico a verificar, afirma-se a musa-guia da versatilidade brasileira como sendo não a imitação mas a originalidade – poderíamos usar novamente aqui a palavra congenialidade –, a “original porfia” a imprimir um cunho próprio a cada coisa importada e tornada “mui nossa” – fenômeno negado por alguns mas a ser confirmado no desenvolvimento da crônica (WISNIK, 2004, p.44).

O crítico lê na polca, através da escritura de Machado, um exemplo, dentre as inúmeras demonstrações, de potencialidade criativa brasileira. É uma oportunidade para mostrar que a música erudita importada e ressignificada no Brasil vai além da “ideia fora do lugar” para se transformar num “lugar fora das ideias”. Essa criatividade singular não vive só na ficção, mas também nas peças de um Ernesto Nazareth, que acaba se tornando espelho do personagem Pestana, por também fazer convergir o erudito e o popular em suas produções (WISNIK, 2004). Esse tipo de música é uma manifestação cultural que passa do século XIX para o

século XX, produzindo um desrecalque a partir do maxixe transformado em samba – o paradigma de um Brasil mestiço. Exemplos como Villa-Lobos, Tom Jobim, Caetano Veloso e João Gilberto estão aí para atestar isso. Para Wisnik, o lugar privilegiado alcançado pela música popular, através de suas mediações, recalques e limitações e impulsionado pelo crescimento do mercado musical já estava presente como “[...] partículas litigantes e altamente concentradas, nos textos machadianos que dançam em volta, se precipitam e convergem em ‘um homem célebre’” (WISNIK, 2004, p.104).

Para dar suporte teórico às suas análises, Wisnik utilizou como referências alguns estudiosos da obra machadiana – John Gledson, Davi Arrigucci Jr., Alfredo Bosi – e um pesquisador renomado quando o assunto tratado são os antecedentes do samba, Carlos Sandroni. Além desses, não poderia faltar Mário de Andrade³, por sua vasta pesquisa no campo musical brasileiro, e Luiz Felipe Alencastro, por situar a entrada no Brasil do piano, visto como “mercadoria fetiche” em meio ao desejo de modernização. Observando a permeabilidade entre diferentes estilos de música na formação musical brasileira, o crítico italiano Lorenzo Mammí também dialoga com as afirmações sobre a cultura do País. Sem falar em Gilberto Freyre, que não poderia faltar, quando se pensa em mestiçagem e história colonial. Para fazer suas leituras de ordem musical, Wisnik acredita ser apropriado usar o quadrado semiótico de Greimas. Dentre outros teóricos estão Hegel, com sua dialética e Adorno pontuando a regressão da audição. Observa-se nessa diversidade de estudiosos a tentativa de se cercar o assunto nas mais variadas formas de leituras, que vão das mais estruturais às mais historicistas.

Estudar um escritor tão analisado como Machado de Assis é um grande desafio. Identificar que a leitura da sociedade feita pelo autor de tantas obras célebres como *Dom casmurro* é crítica e mordaz é recair no discurso que já foi incansavelmente repetido. Contudo, encontrar no texto machadiano um índice de elogio e de elevação da singularidade brasileira, possivelmente, foi a mais significativa contribuição da leitura de Wisnik. Além disso, tomar a perspectiva musical para ler os contos, possibilitou o cruzamento entre a linguagem musical e o panorama social da época. Isso expande a leitura para além dos limites da imanência do texto para recair no âmbito mais amplo da interpretação no momento crítico da virada de um País escravagista para uma república em princípio de modernização. Esses

³ A respeito da utilização das teorias marioandradas, Fischer (2008) sinaliza o seguinte: “as razões de Wisnik são substantivas e bem apresentadas, o que não impede alguma arguição – por exemplo, sobre esta evocação de Mário de Andrade como chancelando a saudação de Wisnik à síntese da polca amaxixada, quando se sabe que o prócer modernista rejeitou um desdobramento decisivo dessa síntese, o samba carioca, como representativo”.

momentos pinçados carregam as nuances das concomitâncias de estágios diferentes de desenvolvimento. E isso aparece também na cultura, sendo que no caso do ensaio de Wisnik o enfoque recai na música popular urbana, caracterizada através do olhar de Machado.

Além do escritor realista, o crítico continuou estudando autores canônicos para fazer análises literárias. A escolha recai no escritor modernista Guimarães Rosa e na sua ficção regionalista - universal⁴. O texto agora selecionado tem como foco principal da interpretação “Famigerado”, que, assim como outros contos rosianos, está recolhido na obra *Primeiras histórias*, de 1962. O imbróglio se passa numa conversa entre um jagunço e um doutor em torno do significado da palavra “famigerado”, conhecimento que poderia trazer consequências desagradáveis se do termo fosse extraído algo negativo. Curiosamente, Wisnik (2004)⁵ não se detém muito na ambivalência da palavra (que significa, paradoxalmente, o mal-afamado e o homem notável), nem no poder da linguagem em oposição à força bruta. O destaque vai mesmo para a leitura do social através dos escritos literários, que desvela um indicativo que “[...] se o Brasil se moderniza sem se modernizar, ou, em outros termos, se muda sem mudar as bases sobre as quais se constitui, é ele mesmo que está em jogo na famigerada palavra que se notabiliza por dizer o contrário do que diz” (WISNIK, 2004, p.123). Essa convivência de opostos, tendo como elo emblemático Brasília, também foi observada por Clarice Lispector, em “Visão do Esplendor”, por Caetano Veloso, em “Tropicália” e pelo próprio Guimarães Rosa no conto “As margens da Alegria” (WISNIK, 2004). O que é posto em xeque, então, pelo crítico não é a constatação das mudanças trazidas pela modernização encontrando repouso em aspectos positivos ou negativos, “[...] mas a persistência de um no outro, que obriga, como veremos, ao mergulho, em outros termos, num ‘lugar fora das ideias’ em que moderno e arcaico não são exatamente norma nem desvio” (WISNIK, 2004, p.125). Novamente, Wisnik evoca esse outro lugar para alojar a singularidade histórica do País em meio ao que tradicionalmente é visto como atraso e defeito.

Assim como as contradições históricas, as “palavras-fármakon” se desdobram, comprovando a arbitrariedade dos sentidos, bem como a oscilação das polaridades sempre

⁴ Além desses dois ensaios que analisam as obras literárias de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, Wisnik produziu, em 1976, o livro *Gregório de Matos- poemas escolhidos*, no qual pôde selecionar poemas em suas diversas modalidades, e ainda produzir numerosas notas de esclarecimento do texto, uma biografia sumária do poeta e uma análise crítica de sua obra. Já em 2005, foi publicado no livro *Poetas que pensaram o mundo*, sob organização de Adauto Novaes, um ensaio sobre Carlos Drummond de Andrade: “Drummond e o mundo”.

⁵ O ensaio “O famigerado” foi apresentado, em linhas gerais, na mesa-redonda realizada no II Seminário Internacional Guimarães Rosa, em 29 de agosto de 2001. Posteriormente, esse texto foi publicado na *Scripta* (PUC/MG), vol.5, nº10, 2002 e no livro *Sem receita*, em 2004. Quatro anos antes dessa publicação, Wisnik já havia lançado outro texto, “Recado da viagem”, em que se concentrava nesse termo tão significativo na obra de Rosa, “o recado” (In: Lélia Duarte. (Org.). *Scripta / literatura*. Belo Horizonte: PUC / Minas, 1998, vol. 2).

suspensas na dependência do contexto. Num lance metafórico, Wisnik identifica a transformação em totem daquelas zonas-tabu, levadas ao extremo de vacilarem entre a vida e a morte. A arma-palavra se colocou em foco numa metáfora potente de ação. A leitura de Wisnik sugere uma observação da capacidade de Guimarães Rosa em ser inventivo na linguagem e ao mesmo tempo falar do sertão sem ter um apelo pitoresco. Isso seria uma forma de concordar com a ideia de super-regionalismo formulada por Candido. O super-regionalismo se refere a uma forma de pensar o regional na literatura sem recair no pitoresco ou na exclusão do meio rural. Explicando sobre as diversas formas de se conduzir o regional na literatura, Candido – em entrevista a Luís Augusto Fischer incluída num artigo de Marcelo Frizon (2004) – descreve que:

a questão tem vários aspectos, e já escrevi sobre alguns deles. Esquemáticamente, seria possível, forçando um pouco, identificar três modalidades sucessivas no regionalismo brasileiro. Primeira, a de predomínio da incorporação; segunda, a de predomínio da exclusão; terceira, a de predomínio da sublimação. No tempo do Império, ele foi um instrumento de revelação do Brasil aos brasileiros, incorporando à experiência do leitor das cidades o espetáculo da vida nas regiões afastadas. Penso em autores como José de Alencar e Bernardo Guimarães. O ânimo de integração por parte deles pode ser verificado na maneira de escrever: ambos praticavam uma escrita ajustada à norma culta, com o mínimo indispensável de modismos regionais, o que aproximava o homem rural do homem urbano, mostrando a unidade sob a diferença. No tempo da Primeira República e do incremento da urbanização o regionalismo foi, ao contrário, fator de afastamento e mesmo estranhamento entre ambos, como se a intenção dos autores fosse marcar a diferença, acentuando o exotismo do homem rural e, assim, marcando a condição superior do homem urbano. Foi um processo de folclorização do regionalismo, visível na diferença entre o discurso civilizado do autor e o discurso rústico, quase caricatural dos personagens, excluídos de certo modo da norma culta. Era o tempo dos detestáveis ‘ocê tá bão?’ e da redução reificadora do campesino a elemento pitoresco da paisagem. Penso em autores como o Coelho Neto de *Sertão*. Depois de 1930 houve uma fecundação do regionalismo em duas direções, que ocorreram sucessivamente. A primeira foi devida sobretudo a ficcionistas do Nordeste e consistiu em superar a alienação folclórica por meio da consciência social, que problematizou a vida rural e, por outro lado, procurou aproximar o homem rústico do homem da cidade, invertendo de certo modo a natureza do discurso da fase anterior, ao tentar uma injeção equilibrada da simplicidade coloquial na norma culta. A segunda direção, que denominei “super-regionalismo” (pensando em “surrealismo”, ou “super-realismo”) foi uma literatura de sublimação, na medida em que incorporou o experimentalismo modernista. Um autor como Guimarães Rosa privilegiou a função poética da linguagem e viu a sua tarefa como invenção, não reprodução pitoresca. Coisa paralela se deu em outras literaturas da América Latina, o que levou o saudoso crítico uruguaio Ángel Rama a apontar a inesperada originalidade dessa solução paradoxal, consistente em fundir as práticas de vanguarda (que encaram o presente e são esteticamente revolucionárias) com os temas regionais (que tendem ao realismo e a uma preservação conservadora do passado). A tipologia acima é aproximativa e visa sobretudo às predominâncias, mas é preciso lembrar que as três tendências podem ocorrer em grau maior ou menor. Pensemos, por exemplo, que na fase dominada pelo pitoresco alienante Simões Lopes Neto prenuncia a etapa posterior graças à sua inventividade peculiar.

O que se deixa entrever também são as lacunas existentes numa sociedade permeada de não-letrados e hiperletrados, que lutam utilizando como arma o que lhes foi legado. O doutor se torna autoridade por deter a palavra que salva, não só a ele, como a um possível agente do Estado. A cena descrita por Rosa é muito típica da realidade sertaneja, onde a lei é determinada e executada conforme o desejo dos mais influentes, pois “[...] a lei não faz sentido na formação ancestral brasileira, e, sob pena de continuar a não fazê-lo ‘ad aeternum’, não estabelece e estabiliza o simbólico – é regra ambivalente e arbitrária oscilando insidiosamente entre a violência e a retórica” (WISNIK, 2004, p.134).

Os poderes variam de acordo com a sua evocação. O domínio da palavra pode, muitas vezes, impor sua vontade e seus desmandos, bem como o facão e a força bruta podem silenciar os desejos e direcionar decisões. Isso faz o crítico afirmar que o “sertão-Brasil” rosiano não se construiu sobre a base dos direitos universais da cidadania. De fato, a ausência de lei notada em *Grande sertão: veredas* é gerada através do deslocamento operado pelo autor modernista para um local de legislação própria. Essa ambivalência conduz a uma consideração: “aqui, onde a lei falta, reinam as ‘ideias fora do lugar’ aglutinadas pelas relações paternalistas. Lá, onde falta a lei, suprimida pela regra patriarcal, cava-se a mina de um ‘lugar fora das ideias’, de onde Guimarães Rosa extraiu parte decisiva do seu ouro” (WISNIK, 2004, p.143).

O *uspianista*, portanto, consegue perceber que no mesmo local onde não há respeito às leis externas que tentam organizar minimamente a sociedade (ou seja, onde não se dá a acomodação de uma ideia externa), existe também outra lógica de negociação adaptada à hostilidade do espaço. Essas balizas próprias são perpetuadas de geração em geração, tecidas na rede de “recados”, seja através do mando ou da oralidade, com intuito de estabilizar uma (des)ordem.

[...] O recado rosiano contempla a emergência da pura graça em condições hostis e carentes, e torna-se, ao mesmo tempo, o veículo privilegiado da criação singular de uma escritura-recado, regime transitivo de significação que suporta a originalidade da cultura (WISNIK, 2004, p.145).

Em meio a um contexto degradante, a violência, identificada por Wisnik, se torna festiva por abarcar numa mesma coalizão o mandonismo e a malandragem, figurando como uma espécie de “karma” por ser transmitida e re-transmitida através dos recados. Isso acaba se instalando no inconsciente social, que a todo tempo clama pela sua superação. Observando os vários

contos de Guimarães Rosa, Wisnik não recai na conclusão fácil de pensar negativamente a ausência de lei, comandada prioritariamente pelos jogos de poderes da violência e da linguagem. O crítico prefere constatar que essa leitura seria muito genérica diante da forte ligação dos textos com a história social brasileira:

Em suma, Guimarães Rosa precisou sondar a escravidão pela outra ponta: não só os espasmos socioideológicos do discurso liberal contraditado pela realidade da escravidão – as “ideias fora do lugar” tão agudamente captadas por Roberto Schwarz –, mas o “lugar fora das ideias” contido na experiência antropológica profunda da mesma escravidão como outro, que reside como enigma no coração do Brasil (WISNIK, 2004, p.154).

Assim como Wisnik dialogou com Roberto Schwarz para mostrar a outra posição possível para se pensar as contradições brasileiras, outros teóricos como Roberto da Matta são acionados para explicar um pouco mais do universo da violência e do vingador. Para dar conta da interpretação da dubiedade das palavras, os estudos de Sigmund Freud são consultados e referenciados. Wisnik acrescenta sua perspectiva a uma vasta fortuna crítica do autor modernista. Os aspectos históricos de um Brasil fragmentado entre mundo rural e modernizado alinhavam as contradições de projetos desenvolvimentistas instaurados na década de 1960, mesmo período em que Brasília estava sendo inaugurada e transformada em centro do poder constitucional do País. Ao mesmo tempo, outros poderes estavam sendo disseminados em locais onde só a violência era o guia. Essa concomitância de fatores foi percebida por Wisnik não só na esfera histórica, como também nos termos que são usados para se entender as relações sociais. O trabalho com as ambiguidades permeia o ensaio, partindo da palavra “famigerado”, a qual acaba sendo conceito operatório para se ler as múltiplas ações normativas do Brasil. A literatura, portanto, se torna uma maneira potente de se interpretar as contradições brasileiras, sem recair na necessidade de comprovações de verdades, tradicionalmente reconhecidas pelo documento histórico. Assim como na análise da obra de Machado de Assis, também nesse ensaio a interpretação do texto literário somou-se a leituras dos complexos e contraditórios entraves brasileiros. Como a dar prosseguimento ao que começou com o texto machadiano, que em pleno século XIX critica sintomaticamente o sistema escravocrata, Wisnik analisa em Rosa as consequências de uma abolição somente realizada no papel, porque na prática a miséria, a violência e a desigualdade ainda hoje se fazem presentes. Tanto no texto machadiano, quanto no rosiano são identificados os momentos de transição e de convivência entre o arcaico e o moderno em seus diferentes

graus. Entretanto, essa dialética não acaba sendo motivo para reforçar a presença dos obstáculos para o desenvolvimento do País, mas para fazer emergir outro tipo de resolução, que é paradoxalmente o mesmo e um diferente tipo de resposta para a convivência com os seus seculares problemas. O recurso utilizado é, pois, desviar para o indecível, para a terceira margem da criatividade. A polca amaxixada e a lei controversa do sertão acabam sendo as formas de defesa e de resposta possíveis para as imposições das histórias e micro-histórias construídas em torno das mestiçagens e das relações de exploração.

Ao superar a estreita dicotomia instalada na ausência e presença de desenvolvimento no País, Wisnik acaba rasurando a relação de débito secular com o outro, no caso o europeu, tão incessantemente evocada. O respeito ao pai (Portugal) que ajudou a formar o Brasil deveria ser tomado como símbolo de gratidão por uma possível contribuição positiva que ele veio a trazer para o Novo Mundo. Isso recai também na literatura, a qual reproduziria modelos, mas que deveriam dar o crédito dessa utilização, pois senão o ato seria caracterizado como cópia. Ao invés disso, a metáfora da amizade literária supõe uma relação horizontal, permeada pelas trocas (SOUZA, 2002). As escolhas dos parceiros no diálogo ficcional não são impostas e surgem através da construção e das intenções que o contexto convoca. A contextualização, por sua vez, pode ser mero adendo figurativo para quem escreve, ou assumir uma responsabilidade em denunciar problemas sociais, numa faceta engajada. Para o crítico, identificar essas nuances acaba sendo um forma de não ficar atrelado às formas intrínsecas do texto. E isso foi o que acabou predominando nas interpretações de Wisnik desses dois autores canônicos da literatura nacional. Mesmo fazendo incursões imanentistas no texto, em alguns momentos, buscando pistas nas construções literárias e valorizando a forma de escrever de ambos, o crítico aproveitou o que seria o fundo histórico para destacar as saídas positivas para o Brasil. Em nenhum momento se observa a falta de cuidado com a especificidade do literário – problema percebido na crítica positivista, naturalista e no marxismo vulgar, nem um formalismo que confina o literário num contexto socialmente irrelevante e etéreo.

A dialética interpretativa, identificada na obra de Wisnik, aliada ao seu conhecimento de teoria musical e a um posicionamento mais positivo perante a história brasileira, portanto, configura uma perspectiva interpretativa em diferencial. O *uspianista* acrescenta a esse seu repertório o contato com as obras de dois Andrades:

com relação à questão Oswald e Mário, eu estudei o trabalho de Mário durante anos e anos, ao mesmo tempo em que o Teatro Oficina, com o Rei da Vela, que é oswaldiano, também foi fundamental para a minha formação. É a USP e o movimento tropicalista (WISNIK, 2006, p.203).

Enquanto Mário de Andrade se voltava para o estudo do popular ligado ao ambiente prioritariamente rural, pois existia a crença de que nesse espaço existiria a cultura, de fato, autêntica, Oswald se foca no urbano e no industrial como balizas da construção da nação. Essa oposição, segundo Wisnik (2006, p.204), “[...] se repôs de certa forma na MPB da década de 60, na polêmica entre a música de raízes e o tropicalismo”, esse último visto pelo crítico como um movimento altamente criativo, que redescobriu o Brasil através da lógica antropofágica. É de Roberto Schwarz, crítico da aclimatação de ideias estrangeiras nos países colonizados, a opinião diversa em relação ao tropicalismo. No texto “Cultura e política, 1964-1969”, o crítico delineia uma correlação entre as articulações do governo e as manifestações culturais em 5 anos de ditadura. A certa altura, ele aponta que aquele momento histórico de “cotidiana fantasmagoria” e de “anacronismo social” preparou a base para o movimento tropicalista. O autor de *Ao vencedor as batatas* ainda salienta que “para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional” (SCHWARZ, 2000, p.76). Além de enfatizar o uso de nossa situação de País atrasado e agrário em relação ao que se vinha produzindo no primeiro mundo, o tropicalismo se utilizava de modelos estrangeiros que, segundo Schwarz, muito provavelmente, só seriam decodificados por um grupo privilegiado socialmente – formado por aqueles que tivessem acesso às novas tendências. E conclui: “o efeito tropicalista tem um fundamento histórico profundo e interessante; mas é também indicativo de uma posição de classe” (SCHWARZ, 2000, p.76). Isto é, o que o tropicalismo fazia dentro dos grandes festivais não correspondia, segundo o crítico paulista, ao mundo lá fora, das desigualdades sociais brasileiras. Seria justamente esse momento de tensão entre o social e as manifestações artísticas, tendendo até, de certa forma, para o lado mais oswaldiano, por trabalhar com a canção urbana, o assunto privilegiado nos estudos de Wisnik.

REFERÊNCIAS

EGG, André. Machado Maxixe. Site *O melômano*. 23 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.omelomano.blogspot.com/2008/02/machado-maxixe.html>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

FISCHER, Luis Augusto. Wisnik encanta em ensaio sobre Machado e música. Jornal *Folha de São Paulo*. 08 nov. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200816.htm>>. Acesso em: 04 mai. 2010.

FRIZON, Marcelo. Morte e Vida Severina e o super-regionalismo. *Terceira Margem*-Revista do programa de pós-graduação em ciência e literatura da UFRJ. Ano IX. nº11, 2004. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/x.html#_ftn1>. Acesso em: 12 jul. 2011.

GLEDSON, John. Polcas aos poucos. Revista *Novos Estudos* - CEBRAP. nº 72. São Paulo. Jul.2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002005000200011&script=sci_arttext>. Acesso em 22 mar. 2010.

SAYAD, Mariana. Entrevista José Miguel Wisnik. *S. L. Revista eletrônica*, 29 mai. 2010. Disponível em: <<http://www.slrevistaeletronica.com.br/entrevistas/jose-miguel-wisnik.html>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

SCHWARZ, Roberto. Idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 2000.p.151-161.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STARLING, Heloísa. José Miguel Wisnik entrelaça literatura e música brasileira. Jornal *Folha de São Paulo*. 04 dez. 2004.

WISNIK, José Miguel Soares. *Indivisível*. São Paulo: Estúdio YB, 2011. 2 CDs

WISNIK, José Miguel Soares. *Sem receita* - Ensaios e Canções. São Paulo: PubliFolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. Um intelectual nativo. In: NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. (Orgs.). *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 197-220.

L'ANGLAISE CONDITION: SOBRE AS FORMAS DO ENSAIO LITERÁRIO E SEU DESENVOLVIMENTO NA INGLATERRA

Paulo Raviere Barreto Dourado*
Orientador: Prof^o Dr^o Gustavo Ribeiro da Gama

RESUMO

O artigo presente expõe uma breve genealogia europeia da prosa ensaística. Primeiramente, tomando Michel de Montaigne como protótipo do ensaísta, são examinados artigos sobre sua obra e sobre o ensaio como gênero literário. Ressalta-se, nesta parte, as condições formais de redação do ensaio, sua diversidade de conteúdos, e seus modos de representação da realidade. No momento seguinte, é feito um contraponto entre as características apontadas anteriormente sobre a obra de Montaigne, e outras apresentadas por especialistas, em relação a ensaios publicados na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX.

Palavras-chave: Ensaio. Montaigne. Literatura Inglesa. Representação. Forma.

ABSTRACT

The present article exposes a brief European genealogy of essay writing. Firstly, taking Michel de Montaigne as the prototype of the essayist, articles about his work and about essays as a literary genre are examined. It is **bolded**, in this part, some formal conditions of essay writing, its diversity of contents, and ways of representation of reality. Then, these characteristics previously pointed out in Montaigne's work are contrasted with others observed by specialists, in relation to essays published in England between 19th and 20th century.

Keywords: Essay. Montaigne. English Literature. Representation. Form.

1 SOBRE OS CONTEUDOS DO ENSAIO

Quando se pensa em ensaio, o primeiro nome que surge à mente é o do francês Michel de Montaigne (1533-1592), cujos *Essais* fundaram um gênero literário, apesar de já possuir precursores. Alguns deles eram familiares ao francês, como o livro do Eclesiastes, e as obras de Plutarco, Cícero e Sêneca, que ele cita bastante, e provavelmente os famosos textos filosóficos de Erasmo Desidério e Thomas More. Outros certamente lhe eram desconhecidos,

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.
pauloraviere@hotmail.com

como pode se supor da obra do japonês Yoshida Kenko, que não foi publicado na França enquanto ele viveu.

Descendente de mercadores bastante ricos, Montaigne não fugia do padrão do homem renascentista: era culto e polido, acumulava títulos, distinções e cargos públicos, arranhou um casamento por conveniência da família, mantinha relações políticas e intelectuais com nobres de seu tempo. Entretanto, após um acidente de cavalo e o falecimento de seu grande amigo, o poeta humanista Étienne de la Boétie, em 1563, quando deparou-se com a previsibilidade da morte, o “sábio nacional francês” (BLOOM, 2010, p. 241) confinou-se em seu castelo próximo a Bordeaux, dominado pela melancolia, receoso de firmar quaisquer outros laços de amizade, e dedicado a praticar os seus *essais* (MONTAIGNE, 1996, p. 1 - 20).

Do francês, esta palavra significa “tentar”, “praticar”, “experimentar” e, como pode ser entendido através da mesa redonda *The History of Essay*¹, deriva da latina *exagium*, variação de *exagere*, que pode ter diversos significados, como “ponderar”, “ruminar”, “examinar”, “esquadrinhar” (EPSTEIN, 1999). Todas elas se encaixam perfeitamente para definir o trabalho do ensaísta. De acordo com o filólogo alemão Erich Auerbach (1987), em “*L’Humaine Condition*”, capítulo de *Mimesis*, Montaigne

Às vezes repete pensamentos que são importantes para ele, muitas vezes em formulações sempre novas, elaborando cada vez um novo ponto de vista, uma nova particularidade, uma nova imagem, de tal forma que o pensamento irradia em todas as direções. (AUERBACH, 1987 p. 250)

De modo que o francês traduziu na prática mesmo estas definições mais antigas para *ensaiar*. Diante de seu objeto, ele reflete, divaga, o examina de diversos ângulos; o destrincha, se distancia, se aproxima, experimenta outros caminhos, sempre numa tentativa de mostrá-lo numa luz inédita. Como sugere a metáfora de Auerbach, o pensamento irradia, brilha em todas as direções, pois tem seus fundamentos em lugares diversos. O brilho de Montaigne o permitia percorrer caminhos dantes obscuros; ele foi um dos primeiros a divulgar certas ideias humanistas, como, por exemplo, a de que os ditos selvagens eram dotados de razão. O filósofo Max Bense, disserta sobre o gênero.

Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem, o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavra: tudo o que

¹A mesa redonda foi transmitida pela rádio WGN em 30 de junho de 1999. Foi conduzida por Milton J. Rosenberg, e teve três convidados: o ensaísta e editor Joseph Epstein, e os acadêmicos Thomas Kaminsky e Robert Root. Posteriormente, ela foi transcrita, editada, e publicada na internet.

o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever. (BENSE apud ADORNO, 1986, p.180).

Apesar de se articular com a obra de Montaigne, estas características não estão restritas a ele, e persistem na obra dos outros ensaístas que o sucederam. Adorno discorre sobre a forma do ensaio como um gênero textual, e não como a obra específica. Sua citação acrescenta definições que ultrapassam a dimensão impalpável de palavras como “tentar”, “experimental”, e “ponderar”, ao usar verbos relativos a ações físicas ou sensações tácteis, como “vira”, “revira”, “apalpa”, “ataca”.

Estes exatos verbos, por outro lado, podem também definir o ofício do cientista, do acadêmico, de quem se espera que examine seus objetos de estudo com olhos rígidos e implacáveis. É seu trabalho realizar *experiências* (o que, como foi dito, está entre os possíveis significados de *essaier*), e fazê-lo de acordo com métodos e regras fixas. E ainda assim, Montaigne e seus pares não são estudados ao lado de Copérnico e companhia. O pesquisador brasileiro Antônio Marcos Sanseverino, em “Pequenas Notas sobre a Escrita do Ensaio”, afirma que “o ensaio expressa o não-idêntico, aquilo que escapa ao padrão linear e totalizador do pensamento de origem cartesiana, o parcial, o particular, aquilo que escapa ao pensamento sistemático, seja de origem empirista, seja racionalista” (SANSEVERINO, 2004, p.100). As experiências do ensaísta não se realizam por padrões de funcionamento e nem se confirmam por testes. Ele não precisa da aprovação de autoridades superiores, nem da verificação estudada de seus problemas e hipóteses, como os acadêmicos, herdeiros do método de Descartes. Por isso, o próprio Adorno acrescenta um aspecto que ajuda a compreender o ensaio como algo distinto dos resultados buscados pelo homem de ciências: “O seu esforço ainda espelha a disponibilidade infantil, que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que outros já fizeram. (...) O áacre e o lúdico lhe são essenciais” (IDEM, p. 168). Em se concordando com ele, é possível, então, acrescentar à lista um verbo que possui uma forte carga semântica tanto em sua dimensão psicológica quanto em sua faceta palpável: brincar.

O ensaísta se apodera de seu tema ou objeto, examina-o com prazer, e se diverte com ele, como um felino o faz com sua vítima. A norte-americana Cynthia Ozick chegou a uma conclusão semelhante, ao ressaltar que “um verdadeiro ensaio não serve a propósitos educativos, polêmicos ou sociopolíticos: é o movimento de uma mente livre quando brinca” (OZICK, 2011, p. 07). Ela acrescenta uma característica da brincadeira; ela não é um atalho ou meio de se alcançar algo. O áacre e o lúdico são fins em si mesmo. “Ainda que o próprio tema seja a selva de leões e tigres, a questão é ruminar. O lugar do ensaio é junto à lareira, não

na rebelião ou no safári”. (IDEM, p. 12). A satisfação da brincadeira do ensaísta está em viajar livremente pelo pensamento, sem quaisquer amarras que o prenda. Contrapondo-se aos diversos objetivos de cada projeto científico, uma das metas do ensaísta, seguindo-se por esta vereda, é finalizar uma tentativa lúdica, sem necessariamente chegar a algum lugar. Adorno observa que:

Como a maioria dos termos que sobrevivem historicamente, a palavra “ensaio”, em que a utopia do pensamento, acertar no miolo da questão, - se conjuga com a consciência da própria falibilidade e transitoriedade, transmite uma informação sobre a forma, tanto mais digna de nota quanto não é programática mas é característica da intenção tateante. (ADORNO, 1986, 180).

Como a música das esferas celestiais idealizadas por Platão, a *utopia* do pensamento é uma situação inexistente, uma resolução que o ensaísta não pode alcançar, pois não percorreu a longa e árdua estrada da ciência, ao se utilizar de seu método lúdico. Não é possível acertar no “miolo da questão”, pois em tudo que ele abordar sempre haverá um ângulo inexplorado, e sempre haverá novas maneiras de observar um objeto a partir de um ponto de vista já registrado. Sendo que para ele, mais importante é a intenção falível e ao mesmo tempo certa. O que vale para o ensaísta é terminar o exercício, tonificar uma ideia, ainda que vacilante. Isto já diz a própria palavra “ensaio”.

Além disso, quem um dia já brincou sabe que qualquer coisa pode servir a suas intenções. O ensaísta não é diferente, e escreve sobre tudo, desde os temas sublimes da humanidade, às coisas ordinárias de seu cotidiano. Ozick ensina que “o tema de um ensaio por ser qualquer coisa debaixo do sol, por mais trivial (...) ou excruciante” (OZICK, 2011, p.09). A novidade está em tratar com igual importância os objetos e temas do dia a dia, que até então eram quase sempre ignorados pelos escritores, artistas ou filósofos, em favor do sublime, do profundo e do épico. O ordinário finalmente passa ocupar seu espaço na literatura. Esta informação é destacada por Adorno, quando explica que:

O ensaio não almeja uma construção fechada dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo o qual o mutável, o efêmero, não seria digno de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório (ADORNO, 1986, p. 174).

Nada mais evidente, ao se conferir algumas divagações de grandes ensaístas: Addison escreveu sobre uma moeda, Johnson sobre epitáfios, Franklin sobre flatos, Hunt sobre porcos, Woolf sobre a doença, Orwell sobre como gostava de seu chá. Montaigne escrevia com simplicidade sobre todos os assuntos que lhe interessava, objetos tão díspares como a glória,

os odores, o medo, os coxos, a grandeza, a embriaguez; e se tornou um marco na história da literatura.

A alegria e a jovialidade, que Adorno lhes atribui como essenciais, os tornam soberanos diante da folha em branco, livres para escolher sobre e como escrever. Seguindo este pensamento, com Auerbach, chega-se à conclusão de que “as coisas são para ele meios para a autoprovação; só servem a *essayer sés facultés naturelles*, e não se sente no dever de assumir qualquer posição responsável diante delas” (AUERBACH, 1987, p.252). O ensaísta realiza seus textos com base nas suas próprias percepções e reflexões, às vezes no senso comum, se utilizando de dados nem sempre confiáveis. Enquanto a ciência necessita de justificativas, definições e fontes confiáveis para apresentar um conceito, o ensaísta os introduz “tais como os concebe e recebe” (ADORNO, 1986, p. 176), sem qualquer fundamentação teórica ou estatística, a fim de “mostrar o caminho da descoberta enquanto acontece” (SANSEVERINO, 2004, p.101). Os pensamentos não registrados desaparecem com seus criadores; logo, a liberdade do ensaísta fica exposta na própria forma do ensaio, como se tentasse provar que ela existiu. Assim, “por sua afinidade com a experiência espiritual aberta, ele tem que pagar com aquela falta de segurança que a norma do pensamento institucionalizado teme como se fosse a morte” (ADORNO, 1986, p.177). Se paga com incerteza o excesso de liberdade, afinal de contas, num ensaio, qualquer especulação sobre o mundo poderá ser desmentida por experiências científicas que provem o contrário. Este risco é um dos seus atrativos. Sanseverino afirma que “essa atitude do ensaísmo, a perda do apoio seguro do conhecimento solidificado ou do senso comum, permite o movimento do pensamento. Permite a descoberta de novas zonas do impensado, do que escapa ao padrão” (SANSEVERINO, 2004, p.103). Se o conhecimento provém da reflexão e da experiência, a rigidez metodológica pode impedir o avanço de possíveis ideias, ao tempo que as confirma. O ensaísta regula os próprios freios. Não possuem a credibilidade factual dos especialistas (ainda que, por sua vez, estes também sejam suscetíveis a falhas), mas possuem o poder do convencimento. Ozick, como ensaísta, tinha consciência deste poder.

Ao fim e ao cabo, o ensaio se revelou uma força conciliatória. Ele coopta acordos, corteja acordos, seduz para o acordo. Durante o tempo em que lhe dedicamos, seguramente nos dedicamos e nos convertemos a ele. E isso ocorrerá mesmo que intrinsecamente tendamos à resistência. (OZICK, 2011, p.10).

As possíveis verdades e conclusões a que seu leitor pode alcançar a partir de sua leitura se baseiam principalmente na confiança que se dá ao texto; mesmo que ele não

apresente dados de uma pesquisa, o ensaísta apresentará algo concreto, que é sua própria cadeia de pensamentos. O ensaísta inglês William Hazlitt, por exemplo, ao divagar sobre a falta de motivos para se temer a morte (EPSTEIN, 1999) o faz de forma que por um momento chega a convencer mesmo quem teme a morte como a norma do pensamento institucionalizado teme a falta de segurança.

Ele é tão convincente quanto um escritor de ficção, ao tornar reais os seus personagens, no momento da leitura. O leitor de ficção é tomado pela *suspension of disbelief* (suspensão da descrença), expressão cunhada pelo poeta e ensaísta Samuel Taylor Coleridge que explica como o leitor pode aceitar como verossímeis as histórias fantásticas, de horror, sobrenaturais, extraordinárias (ECO, 1994, p. 96-8). O leitor deixa sua descrença em suspenso, de modo que lhe torne possível apreciar uma história fantasiosa sem questionar sua verossimilhança. Ele aceitará os termos propostos, e fingirá acreditar no que estiver lendo.

Algo semelhante acontece com leitor, diante de um bom ensaio argumentativo. Ao aceitar este acordo, ele segue uma cadeia de pensamentos ao lado do próprio autor, e deixa em suspenso, por sua vez, seus preconceitos, ideologias e opiniões discordantes das afirmações com que se depara. Quando este acordo termina, ao fim do texto, e ele retorna a seu próprio mundo, com possíveis transformações em suas ideias, e livre para acatar ou discordar de sua leitura.

2 SOBRE AS FORMAS

Conteúdo e forma, em literatura, são dependentes entre si. Se a liberdade marca *o que* o ensaísta abordará, ela também molda uma forma específica para *como* ele fará isto. Enquanto a rigidez da ciência se aplica aos seus próprios propósitos, a falta de rigidez do ensaio se aplica a sua própria falta de propósitos. Em primeiro lugar, para que comporte diversos pontos de vista, tantas digressões, tantas fragmentações, é preciso que o texto se liberte não só da formatação acadêmica, como também das possíveis amarras que uma forma literária fixa pode trazer. De acordo com Adorno,

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a relatividade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia (ADORNO, 1986, p.180).

O ensaísta não trabalha com modelos esquemáticos, não avança conforme ordens pré-estabelecidas, e tece sua obra com linhas de pensamento emaranhadas. Frases e parágrafos mudam de direção inesperadamente, como os elétrons de um átomo, para dar conta de todas os ângulos que lhe convém abordar. Por outro lado, seu tom é informal. A linguagem não pode ser bastante rebuscada. Para se falar de objetos cotidianos, é preciso usar uma prosa cotidiana. Todavia esta lógica não é seguida ao se discursar sobre assuntos considerados sublimes. A linguagem simples também lhes cai bem.

Simplicidade não significa pobreza e vulgaridade. O ensaísta mantém uma linguagem elegante para transmitir seus pensamentos. A liberdade formal e a linguagem cotidiana podem conduzir a abusos aqueles autores que porventura desejarem transmitir suas ideias e argumentos sem levar em conta que o ensaio continua a ser um gênero literário escrito. É conveniente cuidar do modo como o texto é apresentado. Esta crítica é feita por Sanseverino, que a justifica: “mesmo antiacadêmico, contra a cristalização do pensamento em fórmulas simples, o ensaísta mantém o rigor da forma e do pensamento, da imagem e do conceito, pois sabe, desde sua formulação em Montaigne, que o ensaísta é construído pelo discurso” (SANSEVERINO, 2004, p.103). É conveniente que se mantenha o rigor crítico. Sanseverino se refere a quem escolhe o caminho *aparentemente* mais fácil do ensaio para publicar tudo o que lhe vem à mente, sem se preocupar com a forma e o conteúdo.

Mas a liberdade formal estimulou alguns grandes escritores. A escritora inglesa Virgínia Woolf, no ensaio “Montaigne”, comenta sobre o que aprendeu com a prosa do mestre francês: “Ao escrever, escolha as palavras cotidianas; escape dos exageros e da eloquência – porém, é bem verdade, a poesia é uma delícia; a melhor prosa é aquela que estiver mais entranhada de poesia” (WOOLF, 2007, p. 27). Além de que, como já se mostrou também entre ficcionistas, cineastas, artistas plásticos, uma cena do cotidiano pode se transformar em algo sublime, a depender do modo como é representado.

Estas particularidades são facilmente percebidas na linguagem oral. O ensaísta escreve como quem conversa, ou seja, com pausas, rupturas, digressões e solavancos, ignorando formalidades, numa linguagem constantemente mutável, efêmera, e cotidiana. A conversação do ensaísta não se apresenta em forma de diálogos escritos, como nos simpósios de Platão ou nos textos teatrais, e sim numa relação de intimidade entre autor e leitor. Mas uma conversa não é composta apenas de diálogos. Auerbach, ao refletir sobre os pensamentos de Montaigne, traz à tona a importância dos outros elementos da conversação, além das palavras em si, mas que por elas são representadas no ensaio, o aproximando do leitor.

São peculiaridades que estamos muito mais habituados a encontrar na conversação (...) do que num escrito impresso de conteúdo teórico; pareceria que para a obtenção de um tal efeito, seriam indispensáveis o nível do tom, os gestos, e aquecimento mútuo que uma conversação agradável traz consigo. Mas Montaigne, que está sozinho consigo mesmo, encontra no seu pensamento bastante vida e, por assim dizer, calor corpóreo suficiente como para escrever como se estivesse falando. (AUERBACH, 1987, p. 250).

Uma comparação semelhante já data de séculos. Ironicamente, foi feita pelo fundador do método *científico* moderno. O filósofo francês René Descartes, no *Discurso do Método*, de 1637, diz que “a leitura de todos os bons livros é como uma conversação com os melhores homens dos séculos passados, que foram os seus autores, e até mesmo uma conversação estudada, na qual eles revelam apenas os melhores de seus pensamentos” (DESCARTES, 2006, p.40). Apesar da semelhança, a metáfora de Descartes não é a mesma de Auerbach. A grande diferença é em como são feitas as seleções dos melhores destes pensamentos. Uma conversação não é composta apenas pela transmissão de reflexões seletas, como nos livros lidos por Descartes, mas também de gestos, silêncios, interrupções, ambientes, presenças, contextos. O interlocutor também é de suma importância, e “é difícil realizar a separação da pessoa do narrador do discurso que faz, pois ele se dá em presença de ouvintes, acompanhado dos gestos, do tom de voz, das pausas, da interação com os ouvintes” (SANSEVERINO, 2004, p.103). Uma conversa que se atém ao essencial está mais para a uma aula ou uma palestra, que para uma discussão entre amigos verdadeiros. Montaigne possui a coragem de revelar detalhes íntimos, às vezes até desconfortáveis, de seu cotidiano. A conversa do ensaio é não-estudada, e ela muitas vezes apresenta detalhes sobre seu autor que não são cruciais para que ele se faça entendido, mas são indispensáveis para que ele seja apreciado. Virginia Woolf chega a deduções parecidas com as de Auerbach.

Todos nós nos deixamos levar pelo estranho e delicioso processo chamado pensamento, mas quando ele começa a falar, ainda que a um oponente nosso, como ficamos insignificantes para o transmitir! (...) A pena é um instrumento rígido; pode dizer muito pouco; possui todos os tipos de hábitos e cerimônias próprias. Também é ditadora; está sempre transformando homens comuns em profetas, e alterando a viagem naturalmente cambaleante da fala humana em uma marcha solene e estática de estilos. É por esta razão que Montaigne se sobressai da legião de mortos com uma vivacidade tão irreprimível. Não duvidamos nem por um instante que ele era ele mesmo. (WOOLF, 2007, p. 24).

A dificuldade do ensaísta é transmitir sua personalidade através de seus pensamentos. O triunfo de Montaigne é conseguir fazê-lo como poucos na história da escrita. De acordo com Woolf, apenas ele, Samuel Pepys e Rousseau o conseguiram, mas “este relato de si mesmo, seguindo as próprias fantasias, dando o mapa completo, o peso, a cor, e o diâmetro da alma em sua desordem, sua polimorfia, sua imperfeição – esta arte pertenceu a um homem apenas: a Montaigne” (IDEM, p. 23). O próprio Montaigne tem consciência disto, e o afirma (MONTAIGNE, 1996, p.31), na introdução do seu livro. Ele deseja, desde o início, realizar um autorretrato “de boa-fé” (IDEM, p.31), expondo com humildade e sinceridade todas as sutilezas e imperfeições que compõem uma alma humana, sem fazer pregações e sem intenção de ensinar. O ensaísta fala sempre de si mesmo.

Isto poderia soar contraditório à reflexão de que, como visto, o ensaísta se utiliza de sua liberdade para falar sobre qualquer coisa que bem lhe aprouver, mesmo que elas não sejam consideradas sublimes ou grandiosas. Este mal entendido pode ser corrigido a partir uma das conclusões de Auerbach, já citada nesta dissertação. “As coisas são para ele meios para a autoprovação; só servem a *essayer sés facultés naturelles*², e não se sente no dever de assumir qualquer posição responsável diante delas” (AUERBACH, 1987, p.252). Quando um ensaísta divaga sobre um objeto qualquer, ele revela mais sobre si mesmo, sobre suas cadeias de pensamento, sobre sua intimidade, que sobre o próprio objeto. Sua personalidade é seu maior tema, e as coisas o ajudam a mostrá-la em sua inteireza.

De acordo com Auerbach (IDEM, p.256), parece-lhe falso fazer, a partir de um ou de vários pontos culminantes de uma vida, uma imagem do homem completo. É preciso que ele seja representado pelo seu dia a dia; os momentos marcantes são poucos, e é no cotidiano que alguém se revela em sua forma real. Nas biografias das pessoas ilustres, geralmente destaca-se os eventos mais importantes, que geralmente são apresentados de modo exagerado pelos historiadores. O escritor francês Marcel Schwob concorda, e chega ao ponto de fazer uma demonstração de que o bom biógrafo é aquele que se preocupa apenas com os detalhes desconhecidos de uma personalidade, pois quem lê uma biografia geralmente já está informado sobre seus feitos (Cf. SCWHOB, 1997, p.11-24).

Montaigne vai além, e afirma que não é necessário fazer uma pintura de uma celebridade para se deparar com a grandeza. Qualquer pessoa, apenas por existir, carrega todos os traços da humanidade. O crítico Harold Bloom afirma que ele “fala de si por 850 grandes páginas, e ainda queremos mais porque ele representa (...) quase todo homem que tem

² Praticar suas faculdades naturais. (Tradução minha).

o desejo, a capacidade e a oportunidade de pensar e ler”. (BLOOM, 2010, p. 199). E o jornalista Daniel Piza aponta que é com ele que “o leigo se vê livre para pensar, sem a mediação dos ‘iluminados’” (PIZA, 2002). De acordo com eles, Montaigne é responsável pelo início da difusão do conhecimento entre quem não pertence a grupos seletos.

Montaigne deseja averiguar o comportamento cotidiano, comum e espontâneo dos seres humanos. Auerbach cita o próprio: “Descrevo uma vida baixa e sem lustre: dá na mesma; é possível achar toda uma filosofia moral numa vida popular e privada tanto quanto numa vida feita de matéria mais rica: cada homem leva em si a forma inteira da condição humana” (AUERBACH, 1987, p. 247). E se cada homem oferece motivo e matéria suficiente para a representação de toda a filosofia moral, então a exata e sincera auto-investigação de qualquer homem justifica-se *per se*.

Mas o hábito, em suas diversas metamorfoses, é impassível de uma representação apressada; ele carece de vislumbres detalhados, sobre cada uma de suas facetas. Compreende-se o ensaísta aos poucos, conforme se avança em sua obra. Um ensaio isolado é um vislumbre de uma faceta sobre uma alma; uma maneira de travar conhecimento com alguém. Uma reunião de textos como os *Essais* acaba por formar uma unidade e pode ser lido fora de uma ordem específica, como se lê antologias de poemas líricos, mas é seu todo que transmite uma personalidade específica. Tivesse Montaigne escrito somente poucos ensaios, e talvez não se fizesse tão conhecido; seus gestos, sua personalidade, sua vida talvez tivessem sido esquecidos no tempo.

Além disso, há Montaigne, o autor, e Montaigne, o objeto. O autor é aquele que tem a voz, cujo nome permanece o mesmo. O objeto é um ser metamórfico, que muda conforme seus dias vão passando. Sua autoconsciência o faz perceber que, conforme muda a pessoa, seu texto também mudará. Auerbach apresenta o silogismo: “O mundo modifica-se constantemente, eu sou uma parte do mundo, logo modifico-me constantemente. (...) Sou um ser que se modifica constantemente, logo também devo adaptar a representação a este fato” (IDEM, p. 248-9). E se na própria obra de seu inventor, sua escrita se modifica, o ensaio, como um gênero, veio a sofrer algumas transformações, com o passar dos séculos e as mudanças do mundo.

3 AS METAMORFOSES DO ENSAIO

Como foi dito, o ensaio, como gênero, passou por algumas transformações, depois de calada a pena de seu criador. Lembremos a citação de Max Bense, encontrada no texto de Adorno.

Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem, o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavra: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever. (BENSE *apud* ADORNO, 1986, p.180).

Evidentemente, para se escrever um ensaio, não é necessário se trancar em um castelo até o fim de seus dias, usando a filosofia como um preparo para a morte. As condições criadas por Montaigne durante o escrever não eram as mesmas dos ensaístas que o seguiram. De fato, a única condição em comum em ambos, a mais importante, como destacou Auerbach (AUERBACH, 1987, p. 247), era a de serem todos humanos.

Depois de Montaigne, o ensaio se desenvolveu com notável distinção na Inglaterra. Ozick faz uma lista dos grandes praticantes: “Quais ensaístas clássicos nos vêm imediatamente à lembrança? Montaigne, obviamente. Entre os mestres britânicos do século XIX, há uma longa lista: Hazlitt, Lamb, De Quincey, Stevenson, Carlyle, Ruskin, Newman, Arnold, Harriet Martineau.” (OZICK, 2011, p. 08). A conversa sobre a História do Ensaio, na mesa redonda presidida por Rosenberg, segue um caminho semelhante, com o acréscimo de ensaístas ingleses anteriores, como Bacon, Adison, Steele e Johnson, e de posteriores, principalmente norte-americanos (Cf. EPSTEIN, 1999). Mas a questão está além de quem figura ou não em cada lista. Importa mais investigar os motivos para a presença de tantos autores ingleses, e em sua contribuição para a arte do ensaio. A crítica e ensaísta Lúcia Miguel-Pereira sugere uma resposta para a primeira questão no prefácio a *Ensaístas Ingleses*:

O ensaio não nasceu na Inglaterra, mas nela encontrou a pátria de adoção, onde melhor floresceu do que em qualquer outro lugar. (...) Ensaísta é, afinal, qualquer escritor que se coloque diante das idéias como o legítimo britânico diante da vida – deixando-se guiar mais pelo senso comum, essa mistura de instinto e experiência, do que por leis e regras, prezando pela liberdade mais do que a autoridade, sem contudo desrespeitar esta última quando bem assente, conciliando com o espírito de aventura uma prudência realista, evitando com igual cuidado os exageros e a gravidade. (...) O ensaísta escreve como o inglês viaja: pelo gosto da aventura, pelo prazer de descobrir novos horizontes (1970, p. V).

A escritora reconhece as características até então atribuídas ao ensaio – liberdade, despojamento, simplicidade, sinceridade – como as mesmas do próprio caráter do cidadão inglês. Bloom destaca a originalidade que o formato se permitia desenvolver: “O triunfo de

Montaigne foi fundir-se a seu livro num ato aberto que tinha de chamar-se originalidade, palavra mais positiva em inglês que em francês, onde ser original é ser estranho” (BLOOM, 2010, p. 193). Qualquer que seja a razão, sua influência precoce do ensaísta no outro lado do canal da mancha é inegável. Os britânicos já o liam traduzido apenas uma década após sua morte, o que é grande coisa para aquela época. Bacon, cujo irmão carteva com o francês, também o teria conhecido. Seu livro homônimo, *Essays*, foi escrito na língua popular dos bretões, distante do latim de suas outras obras. Shakespeare usou trechos de “Dos Canibais” na criação de sua última peça, *The Tempest*. A fleuma de se escrever sobre si e para si, o apelo popular, a liberdade, a sagacidade e impulso que o ensaio exige do autor, adequaram-se perfeitamente ao espírito do britânico moderno.

O crítico norte-americano Clifford Fadiman, de acordo com sua filha Anne Fadiman, no prefácio do livro *At Large and At Small*, destaca também o aspecto cavalheiresco do ensaio, ao compará-lo com uma constelação de “modos formais, citação adequada, grego e latim, discurso claro, conversação, a biblioteca do cavalheiro, os rendimentos do cavalheiro, o cavalheiro”³ (FADIMAN, 2007, p. ix). A própria filha o contesta em algumas destas concepções: ela afirma ser informal, ter esquecido o grego e o latim, e certamente não ser um cavalheiro. Em seguida questiona outra afirmação do pai, a de que a forma do ensaio não atrai as mulheres (Cf. IDEM, p.xiii), afinal ela mesmo é um exemplo do contrário. Tendo ou não razão, cada um deles, a quantidade de mulheres ensaístas é, de fato, escassa; principalmente anteriores ao século XX, quando, por outro lado, houve muitas poetisas e ficcionistas. Cynthia Ozick afirma ser isto uma provável ilusão, e a atribui ao fato de que os ensaios das mulheres muitas vezes assumiam as formas de correspondência inédita (Cf. OZICK, 2011, p.12). Tanto a Ozick como a Fadiman, e também a Woolf e a Harriet Martineau, mostram que, ainda que em quantidade menor em relação aos ensaístas do sexo masculino, as mulheres produziram ensaios de grande qualidade.

Feito por homens ou mulheres, plebeus ou cavalheiros, leigos ou eruditos, o ensaio, como feito na Inglaterra, tem algumas diferenças no conteúdo, na forma, e no meio em que foram recebidos pelo público. Com o desenvolvimento e a proliferação da imprensa, o crescimento de revistas, hebdomadários, panfletos, periódicos aumentou exponencialmente (Cf. HAUSER, 1982, p. 1001), e eram neles que os textos, seja em prosa ou verso, apareciam primeiramente, antes de serem reunidos em volumes únicos. Entre as consequências disto

³ “Formal manners, apt quotation, Greek and Latin, clear speech, conversation, the gentleman’s library, the gentleman’s income, the gentleman.” (Tradução minha).

estão o fato de que o escritor não publicava sozinho, e que havia uma resposta imediata do público. É possível perceber, em certos ensaios, que há uma espécie de diálogo entre os textos. Seja por mencionar outros autores (uma vez que muitos deles eram amigos), outros ensaios, e até por responder e indagar sobre questões levantadas por outros autores. Outra consequência importante é que os textos, numa publicação deste gênero, deveriam passar pelo crivo de seus editores.

Algumas destas publicações eram especializadas em ensaios, geralmente editadas pelas próprias pessoas que escreviam nelas (como atualmente acontece com fanzines e revistas independentes) e eram vendidas como periódicos. Algumas das mais famosas foram *The Tatler* [O Tagarela] (1709-1711) e *The Spectator* [O Espectador] (1711), fundadas e editadas por Joseph Addison e Richard Steele, *The Rambler* [O Divagante] (1750-1752) e *The Idler* [O Ocioso] (1758-1760), feitas por Samuel Johnson, e as editadas por Leigh Hunt, em especial a *The Examiner* [O Examinador] (1808-1817).

Uma das novidades surgidas nestas revistas, que veio a influenciar na própria forma do ensaio, é que os autores usavam a voz de uma *persona* literária para representar o seu pensamento, apesar de deixar claro sua autoria. A *persona* funciona como uma espécie de avatar que aumenta a liberdade do ensaísta para comentar ou se referir a temas contemporâneos. *The Spectator*, por exemplo, seria alguém que apenas observava o mundo ao seu redor, para falar sobre ele em seus ensaios. *The Idler*, de acordo com Johnson, é o que todo homem espera se tornar, um ocioso. Alguém que escreve para a *The New Yorker* está assumindo a *persona* do cidadão nova-iorquino (Cf. EPSTEIN, 1999). Ainda assim, a personalidade dos seus autores está refletida nos textos, que eles geralmente assinavam com os próprios nomes ou com pseudônimos diversos.

Estas *personas* não eram usadas somente em nome de um periódico. Um dos mais famosos livros de Hazlitt se chama *The Plain Speaker* [O Franco Conversador], com muitos ensaios escritos especialmente para a publicação em livro. Coleridge se utilizou de vários nomes para publicar, mas Silas Tomkyn Comberbache que compartilha suas iniciais, foi o mais marcante, pois também foi usado para ele se alistar no exercito, e tinha uma personalidade completamente diferente da sua.

A mais extraordinária destas *personas* foi a que Charles Lamb criou baseado num balconista italiano colega de seu irmão, para evitar mencionar com nomes reais os trágicos eventos relacionados à sua família. Quando outro ensaísta se referia a ele, ou a seus textos, o chamava de Elia, que possuía sua própria biografia e uma série de parentes e amigos, todos

eles também baseados nas pessoas próximas a Lamb. O efeito é semelhante aos tipos criados nas crônicas de Nelson Rodrigues, como Palhares, o canalha, ou o Sobrenatural de Almeida, que eram apenas mencionados de passagem, para ilustrar ou reforçar o que o autor falava. Quanto a Lamb, de acordo com Anne Fadiman (Cf. FADIMAN, 2007, p. 41), que se declara particularmente apaixonada por ele, após *The Essays of Elia*, Lamb não escreveu nada tão poderoso.

Por causa da existência destas “personas”, às vezes é possível acontecer mal-entendidos em relação à ficção, de onde o ensaio bebe bastante. Epstein, na mesa redonda, afirma que certos contos em primeira pessoa são facilmente tomados por ensaios, e vice-versa, a não ser que se tenha uma informação prévia sobre o texto (Cf. EPSTEIN, 1999). A confusão não é à toa, uma vez que ambos operam por meio de sistemas semelhantes. Sanseverino aponta três modos distintos de conceituar a narrativa: a matéria narrada, aquilo que está além da palavra e que deverá ser filtrada; o narrador, aquele quem o faz; e o discurso que resulta da narração, que poderá ser ou não registrado (Cf. SANSEVERINO, 2004, p. 97-8). Estes três conceitos, de acordo com ele, são válidos tanto para o ensaio como para a ficção. Talvez por isso ambos possam se misturar. Por outro lado, as diferenças entre os gêneros prevalecem. Ozick afirma que

O ensaio, diferentemente do romance, emerge das sensações do eu. A ficção se insinua em corpos estranhos; o romancista por habitar não só um sexo diferente do seu, mas também insetos e narizes e artistas da fome e nômades e animais; enquanto o ensaio é, digamos, pessoal. (OZICK, 2011, p.13).

As liberdades formais do ensaio estão limitadas à voz supostamente *não-ficcional* de seu autor, ainda que velada por uma *persona*. E a ficção se embebeda no ensaio. Não são poucos os autores que costuram suas histórias com prosa ensaística. Além disso, ele mantém profunda aproximação com a confissão, o diário, o relato de viagem, o memorial, a biografia, a crítica de artes. Do artigo jornalístico, formalmente, é indistinto. A diferença, de acordo como Ozick, está na escolha e abordagem do conteúdo. O ensaio não contém o calor social de um artigo, que geralmente se ocupa de abordar temáticas e personalidades do momento, na maioria das vezes, passageiros, e sua repercussão é tão breve quanto instantânea (Cf. IDEM, p. 07). Já o ensaio é escrito para ser duradouro e profundo, apesar de sua leveza e de seu caráter metamórfico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor, *O Ensaio como Forma*. In: COHN, Gabriel (Ed.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENSE, Max. *apud* ADORNO, Theodor, *O Ensaio como Forma*. In: COHN, Gabriel (Ed.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- DESCARTES, René. *O Discurso do Método*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EPSTEIN, et al. *Roundtable: The History of Essay*. 1999. Disponível em: <http://www.chsbs.cmich.edu/robert_root/background/roundtable.html> Acesso em: 15 de nov. de 2012.
- FADIMAN, Anne. *At Large and at Small: Familiar Essays*. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 2007.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios: Volume I*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- OZICK, Cynthia. *Retrato do ensaio como corpo de mulher*. In: Serrote n. 09. São Paulo: IMS, 2011.
- PIZA, Daniel. *A Pequena Arte do Grande Ensaio*. 2002. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=3&titulo=A_pequena_arte_do_grande_ensaio> Acesso em: 16 de nov. de 2012.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Pequenas notas sobre a escrita do ensaio*. 2004. Disponível em: <http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/sumario_historia/vol10n8/12historian10vol8_artigo06.pdf> Acesso em: 16 de nov. de 2012.
- SCHWOB, Marcel. *Vidas Imaginárias*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- WOOLF, Virgínia. *O Leitor comum*. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

MARCAS DO TRÁGICO EM A *PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS*, DE CLARICE LISPECTOR

Juscilândia Oliveira Alves Campos*

Orientadora: Profa. Dr^a. Antônia Torreão Herrera

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar as marcas do trágico no texto teatral “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, de Clarice Lispector, observando as interfaces, incidências e particularidades das características do trágico contidas no texto em análise.

Palavras-chave: Literatura; Clarice Lispector; A pecadora queimada e os anjos harmoniosos; Trágico.

ABSTRACT

This work aims to study the marks in the text of the tragic theater “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, Clarice Lispector, watching the interfaces, and special effects of the tragic features contained in the text analysis.

Keywords: Literature; Clarice Lispector; A pecadora queimada e os anjos harmoniosos; Tragic.

INÍCIO

“A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, único texto teatral de autoria de Clarice Lispector, foi publicado em 1964, no livro *A legião estrangeira*, que se dividia em duas seções: a primeira, composta por uma série de contos, recebia o próprio nome da obra e a segunda, subtitulada “Fundo de gaveta”, além de conter o texto dramático, trazia diversas crônicas, notas e outros escritos. Nas edições seguintes de *A legião estrangeira*, a segunda parte, “Fundo de gaveta”, foi publicada separadamente, formando outro livro, com o título *Para não esquecer* (1978). Mas o texto “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” não foi incluído em nenhum dos dois livros. A tragédia clariceana só foi publicada novamente em 2005, na obra intitulada *Outros escritos*, em que Teresa Montero e Lícia Manzo organizaram textos inéditos de Clarice Lispector.

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia.
E-mail:landacampos@yahoo.com.br

Conforme André Luís Gomes, no prefácio da seção “Fundo de gaveta”, em *A legião estrangeira* (1964), Clarice Lispector esclarece o motivo de publicar “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, mesmo considerando o texto teatral “mal feito”:

Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, “A pecadora queimada”, escrita apenas por diversão enquanto eu esperava o nascimento de meu primeiro filho? Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do mal feito, daquilo que desajeitadamente tenta um voo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR *apud* GOMES, 2007, p. 177)

Se no início da justificativa a autora faz uma consideração pejorativa em relação ao seu texto teatral, no final, expõe a ternura e fascínio pela maneira como o mal feito se apresenta, ou seja, aquilo que tenta ser algo, mas encabuladamente não consegue. Apesar de julgar a obra mal feita, sem aprimoramento, Clarice Lispector justifica a inclusão do texto na coletânea, ao observar que o inacabado também faz parte do processo criativo. Segundo Deleuze (1997, p. 11), “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”. De acordo com o filósofo, a literatura transcende à própria vida e está vinculada ao inacabado, visto que está em constante processo de composição. Blanchot (1987, p. 12), a respeito das considerações de Valéry acerca da infinitude da obra literária, expõe que o escritor não põe fim à obra, entretanto é capaz “de fazer dela o lugar fechado de um trabalho sem fim, cujo inacabamento desenvolve o domínio do espírito, exprime esse domínio, exprime-o desenvolvendo-o sob a forma de poder”. Na teoria de Blanchot, o trabalho do escritor é incessante assim como a obra literária não cessa de se construir, pois ela nunca está pronta. Neste sentido, o infinito da obra converge com o infinito do próprio espírito.

Em 1946, em carta destinada a Fernando Sabino, Clarice Lispector utiliza-se de um paradoxo para justificar o motivo de ter escrito “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”. Segundo a autora, a escrita ocorre a contragosto, mas com muito prazer:

[...] estou me divertindo tanto quanto você nem pode imaginar: comecei a fazer uma “cena” (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média, com... coro, sacerdote, povo, esposo, amante... Em verdade vos digo, é uma coisa horrível. Mas tive tanta vontade de fazer que fiz contra mim. Não está pronto e está tão ruim que até fico encabulada. Mas você não imagina o prazer... (SABINO; LISPECTOR, 2003, p. 66)

Embora a autora considere “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” um texto ruim a ponto de envergonhar-se, ao mesmo tempo, sente-se seduzida e guiada por uma força que a faz continuar a escrever o texto com prazer. Para Barthes, o que move o escritor e

o leitor é o prazer do texto: “o escritor de prazer (e o seu leitor) aceita a letra; renunciando à fruição, ele tem o direito e o poder de dizer: a letra é o seu prazer, está obcecado por ela, como o estão todos os que amam a linguagem” (BARTHES, 1988, p. 59). Para o autor, a sedução do texto está na própria escrita, na força atrativa que esta exerce sobre o leitor e o escritor: “o prazer do texto é o momento em que o meu corpo vai seguir as suas próprias ideias – pois o meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 1988, p. 53). Aqui as palavras de Barthes nos reportam à confissão de Clarice Lispector quando diz, na carta a Fernando Sabino, que, apesar de considerar o texto horrível, escreve-o, contra a sua vontade, porém, com prazer. O seu corpo é guiado e seduzido pela escrita, ainda que em sua avaliação crítica o texto seja mal qualificado.

Clarice Lispector também expõe na carta enviada a Fernando Sabino que, ao aventurar-se na escrita do texto teatral, desvenda um estilo que, para ela, está presente, só que de forma oculta, no estilo de cada escritor:

Trabalhando nesta cena, estou descobrindo uma espécie de estilo empoeirado – uma espécie de estilo que está sempre sob nosso estilo e que é uma mistura de leituras meio ordinárias da adolescência (não a sua, por Deus, talvez de sua infância...), uma mistura de grandiloquência que é na verdade como a gente já quis escrever (mas o bom gosto achou com razão ridículo), uma mistura disso – está ruim como o quê, mas com que prazer descubro as tiradas – parece que não há sequer invenção. É tão engraçado... Talvez se chegar a um ponto em que a grandiloquência pelo menos tenha o pudor da gramática, eu lhe mande. (SABINO; LISPECTOR, 2003, p.66)

O estilo empoeirado, ao qual a escritora se refere, diria respeito às influências das leituras feitas na infância ou adolescência, que subsistem no estilo de cada escritor. Em carta escrita por João Cabral de Melo Neto a Clarice Lispector, publicada em *Correspondências/Clarice Lispector*, o poeta refere-se ao texto “O coro dos anjos”, de autoria de Lispector, e à intenção que a romancista teria de enviá-lo para que ele o publicasse em sua prensa manual: “Fico esperando ‘O coro dos anjos’. Você me fala dele tão fabulosamente que minha expectativa aumenta. Embora certo de que v. gostará dele, quando impresso num bom papel” (LISPECTOR, 2002, p. 186, grifo do autor). Mas a autora não enviou o texto ao poeta. Teresa Montero, organizadora da coletânea de algumas cartas escritas e recebidas por Clarice Lispector, publicadas em *Correspondências/Clarice Lispector*, faz uma breve cronologia no final da obra na qual expõe os principais fatos e produções literárias da escritora, ocorridos entre as décadas de 40 a 70. Quando se refere ao período de 1946 a 1948, Teresa Montero afirma acreditar que o texto “O coro dos anjos” seja “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, por causa de dois depoimentos da escritora. O primeiro depoimento estaria no

prefácio da seção “Fundo de gaveta”, já citado, em que Clarice Lispector faz a seguinte indagação: “Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, a ‘pecadora queimada’, escrita apenas por diversão enquanto eu esperava o nascimento de meu primeiro filho?” (LISPECTOR apud GOMES, 2007, p. 177). Pedro, seu primeiro filho, nasceu em 10 de setembro de 1948, em Berna. O segundo depoimento encontra-se na carta, já citada, que escreve a Fernando Sabino em 13/10/1946, na qual relata o fato de estar escrevendo uma tragédia ruim, mas que a diverte muito: “O verdadeiro título dessa grande tragédia em um ato seria para mim ‘divertimento’, no sentido mais velhinho dessa palavra” (SABINO; LISPECTOR, 2003, p. 66).

De acordo com André Gomes (2007, p. 117), o fato de Clarice Lispector considerar “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” um texto horrível e a exclusão da tragédia nas edições posteriores de *A legião estrangeira* talvez tenham contribuído para a pouca atenção que o texto despertou nos críticos. Dentre os escassos estudos críticos a respeito do texto dramático clariceano, André Gomes (2007, p. 117) destaca o ensaio “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”: Clarice Lispector as Dramatit”, de Earl E. Fitz, publicado na revista *Luso Brazilian Review*. André Gomes expõe que, no artigo, Fitz focaliza seu estudo nos aspectos sociais do teatro clariceano, especialmente no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade.

“A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” é uma peça constituída por um único ato com seis personagens (Esposo, Amante, Pecadora, 1ª Guarda, 2ª Guarda e Sacerdote) e os coros (Povo, Criança com sono, Mulher do Povo, Mulheres do Povo e Anjos Invisíveis que se transformam, no decorrer do ato, em Anjos Nascendo e depois em Anjos Nascidos). O texto trata do julgamento de uma mulher que cometeu adultério e, conseqüentemente, é condenada à fogueira.

O texto teatral tem início com a fala dos Anjos Invisíveis, que, por meio de um monólogo, anunciam o seu iminente nascimento. Eles dizem vir de longe, embora não estejam cansados, pois o caminho por que passaram não exige força. Os anjos não sabem o motivo de terem vindo, porém eles têm a certeza de que, ao nascerem, o seu destino se cumprirá: “vimos sofrer o que tem que ser sofrido, nós que ainda não fomos tocados, nós que ainda não somos menino e menina. Ei-nos nas malhas da tragédia verdadeira, da qual extrairemos a nossa forma primeira (LISPECTOR, 2005, p. 57)¹”. O nascimento representa para os anjos a

¹ A partir desta citação, todas as posteriores referentes a essa obra virão indicadas com as iniciais PQ e determinadas a paginação.

sua inserção na verdadeira tragédia, posto que, enquanto invisíveis, são também assexuados, portanto estão livres dos sofrimentos advindos da condição do homem e da mulher na sociedade humana. Já nascidos, os anjos ganharão um sexo e forma humana, além de estarem vulneráveis às aflições e aos desejos despertados pela sexualidade no mundo terreno. Os anjos invisíveis valem-se de uma antítese com os vocábulos “ver” e “cegos” para mostrar que, quando nascidos, apesar de enxergarem, continuarão desconhecendo o seu futuro: “Cegos no caminho que antecede passos, cegos prosseguiremos quando de olhos já vendo nascermos” (PQ, p. 57). Enxergar não garante o conhecimento do destino. De acordo com André Gomes (2007, p. 126), essa antítese remete à tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, pois “Édipo, soberano, vê, mas continua ‘cego’ diante dos fatos. A cegueira edípiana é causada pela desmesura, pelo excesso de orgulho, de vaidade”. Édipo não foge ao destino, ainda que seu pai tente mudá-lo. Tudo que se faz para desviá-lo do destino previsto pelo oráculo, ainda mais o aproxima do seu cumprimento. Édipo mata o pai e desposa a mãe, gerando filhos com ela. Segundo Albin Lesky (1976, p. 139-140), o herói trágico luta contra as forças obscuras que o conduzem a um destino indesejado, mas “essa luta é em geral sem esperança, afundando, mesmo, o herói cada vez mais nas malhas do sofrimento, e muitas vezes até ao naufrágio total. Todavia, combater o destino até o fim é o imperativo de existência humana que não se rende”. O herói trágico assume a luta contra o destino indesejado não como forma de sobrevivência, mas como expressão da dignidade do ser humano.

No texto teatral clariceano, os Anjos invisíveis sabem que, ao darem início à tragédia do nascimento, não poderão se desviar do destino, pois “aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção” (PQ, p. 57). No final do monólogo e por mais três falas, os Anjos invisíveis mencionam a harmonia na qual vivem, visto que ainda estão na condição de não nascidos, portanto, ainda não penetraram na verdadeira tragédia. Entretanto, referem-se à harmonia de forma paradoxal, pois a denominam como “terrível” e depois como “sangrenta suave”. Talvez eles a considerem terrível, porque sabem que, brevemente, quando nascidos, provarão da desarmonia, portanto conviver com a harmonia é também estar constantemente acompanhado da iminente desarmonia. Ao se introduzirem na vida terrena, os Anjos nascendo ganham forma e desenvolvem a faculdade dos sentidos, manifestando sensações e desejos:

ANJOS NASCENDO: Como é bom nascer. Olha que doce terra, que suave e perfeita harmonia... Daquilo que se cumpre nós nascemos. Nas esferas onde pousávamos era fácil não viver e ser a sombra livre de uma criança. Mas nesta terra onde há mar e espumas, e fogo e fumaça, existe uma lei que é antes da lei e ainda antes da lei, e que dá forma à forma à forma. Como era fácil ser um anjo. Mas nesta

noite de fogo que desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina. (PQ, p. 67)

Os Anjos nascendo iniciam a fala utilizando palavras que remetem aos sentidos (olha, doce suave), mostrando a sua aproximação com o humano. Outro ponto que denota a sua humanização é o fato de ganharem forma ao nascer, pois serão menino ou menina e, conseqüentemente, já afloram aquilo que distancia os outros animais da condição humana e social: o desejo. Vivendo como seres terrenos, os Anjos nascidos apresentam, de imediato, um comportamento sociocultural, pois saúdam os que estão presentes com a expressão “bom dia” e, ao repetirem, três vezes o enunciado “não compreendemos”, reafirmam a ideia de que, nascidos, não possuiriam o conhecimento do passado, quando eram invisíveis, nem do futuro, sendo seres terrenos.

A segunda fala presente em “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, também em forma de monólogo, é a do Sacerdote. Esse personagem expõe que, pelo amor a Deus, que é uma coisa grandiosa, ele não se perdeu, enquanto a Pecadora se perdeu por uma coisa menor, o desejo carnal por um homem que não era o seu esposo. Em seguida, o Sacerdote afirma serem vários os caminhos a serem escolhidos e exemplifica alguns: “Cada humilde via é via: o pecado grosseiro é via, a ignorância dos mandamentos é via, a concupiscência é via. Só não era via a minha prematura alegria de percorrer como guia e tão facilmente a sacra via. Só não era via a minha presunção de ser salvo a meio do caminho” (PQ, p. 58). Ironicamente, o Sacerdote diz que as coisas que afastam a Pecadora da salvação são os caminhos escolhidos por ela, enquanto o auxílio oferecido para conduzi-la à via sacra e à salvação não fora o caminho desejado, nem seguido pela Pecadora. O Sacerdote prossegue a fala, lamentando a falta de pecados e tentações em sua vida: “Onde estão a água e o fogo por onde nunca passei? [...] Esta vela que fui, acesa em Teu nome, esteve sempre acesa na luz e nada vi” (PQ, p. 58). O Sacerdote suplica a chance de pecar, já que viveu sempre protegido, à míngua de pecados. A personagem então percebe que será ainda mais pecador e culpado do que a mulher que está sendo julgada:

[...] agora percebo que, se de mim não fizeste o facho que arderá, pelo menos fizeste aquele que ateia o fogo. [...] O Senhor apontou-me para pecar mais que aquela que pecou, e afinal consumarei minha tragédia. Pois foi de minha palavra irada que Te serviste para que eu cumprisse, mais do que o pecado, o pecado de castigar o pecado. (PQ, p. 58)

Assim como os Anjos invisíveis, o Sacerdote também deseja consumir a sua tragédia, praticando o pecado, neste caso, condenar a pecadora à fogueira. A tragédia do

Sacerdote consiste em abandonar a paz e descer à escuridão, na qual não haja proteção: “candelabros nem púrpura papal e nem mesmo o símbolo da Cruz” (PQ, p. 58). Aqui o trágico é indicado pela mudança do estado de tranquilidade, harmonia e pureza em que o Sacerdote se encontrava para a condição de desconforto e obscuridade, advindos da ação de pecar, ao ordenar a sentença à pecadora. Conforme Lesky (1976, p. 26), “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”. Para o teórico, ainda se leva em consideração a visão de Aristóteles diante da exigência de que homens comuns não podem protagonizar as ações no trágico, porém esta característica, na contemporaneidade, não pode ser mais interpretada a partir do ponto de vista da classe social, e sim, do ponto de vista humano num sentido mais transcendente. Segundo Rachel Gazolla (2001, p. 30-31), na tragédia grega, o homem próximo ao divino

[...] tem ele a força de, pela *hýbris*, pelo excesso ou desmedida (sempre presente no herói), transcender os homens comuns pelo lado do divino, ou afundar-se aquém da animalidade. Sendo que os homens comuns estão entre os deuses e as feras e não ultrapassam essa zona intermediária, os heróis, como é o caso de Édipo, irão além e aquém do humano: ao decifrar o enigma da Esfinge, Édipo tocou o divino; mas tocou também aquém da animalidade, em grau que nenhum dos homens é capaz, ao matar o pai e gerar com a mãe. Por isso ele é Édipo, é o herói que decifra o que nenhum homem consegue, ao mesmo tempo em que é menos que fera ao romper as regras básicas da ordem da *phýsis*.

Édipo não é um homem da modernidade, por isso suas ações e queda precisam ser analisadas, levando-se em consideração os aspectos da cultura grega que se configuram nos heróis míticos. Édipo não pode ser considerado culpado, pois ele não é conhecedor de seus atos, ou seja, o herói não tem a consciência de que matou seu pai e está casado com sua genitora. O destino de Édipo se cumpre sem que este consiga se desviar daquilo que está predeterminado pelos deuses. Segundo Gazolla (2001, p. 60-61), “a tragédia manifesta-nos a possibilidade de pensar o que é a ação humana sem a noção de vontade claramente exposta, sem a expressão de uma consciência de si capaz de captar suas próprias intenções e positivar suas ações a partir delas”. A autora ainda acrescenta que “será o herói trágico a apresentar-nos isso, ele que é um ser destinado, que não é livre” (GAZOLLA, 2001, p. 61). Neste sentido, o delito trágico não é propriamente responsabilidade do herói, visto que este apenas cumpre cegamente o que os deuses determinaram para ele, por isso não cabem à tragédia as ideias de culpa e pecado.

Em “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”, observamos a queda da protagonista, pois “a Pecadora goza de reputação e fortuna, uma vez que está ‘abençoada’

pelo matrimônio, mas cai na desdita, por incorrer em erro (*harmartia*) e, quando impulsionada pela desmedida (*hýbris*), trai seu esposo” (GOMES, 2007, p.125). A mulher erra por cometer o adultério, deixando-se seduzir pelos prazeres da carne, como diz o Sacerdote, “ela fez suas delícias da escravidão dos sentidos” (PQ, p. 58). A adúltera é julgada culpada pelo povo, pois este, munido pelas leis cristãs, considera a sua ação um pecado, daí o fato de ser denominada de a Pecadora durante toda a obra, fato que reforça a sua transgressão e culpa.

Em momento algum o nome da protagonista é revelado. Ela é denominada pela Mulher do Povo como “a que errou”, pelo Esposo, “a que será queimada” e pelo Amante, “estrangeira”. Se a pecadora não tem nome do início ao fim da tragédia, também não possui a palavra, pois, se mantém em silêncio durante toda a cena. Não há rubricas que exponham o comportamento ou deem pistas sobre as sensações ou emoções da Pecadora. Tudo que se sabe sobre a protagonista é aquilo que é revelado pelo Sacerdote, pelo Esposo e pelo Amante. O leitor é levado a construir suas deduções a respeito da Pecadora a partir das impressões dessas personagens.

Para o Sacerdote, a Pecadora é a mulher que, em vez de escolher o caminho da virtude, tendo ele como guia, preferiu a via da concupiscência. Já para o Esposo, a Pecadora é uma mulher vulgar a quem ele satisfazia a ambição e a vaidade, presenteando-lhe com joias:

ESPOSO: É aquela para quem das viagens eu trazia brocado e preciosa predaria, e por quem todo o meu comércio de valor se tornara um comércio de amor.

[...]

ESPOSO: Não houve joia que ela não cobiçasse, e com ela a nudez do colo não abafasse. Nada existiu que eu não lhe desse, pois para um viajante humilde e fatigado a paz está na sua mulher. (PQ, p. 62)

Mas o Esposo observa que as joias não impediram a Pecadora de desejar e ter um amante. Então, como aquele que vivenciou a experiência de ser traído, o Esposo alerta a plateia que assiste ao julgamento para ter cuidado com “uma mulher que sonha”, ou seja, com uma mulher que deseja.

Para o Amante, a Pecadora é uma mulher vulgar, doce e dona de uma alegria singular. A Pecadora também é duplamente dissimulada, porque enganava o Esposo com o Amante e a este escondia o fato de ser casada. Por esta razão, o Povo conclui que ela pecou duplamente, pois “eis o pecado do pecado” (PQ, p. 61). Tanto o Esposo quanto o Amante, apesar da traição, revelam ainda amar a Pecadora e desejam estar a sós com ela, desencadeando uma tensão amar/odiar em seus monólogos:

MARCAS DO TRÁGICO EM A *PECADORA QUEIMADA E OS ANJOS HARMONIOSOS*, DE CLARICE LISPECTOR

ESPOSO: [...] Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te a nossa alegria passada. [...] Deixai-me só com a pecadora. Quero recuperar meu antigo amor, e depois encher-me de ódio, e depois eu mesmo assassiná-la, e depois adorá-la de novo, e depois jamais esquecê-la.

[...]

AMANTE: Que veio fazer esta gente? Sozinha comigo, ela amaria de novo, de novo pecaria, arrepender-se-ia de novo – e assim num só instante o Amor de novo se realizaria, aquele em que em si próprio traz o seu punhal e fim. (PQ, p. 60-63).

Esposo e Amante mostram-se coléricos e indignados por terem sido ludibriados pela Pecadora, mas, ao mesmo tempo, declaram sentir ainda amor por ela e sofrerem por isso. O Esposo mune-se de excesso de interjeições e imperativos para suplicar por um último momento a sós com a esposa, como se quisesse resgatar o passado que só pertencia aos dois, passado em que ele acreditava possuir a esposa, daí o excesso em sua fala do uso do pronome possessivo “minha”. O julgamento da Pecadora em público representa para o Esposo dividi-la novamente, pois, se antes julgava tê-la por absoluto, a dividia com um Amante; e, na hora da punição, ao delatar o adultério, ele divide a vingança com o Sacerdote, os Guardas e o Povo que assiste ao julgamento da adúltera. Esposo e Amante não reconhecem na Pecadora a mulher que amaram e diante da qual alimentaram a ideia de exclusividade:

AMANTE: Quem é esta estrangeira, quem é esta solitária a quem não bastou um coração? (PQ, p. 61)

ESPOSO: Ela pecou com um corpo e incendeiam outro. Fui ferido numa alma, e eis-me vingado noutra. (PQ, p. 67)

Por mais que as personagens busquem uma definição da Pecadora, mais a sua identidade se apresenta como uma incógnita. O fato é que não se sabe nada a seu respeito, a não ser por deduções mediante a fala dos outros personagens, que não trazem adjetivações a respeito da adúltera, mas sim ações relatadas por suas vivências:

SACERDOTE: É aquela a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir com mil mantos.

[...]

AMANTE: É aquela irrevelada que só a dor aos meus olhos revelou. [...]

ESPOSO: É aquela a quem o pecado tardiamente me anunciou. [...]

POVO: É aquela que na verdade a ninguém se deu, e agora é toda nossa. (PQ, p. 62)

As tentativas de definição a respeito da Pecadora são comprometidas porque são construídas a partir da visão de personagens que sofreram decepções em suas vivências com ela: o Sacerdote disse-lhe palavras de Virtude inutilmente, ao Amante esconde-lhe o Esposo e a este traiu com um Amante. Devido às informações dos três personagens, o Povo deduz que a Pecadora, na verdade, não foi de ninguém, mas agora estava na praça, em público, para ser punida por todos. De acordo com André Gomes (2007, p. 143), no anseio de decifrar quem é a adúltera, “instaura-se a peripécia na tragédia contemporânea de Clarice: ao tentar se aproximar de uma identidade, mais o Homem se distancia; ao tentar diminuí-la, mais ela é louvada”. A pecadora não se manifesta, permanece em silêncio e não se defende das acusações, apenas dá um sorriso que é percebido pela Criança com sono, o que torna a Pecadora ainda mais indecifrável, pois o seu sorriso inquieta as outras personagens. O silêncio da Pecadora é absoluto e, nem no instante em que será queimada, e o Povo exige a palavra da adúltera, esta não pronuncia sequer um gemido ou uma interjeição. Então o Sacerdote sentencia “a morte como palavra”. Em meio ao julgamento da Pecadora, o povo, por três vezes, anuncia que tem fome. Conforme André Gomes (2007, p. 127):

[...] na tragédia de Sófocles, Creonte informa, depois de consultar o oráculo, que a peste só se retirará quando for lavada a mácula que cobre o país desde o assassinato de Laio. Em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, o povo faminto clama por alimento, mas não há pão, há circo e uma mulher que viveu suas delícias diante do povo faminto.

André Gomes (2007, p. 127) acrescenta que, pela euforia do Povo, presume-se que a fome persistente na cidade é causada pelo pecado cometido pela adúltera e que o Povo só se libertará da fome quando a Pecadora for punida. “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” apresenta marcas do trágico e, dentre elas, encontra-se a “sentença geradora: o que tem de ser feito será feito, este é o único princípio perfeito” (PQ, 2007, p. 63), mesmo que se viva em um mundo de incompreensões e, quanto mais se busque o entendimento, mais este se mantém inacessível. Para driblar o desconhecimento de si e do mundo, o homem acredita ser aquilo que ele imagina de si. A Pecadora é, para o leitor, aquela figura pintada pelo Sacerdote, pelo Amante e pelo Esposo mediante suas vivências. Neste sentido, Clarice Lispector conclui a obra denunciando, por meio da fala de uma personagem do povo, a sentença que talvez seja o eixo do trágico não só desse texto teatral, mas sim da humanidade: “perdoai-os, eles acreditam na fatalidade e por isso são fatais” (PQ, 2007, p. 69).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-16.
- GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GOMES, André Luís. **Clarice em cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. A pecadora queimada e os anjos harmoniosos. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 57-69.
- SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MUITOS VERÕES: A FRAGMENTAÇÃO DE JOHN COETZEE EM *VERÃO*

Francine Natasha Alves de Oliveira*

RESUMO

Verão: Cenas da vida na província, de J. M. Coetzee, é uma autobiografia ficcional que trata de um período da vida de John Coetzee durante os anos 1970. Apesar do nome e de outras semelhanças compartilhadas entre autor e personagem, tratam-se de indivíduos relativamente diferentes. O distanciamento ocorre pelo uso da terceira pessoa pelo autor para referir-se, supostamente, a si mesmo, além da revelação, no segundo capítulo, de que John Coetzee já havia falecido. A tarefa de biografar a vida do escritor é delegada a outro personagem, um acadêmico britânico, que dispõe de alguns fragmentos de cadernos escritos pelo falecido e que decide, então, entrevistar pessoas que tiveram importância na vida daquele autor. A desconstrução se completa com a estrutura fragmentária da obra, composta dos supostos diários e das transcrições das entrevistas, sem explicações por parte de um narrador observador. Este artigo visa descrever os elementos da história, buscando identificar como o personagem é composto pela voz de outros indivíduos.

Palavras-chave: Autobiografia ficcional. Biografia. Ficção. Autoficção.

ABSTRACT

Summertime, by J. M. Coetzee, is a fictional autobiography about a certain period in the life of John Coetzee in the 1970s. In spite of the name and other similarities shared by the author and the mentioned character, they are two relatively different individuals. The detachment occurs mainly due to the use of the third person, by the author, to refer to, supposedly, himself, besides the revealing, in the second chapter, that John Coetzee has already passed away. The task of writing the biography of that writer's life is delegated to another character, a British academic, who has access to some notebook's fragments written by the dead character, and who decides, then, to interview some people who might have been important in the writer's life. The deconstruction is completed by the fragmentary structure of the book, which is composed by supposed diaries and transcriptions of the interviews, without deeper explanation from an observer narrator. This paper aims to describe the elements of the story, looking for identifying how the character is composed through the voice of other individuals.

Keywords: Fictional autobiography. Biography. Fiction. Autofiction.

INTRODUÇÃO

O livro *Verão: Cenas da vida na província* (2010), de J. M. Coetzee, pode ser visto como uma biografia ficcional que reúne notas tiradas de um caderno pessoal daquele que seria

* Mestranda em Letras pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). E-mail: francine.n.oliveira@hotmail.com

o biografado e entrevistas com pessoas que o conheceram pessoalmente. Sendo uma obra contemporânea, *Verão* subverte os moldes tradicionais de uma autobiografia, algo que se torna perceptível por meio da narrativa em terceira pessoa ainda que o personagem em questão, sobre quem seria a biografia, seja John Coetzee.

Este artigo pretende discutir como *Verão* pode ser avaliado do ponto de vista da crítica biográfica, observando o trânsito entre realidade e ficção por meio de uma estratégia peculiar que foi predominantemente usada pelo autor a fim de se estabelecer o caráter de testemunho e de aparente facticidade da história contada: a entrevista. Paradoxalmente, a obra traz o depoimento em função da memória do outro para que se construa uma espécie de escrita de si distante de si mesmo. O autor apropria-se da fala e da identidade de outras pessoas para constituir-se como um personagem, desconstruindo a veracidade que se supõe contida numa biografia – ou numa autobiografia.

A problemática apresentada a seguir baseia-se em conceitos atrelados à biografia e à autobiografia como obras canônicas voltadas para a expressão da memória (ARFUCH, 2010; KLINGER, 2007; MIRANDA, 2009) que entram em conflito com a elaboração da complexa obra de J. M. Coetzee – classificada, em sua própria contracapa, como um romance –, mas que, ao mesmo tempo, tratam de características que corroboram com a ideia de que *Verão* seja uma ficção autobiográfica, levando-se em conta o contexto da pós-modernidade.

No amplo quadro da autobiografia assinalado por Starobinski, o que prevalece é a “chancela do indivíduo” (*apud* MIRANDA, 2009), no entanto, o que está em *Verão* seria um indivíduo-outro, em que a interpretação oferecida não é uma autointerpretação, mas uma interpretação de si pelo outro – só que escrita por si.

1 UM INDIVÍDUO QUE SE FRAGMENTA

Verão: Cenas da vida na província (2010) é considerado o último livro de uma trilogia iniciada com *Infância: Cenas da vida na província* (1998) e que tem continuidade em *Juventude: Cenas da vida na província II* (2002). Somente pela observação dos títulos, é possível sugerir que *Verão*, provavelmente, se difere das obras anteriores: os dois primeiros títulos se referem a períodos mais longos da vida, ao passo que o último diz respeito a uma estação do ano. Na verdade, o romance em questão retoma um intervalo de tempo que vai de

1972 a 1977, poucos anos após o personagem John Coetzee¹ chegar aos trinta anos de idade. Ainda pela perspectiva do conjunto, as três narrativas são escritas na terceira pessoa, o que provoca distanciamento entre o autor, J. M. Coetzee e aquele a quem se referem, o homônimo John Coetzee. Essa técnica, além de outras estratégias que serão discutidas neste artigo, suscita questionamentos em relação ao caráter autobiográfico atribuído aos três livros. De fato, observando os dados técnicos contidos na edição brasileira de 2010, vê-se que o livro está classificado como um romance inglês de um escritor sul-africano.

Não há identidade entre narrador e autor, sendo, portanto, o pacto autobiográfico (LEJEUNE, [1975] 2008), neste caso, um elemento inexistente. Na verdade, o que se percebe é uma narrativa que vai se distanciando cada vez mais do autor na medida em que o personagem John Coetzee é construído como indivíduo. Contudo, não é possível desassociar por completo autor de personagem quando se tem a consciência de que este foi elaborado por aquele e que ambos partilham características físicas, psicológicas e experiências vividas.

A obra exerce um “direito” conferido à literatura de se afastar da realidade mantendo um tom de veracidade que permeia *Verão*, diante da escolha do autor de se elaborar, como avalia Eneida Maria de Souza:

A escrita literária tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas, instaurar genealogias bastardas e permitir o livre trânsito entre presente, passado e futuro. O escritor adulto ao escrever sua vida, engendra a si próprio (...) (2011, p. 72).

Trabalhando com a opinião alheia, portanto, o autor desfaz a si mesmo, tornando-se o personagem John Coetzee, sobre quem escreve e, principalmente, desconstrói por completo o conceito (auto)biográfico de um senso comum. Ademais, a construção fragmentária da narrativa, a partir de diferentes pontos de vista sobre uma mesma pessoa, contribui para que essa seja considerada uma obra pós-moderna por excelência. A hibridização que compõe o livro está, inclusive, na escolha dos entrevistados, cada um originário de uma cultura diferente, ainda que seja possível identificar algumas semelhanças entre as opiniões.

O caráter fluido da obra é algo que se apresenta na literatura produzida em tempos pós-modernos, nos quais se admite o sujeito fragmentado, múltiplo, instável. Não se sabe o que é fato e o que é ficção, nem onde começa ou termina o “eu” de Coetzee em sua recriação identitária. A escolha de uma narrativa formada por outras, na forma de entrevistas, pode ser vista como uma estratégia de convencimento ou de direcionamento do leitor que, gradativamente, acompanha o emergir de um John Coetzee.

¹ Quando necessário que haja diferenciação entre o autor do livro e o personagem, o primeiro será chamado de J. M. Coetzee ou apenas Coetzee, e o segundo, John Coetzee.

2 A VERDADE DE CADA UM

Uma das considerações a se fazer antes de se analisar *Verão* é a de que cada indivíduo detém um ângulo de visão, portanto, cada um percebe sua própria verdade. Ironicamente, a divergência na opinião de cada pessoa apresentada é uma importante característica realista do livro.

Dividido em sete capítulos, dos quais cinco consistem em entrevistas com pessoas que conheceram John Coetzee, a obra pretende mostrar o trabalho de um biógrafo, o britânico Vincent, enquanto compõe sua pesquisa a respeito do escritor sul-africano já falecido. Coetzee, o autor, deixa de ser “si mesmo” e constrói uma subjetividade para o personagem John Coetzee a partir da visão do outro, rompendo com o espaço autobiográfico tradicional, no qual se encontram autorreflexões e memórias do “eu”.

Ironicamente, *Verão* parece estar de acordo com as formas autoficcionais descritas por Leonor Arfuch (2010), no sentido de que demonstra certa obsessão pela expressão do vivido e do testemunhal pela voz de quem conheceu John Coetzee, havendo, inclusive, uma tendência a se expor o privado que, eventualmente, se confunde com o público. Contudo, o limite da obra transita sempre entre a ficção e a autoficção, uma vez que não se pode definir o que, de John Coetzee, o personagem, pode também ser parte de J. M. Coetzee, o autor.

Sobre a prática da entrevista, Rachel Esteves Lima alerta para como essa pode se tornar uma estratégia ambivalente, sujeita a fatores diversos atrelados ao papel do entrevistador e do entrevistado:

De modo geral, atribui-se ao fato de ser a entrevista um “evento comunicativo” ou mesmo um “encontro cultural” as dificuldades no estabelecimento de suas regras metacomunicativas. A ambivalência que caracteriza o gênero, assim como a contingência inerente às formas dialógicas do registro oral, impede que haja um consenso sobre a sua própria definição e sobre um padrão de eficiência no seu desempenho (2011, p. 36).

A autora observa ainda que

A indecibilidade desse gênero não canônico, que se situa entre a esfera pública e o espaço privado, entre o individual e o coletivo, entre a ficção e o ensaio, entre o espontâneo e o teatral, entre a oralidade e a escritura, pode ser considerada, portanto, como uma contribuição à produção de uma história aberta a múltiplas vozes (*op. cit.*, p. 41).

Se Vincent, o biógrafo de John Coetzee, optou pela entrevista de pessoas que conheceram o escritor, é preciso questionar os motivos de sua escolha, uma vez que, não

entrando em contato com o biografado em pessoa enquanto vivo a fim de não se influenciar por uma possível relação pessoal, Vincent continua sujeito a outras influências também incertas: sua própria leitura dos escritos de Coetzee e sua relação – e consequente impressão pessoal – com as pessoas entrevistadas, por mais que o livro passe a sensação de que as entrevistas tenham sido transcritas de maneira integral. Comportando múltiplas vozes, deve-se desconfiar da entrevista enquanto “documento” biográfico e, no caso de *Verão*, a coleção de entrevistas para formação de uma única biografia é ainda mais suspeita.

É importante perceber, ainda, nos trechos retirados do livro, que em vários momentos da história se discute o fazer biográfico e se questiona as motivações e a postura do biógrafo.

A primeira parte, intitulada "Cadernos 1972-5", não oferece explicações ao leitor. Nela, estão entradas com datas, como em um diário, quase todas seguidas de anotações, aparentemente, de assuntos a ser desenvolvidos posteriormente. Tanto os pequenos textos datados quanto as observações posteriores estão na terceira pessoa, e tratam de um "ele" e suas reflexões a respeito de acontecimentos e notícias sobre seu país e do "pai", que, apesar de mencionado, parece ter pouca relevância no cenário como um todo. Contudo, a diferente maneira como estão colocadas as entradas em relação às outras notas levam a crer que foram escritas por pessoas diferentes ou, pelo menos, em épocas diferentes.

Apenas no segundo capítulo, "Julia", há esclarecimentos a respeito dos cadernos apresentados anteriormente, logo na primeira fala do entrevistador:

Dra. Frankl, a senhora teve a oportunidade de ler as páginas que enviei dos cadernos de John Coetzee para os anos de 1972 a 1975, anos em que a senhora esteve mais ou menos próxima dele (COETZEE, 2010, p. 25).

Nessa entrevista, Julia Frankl responde a perguntas sobre o que aconteceu no período em questão, fala de suas impressões a respeito de John Coetzee e do relacionamento entre ele e o pai, a quem descreve como solitários e "socialmente inaptos" (2010, p. 26). Ao contar suas experiências com aquele que, por um tempo, tornou-se seu amante, a entrevistada trata de questões bastante íntimas, como o fraco desempenho sexual e a frieza que percebia nele, comparando-o, em várias passagens, a seu marido. Ela decorre, ainda, sobre a aparência física um tanto quanto fragilizada de John Coetzee, além de tê-lo como um homem não muito bonito.

Apesar de o foco pretendido ser a vida do escritor, Frankl fala mais de si mesma e se preocupa em assegurar que conta apenas a verdade, além de refletir até mesmo sobre o trabalho do biógrafo que a entrevista. Vincent revela que nunca se encontrou pessoalmente

com John Coetzee, nem mesmo mantiveram algum contato, o que justifica abertamente na seguinte fala:

Eu nunca procurei John Coetzee. Nunca me correspondi com ele. Achei que seria melhor eu não ter nenhum compromisso com ele. Me deixaria com mais liberdade para escrever o que eu quisesse (COETZEE, 2010, p. 41).

Essa declaração, que não deixa de ser irônica, reflete, no entanto, a importância de se manter o distanciamento em relação ao "objeto" sobre o qual se pretende narrar. O biógrafo pretende contar a vida do escritor a partir dos relatos de outras pessoas, mas ao optar por restringir seu contato pessoal com John Coetzee apenas à leitura de seus escritos pessoais e obras publicadas, evita prender-se a sua opinião, que poderia ser mais subjetiva se acaso tivesse conhecido o "objeto" de sua pesquisa.

A respeito da obra de John Coetzee, Frankl conta que ganhou *Dusklands* do próprio autor. De fato, este foi o primeiro livro publicado por J. M. Coetzee em 1974. Ainda que surpresa por seu "amante intermitente" (2010, p. 63) ser realmente um escritor, com a capacidade de publicar um livro, a entrevistada diz que não gosta de *Dusklands*, pois acha que John Coetzee opta pelo mais fácil ao criar apenas personagens "maus", "desprezíveis", para sua história. A garantia de embasamento de suas opiniões - e a atribuição de credibilidade a elas pelo leitor - surge quando Julia Frankl revela ter se formado em literatura alemã, antes de estudar terapia. De certa forma, sua visão representa a da pessoa "comum", mas esclarecida: a mulher de classe média alta, bem informada e estudada, insatisfeita com o casamento.

Ao terceiro capítulo é dado o título de "Margot", nome da prima de John Coetzee com quem Vincent dialoga nas páginas que se seguem. Num encontro já posterior à entrevista, o biógrafo lê, para Margot Jonker, o texto que escreveu a partir da conversa que tiveram. Durante a leitura, a entrevistada faz diversas intervenções, suscitando, inclusive, questões sobre como o pesquisador construiu seu texto, tendo modificado e acrescentado coisas ao relato de Jonker, por motivos estéticos ou estilísticos. A ela não agradam algumas passagens, que considera confusas ou íntimas demais, como comenta na seguinte fala:

(...) Quando falei com o senhor, tinha a impressão de que o senhor ia simplesmente transcrever a nossa entrevista e manter assim. Não fazia ideia de que ia reescrever tudo.

[Vincent:] Isso não é totalmente justo. Eu não reescrevi, simplesmente reformulei como uma narrativa. Mudar a forma não afeta o conteúdo. Se a senhora acha que estou tomando liberdades com o conteúdo em si é outra questão. Estou tomando liberdades demais?

[Margot:] Não sei. Alguma coisa soa errado, mas não consigo identificar o que é. Só posso dizer que a sua versão não soa como o que eu contei. (...) (COETZEE, 2010, p. 99).

Como no capítulo anterior, a interação entre o entrevistador e a entrevistada levantam, indiretamente, questões a respeito do fazer biográfico como um todo: as alterações, a reelaboração de relatos e de acontecimentos, a abordagem da opinião alheia etc. Ironicamente, o autor de *Verão* se utiliza das mesmas técnicas para construir a si mesmo como personagem na visão do outro, atribuindo falas a indivíduos que conheceu ao longo de sua vida. Pode-se afirmar que J. M. Coetzee faz uma espécie de reelaboração a partir de um contato passado com as personalidades de cada um que se tornou personagem.

Pela leitura que Vincent faz a Margot, é possível saber que, além de primos, ela e o falecido escritor foram bastante próximos no período de sua infância. Algumas lembranças são, então, retomadas na ocasião de um encontro de família, numa fazenda em Voëlfontein, para celebrar o Natal. Nos anos 1970, John Coetzee havia voltado dos Estados Unidos e, aparentemente, sua presença na reunião, juntamente com o pai, causava estranheza aos parentes. Devido a "uma história que corre" sobre ter sido preso nos E. U. A., John é visto pelos parentes como um "criminoso", uma "ovelha desgarrada" que fugiu para longe, mas fracassou (2010, p. 97).

Durante o reencontro, Margot e John parecem fazer tentativas de se aproximar, mantendo suas reservas um em relação ao outro. Também como Julia, a prima descreve o escritor como alguém fisicamente pouco atraente, de aparência descuidada, mas gentil e sensível, apesar de às vezes parecer seco e distante. Outra semelhança entre a atitude das duas mulheres está na comparação feita entre John Coetzee e seus respectivos maridos. Porém, ao contrário de Frankl, Jonker parece bastante satisfeita com seu casamento e com sua vida. Ela representa a "mulher comum de classe média", não muito instruída, mas que trabalha fora para ajudar nas despesas de casa e que parece resignada com sua situação como um todo. Tem consciência social em relação à situação dos brancos na África do Sul, estando até mesmo ciente de alguns privilégios e da dureza com que os negros os tratam, apesar de viver sob um ponto de vista mais conservador.

Nesse capítulo, revela-se também um pouco da relação entre John e o pai, de quem o escritor passou a cuidar após a morte da mãe, mesmo que, antes, a relação entre pai e filho fosse de hostilidade (COETZEE, 2010, p. 138). A distância entre os dois aparece, também, em outras passagens do livro e é comentada pelo próprio John Coetzee em seus cadernos.

O quarto capítulo, "Adriana", consiste na entrevista com uma mulher que parece ter sido uma paixão platônica do escritor. Devido à perseguição sofrida pela imprensa no período

da Ditadura Militar no Brasil, Adriana Nascimento migrou para a Angola e, depois, para a África do Sul, com seu marido, que era jornalista, e suas duas filhas.

Atacado durante um assalto, seu marido ficou gravemente ferido e sofreu danos cerebrais, ficando preso a uma maca de hospital por um ano, até morrer. Passando por dificuldades financeiras, Adriana, que fazia parte de um corpo de balé no Brasil, começou a dar aulas de dança quando o marido foi internado. Para ajudar, a filha mais velha também conseguiu um trabalho como empacotadora num supermercado, e a filha mais nova, "a inteligente", segundo a mãe, continuou estudando (2010, p. 165).

Foi por ter dificuldades com a língua inglesa que a garota, Maria Regina, passou a frequentar as aulas de inglês extracurricular oferecidas pela própria escola e ministradas por John Coetzee, a quem Nascimento sempre se refere como "mr. Coetzee". Desconfiada do apreço excessivo que sua filha demonstrava pelo professor, a mãe decide convidá-lo para tomar chá em sua casa, a fim de conhecê-lo melhor. A princípio, ela tem a impressão de que o então professor, na verdade, é um homem não adequado ao casamento e, posteriormente, acredita que John Coetzee nutre um interesse por sua filha mais nova.

Mais uma vez, a aparência desleixada e pouco atraente do escritor é comentada, como nas outras entrevistas. Adriana ainda o critica por não ser licenciado em inglês e por dedicar-se à poesia, atividade que considera muito sentimentalista e nada racional. A todo o momento, a entrevistada expõe sua visão pouco favorável de John Coetzee e evidencia certo repúdio:

(...) Estava com seus trinta e poucos anos, eu calculei, malvestido, com o cabelo mal cortado e barba, quando não devia usar barba porque tinha a barba rala. Ele também me pareceu imediatamente, não sei dizer por que, um *célibataire*. Quer dizer não só solteiro, mas também não adequado ao casamento, como um homem que passou a vida no sacerdócio e perdeu a virilidade, ficou inapto para as mulheres. O comportamento dele também não era muito bom (estou falando das minhas primeiras impressões). Ele parecia pouco à vontade, louco para ir embora. Não tinha aprendido a esconder os sentimentos, o que é o primeiro passo para ter maneiras civilizadas (COETZEE, 2010, p. 168).

Acreditando que o professor estivesse interessado em Maria Regina, Amanda insistiu para que a filha deixasse de ir às aulas extraclasse, contudo, John Coetzee acabou por revelar que estava atraído pela mãe, que passou a receber cartas apaixonadas. Nascimento repele diversas investidas do escritor, além de também o comparar a seu falecido marido. Ela chega a questionar a "humanidade" de John Coetzee, quando conta o episódio em que o professor tenta se aproximar inscrevendo-se para ter aulas de dança com ela: "Ele não estava à vontade com o próprio corpo" (2010, p. 191).

Adriana representa a mulher forte e determinada, o estereótipo feminino latino-americano. Fiel ao marido, de quem cuidou enquanto esteve incapacitado, não se intimidou após sua morte frente às dificuldades que ainda enfrentaria. Dedicada à família, mantém-se rígida a seus princípios na criação das filhas, adotando valores tradicionais e que acredita serem práticos.

"Martin", o título do quinto capítulo, refere-se a M. J., sobre quem John Coetzee escreveu em um de seus últimos cadernos, contado sobre quando se conheceram, em 1972. Ambos concorriam a um trabalho na Universidade da Cidade do Cabo, e, de acordo com o biógrafo, o relato provavelmente estava destinado a um terceiro volume de memórias, seguindo "a mesma convenção de *Infância e Juventude*, livros em que o sujeito é chamado de 'ele' e não de 'eu'." (COETZEE, 2010, p. 213).

Nessas páginas, lidas em voz alta por Vincent para M. J., John Coetzee descreve a si mesmo de maneira sarcástica, bem como trata com ironia o processo de seleção de que tomava parte. Daqueles entrevistados, Martin foi o único homem, a quem o escritor se referiu como um novo amigo, com quem tinha algumas características em comum.

John Coetzee termina o fragmento ironizando a respeito das tradições britânicas da Universidade que escolheu, para um posto em literatura inglesa, entrevistar sul-africanos brancos.

A essa leitura dos papéis segue um debate entre Vincent e M. J., sobre as motivações do escritor e o sentimento que ele e o amigo partilhavam em relação à África do Sul. Ambos deixaram o país em que nasceram, diante de uma sensação de presença ilegítima, fruto da dominação colonial, como especifica M. J. em sua fala: "Seja qual for o oposto de *nativo* ou *enraizado*, era assim que nos sentíamos" (COETZEE, 2010, p. 218 - destaque no original).

O entrevistador pergunta, ainda, sobre o desempenho de John Coetzee como professor, referindo-se a passagens no próprio caderno do escritor. Nelas, dizia não ter sido "moldado para professor" (2010, p. 219), o que M. J. atribui ao fato de o amigo ser uma pessoa mais seca e reservada, não conseguindo mostrar intensidade em sala de aula.

Ao fim do capítulo, tratando do projeto de Vincent, o entrevistado chega a questionar a forma como ele vem conduzindo a pesquisa, o que leva, novamente, a comentários ligados à construção de uma biografia:

[Vincent:] *Existe algum aspecto dele que o senhor gostaria de abordar? Alguma história que valha a pena contar?*

[M. J.]: Histórias? Acho que não. John e eu éramos colegas. Éramos amigos. Nos dávamos bem um com o outro. Mas não posso dizer que eu conhecesse John intimamente. Por que me pergunta se tenho histórias?

Porque numa biografia é preciso chegar a um equilíbrio entre narrativa e opinião. Opiniões não me faltam - as pessoas estão mais que dispostas a me contar o que pensam ou pensavam de Coetzee -, mas é preciso mais do que isso para dar vida à história de uma vida.

(...) Mas não estou interessado em chegar a um juízo final sobre Coetzee. Deixo isso à história. O que estou fazendo é contar a história de um estágio da vida dele, ou se não se pode ter uma história única, então diversas histórias de diversas perspectivas.

E as fontes que o senhor selecionou não tinham contas a ajustar, não tinham suas próprias ambições de pronunciar um juízo final sobre Coetzee?

(...) O senhor não devia parar para pensar nisso? Não vai obter inevitavelmente um relato que tende para o pessoal e o íntimo às custas do real valor do sujeito enquanto escritor? (...) (2010, p. 224-226).

M. J. estranha a atitude de Vincent ao procurar mulheres que tiveram alguma espécie de relacionamento com John Coetzee. O professor acredita que a visão de "ex-amantes" não transmite "clareza nem integridade" (2010, p. 226), e que seria preciso, para desenvolver uma biografia, levar em conta os escritos, as obras do autor.

O penúltimo capítulo, "Sophie", corresponde à última entrevista realizada pelo pesquisador britânico. A francesa Sophie Denoël e John Coetzee foram colegas na Universidade da Cidade do Cabo e deram, juntos, um curso sobre literatura africana em 1976.

Denoël responde a perguntas a respeito da abertura da universidade a negros e ao fato de o curso sobre literatura africana ter sido ministrado por dois brancos. Em relação ao sucesso das aulas, ela considera que serviram para abrir os olhos dos alunos, que puderam conhecer um pouco das riquezas do resto da África. Mesmo com formações diferentes, ambos tinham uma visão parecida do assunto, mas a professora acredita que faltava a John Coetzee um conhecimento prático, uma vez que o havia adquirido apenas pela leitura de livros, o que resultou em alguns lapsos.

A colega via o escritor como um professor competente, mas "não espetacular" (COETZEE, 2010, p. 232). Era ele o indivíduo sério, mais reservado, ao passo que Sophie, dez anos mais nova, representava a professora entusiasmada e mais aberta.

Ao contar que teve um relacionamento breve com John Coetzee, Denoël reluta em contar mais detalhes ao entrevistador e pergunta se a biografia que pretende escrever será um "livro sério" ou "de fofocas" (2010, p. 233). Ao justificar a ênfase que vem colocando nas entrevistas, Vincent faz um comentário importante sobre a obra do escritor, que pode mesmo ser considerado uma "dica" ao leitor, um aviso:

(...) Não dá para confiar no que Coetzee escreve, não como registro factual - não porque ele fosse mentiroso, mas porque ele era um ficcionista. Nas cartas, ele inventa uma ficção de si mesmo para seus correspondentes; nos diários ele faz a mesma coisa para os próprios olhos, ou talvez para a posteridade. Como documentos, são valiosos, claro; mas se quer a verdade, é preciso procurar atrás das

ficções ali elaboradas e ouvir as pessoas que conheceram Coetzee diretamente, em pessoa.

(...) Mas o que a senhora preferiria: um conjunto de relatos independentes de uma gama de perspectivas independentes, a partir das quais a senhora pode então tentar sintetizar um todo; ou a autoprojção compacta, unitária, compreendida na obra dele? (2010, p. 234).

Há, no comentário de Vincent, um alerta para a forma como Coetzee escrevia, que não seria confiável mesmo que apresentada como um diário ou como um registo de uma agenda. O leitor de Coetzee precisa desconfiar do autor – e, levando em conta que o autor de *Verão* é o próprio Coetzee, essa passagem seria, de certa forma, bastante autoirônica.

Argumentando que a vida de um grande escritor se torna propriedade pública, Vincent insiste para que Sophie conte suas experiências íntimas. A resposta da professora é de que sua opinião seria irrelevante; importava no que o próprio escritor, que terá sua vida exposta, acreditava:

(...) O que é relevante é o que ele próprio acreditava. E sobre isso a resposta é clara. Ele acreditava que nossas histórias de vida são nossas para construir como quisermos, dentro ou mesmo contra os limites impostos pelo real - como o senhor mesmo admitiu faz um momento. (...) Se o senhor não foi autorizado por ele a expor o lado privado da vida dele, então eu com certeza não vou ajudar o senhor (COETZEE, 2010, p. 235).

A observação de Denoël suscita uma reflexão em relação ao trabalho dos biógrafos contemporâneos, que parecem se interessar mais pela intimidade e pelo cotidiano das personalidades sobre quem escrevem, não considerando a história de vida a partir das obras que produziram. Ao contrário, *Verão* surge como uma obra que trata de uma biografia - e da vida privada de um autor - a partir de seus escritos, os quais levaram à escolha de quem seriam os entrevistados. Deixar que os outros falem por si elimina a necessidade de ser fiel ao factual, uma vez que todos os relatos são baseados em lembranças e, neste caso, lembranças construídas, portanto, ficcionais.

A entrevista com Sophie continua, com uma discussão a respeito do desdém de John Coetzee pela política e por escritores que tomavam posições muito radicais. Seu colega, contudo, era romântico e idealista. A professora também descreve o escritor como uma pessoa que sempre parecia pouco à vontade, em qualquer que fosse a situação. Vincent, então, aborda o fato de John Coetzee nunca ter sido muito popular, de manter uma imagem pública de "um intelectual frio e arrogante" (2010, p. 244), mas que, na verdade, lhe parecia inseguro de si, uma característica que o tornou mais humano aos olhos do biógrafo.

Outro lado apresentado por Denoël diz respeito à relação de John Coetzee com os africânderes e seu esforço para abraçar o dialeto africânder, ainda que se considerasse um forasteiro, como foi visto no capítulo anterior, "Martin".

Sophie finaliza a conversa dando sua opinião sobre John Coetzee em relação a seu trabalho. Como mencionado por outros anteriormente, ela diz que talvez o escritor fosse desprovido de paixão e muito organizado, por isso não se destacava no que fazia.

O último capítulo do livro recebeu o título autoexplicativo de "Cadernos: fragmentos sem data". Neles, John Coetzee, também na terceira pessoa, conta de sua relação com o pai, partindo da lembrança de um jogo de rúgbi ao qual assistiram juntos. O esporte é o que os aproxima mais, contudo, Coetzee não se considera boa companhia por ser um indivíduo melancólico. Passando pelo episódio em que o escritor, ainda adolescente, arranhou um disco de ópera italiana do pai, por desprezar aquela música que considerava sensual e decadente, até uma posterior tentativa de se relacionar melhor com seu genitor quando retorna à Cidade do Cabo, ele revela todo o remorso que sentia por nunca terem se dado bem. Conhecia pouco daquele indivíduo com quem passou a morar e de quem passou a cuidar, pois ele nunca falava de si. Mas descobriu, com perplexidade - como coloca em nota posterior à entrada sem data -, que jamais teve uma relação satisfatória com o sexo oposto. Ironicamente, pela leitura dos capítulos anteriores, o leitor sabe que John Coetzee enfrentava uma situação parecida em relação às mulheres.

Nos fragmentos há também reflexões a respeito de sua criação e das crenças da mãe ao educá-lo de forma diferente, fomentando, nele, uma resistência à escola. O escritor conta, ainda, de quando decidiu ajudar o pai no trabalho de contador e acabou se interessando pela companheira de trabalho, jovem e feminina. A entrada seguinte refere-se a uma ideia para uma história - que, aparentemente, se tornará *Diário de um ano ruim* (2007). Por fim, volta a mencionar o pai, quando este precisou operar a gengiva e John Coetzee foi encarregado de ligar para a empresa e acabou conversando com a colega de trabalho por quem havia se interessado. Após a cirurgia, o filho é informado pelo médico de que, na verdade, o pai tinha um câncer que levou os cirurgiões a extirparem sua laringe. Com a volta do pai à casa, ele se vê diante do dilema de ter que cuidar de um senhor, como um enfermeiro, e, para isso, teria de abandonar grande parte de seus projetos. Ele cogita a possibilidade de abandonar o pai.

3 MISTURAS TEÓRICAS E ABORDAGENS COMPLEXAS

A relação da obra com a vida do autor, em *Verão*, ultrapassa os limites que poderiam existir entre real e ficcional. De acordo com Eneida Maria de Souza (2007), a possibilidade de se interpretar uma obra além de seus limites intrínsecos faz com que sejam construídas pontes metafóricas entre o que é fato e o que é ficção.

No caso do livro de Coetzee, o que se vê é o uso do "inventado" para estabelecer uma história de vida não necessariamente verdadeira. O que é relatado, no entanto, pode ter acontecido, mas pouco do que se conta no livro é verificável, a não ser que possa estar relacionado ao contexto de lançamento ou da própria narrativa de alguma de suas obras. O foco principal da história está em construir um John Coetzee como pessoa, como indivíduo em si. Para tanto, são reveladas as relações do indivíduo com outros e como as visões de um mesmo acontecimento e de uma mesma pessoa podem ser contraditórias.

Os relatos apresentados mostram um homem "comum", sem a aura de um escritor reconhecido e premiado e que, após a morte, continuou sendo visto da mesma forma por aqueles que o conheceram pessoalmente. Provavelmente foi este o objetivo de Vincent ao desenvolver seu projeto de pesquisa: conhecer o homem, uma vez que já sabia bastante do escritor. Ao contrário do biógrafo, é interessante notar que, à exceção de Julia, que havia lido apenas *Dusklands* e de Sophie, nenhum dos demais entrevistados conhecia Coetzee como autor e nem mesmo o viam como alguém bem sucedido.

Em oposição ao que se espera de uma biografia, na obra em questão, não se distingue o caráter documental do especulativo. Mesmo com a inserção de fragmentos de diários que teriam sido escritos pelo próprio John Coetzee, a revelação de Vincent, de que não se pode confiar no que o autor escreve, reforça o teor ficcional de *Verão*.

Os personagens se esforçam para relatar os momentos que passaram com John Coetzee, a fim de expor seu lado mais íntimo, contudo, elas são as que acabam mais expostas, podendo ser percebidas em seus modos e em suas falas e, claro, em suas narrativas pessoais. É como se o autor não dominasse a si mesmo, colocando-se na voz de outros, contudo, é o próprio autor quem determina as vozes.

A morte literal do autor, em *Verão*, abre caminho para uma recriação que expõe uma interessante abdicação “da força de uma autoridade testemunhal” (PEREIRA, 2010), que resulta num jogo que acaba por desestabilizar todo o referencial que se supunha atrelado aos fatos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A chegada da pós-modernidade representou modificações significativas em diversos campos do conhecimento, dentre eles, o da teoria literária. Muitas são as obras que já não podem ser classificadas nos moldes "clássicos" da literatura, sendo este o caso de J. M. Coetzee.

A complexidade em torno da trilogia encerrada por *Verão* chega a ser definida, por Pereira e Rosenfield, como uma "ficção 'auto-outro-biográfica'" (2013). Suas obras revelam muito da pessoa do autor, a ponto de o personagem ter recebido o mesmo nome e partilhar de grande parte da "mesma" vida.

Pode-se dizer, então, que sua trilogia autobiográfica é, na verdade, uma biografia de um outro, talvez retirado de si, feita por ele mesmo. Como foi dito pelo personagem Vincent, não se pode acreditar no que Coetzee escreve, pois ele é um ficcionista. Dessa forma, reinventa-se também em *Verão*, pelo olhar de terceiros, de "pessoas comuns" que apenas estiveram com ele e manifestam suas opiniões misturadas a seus testemunhos nas entrevistas. Por fim, o resultado das entrevistas faz com que a obra seja, na verdade, um conjunto de breves fragmentos biográficos de outras pessoas que puderam ter sido, de alguma forma, importantes para ele. Não há, em *Verão*, apenas o processo de elaboração da biografia de John Coetzee, mas diversas pequenas (auto)biografias – aquelas das pessoas entrevistadas – que, reunidas, pretendem contar a história de um indivíduo.

Mais que referir a si mesmo na terceira pessoa (como fez também em *Infância* e em *Juventude*), Coetzee se coloca como um personagem morto e atribui a tarefa biográfica a um acadêmico inglês que deixa de lado a obra pública do escritor para investigar sua intimidade. Este personagem, Vincent, reflete o interesse pela visão mundana do autor, no que Roland Barthes descreveria como "o escritor menos a sua obra" (*apud* SOUZA, 2007).

A construção complexa, fragmentada, ambígua e inconclusiva de *Verão* reflete uma natureza contraditória do ser humano e atinge a verossimilhança por outros pontos que não a "real" vida do autor. Portanto, Coetzee é bem sucedido no que diz respeito ao individualismo que se instala diante do desejo de relatar, da necessidade de se explicar e de narrar a si, inerente a cada pessoa. Esse desejo aparece em cada entrevista, em cada pequena autobiografia fornecida a Vincent sob a alegação de se estar contanto a verdade sobre John Coetzee.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

COETZEE, J. M. **Verão** - Cenas da vida na província. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, Philippe. (1975). **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LIMA, Rachel Esteves. A entrevista como gesto (auto)biográfico. In: MIRANDA, Wander M.; SOUZA, Eneida M. de (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 32-44.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 2009, 2ª ed., p.25-41.

PEREIRA, Antonio Marcos. O sumiço por exposição de J. M. Coetzee. In: **O Globo** – Prosa & Verso. Rio de Janeiro, 22 de maio de 2010, p. 3.

PEREIRA, Lawrence F.; ROSENFELD, Kathrin. Vida e obra. In: **Lendo Coetzee** – Litercultura (Festival Literário do Mercosul). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Depto. de Difusão Cultural, 2013. Disponível em: <<http://lendocoetzee.com/o-autor/>>.

SOUZA, Eneida M. de. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 105-113.

_____. **Janelas indiscretas** - Ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

O AUTO DA COMPADECIDA: O HUMOR NORDESTINO LEGENDADO

Shirlei Tiara de Souza Moreira*
Orientadora: Prof^a Dr^a Sílvia Maria Guerra Anastácio

RESUMO

A tradução é um terreno fértil para escolhas desafiadoras, decorrentes do contato do tradutor com um texto de partida, que norteia um segundo texto ou texto de chegada. É a atividade tradutória, contudo, uma tarefa de alta complexidade, que abre um leque de possibilidades, sempre relacionadas às demandas contextuais em que se insere uma determinada obra. O presente trabalho descreve e analisa as soluções tradutórias encontradas pelo tradutor na recriação dos enunciados humorísticos para as legendas do filme *O Auto da Compadecida*. O tradutor, além de ter trabalhado com as particularidades linguísticas e culturais das falas, precisou adequar sua produção às especificidades da legendagem, respeitando o limite de caracteres, de linhas e de tempo das legendas na tela. Além do pouco espaço disponível na tela e do curto tempo para leitura, não há possibilidade de releitura das legendas, nem de uma nota explicativa ao final de cada cena, para melhor compreensão do público, portanto, as referências culturais devem chegar da forma mais clara possível para o espectador. É analisado, se o humor presente nas falas em português funciona nas legendas em inglês, em conjunto com o visual das cenas, que ajudam na compreensão geral da película.

Palavras-chave: Tradução Audiovisual. Humor. Legendagem. Cultura.

ABSTRACT

The translation is a fruitful field for challenging choices, resulting from the translator's contact with a source text, which guides a second text or a target text. The translational activity is, however, a highly complex task, that provides a range of possibilities, always related to the contextual demands in which a particular work is part of. It describes and analyzes the solutions found by the translator in recreating humorous subtitles for the movie *O Auto da Compadecida*. Besides working with the linguistic and cultural lines, the translator had to adapt his production to the subtitling specificities, respecting the subtitles characters, time and lines limit on the screen. There is no possibility of re-reading the subtitles, or having an explanatory note at the end of each scene for better understanding of the audience, so the cultural references should come as clear as possible for the viewer. It is analyzed in the proposed work, if the expressed humor in the speeches in Portuguese, also works in the English subtitles, together with the visual effect and the characters gestures which help the film understanding, in line with the movie cultural aspects.

Keywords: Audiovisual Translation. Humor. Subtitling. Culture.

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: shirleitiara@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Traduzir é uma tarefa de alta complexidade, na qual enunciados podem ser infinitamente recriados. Um mesmo texto de partida ganha diferentes roupagens a cada tradução feita, tanto por tradutores diferentes, ou pelo mesmo tradutor, em cada recriação é refletido o seu tempo, os seus trejeitos e as suas peculiaridades. A tradução abrange todas as áreas do conhecimento e, atualmente, a cultura midiática, em que se destacam o cinema, a televisão, as mídias sonoras, dentre tantos meios, é a responsável por grande parte da demanda tradutória, que só tende crescer.

Os processos tradutórios acompanharam o surgimento das novas tecnologias e a tradução audiovisual tem assumido, cada vez mais, uma importância especial nesse mundo globalizado, assim neutralizando distâncias e desafiando o tempo. Nesse ambiente midiático, a legendagem, dentre as outras modalidades de tradução audiovisual (dublagem, *voice-over*, tradução simultânea, tradução consecutiva, etc), é uma das mais praticadas. Temos fácil acesso aos programas, documentários e filmes legendados em português nos canais fechados (*HBO, Telecine, Cinemax, Fox, Warner*, etc) bem como no cinema. Muitos filmes nacionais também recebem legendas em outras línguas por questões de acessibilidade, quando participam de festivais de alcance internacional.

O Auto da Compadecida, por exemplo, *corpus* do presente trabalho, participou do *Miami Brazilian Film Festival*, em 2001, com legendas em inglês. Escrito por Ariano Suassuna, o romance *Auto da Compadecida* foi publicado em 1955, e já foi transposto para o teatro, tendo sido encenado, pela primeira vez, no ano de 1956, em Recife; para a televisão, em forma de minissérie, a qual estreou em 1999 sendo transmitida pela TV Globo, em quatro capítulos; e, finalmente para o cinema, levado às telas em 2000.

Como já foi dito, o objetivo das legendas é tornar o material audiovisual acessível para um público que não fala português; apresentaremos as especificidades técnicas da Legendagem, bem como as características do enunciado humorístico. Nas análises poderemos inferir os possíveis critérios da tradução ou técnicas tradutórias utilizadas pelo legendista, bem como, perceber como os signos extralinguísticos completam o humor da legendagem e pressupor, as estratégias que o legendista utilizou para recriar, na sua tradução para o inglês, as referências humorísticas tão particulares da cultura de partida; percebendo até que ponto essas legendas traduzidas conseguem dar conta dos enunciados humorísticos do texto de partida, e se esses signos humorísticos traduzidos funcionam na língua de chegada.

1 A LEGENDAGEM E SUAS ESPECIFICIDADES

O espectador de um filme que não domina a língua de origem na qual a película foi gravada encontra na legendagem uma importante ferramenta para a compreensão de sua história. A legenda “é um elemento a mais na estética do filme ou vídeo” (RIDD, 1996, p. 476), bem como, uma síntese da fala de cada personagem.

Para tal, o tradutor-legendista deve dar conta dessa fala, levando em consideração que o espectador não dispõe de muito tempo para ler determinada legenda e que o número de caracteres dispostos na tela é reduzido. Na verdade, o processo de criação das legendas resulta da leitura, da interpretação e das escolhas do legendista, no momento de fazer a sua tradução.

O texto traduzido e legendado precisa ser o mais resumido possível para que tal legenda não demande do expectador maior atenção do que a que ele daria a outros componentes do filme, como detalhes da imagem, da música, dos efeitos sonoros, dentre outros. Podemos afirmar, portanto, que quanto mais sucinta, esta costuma ser mais fácil de assimilar. De fato, “inevitavelmente, algo da fala estará ausente nas legendas e o tradutor estará omitindo informação disponível para o espectador do filme” (RIDD, 1996, p. 476), também Mason concorda com essa opinião, ao dizer que: “na legendagem, algo tem que ser omitido” (MASON, 2001, p.26, tradução nossa)¹.

Não é difícil encontrar pessoas comparando o que foi falado no filme com o que está escrito nas legendas; por não compreenderem o caráter interpretativo das mesmas, esperam a transcrição da fala que ouvem e acabam por atribuir um juízo de valor negativo às legendas que, possivelmente devem ter alcançado sua intenção primeira, que é de possibilitar o entendimento da situação fílmica apresentada.

Tecnicamente, é importante considerar alguns aspectos, no que se diz respeito às especificidades da legendagem, como por exemplo: a regra universal dos seis segundos. Uma legenda deve ter uma ou no máximo duas linhas de até trinta e seis caracteres cada uma, não podendo ultrapassar o tempo limite na tela que é de seis segundos.

O ritmo da legenda é o mesmo ritmo da fala, o *time in* – momento que a legenda aparece, e o *time out* – momento que a legenda desaparece; esses momentos são determinados pelas falas dos personagens. Logo, o tempo e o espaço podem ser considerados como as maiores limitações da legendagem, mas todos os tipos de tradução compartilham de desafios;

¹ In subtitling something has to be omitted.

que o digam os tradutores de poesia ao tratarem da rima e métrica em suas traduções, tendo que satisfazer a forma sem descuidar-se do conteúdo.

A tradução como processo criativo, não deve ser analisada fora do seu contexto, muito menos suas legendas. Elas não podem ser lidas se não estiverem em consonância com a respectiva imagem e o som, a esse respeito, Diaz e Remael afirmam que:

limitações de espaço e tempo, a particularidade do discurso interpretado na escrita, a presença da imagem e a presença do texto fonte são alguns desafios que legendistas devem enfrentar, mas em todas as formas de tradução há desafios e todos os textos traduzidos são resultados de leitura, interpretação e escolhas (DIAZ; REMAEL, 2007, p. 63, tradução nossa).

As omissões e cortes que acontecem nas legendas são, pois, justificados pelas restrições técnicas aqui citadas, pelas redundâncias da linguagem oral e pelas frequentes repetições de marcadores de oralidade descartáveis na legendagem. “A transição do modo oral para o escrito implica obviamente, que algumas das características típicas da linguagem falada desaparecerão, não importa o sub-gênero que o diálogo pertença” (DIAZ; REMAEL, 2007, p.61, tradução nossa).

Assim sendo, as legendas não são produto da tradução literal da fala, mas fruto da interpretação-resumo das mesmas; refletem o oral, ao mesmo tempo em que segue padrões da escrita, sendo um “retrato da fala” (RIDD, 1996, p. 477). Podemos considerar que, “desde que o signo verbal legendado interage com os signos e códigos visuais e orais do filme, uma tradução completa é, de fato, desnecessária” (DIAZ; REMAEL, 2007, p. 145, tradução nossa). Entendemos como “tradução completa”, a tradução na qual não existe omissão nem total nem parcial dos enunciados, acreditamos ser essa também a visão dos autores.

Diaz e Ramael (2007) continuam a tratar dessa redução, que pode ser parcial ou total. Na primeira, o texto é condensado, reformulado de forma que seja apresentado de maneira mais concisa; já no segundo tipo, são deletados ou omitidos alguns itens lexicais, que podem ou não ser compensados por outros recursos do filme, como som e imagem. Por conta dessa compensação, concordamos com Bassnett quando afirma que “a legenda é o resultado da interpretação do sentido geral do texto, que não pode ser dissociados da imagem” (BASSNETT, 2003, p. 78).

Quando a legenda é resultado da tradução de humor é ainda de maior importância considerar a imagem e o gestual das cenas, informações fundamentais são apreendidas através de um olhar, do posicionamento corporal dos atores. Em alguns momentos os personagens se

comunicam através de mímicas ou fazem caretas, em outro momento, o efeito humorístico fica a cargo da caracterização do personagem que, por si só já é engraçada. E para melhor compreensão da legendagem de enunciados humorísticos é fundamental caracterizar a construção desses enunciados e o funcionamento dos mesmos.

2 O ENUNCIADO HUMORÍSTICO, A CULTURA E SUA TRADUÇÃO

O humor possui particularidades sociais, culturais, etárias e de gênero, mas carrega intrinsecamente um caráter universal. Todos os povos produzem humor, ele é, senão, um fenômeno cultural, reflexo das relações interpessoais que está diretamente ligado aos costumes locais apesar de as pesquisas apontarem que as piadas são relativamente poucas.

Segundo Possenti (1998) em coletâneas de vários países são repetidas o mesmo modelo de piadas, com modificação de algumas referências, mas com tópicos, temas e estereótipos basicamente os mesmos, entendemos, portanto, que apesar de culturalmente diferidos, os povos riem das mesmas coisas. O enunciado humorístico é resultado da interação social e surge muitas vezes da observação do diferente, daquilo que causa estranheza, da esperteza alheia. É a forma encontrada para criticar atitudes, para dar voz ao que não pode ser dito. O homem produz e consome o cômico à partir da sua própria natureza falha e crítica, “não existe comicidade fora do que é estritamente humano” (BERGSON, 2002, p. 03, tradução nossa)

Algumas das definições sobre o humor têm cunho filosófico e psicológico, Raskin (1985) elenca as tentativas de definição de vários pensadores ao longo do tempo, entendendo o humor,

como o ridículo de uma falta ou erro humano, mas não tão sério, por que então, não seria uma causa apropriada para o riso (Aristóteles), como uma exibição de superioridade sobre alguém, mas novamente, não muito sério (Stendahal), como uma tentativa de rebaixar, desvalorizar (Propp, Stern), como uma metamorfose de uma expectativa tensa em nada (Kant), como uma mudança de opinião e atenção de algo grande e significativo para algo pequeno e insignificante (Spencer), como um tratamento incongruente das coisas, num desvio da norma habitual (Hegel, Schopenhauer). (RASKIN, 1985, p. 326)

A intencionalidade do humor é evocar o riso. Possenti (1998) acredita que o riso decorre do fato de que há situações em que tudo concorre para um entendimento, uma interpretação óbvia, e, de repente, descobre-se que podem ter uma interpretação ainda mais óbvia. É justamente a essa obviedade natural e simples que Bergson (2002, p.12, tradução nossa) refere-se quando diz que “quando um determinado efeito cômico tem sua origem em uma

determinada causa, quanto mais natural nós consideramos a causa ser, mais cômico será o efeito”.

Raskin (1985, p. 332, tradução nossa) também anota a respeito do óbvio no humor quando afirma que “a popularidade das piadas baseadas na polissemia/ homônimos de determinados itens lexicais é facilmente explicada por conta dos termos em destaque servirem como gatilhos regulares e óbvios”. Quanto mais óbvio, mais engraçado, quanto mais simples, mais cômico, seguindo essas premissas, concluímos que a piada mais elaborada, não é, necessariamente, a mais engraçada.

Bergson (2002, p. 13, tradução nossa) acredita que “para uma piada ser entendida é preciso que ela seja colocada no seu lugar de origem, que é a sociedade, para que seja determinada a sua função, a qual é social”. Essa afirmação é facilmente compreendida, quando assistimos a programas televisivos, por exemplo, os quais trazem em sua programação sátiras aos grupos políticos, à situação de miséria, ao analfabetismo, e à corrupção existente em seus núcleos sociais.

Essas situações são facilmente identificadas pelos indivíduos que compartilham dessas informações e situações ora criticadas, mas, não alcançariam o seu propósito, não fariam o mesmo sentido, para telespectadores de uma região que desconhecem os problemas satirizados e as pessoas envolvidas, por essa razão Raskin (1985) afirma que muitas piadas são baseadas no conhecimento de um enunciado compartilhado por quem escuta e por quem o profere. Se não há compartilhamento, o riso carece de motivos.

Entendemos o humor como fator social e cultural, para traduzi-lo, o tradutor deve ter “sempre como horizonte o tecido cultural das línguas de partida e de chegada- ou seja, as línguas- culturas” (ROSAS, 2001, p. 13), essa é a chave para a interpretação, para a produção de sentido e para produção de humor, ter como norte as características culturais e sociais em questão.

Além do diálogo entre as línguas é também necessário o diálogo entre as culturas, segundo Rosas há “uma indissociabilidade entre o elemento linguístico e o cultural” (ROSAS, 2001, p. 73) e é justamente dessa indissociabilidade que surgem os impasses tradutórios, que “não possibilitam a tradução do cômico de uma língua para outra, justamente por que ele se refere a costumes e ideias de um grupo social particular” (BERGSON, 2002, p. 15).

Em alguns casos, os desafios tradutórios nos enunciados humorísticos estão no âmbito linguístico, nos níveis fonológicos, morfológicos, sintáticos e lexicais. Em outras situações, não apenas os fatores linguísticos, mas também os étnicos e culturais tornam o trabalho do

tradutor mais complexo. Compreender a lógica cultural de determinada região é fator determinante para o entendimento dos seus respectivos comportamentos, “cada cultura é o resultado de uma história particular” (SANTOS, 1983, p. 12), não se pode tentar entender determinados costumes, sem ter como pano de fundo suas origens e seus porquês, o tradutor necessita adquirir esse conhecimento.

A contextualização da obra e dos fatos envolvidos é fator determinante para uma boa tradução, em especial, da do *O Auto da compadecida*² que estamos abordando neste trabalho. A compreensão da lógica cultural seria a solução para acabar com os problemas tradutórios que transcendem o plano linguístico, se essa não fosse também a gênese de outras questões. O Nordeste Brasileiro, por exemplo, cenário do filme *O Auto da Compadecida*, tem uma manifestação cultural muito forte e expressiva.

A tradição nordestina é claramente identificada nas suas festas típicas, no falar, no cantar, no dançar, na literatura e, em tantas outras formas que seu povo encontra para externar suas raízes. É uma proposta, no mínimo, instigante, traduzir esse imaginário para outra língua, verter culturas é um desafio para qualquer experiente tradutor. O sertanejo, figura típica da região, retratado no filme, é caracterizado por Darcy Ribeiro

por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto da honra pessoal, o brio e a fidelidade à suas chefaturas (RIBEIRO, 1995, p. 355).

Todas essas características particulares fazem parte da bagagem cultural do Nordeste. Ele ouve “sertanejo” e sabe exatamente do que se trata. O nativo da Língua Inglesa, ao ler e/ou ouvir o material traduzido, conseguiria ter uma visão semelhante da figura do sertanejo que o nordestino tem? Convém ressaltar que “há problemas decorrentes da falta de compartilhamento de referências culturais entre membros das línguas-culturas envolvidas na tradução” (ROSAS, 2002, p. 64), portanto, mesmo quando o tradutor utiliza toda sua visão de mundo, seu conhecimento teórico e empírico no que tange as culturas abordadas, existirão ainda alguns significados culturais absolutamente desconhecidos ao público-alvo, certamente isso se aplica à obra de supracitada.

No entanto, retomamos aqui, a importância da sincronia legenda-imagem, unidade esta que funciona como complementadora e, facilitadora para compreensão de termos como o

² Globo Filmes, 2000, com direção de Guel Arraes.

citado acima, amenizando a falta de compartilhamento cultural. *No Auto da Compadecida* encontramos várias situações nas quais existe a falta de compartilhamento de referências culturais. Analisaremos a seguir, as escolhas tradutórias do legendista e quais as soluções foram por ele encontradas para encurtar essa distância cultural.

3 O AUTO DA COMPADECIDA: UMA ANÁLISE DA LEGENDAGEM DO HUMOR

Não há como desvincular a Língua da Cultura. Cultura é tudo e tudo é Cultura, e a linguagem é o reflexo das escolhas culturais de determinada região, dos seus modos e costumes. “Entre sociedade e língua, de fato, não há uma relação de mera casualidade” (PRETTI, 1977, p. 1), mas existem vários fatores que potencializam essa interação, como localidade, escolaridade, faixa etária e classe social dos indivíduos que integram um determinado sistema.

A temática humorística será aqui ilustrada por meio de exemplos retirados do filme juntamente com suas respectivas legendas, o filme completo fora transcrito pela autora, no entanto, somente as legendas utilizadas nas análises serão aqui disponíveis. Para facilitar a visualização, os exemplos serão apresentados em tabelas contendo a numeração das falas e legendas, na ordem que aparecem no filme, nome dos personagens, transcrição de falas em português e legendas em inglês.

Pode-se observar que, o filme traz, através das suas falas, o retrato da região nordeste do Brasil. Nas legendas do *Auto*, todos passam a “falar” da mesma forma, não há a reprodução dos sotaques, dos erros de concordância, das expressões regionais visto que são essas as marcas que diferenciam e caracterizam cada personagem.

O legendista é quem escolhe colocar ou não uma marca em cada discurso, é quem decide, prioriza, omite, acrescenta, cria. Cada escolha tradutória tem uma razão de ser, nos exemplos que seguem, essas, assim como outras questões serão analisadas, a fim de que cheguemos às estratégias utilizadas pelo legendista para construir esse trabalho de legendagem.

Observemos a cena na qual João Grilo, o Bispo e o padre estão na igreja discutindo o enterro da cachorra de Dona Dora, mulher do padeiro:

364	J Grilo	retirando ou não retirando o fato é que a cachorra foi	Take it back.../ ...but the bitch was buried in Latin.
-----	---------	--	---

		enterrada em latim	
365	Bispo	cachorra? Enterrada em latim?	A bitch? Buried in Latin?
366	Pe João	Enterrada e latindo senhor bispo... au au au au, <i>num</i> sabe?	He means it was barking./ “Bowwow”, you know?
367	Bispo	Não sei, não senhor... e nunca vi cachorra morta latir... que história é essa?	No, I don't. I've never/ Seen a dead dog bark./ What's going on?
368	J Grilo	que aperreio é esse? a desgraça agora foi que começou	What's the matter?/ The ruckus has just begun.

No exemplo acima, a semelhança sonora entre *latim* e *latindo* garantiu o efeito cômico. Se a tradução fosse feita para a língua espanhola, por exemplo, a semelhança sonora teria sido mais facilmente mantida, já que *latir* em espanhol é traduzido de forma homônima; mas já no inglês, a sonoridade do verbo *bark*, “latir”, não tem um efeito sonoro similar, como no caso da palavra *latim*, que aparece no filme.

Possenti anota,

que só há aparentemente um tipo de piada que não pode ser repetida, ou que não é transcultural: as que dependem estritamente de fatores linguísticos e, portanto, só podem funcionar no interior de uma língua ou de línguas estreitamente aparentadas (POSSENTI, 1998, p.43),

apesar da assertiva de Possenti e da mesma ter sido confirmada no exemplo, o legendista poderia ter buscado um outro jogo de palavras na língua de chegada que recriasse esse efeito sonoro similar conseguido em português. Talvez ao invés de manter o *latim* nas legendas, o tradutor poderia ter utilizado um vocábulo que representasse uma língua de sonoridade semelhante ao *bark*. O próximo exemplo também traz uma situação parecida:

47	J Grilo	já leram pra mim um folheto que reza mais de sessenta qualidade de corno.	There are more than 60 types of cuckolds.
48	Chicó	<i>danô-se</i> tem mais corno que	Wow! That's more

		passarinho.	than there are birds!
49	J Grilo	tem corno pro alfabeto todo, desde o apressado que é corno antes mesmo de casar, até o zeloso que só gosta de vê a mulher bem vestida.	The “hasty” type is cuckolded before marriage...
			and the “careful” type likes his wife well-dressed!

Quando João Grilo cita um tipo de corno que começa com ‘A’ de *apressado* e um que começa com ‘Z’ de *zeloso*, ele justifica sua afirmação de que *tem corno pro alfabeto todo* - de A a Z. O legendista optou por usar os adjetivos ‘hasty’ e ‘careful’ ao invés escolher palavras em inglês iniciadas com A e Z que abrangessem a ideia de início e fim do alfabeto.

A dona da padaria agora chora as mágoas com Chicó, depois da perda de sua cachorrinha:

396	Dora	ai Chicó... eu me sinto tão sozinha depois que minha cachorrinha morreu	Chicó.../ I’ve been so terribly lonely/ since my little bitch died!
397	Chicó	carece a senhora arrumar outro bicho de estimação	You should get another pet.
398	Dora	e o que você sugere?	And what would you suggest?
399	Chicó	ah, um canário é bom pra alegrar	A canary, to cheer you up.
400	Dora	eu quero um bichinho maior... que minha solidão é muito grande	I want a bigger pet./ My loneliness is very big.
401	Chicó	ah... uma lebre, um préa	A rabbit, a guinea pig...
402	Dora	maior...	Bigger!
403	Chicó	um cachorro, um cabrito...	A dog, a goat...
404	Dora	maior... maior...	Bigger, bigger!
405	Chicó	parece que eu <i>tô entendeno</i>	I think I get it!
406	Dora	e vai ficar ai parado é?	And are you going to stand there?

Percebe-se que Dora é notoriamente uma mulher adúltera, e Chicó, o seu próximo alvo, estabelecendo-se entre eles um diálogo engraçado pelo duplo sentido que sugere. Na cena,

acima pode-se confirmar a premissa de Possenti de que há “um elemento do texto que permite dupla interpretação. E é a descoberta desse fato, numa circunstância definida, que torna esses textos engraçados” (POSSENTI, 1998, p. 128). Portanto, a tradução desse trecho, para manter o seu caráter humorístico, terá que buscar um efeito de dupla interpretação do enunciado na língua alvo.

Percebe-se que as legendas traduzidas mostram a associação que a personagem Dora faz entre um animal de estimação e um possível amante que ela gostaria de ter, pois, quando fala de uma falta a ser preenchida em sua vida solitária, o que Dora quer mesmo não é um animal de grande porte, mas sim, um novo amante. Esse jogo de associações é mantido na legenda traduzida.

O efeito de comicidade é também provocado por atos falhos e distrações de algum personagem dentro de uma trama. A distração é a fonte de comicidade e, no caso do filme, mais distraído do que o personagem Chicó é impossível existir. Um dos detalhes engraçados a respeito da construção desse personagem é que costuma levar muito tempo para entender as segundas intenções de sua patroa, como se pode constatar, pois é inocente demais, tornando-se motivo de risos para todos.

Um jogo de palavras engraçado e que merece ser comentado acontece quando Dora e Eurico estão na igreja tentando convencer o padre a benzer sua cachorrinha doente. O padre se nega a benzer e Dora decide não mais ajudar a paróquia, pedindo de volta a vaca que fornecia leite ao vigário, como se pode conferir abaixo:

208	Dora	que é isso? é a voz da verdade Padre João... agora você vai ver quem é a mulher do padeiro	What is it about? / This is the voice/ of truth, Father./ now you´ll see who/ the baker´s wife really is!
209	J Grilo	ai ai ai... e a senhora o que é do padeiro?	And what are you, then?
210	Dora	a vaca...	The cow!
211	J Grilo	a vaca?	????????
212	Dora	a vaca que eu mandei <i>pá cá pra</i> fornecer leite ao vigário... tem que ser devolvida hoje <i>mermo!</i>	The cow I lent you,/ So you´d have milk./ I want it back today!

O enunciado é engraçado pelo jogo em torno da palavra “vaca”. Ao mesmo tempo em que Dora se refere ao animal, quem ouve pensa se estar aludindo a uma mulher com um comportamento promíscuo, a mulher do padeiro. É essa característica polissêmica do enunciado, essa dubiedade ou ambiguidade de sentido que causa espanto a João Grilo. O sentido foi mantido na tradução da palavra ‘vaca’, que foi substituída por uma busca de correspondentes em inglês *cow* que também se refere, na língua inglesa, a uma pessoa do sexo feminino com atitudes promíscuas. O enunciado continua engraçado em sua tradução porque foi garantido ao público a descoberta da dupla interpretação.

86	J Grilo	meu <i>sinhô</i> é tanta qualidade que exige <i>pra</i> dar emprego... que não conheço um patrão com condições de ser empregado	Sir, so many qualities are/demanded that I doubt.../any master could get a job!
87	Major	vou fazer uma aposta com você... <i>lhe</i> faço três perguntas... se você acertar... ganha o emprego	Let's make a bet./ I'll ask you 3 questions./ If you get them right.../ ...you've got the job.
88	J Grilo	agora... não tenho nada a perder	Let's do it!/ I've got nothing to lose.
89	Major	tem sim... se errar arranco uma tira de couro das suas costas	Yes, you do. If you don't,/I'll strip the skin off your back.
90	J Grilo	<i>danô-se</i>	Oh, damn!
91	Major	()	Well?
92	J Grilo	eu topo, só <i>falta</i> convencer minhas <i>perna</i> que <i>tão</i> se tremendo <i>toda</i>	It's a deal, but I have to/ talk my shaking legs into it!

Outro motivo de comicidade pode ser provocado pelo apelo ao inusitado, ao inesperado, o que ocorre quando Dora não tem a reação de uma esposa cuidadosa e preocupada quando João Grilo lhe diz ter acontecido algo desagradável com um ente querido seu, que ela julga ser Eurico. No entanto, ao ouvir que se tratava de sua cachorrinha, a sua reação é outra.

77	J Grilo	dona Dora... aconteceu uma coisa desagradável com um ente muito querido seu	Dona Dora!
			A terrible thing has happened To one of your loved ones.
78	Dora	pois eu quero que Eurico se dane	To hell with Eurico!
79	J Grilo	não... eu estou falando é de sua cachorrinha	I mean that little bitch of yours.
80	Dora	Ave Maria... o que aconteceu com ()... acode aqui que minha cachorrinha <i>ta</i> doente... valei me meu São... meu São... ai meu Deus... qual é o santo que protege os <i>cachorro</i> ?	Holy Virgin! What happened to her?
			Help! My little bitch is sick! Help me! Saint... Saint...
			Who's the patron saint of dogs?

Logo, ao descobrir que se trata de sua cachorrinha, Dora se desespera e é exatamente essa surpresa que torna o enunciado engraçado, sendo o gatilho exatamente o fato de ela agir de forma inesperada. Mas, na legendagem, não se reproduz a falta de concordância na fala de Dora em *os cachorro*, suprimindo-se também a menção a Deus, que é feita em português. Ao ouvir as palavras *acode* e *valei me* certamente o imaginário do brasileiro remeteria à região Nordeste, à fala nordestina. Esses termos são traduzidos, contudo, por *help* e *help me*, da língua inglesa padrão, que não correspondem ao falar de nenhuma região específica em inglês. Tendo esta escolha sido feita intencionalmente pelo tradutor, acreditamos que, a mesma se justificaria pelo fato das legendas serem padronizadas, não sendo reproduzidos os erros gramaticais, por exemplo. Nesse caso, a padronização acontece com os termos regionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que se pode observar nos exemplos, foram respeitadas as exigências técnicas da legendagem, tais como: a regra dos 6 segundos, o número máximo de 36 caracteres por linha, com duas linhas no máximo, centralizadas. Os enunciados humorísticos foram recriados nas

legendas, entretanto, nem todos foram adaptados seguindo estrutura semelhante da língua de partida, juntamente com o gestual dos personagens, os enunciados humorísticos das legendas se tornam compreensíveis.

Em algumas das legendas, o legendista poderia ter aproximado mais os enunciados humorísticos à cultura de chegada; percebemos que é possível uma recriação mais aproximada, no entanto, a realidade do sujeito-tradutor leva-nos a pressupor uma série de fatores para que um trabalho mais minucioso não tenha sido realizado. No entanto, a não recriação de alguns enunciados, pode ter sido, intencional.

As condições de trabalho, na maioria das vezes, não possibilitam um processo criativo apropriado, não há tempo suficiente para pesquisas, nem tentativas; o legendista precisa assumir muitos trabalhos para ter um salário razoável, visto que o reconhecimento dessa área ainda está longe de ser o merecido. Prova disso, é a dificuldade, digo, impossibilidade de encontrar o nome do legendista que produziu as legendas analisadas neste trabalho, o que prova a não valorização do profissional, que passa a não ter nome, como se deixasse de existir.

O presente trabalho buscou uma maior compreensão das estratégias tradutórias nas legendas focando o caráter humorístico e foi percebido como é sim, possível, recriar em outra língua enunciados engraçados, domesticando algumas referências culturais, adaptando outras, descobrindo novos caminhos. No entanto, no curso das análises, foi sentida a falta do sujeito-tradutor-legendista, do qual não obtivemos informação alguma. A visão de mundo desse profissional, o seu *background*, bem como relatos sobre o processo tradutório das legendas, muito contribuiriam para as análises; mas a constatação do apagamento do profissional em questão, sem dúvidas, servirá de alerta para que esses profissionais tão importantes passem a ser melhor reconhecidos e valorizados.

REFERÊNCIAS

BASSNET, S. **Estudos de tradução-** Fundamentos de uma disciplina. Figueredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Tradução de: Vivina

BERGSON, Henri. **Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic.** Disponível em: <<http://intersci.ss.uci.edu/wiki/eBooks/BOOKS/Bergson/Laughter%20Bergson.pdf>>, Acesso em: 15 jun. 2012.

CARVALHO, Carolina Alfaro de. **A tradução para legendas:** dos polissistemas à singularidade do tradutor. RJ PUC-RIO Dep. de letras, 2005. (Dissertação de Mestrado)

CHAUME, Frederic. **Cine y traducción**. Madrid: Ed Cátedra, 2004.

DÍAZ-CINTAS, J; REMAEL, A. **Audiovisual translation: subtitling**. Manchester: St. Jerome Publishing Company, 2007.

MASON, Ian. Coherence in subtitling: the negotiation of face. In: CHAUME. Frederic. **La traducción en los medios audiovisuales**. D.L: Castelló de la Plana Publicacions de la Universitat Jaume, 2001.

PRETTI, Dino. Tradução e aceitabilidade social das formas linguísticas. In: **A Tradução: Alvos e Ferramentas**. IV Encontro Nacional de Tradutores. Universidade de São Paulo/ FFLCH/DLM/CET, 1990.

RASKIN, Victor. Semantics Mechanisms of Humor. In: **Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society**, 1979, pp. 325-335. Disponível em: <<http://linguistics.berkeley.edu/bls/>> Acesso em: 15 jun. 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro- a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RIDD, Mark David. Legendagem: Corda bamba entre o oral e o escrito. In: MAGALHÃES, Izabel. **As múltiplas faces da linguagem**. Brasília: UNB, 1996.

ROSAS, Marta. **Tradução de humor- transcriando piadas**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SUASSUNA, Ariano. **O auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2001.

O CENÁRIO EDITORIAL DE *VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

Rodrigo Lima Maciel*
Orientação: Prof.^a Dr.^a Elisabeth Baldwin.

RESUMO

O período que vai de 1909 até 1919 foi considerado pela crítica literária um momento de grande pobreza em nossa literatura. No Brasil, a cultura impressa resumia-se a jornais, revistas e, em menor escala, livros. Nesse contexto, em 1918, surge a editora da revista cultural Revista do Brasil (RB). A RB foi comprada por Monteiro Lobato, que fez da empresa mais que uma revista, uma grande editora. Dentre os principais livros editados pela editora da RB figurava o romance do escritor Lima Barreto: *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. A partir das transações que envolvem o processo de edição desse romance de Lima Barreto – registradas, sobretudo, nas cartas trocadas entre Monteiro Lobato (o editor) e Lima Barreto (autor) – vamos nos debruçar sobre a seguinte questão: em quais condições culturais, literárias e editoriais se dá a publicação desse romance? Para realizar essa investigação, temos como referências teórico-metodológicas as articulações do teórico D. F Mckenzie, a partir da proposta de estudar a Sociologia dos Textos, bem como as discussões propostas por Roger Chartier quanto à necessidade de investigar os agentes envolvidos com a publicação, impressão e leitura do texto.

Palavras-chave: Crítica Textual. Sociologia dos Textos. Lima Barreto. Cenário. Produção. Edição.

ABSTRACT

The period from 1909 to 1919 was considered by literary criticism a time of great poverty in our literature. In Brazil, the printed literature- was mainly published through newspapers, magazines and, to a lesser extent, through books. In this context, in 1918, the publisher of Revista do Brasil (RB) was opened. RB was purchased by Monteiro Lobato who- transformed that company into more than a magazine, indeed, into a major publisher. Among the books edited by RB figured the novel *Vida e Morte* de M.J. Gonzaga de Sá by the writer Lima Barreto. Starting with the-transactions that involved the editing process of this novel by Lima Barreto - recorded mainly in those letters exchanged between Monteiro Lobato (the editor) and Lima Barreto (the author) – we tackle the following question: under what-cultural, literary and editorial conditions the publication of such novel occurred? The theoretical and methodological references of this research work are based on- D. F Mckenzie’s, proposal to study the sociology of texts, as well Roger Chartier’s discussions on agents-involved with text publication, printing and reading processes.

Keywords: *Textual Criticism*. Socialization of Texts. Lima Barreto. Setting. Production. Edition.

*Mestrando em Literatura e Cultura pela Pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia. E-mail: rodrigo.let@gmail.com.

[...]

- Como?
 - Muito simplesmente... Analisemos: quais são os meios de publicidade [no Brasil]?
 - O jornal e a revista.
 - e o livro, concluiu Gonzaga de Sá.
 - O livro também.
- (BARRETO, 1919. p.91)

1 INTRODUÇÃO

Apresentamos, nas páginas a seguir, uma breve investigação sobre o cenário e os bastidores de edição do romance *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), tradicionalmente conhecido como *Gonzaga de Sá*, do escritor carioca Lima Barreto.

Enveredamo-nos por um estudo crítico e sociológico dos processos de produção, transmissão, circulação e recepção desse romance. Nessa perspectiva, esta abordagem compromete-se diretamente com os estudos filológicos, num sentido mais restrito, com os estudos da Crítica Textual. Para que não caíamos nas complicações que envolvem o termo:

[...] pode-se entender a Crítica Textual (Filologia *stricto sensu*) como um feixe de práticas de leitura, interpretação e edição que, a um só tempo, consideram como objeto, de modo indissociável, **língua**, **texto** e **cultura**. Tem por objetivo a compreensão e estudo dos processos (i) de produção das práticas de cultura escrita; (ii) de transmissão histórica dos textos; (iii) de circulação social do texto, (iii) recepção e reconfigurações que uma dada época constrói para o texto [...] (BORGES et al. 2012, p.21)

Assim, a Crítica Textual está comprometida, principalmente, com o estudo histórico, linguístico, literário e sociológico do texto, considerando também a sua materialidade e, em muitos casos, propondo novas edições.

Nas últimas décadas do século passado, os estudos no campo da Crítica Textual têm tomado novos caminhos e demonstrado novos interesses no que tange à finalidade do trabalho e aos *modus operandi* do texto. Sobre isso, Rita Marquilhas, em seu texto *A filologia oitocentista e a Crítica Textual*, aponta para algo cerne da abordagem teórica que dará suporte a nossa pesquisa, isto é:

As modalidades renovadas de crítica textual que surgiram no último quartel do século XX – a **sociologia dos textos** e a crítica genética [...] revelam a plasticidade

O CENÁRIO EDITORIAL DE *VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

da crítica lachmanniana e a sua capacidade de diálogo com novas análises da cultura e da sociedade. (MARQUILHAS, 2008, p.8, grifo nosso).

Enquanto nova modalidade da Crítica Textual, a crítica sociológica, tendo como proponentes Jerome McGann (1983) e Donald F. Mckenzie (1986), tem buscado enfatizar o estudo da recepção do texto e de seu contexto sócio-histórico, além de conferir uma atenção aos suportes textuais na construção social dos sentidos do texto.

Portanto, buscamos enfatizar a influência desses fatores externos que fazem parte dos bastidores de edição e publicação de um livro, sobretudo nos processos de circulação e transmissão do texto. Nesse sentido, os estudos de Donald F. Mckenzie, no que se referem à Sociologia dos Textos, que, aqui, servem-nos como aparato teórico-metodológico para pensar a história do *Gonzaga de Sá*, nos domínios socioculturais. Para Mckenzie (1999, p.15):

Em um nível, uma sociologia simplesmente nos faz lembrar um leque de realidades sociais que o meio de impressão teve que atender [...]. Mas também nos leva a considerar os interesses e as interações humanas que envolvem os textos em todas as fases de sua produção, transmissão e consumo. Ela [a sociologia] nos alerta para os papéis das instituições e suas estruturas complexas afetando as formas do discurso social, o passado e o presente (tradução nossa).¹

É a partir dessa perspectiva sociológica, que propomos uma história editorial. Para isso, utilizaremos as cartas trocadas entre o editor (Lobato) e o autor (Lima), que são mais de 40, tratando sobre diferentes assuntos, principalmente a respeito do processo da própria edição do *Gonzaga de Sá*. A partir dessas cartas que, em diálogo com uma investigação sobre o mercado editorial brasileiro, mais especificamente no eixo Rio-São Paulo, no início do século XX, nos propomos a estudar as condições editoriais de produção do romance *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, evidenciando três fatores: o econômico, o cultural e o literário. Para isso, inicialmente, apresentamos uma contextualização do cenário editorial que envolve os processos de produção do romance.

2 A EDITORA REVISTA DO BRASIL E OS FATORES ECONÔMICOS

¹ At one level, a sociology simply reminds us of the full range of social realities which the medium of print had to serve, from receipt blanks to bibles. But it also directs us to consider the human motives and interactions which texts involve at every stage of their production, transmission, and consumption. It alerts us to the roles of institutions, and their own complex structures, in affecting the forms of social discourse, past and present (MCKENZIE, 1999, p.15).

O fim do século XIX e o início do século XX se configuram como um momento agregador de diferentes eventos, que contribuíram para uma transformação no mercado editorial brasileiro. Dentre esses eventos, destacamos:

- a) a industrialização e o desenvolvimento da produção de máquinas no Brasil;
- b) a decadência da famosa editora francesa – Garnier;
- c) o surgimento de pequenas editoras, livrarias e tipografias interessadas em editar autores nacionais com baixos custos; e
- d) a influência dos ideais modernistas quanto à renovação nos padrões de produção artístico-literários.

Nesse contexto, mais especificamente em 1918, o escritor paulista Monteiro Lobato (1882-1948), decidiu investir uma parte do dinheiro que conseguiu, ao vender sua fazenda numa revista cultural muito respeitada em São Paulo, a *Revista do Brasil* (RB), da qual já era colaborador. No mesmo ano, Monteiro Lobato fez da RB uma editora, mais tarde reconhecida como Monteiro Lobato & Cia. O escritor paulista realizou diversos investimentos para dar visibilidade à sua editora, tanto no que se refere à estrutura da empresa, às modernizações das máquinas e às estratégias de edição e publicação de livros quanto às parcerias que firmou com nomes que já gozavam de certo reconhecimento no mercado (KOSHIYAMA, 2006) – uma dessas parcerias foi sua ligação com o escritor carioca Lima Barreto.

Em setembro de 1918, Monteiro Lobato enviou uma carta a Lima Barreto, convidando-o, de forma honrosa, para tê-lo entre seus colaboradores, não só na revista, mas também em sua editora.

Prezadíssimo Lima Barreto,

[...] A Revista do Brasil deseja ardentemente vê-lo entre os seus colaboradores. Ninhos de medalhões e pérolas, ela clama por gente interessante que dê coisas que caíam no gosto do público. E Lima Barreto, mais do que nenhum outro, possui o segredo de bem ver e melhor dizer, sem nenhuma dessas preocupaçõezinhas de *toilette* gramatical que inutiliza metade dos nossos autores. Queremos contos, romances, o diabo, mais à moda do “Policarpo Quaresma”, da “Bruzundanga”, etc. (CAVALHEIRO, 1955, p.13).

A resposta dessa primeira carta é desconhecida (até mesmo dos principais editores da correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto: Francisco de Assis Barbosa e Edgard Cavalheiro); no entanto, o que se depreende das próximas cartas enviadas por Lobato é que Lima Barreto mandou-lhe os originais de *Vida e Morte de M.J Gonzaga de Sá*

O CENÁRIO EDITORIAL DE *VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

(CAVALHEIRO, 1955, p.14). Lobato tinha grande identificação com os textos de Lima e considerava que era um ótimo negócio editar um romance do autor de Isaías Caminha.

Nesse momento, Lima Barreto já era um escritor conhecido no Rio de Janeiro e atraía as atenções da cena literária brasileira, sobretudo do eixo Rio-São Paulo, embora o escritor sofresse o silenciamento dos importantes jornais conservadores; isso devido ao seu discurso e, principalmente, por sua cor. No entanto, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909 pela Livraria Clássica e Editora, em Portugal, bem como *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, publicado em 1915 pela Revista dos Tribunais, conferiram-lhe um nome entre os intelectuais cariocas.

Apesar de pobre e vítima de preconceito racial, Lima, com seu talento, conseguiu situar-se no *mainstream* da crítica literária e cultural da época. Comentando sobre a revista que Lima fundou e trabalhou como editor dos seus próprios textos, a *Floreal*, José Veríssimo, um dos críticos de renome da época, afirmou:

Ai de mim, se fosse a — revistar aqui quanta revistinha por aí aparece que com a presunção de literária, artística e científica. Não teria mãos a medir e descontentaria a quase todos; pois a máxima parte delas me parecem [sic] sem o menor valor, por qualquer lado que as encaremos. Abro uma justa exceção, que não desejo que fique como precedente, para uma magra brochurazinha que, com o nome esperançoso de Floreal, veio ultimamente a público, e onde li um artigo — Spencerismo e Anarquial, do Senhor M. Ribeiro de Almeida, e o começo de uma novela, Recordações do escrivão Isaías Caminha, pelo Senhor Lima Barreto, nos quais creio descobrir alguma coisa. E escritos com uma simplicidade e sobriedade, e já tal qual sentimento de estilo que corroboram essa impressão (VERÍSSIMO, 1907).

No entanto, nem todos os livros de Lima Barreto chamaram a atenção do grande público, como por exemplo: *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Esse romance, editado por Monteiro Lobato, apesar da baixa popularidade e notoriedade que teve, foi o primeiro livro de Lima Barreto que lhe conferiu a dignidade de ser bem remunerado como um escritor reconhecido e ter melhores condições de edição.

A Revista do Brasil foi projetada dentro de um conjunto de inovações gráficas, administrativas e culturais, uma iniciativa do gerente do Jornal d'O Estado de S. Paulo, Júlio de Mesquita, além das colaborações de Plínio Barreto e de José Pinheiro Machado Jr.

“Em 1912, O jornal lançou mão de empréstimos por debêntures visando à compra de imóveis para a construção de novas instalações para as oficinas, redação e administração, além de haver encomendado uma nova impressora e linotipos (LUCA, 1999, p.37-38).”

Dessa forma, quando Monteiro Lobato comprou a RB, em 1918, apesar das dívidas, tal revista já tinha certo prestígio da crítica, assim como contava com as instalações necessárias para uma intensificação da produção editorial. Muito entusiasmado, em menos de um ano, Lobato, em carta, revelava o aumento da produção ao amigo Godofredo Rangel: “O negócio vai crescendo de tal modo que já estamos montando oficinas próprias, especializadas na fatura de livros. [...] Também iniciamos a importação de papel. [...]” (LOBATO, 1951, p. 192). Em outra carta, Lobato ainda afirmou: “Aqui morre-se [sic] de trabalhar. Já temos oficinas próprias e problemas operários. E firma registrada na Junta Comercial. Chamamos, na ‘praça’, Olegário Ribeiro, Lobato & Cia. Limitada!” (LOBATO, 1951, p.192).

Nesse contexto, ao firmar um acordo com Lima Barreto, a proposta de edição do *Gonzaga de Sá* parecia ser uma negociação que traria benefícios para ambos. Lobato acreditava tanto no sucesso editorial dos textos de Lima, que o *Gonzaga de Sá* foi o livro mais bem pago na editora da RB. Leia-se:

A Revista do Brasil tem muito gosto em editar essa obra e o faz nas seguintes condições: como é pequena, podendo dar um volume aí de 150 páginas, mais ou menos, convém fazer uma edição de 3.000 exemplares em papel de jornal que permita vender-se o livro a 2\$000 ou no máximo a 2\$500; neste caso, proponho 50% dos lucros líquidos do autor, pagáveis à medida que se for realizando (CAVALHEIRO, 1955, p.14).

No entanto, ao receber os originais do *Gonzaga de Sá*, percebeu Lobato que o processo de revisão do texto lhe traria grandes problemas. Os originais enviados estavam em um estado de ilegibilidade terrível.

O CENÁRIO EDITORIAL DE VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ, DE LIMA BARRETO

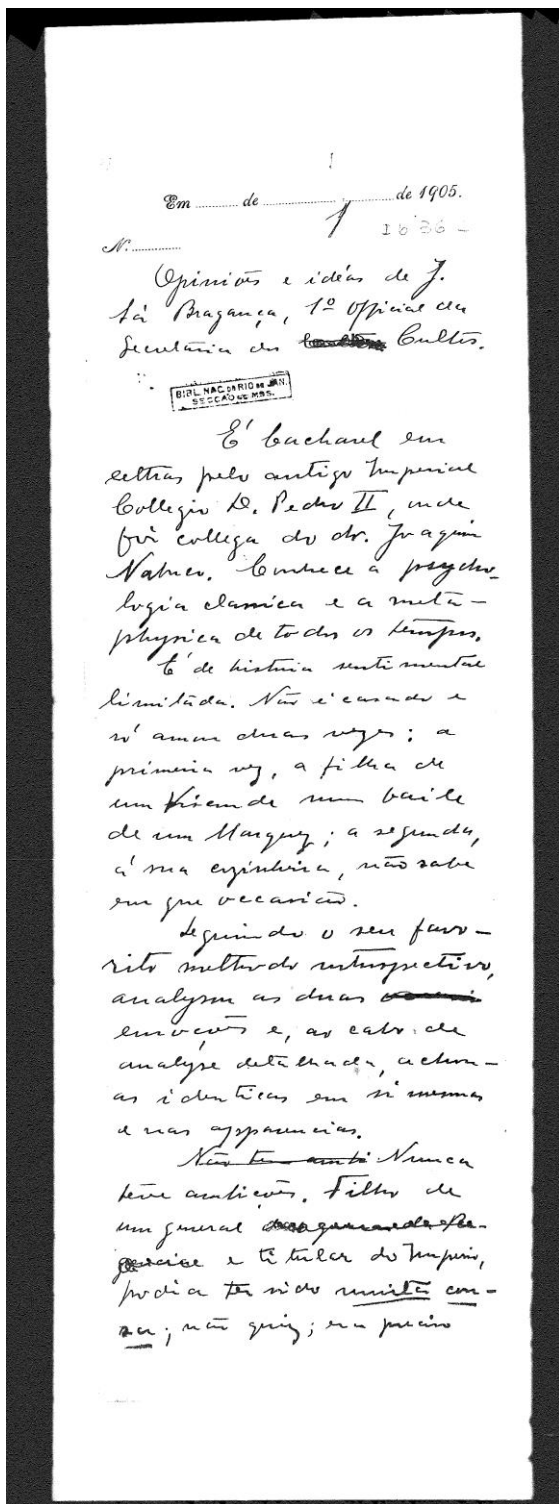


Figura 1 – fôlio 1, originais de Vida e M..J. Gonzaga de Sá. Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro [190?].

0 Em.....de..... de 1905
N.....

Opiniões e idéas de J.
Sá Bragança, 1º official da
5 Secretaria dos [†] Cultos.

É Bacharel em
letras pelo antigo Imperial
Collegio D. Pedro II, onde
foi colega do dr. Joaquim

10 Nabuco. Conhece a /psycho-
logia*/ clássica e a /meta-
physica*/de todos os tempos.

É de historia sentimental
limitada. Não é casado e

15 só amou duas vezes: a
primeira vez, a filha de
um Visconde num baile
de um Marquez; a segunda,
a sua cozinheira, não sabe
20 em que ocasião.

Segundo o seu favo-
rito methodo introspectivo,
analisou as duas [†]
emoções e, ao cabo de
25 analyse detalhada, achou-
as identicas em si mesmas
e nas apparencias.

(/Não tem ambi*/) Nunca
teve ambições filho de

30 um general [†]
[†] e titular do Imperio,
podia ter sido muita coisa
mas; não quis; era preciso

Ao lado da Figura 1, segue a transcrição. Em nota, os critérios² adotados e a descrição³ do material.

Como observamos na transcrição do manuscrito apresentado, de fato, os originais, enviados a Monteiro Lobato, dificultavam bastante à compreensão do texto por parte dos revisores. Edgard Cavalheiro, amigo e biógrafo de Lobato, declarou: “Contou-me Monteiro Lobato que os originais do ‘Gonzaga de Sá’ constituíam uma autêntica charada, cuja decifração exigiu noites de beneditina paciência” (CAVALHEIRO, 1955. p.18). É preciso fazer algumas ressalvas sobre a letra de Lima Barreto. A questão parece ter sido tão pesada para Lobato que, em carta ao amigo Godofredo Rangel, ele confessa:

Fechei neste momento um romance de Lima Barreto, Isaías Caminha. É dos tais legíveis de cabo a rabo. Romancista de verdade. Amanhã vou assinar com ele contrato para a edição de um livro novo, Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá, cujos originais já estão aqui. A letra é infamíssima e irregularíssima. Há trechos em que o autor positivamente cambaleia, e outros em que pára para “destripar o mico”. Mas, quanto talento e do bom! (LOBATO, 1964, p.186).

Nesse sentido, notamos a importância e o papel do editor/revisor no labor editorial do livro. É fundamental, sobretudo para os estudos filológicos relacionados com a história da escrita, da cultura impressa, do estudo do texto *lato sensu*, transcender qualquer concepção de composição na autoria do livro em que desconsidere os agentes que estão em na cena editorial. Sobre isso Chartier comenta:

A questão essencial que, na minha opinião, deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da leitura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e leem (CHARTIER, 2002, p. 61).

Por outro lado, é preciso considerar também que o contexto de produção do *Gonzaga de Sá* para Lima Barreto foi de caos e problemas de saúde. Francisco de Assis Barbosa escreveu sobre essa triste fase da vida do autor de Policarpo Quaresma, “Durante dois meses, diz ele, Lima ficou em tratamento no Hospital Central do Exército. De novembro de 1918 a janeiro de 1919, internara-se no Hospital com a clavícula quebrada, numa crise de alucinação alcoólica.” (BARBOSA, 1975, p.264). Na carta que respondeu a Lobato, Lima Barreto deixou evidente

² Os seguintes operadores foram utilizados como critérios para a transcrição:

(†) Ilegível, [†] Rasura Ilegível, () rasura, / */ leitura conjecturada, (/ */) rasura e leitura conjecturada.

³ Fac-símile (do fôlio 1), 33 linhas. Suporte com bordas escuras ao redor. Suporte em bom estado de conservação. Trata-se de uma agenda/caderneta de pequena largura e maior comprimento, datada em 1905 com espaços para dia e mês. Escrita em caneta-tinteiro preta. Entre as linhas 6 e 7, no centro, carimbo de catalogação da Biblioteca Nacional “BIBLNACDORIODEJAN SECCAO DE MSS”. Entre as linhas 1 e 2, no centro, verifica-se o número 1, marca autoral da numeração do manuscrito. Entre as linhas 1 e 2, na parte esquerda em escrita fraca “1636”.

O CENÁRIO EDITORIAL DE *VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

seu estado de produção: “[...] Se não lhe escrevi logo, foi por que esperava em breve ter o meu braço esquerdo sem aparelhos e capaz dos movimentos ou do movimento que exige escrever a pena” (CAVALHEIRO, 1955, p.15). O datiloscrito original tinha tantas emendas que teve de ser totalmente redatilografado antes de enviado às oficinas. Três mil exemplares do *Gonzaga de Sá*, editados pela RB, sequer foram esgotados, havendo várias devoluções. Assim, *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* configurou-se como “um fracasso comercial contrariando as expectativas do editor” (BARROS, 1957, p.76).

3 A CULTURA IMPRESSA E AS PRÁTICAS CULTURAIS

Para Edgard Cavalheiro, o período de 1909 até 1919 foi considerado pela crítica literária um momento de grande pobreza em nossa literatura, pelo menos no que diz respeito aos romances tidos como importantes para o cânone. No Brasil, a cultura impressa resumia-se a jornais, revistas e, em menor escala, a livros. Até a Editora *Garnier*, que reinou como a principal editora de literatura hispano-americana em todo o mundo, já sinalizava o seu fim.

Pouco se escrevia, não se publicava quase nada. O jeito era reler o velho e grande Machado, ou Aluísio, Coelho, João do Rio, Julia Lopes... Depois desse grupo, que imperou até o começo do século surgira Afrânio Peixoto, com os seus hoje medíocres romances. Mas, na época era o que de melhor se podia apresentar (CAVALHEIRO, 1955, p.10).

Apesar da publicação de alguns livros, de materiais didáticos e de pequenas revistas, além de periódicos semanais, a imprensa brasileira, até a segunda metade do século XX, esteve, majoritariamente, direcionada ao jornal. Nesse período, em São Paulo, os jornais que mais se destacaram foram o *Jornal do Brasil* (*O Estadão – O Estado de São Paulo*), *A Tribuna do Povo*, *A Gazeta*, *O Globo* e *a Folha de São Paulo*, enquanto, no Rio de Janeiro, *O Correio da Manhã*, *A Gazeta do Rio* e *O País* (HALLEWELL, 2005).

A história editorial dos textos de Lima Barreto está intimamente ligada à história e à supremacia desses grandes jornais cariocas. Quando *Recordações do escrivão Isaías Caminha* começou a circular em folhetins em 1907, antes mesmo de ser publicado como livro em Portugal, sua repercussão foi determinante na carreira do autor (NOGUEIRA, 2007, p.4). O *Isaías Caminha* é, em parte, um texto autobiográfico em que Lima denuncia o preconceito racial que sofreu, convivendo entre – nas suas palavras – “os pseudo-intelectuais” da elite carioca. Por apresentar uma veemente crítica ao *Correio da Manhã*, o diretor do jornal que,

naquele momento era Edmundo Bittencourt, proibiu que o nome e os textos de Lima Barreto circulassem em seu jornal, de maneira que outros veiculadores de opinião também tiveram a mesma postura (KELLER; GOLIN, 2009).

Acreditamos que foram experiências como essa que trouxeram a Lima Barreto uma consciência crítica quanto à relação literatura/jornalismo/poder/consagração. Foi nessa perspectiva que Lima endividou-se, com muitos empréstimos, para fundar e manter a Revista Floreal, na tentativa de garantir seu espaço de publicação. Infelizmente, devido aos custos, a revista não passou da quarta edição. Essa relação jornalismo/poder ainda perdura, talvez, de modo mais atual na configuração mídia/poder, tendo em vista que os meios comunicativos permanecem instrumentos sacralizadores e silenciadores de artistas, intelectuais, ou seja, de pessoas públicas. Nesse sentido, é importante entender que estudar a história dos impressos no Brasil seria, também, estudar a história das classes e dos grupos economicamente favorecidos do país.

É nesse contexto que as práticas editoriais de Monteiro Lobato chamam atenção para a história do livro no Brasil. Como ele mesmo disse: “Ah, fui um editor revolucionário. Abri as portas aos novos [...] Nosso gosto era lançar nomes novos, exatamente o contrário dos velhos editores que só queriam saber de ‘consagrados’” (LOBATO, 1955b, p. 255). Mesmo considerando que Lima Barreto já tinha certo nome no cenário carioca e paulista, em parte, podemos afirmar também que foi a Revista do Brasil que deu maior circulação aos seus textos-. Isso se deve aos cuidados para com os suportes textuais, bem como as estratégias de edição e circulação dos textos adotados por Lobato.

É interessante atentar que essas preocupações de Monteiro Lobato com as questões relacionadas aos suportes textuais e a circulação do texto estão em consonância com o que Roger Chartier chamou a atenção em *Desafios da Escrita*:

Os textos não existem fora dos seus suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que suas formas permitem sua leitura e audição ou sua visão participam profundamente da sua construção e significados. O “mesmo” texto fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e comunicação” (CHARTIER, 2002. p.61-62).

Para exemplificar, quando se verificou que as vendas do *Gonzaga de Sá* eram ínfimas, Lobato propôs uma nova encadernação, de cor alaranjada, para atrair os olhos dos compradores. Para que a circulação do romance tivesse melhor êxito, o editor se antecipava as encomendas dos livros por parte das livrarias e dos compradores, dobrando as entregas e assumindo os custos de devolução caso os livros não saíssem. Além disso, conhecendo o

O CENÁRIO EDITORIAL DE *VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

poder reverberador da crítica, Monteiro Lobato enviava notas públicas para dar visibilidade ao livro “[Gonzaga de Sá] o romance de crítica social sem doutrinário dogmático” (LOBATO, 1965. p.30).

São essas questões – que permeiam a esfera pública do livro – que marcam a perspectiva crítica da Sociologia dos Textos. Sobre isso afirmou Mckenzie (1999, p.17): “a investigação particular que eu pretendo seguir é se as formas materiais de livros, os elementos não verbais das anotações tipográficas dentre eles, a própria disposição do espaço em si, exercem uma função expressiva em transmitir significado ou não [...] (tradução nossa) ⁴”. Conclui-se, assim, que as formas materiais que dão suporte aos textos afetam seu sentido. Todas as marcas escritas disponibilizadas à leitura apresentam-se em suportes materiais diferenciados e cada uma dessas formas materiais se coloca segundo padrões específicos, os quais, visivelmente, influenciam a construção e a atribuição de sentidos.

4 AS PERSPECTIVAS LITERÁRIAS

Os primeiros anos do início do século XX, até a famosa Semana de Arte Moderna em 1922, foram considerados, pela tradicional historiografia literária, como um período de transição chamado Pré-Modernismo. No entanto, a mesma historiografia não encontrou elementos comuns, nos textos dessa fase, que pudessem caracterizar autores e obras numa determinada “escola”, “estilo”, como acontece em outros períodos. Foi exatamente nesse contexto que *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* foi editado e publicado (1918-1919).

Do ponto de vista estético-literário, a partir das perspectivas literárias do fim do século XIX – extremamente influenciadas pelos estudos, eventos e avanços das ciências naturais (darwinismo, lamarquismo, teorias raciais) e humanas (positivismo, determinismo, marxismo), romancistas e poetas consideram a necessidade de uma literatura que dialogasse mais diretamente com as questões sociais e políticas. As preferências dos leitores e escritores, em sua maioria, já tendenciavam para uma linguagem mais próxima dos ideais modernistas. Retomando a citação, notamos que, na primeira carta convite da Revista do Brasil dirigida a Lima, Monteiro Lobato tratou essa questão como essencial:

⁴ “[...] the particular inquiry I wish to pursue is whether or not the material forms of books, the non-verbal elements of the typographic notations within them, the very disposition of space itself, have an expressive function in conveying meaning [...]” (MCKENZIE, 1999, p.17)

[...] ela [a Revista do Brasil] clama por gente interessante que dê coisas que caiam no gosto do público. E Lima Barreto, mais do que nenhum outro, possui o segredo de bem ver e melhor dizer, sem nenhuma dessas **preocupaçãozinhas de toilette gramatical** que inutiliza metade dos nossos autores. Queremos contos, romances, o diabo, mais à moda do “Policarpo Quaresma”, da “Bruzundanga”, etc. (CAVALHEIRO, 1955, p.13, grifo nosso).

Dentre outras questões, os novos paradigmas de produção artística, propostos pelo movimento modernista, sinalizavam para a necessidade de uma linguagem mais popular, uma lírica menos comportada, menos comedida, para citar Manuel Bandeira. A prosa barretiana, como disse Lobato, era despreocupada desses cuidados de “*toilette gramatical*”; isto é, dessa “higiene” na escrita, que caracteriza os grandes escritores. Além da linguagem, Lima estava interessado na máxima modernista – a retomada das discussões da nacionalidade brasileira.

Nesse sentido, notamos que, apesar da escrita de Lima Barreto ter sido agradável ao público carioca, o *Gonzaga de Sá* não teve uma boa recepção, para melhor dizer, foi um dos romances de Lima de menor expressão, embora recebesse menção honrosa da Academia Brasileira de Letras. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* é mais uma sofisticada ode barretiana à falsa intelectualidade, ao purismo e ao “progresso” do Brasil, naquele época. O romance foge da tradicional estrutura de enredo, sendo construído a partir dos diálogos entre o velho Gonzaga de Sá, que trabalhava na Ordem da “Secretária dos Cultos” e o jovem Augusto Machado. Nessa perspectiva, Paulo Ronai, no Jornal Diário de Notícias, de 1949, comentou:

O Livro de Lima Barreto que mais oferece problemas a história literária é *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Nenhum outro [romance] choca tanto com os moldes tradicionais do gênero. Em alguns momentos, o enredo propõe uma reflexão sobre a biografia do Gonzaga de Sá, sem, porém, apresentar um caráter demasiadamente memorialístico (RONAI, 1949).

Retomando a questão da baixa popularidade do *Gonzaga de Sá*, comenta Alice Mitika Koshiyama:

[...] Se eram sinceras as opiniões de Lobato enquanto correspondente de amigos, para ele, os êxitos comerciais de livros não atestavam, necessariamente, valor literário. Em agosto de 1918 ele dizia que as obras preferidas pelo público não são as melhores, as mais artísticas. [...] Por que se reedita então? – Por que se vende. Já que o público é besta, toca explorar o público (KOSHIYAMA, 2006. p. 70).

Embora tivesse pouquíssima experiência como editor, notamos que Lobato compreendia muito bem algumas questões que envolvem o processo de circulação e produção de cultura. Sobre essa questão, Bourdieu, em *As regras da Arte*, ajuda-nos a entender tal relação entre campo e produto artístico-literário:

O CENÁRIO EDITORIAL DE *VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

[...] o campo literário tende a organizar-se segundo dois princípios de diferenciação independentes e hierarquizados: a oposição principal, entre a produção pura, destinada a um mercado restrito, aos produtores, e a grande produção, dirigida para a satisfação das expectativas do grande público [...] (BOURDIEU, 1996. p.141).

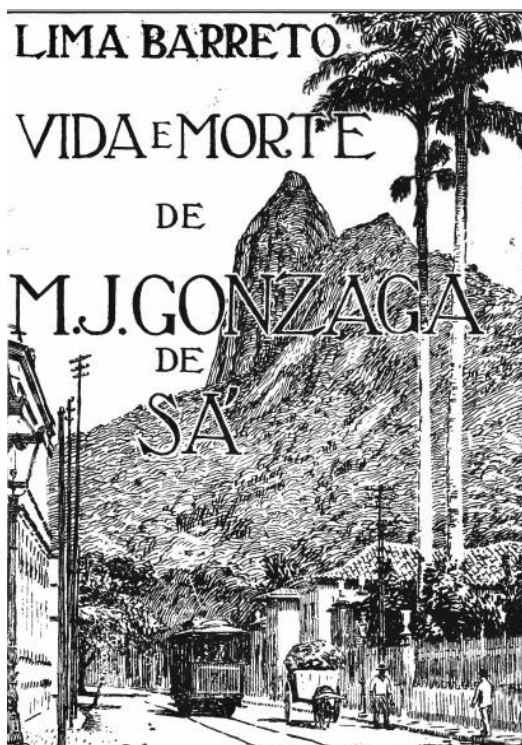


Figura 2- Fac-símile da contracapa da 1ª edição do *Gonzaga de Sá*, 1919.

O sucesso de vendas, a fama e os elogios da crítica dependem de uma gama de fatores e agentes, que caracterizam o mercado de produção. Como disse Bourdieu (1996), o campo literário – o mercado dos impressos – organiza-se pela diferenciação desses interesses de produção. Nesse sentido, é importante entender as repercussões midiáticas em torno do *Gonzaga de Sá* no bojo de tais discussões sobre mercado e produção.

5 CONSIDERAÇÕES

A história editorial de *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* é reveladora de fatos importantes para a história dos impressos no Brasil, bem como para se conhecer a vida de Monteiro Lobato como editor e, sobretudo, a história das edições dos textos de Lima Barreto.

Ao longo dos anos, a história do escritor Afonso Henrique de Lima Barreto esteve excessivamente relacionada a diferentes manuais de literatura, ou a duas informações de bastidores – a má caligrafia e seus problemas com bebidas alcólicas. Parece haver um acordo taciturno, na nossa crítica literária, que o nome e a obra de Lima Barreto precisam, de forma indissociável, ligar-se a esses dois assuntos. Assim, tudo isso nos pareceu contribuir, de forma bastante tendenciosa, para a minimização da imagem, do talento e dos textos do autor.

Observou-se, então, que devido à sua caligrafia, sobretudo, os críticos literários e jornalistas tendiam a acusar Lima Barreto de “uma escrita pobre”, de “escrever mal” e de “deslizes gramaticais”. No entanto, antes de qualquer acusação aos textos de Lima, seriam necessárias investigações no que concerne aos bastidores da produção (edição e publicação) de algumas de suas obras, pessimamente editadas, devidos às condições físicas e econômicas do autor. Espera-se que a produção de algumas edições críticas e/ou genéticas dessas obras possam contribuir para compreendermos como os diferentes atores (editor, revisor, tipógrafo) deixam também suas marcas textuais, tarefa pela qual os filólogos têm se interessado em investigar, contribuindo para que se possa conhecer outras facetas do processo de construção dos textos em questão.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Leonel Vaz de. *Páginas vadias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p.76.
- BORGES, Rosa. et al. *Edição de texto e Crítica Filológica*. Salvador: Quarteto, 2012. p.21.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAVALHEIRO, Edgard. *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1955. Caderno de Cultura.
- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EDUSP. 2005.
- KELLER, Sara. GOLIN, Cida. Prestígio, poder e mediocridade: o jornalista em Lima Barreto. São Paulo: *Revista Anagrama*. Ano 2. Edição 4. 2009.
- KOSHIYAMA, Alice Mitika. *Monteiro Lobato/ intelectual, empresário, editor*. 2a. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

O CENÁRIO EDITORIAL DE *VIDA E MORTE DE M.J. GONZAGA DE SÁ*, DE LIMA BARRETO

LIMA BARRETO, Affonso Henrique de. *Vida e Morte de J.M. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Editora Revista do Brasil, 1919, p.91.

LOBATO, M. *A barca da Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964, p.186.

LOBATO, Monteiro. *Críticas e Outras Notas*. São Paulo. Brasiliense, 1965, p.30.

LUCA, Tânia de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)Ação*. São Paulo, Fundação da Editora da Unesp, 1999, p. 37-38.

MARQUILHAS, Rita. *Filologia oitocentista e crítica textual*. In: ACTAS DO CONGRESSO INTERNACIONAL FILOLOGIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO. Lisboa, Faculdade de Letras, 17-19 de Novembro de 2008.

MCGANN, Jerome. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago: University of Chicago Press. 1983.

MCKENZIE, Donald F. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

NOGUEIRA, Clara Asperti. Lima Barreto e a crítica: A publicação de Recordações do Escrivão Isaías Caminha. São Paulo: *Revista Línguas & Letras*. n.21, 2010.

RONAI, Paulo. A margem de Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. *Jornal Diário de Notícias*. São Paulo: 22 de setembro de 1946.

VERÍSSIMO, José. Revista Literária. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro: 09 de dezembro de 1907.

O QUE É EMERSO PELO FLUXO DE CONSCIÊNCIA N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR?

Diógenes Pereira da Silva*
Orientadora: Profa. Dr^a. Rachel Esteves Lima

RESUMO

Por meio da análise crítica da narrativa romanesca de *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector – em articulação com as percepções, induções, deduções e conclusões de Erich Auerbach n' *A Meia Marrom*; texto que se debruça sobre o romance de Virginia Woolf: “To The Lighthouse” –, este artigo discute o que é emerso por meio do fluxo de consciência numa literatura marcada profundamente pela linguagem alegórica, a qual exhibe várias nuances e problematizações do *ethos* e da idiosincrasia que compõem o sujeito moderno. No objeto de estudo aqui adotado, as transgressões e digressões da mente buliçosa da personagem *G.H.* permitem problematizar, justamente, o discurso ficcional produtor de efeito de verdade e realidade do sujeito em face do outro que o opõe (assim como, complementa-o).

Palavras-chave: Literatura. Teoria literária. Fluxo de consciência. Clarice Lispector.

ABSTRACT

Through critical analysis of novelistic narrative of “A paixão segundo G.H.” de Clarice Lispector – compared with perceptions, inferences, deductions and conclusions of Erich Auerbach in “A Meia Marrom”; text that focuses on the novel by Virginia Woolf: To The Lighthouse –, this article discusses what emerged by the means of the stream of consciousness in literature marked by deeply allegorical language, which displays various nuances and concerns of the ethos and idiosyncrasies that make up the subject modern. And the object of study adopted here, digressions and transgressions of boisterous mind of the character of G.H. allow problematize precisely the effect of fictional discourse producer of truth and reality of the subject in the face of the other that opposes (and complements it).

Keywords: Literature. Literary theory. Consciousness flow. Clarice Lispector.

1 INTRODUÇÃO

Ao longo deste ensaio, tenho como empreendimento a análise da narrativa romanesca *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, atentando-me ao fluxo de consciência nela presente, o qual exhibe um *eu* confessional e moderno. Para tal, lanço mão do diálogo com o

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: diogenesilva@yahoo.com.br

texto *A Meia Marrom* de Erich Auerbach – mas sem me aprofundar no segundo, pois o foco do presente texto é, justamente, o romance de Lispector.

2 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

A Paixão segundo G.H. tem como narrador-personagem uma mulher, cujo nome é composto pelas iniciais *G.H.* Essa “dona” de posição sociocultural abastada relata, em primeira pessoa, a experiência vivenciada por si quando tem o impulso de adentrar e querer limpar o quarto de empregada de seu apartamento. Já no interior do aposento, choca-se e se frustra com o que encontra: limpeza, vazio, brancura e luz. Esperava totalmente o inverso. Percorrendo o espaço, depara-se com os riscos de uma mulher, um homem e um cão nus, feitos a carvão, gravados na parede pela sua ex-empregada, *Janair*. Mais adiante, no guarda-roupa, encontra uma *velha barata*, a qual esmaga (sem matar de imediato) na porta do móvel. É a partir daí que, movida por “um misto de medo e ódio (...) [e] sob o fascínio da barata que a repugna e atrai” (NUNES, 1995, p. 58), *G.H.* expõe o horror e o gozo de um encontro no qual o êxtase fomenta toda a pulsão da narrativa, “absorvendo *G.H.* na continuidade alucinatória de uma vida envolvente, em que se vê sendo vista, esvaziando de sua vida pessoal” (NUNES, 1995, p. 58).

“Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi” (LISPECTOR, 1998, p. 11), assim se inicia o romance já dando pistas do que vem adiante em toda a narrativa: o desejo de comunicar e se comunicar, a necessidade de externar e compartilhar sua experiência de tormentos de toda uma vida a partir de um fato banal do cotidiano do narrador-personagem, *G.H.*, o que se dá por meio do fluxo de consciência, que é constante em toda obra.

De acordo com Alfredo Coelho de Carvalho (1981), o fluxo de consciência é a apresentação do que ocorre na consciência do personagem; consciência essa que se manifesta num contínuo fluxo sem fragmentos nem ajuntes. N’*A Paixão segundo G.H.*, esse fenômeno é desencadeado pelo encontro de *G.H.* com a *barata* e o ato de esmagamento do animal. Em diálogo, outro romance (pós)moderno, “*To The Lighthouse*” de Virginia Woolf, analisado por Erich Auerbach no ensaio *A Meia Marrom*, também exhibe a narrativa sob forte orientação do fluxo de consciência, que é desatado a partir do “ato de medir o comprimento da meia” (AUERBACH, 1976, p. 477), que a personagem *senhora Ramsay* dará de presente ao filho do faroleiro.

O QUE É EMERSO PELO FLUXO DE CONSCIÊNCIA N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR?

De início, uma das primeiras características da narrativa de *A Paixão segundo G.H.* a ser observada como produto resultante do fluxo de consciência é um esvaziamento do *eu*, promovido por sentimentos contraditórios de dúvida e certeza, medo e coragem, atração e repulsa, ódio e prazer, desorganização e reconstrução, desilusão e encantamento, deslocamento e assentamento e *des*-cobertas: “todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (LISPECTOR, 1998, p. 16), “não sou uma pessoa inteira” (p. 18), “a verdade nunca me fez sentido” (p. 19), “perdi o medo do feio” (p. 20), “criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (p. 21), “o que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: ‘eu’” (p. 27-28), “eu me dedicava a cada detalhe do não” (p. 32); o que, segundo Nunes (1995), é a exibição de uma sabedoria paradoxal, em que, por meio da perda, há o ganho num inteligente jogo dialético, filosófico e ontológico de negação de si mesma por *G.H.*, mas que a eleva a sua realidade própria e verdadeira.

O *eu* de *A Paixão segundo G.H.* tem a necessidade visceral de transbordar, falar de si e, ao falar de si, conta do outro, das coisas, do mundo, do *ser não sendo* e do *não ser sendo* em ato confessional. Isso abala as estruturas de verdade, traz o avesso à tona, busca o conhecer e o *re*-conhecer por via dos questionamentos, das afirmações complexas, confusas e contraditórias, das ilusões, das alusões, das alegorias e das metáforas. Discute, sem cerimônia num estado doce-acre e envolvente, a própria existência do ser (pós)moderno:

(...) mas impedir o quê?

(...) O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. (LISPECTOR, 1998, p. 69).

O que se comunica com a análise de Auerbach (1976) acerca das digressões de *senhora Ramsay* de Virginia Woolf em “To The Lighthouse”:

Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo [o contato e esmagamento da barata ou o comprimento da meia, nos respectivos romances], mas também de não-participantes [sic], e até de personagens que, no momento, nem estão presentes: *people*, Mr. Bankes [e do interlocutor que *G.H.* cria e a quem acredita dar as mãos]. (p. 477)

O contraditório nojo e fascínio que *G.H.* tem sobre a *barata*, quando, por exemplo, descrever esse inseto com tamanha verossimilhança, curiosidade, presteza e proximidade – como se fosse seu par ou a “outra” barata sobre a distância de quem vê sendo vista, que mais que observa; participa em experimento de ser *estando* –, denuncia uma característica recorrente às personagens de Clarice Lispector: são menos agentes que pacientes da experiência exterior em face da qual não há controle, permanecendo a forte paixão pela existência, deixando-se envolver (NUNES, 1995):

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grilos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (p. 55)

Nunes (1995) destaca que outra característica importante das personagens Lispectorianas é a “violência represada dos sentimentos primários e destrutivos – *cólera, ira, raiva, ódio* – que subitamente explodem” (p. 102); fenômeno percebido claramente, por exemplo, ao longo do “capítulo” VI. Nessa parte da narrativa, *G.H.* deixa vazar, como vaza a *matéria branca da barata*, seus desejos e impulsos mais íntimos e intensos entre, durante e após o momento da vontade e da realização de matar a barata:

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que era eu (...). Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouqueceu de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado – era maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado [sic]. (LISPECTOR, 1998, p. 53-54)

O encontro com o inseto é o ponto de fratura do sistema no qual *G.H.* está emersa, indicando o experimento da personagem em (auto)conhecimento. Isso suscita sua introspectividade com força, desenhando sua realidade interior e profunda (NUNES, 1995). Com isso, há, sim, um momento de descoberta de si pelo outro; existe uma libertação; ocorre um gozo em face de uma vida repleta de “inércia”.

Mais adiante no “capítulo” VII, o fluxo de consciência promove a digressão, que causa a ilusão, o devaneio: “abria-se em mim, com lentidão de portas de pedras, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada” (LISPECTOR, 1998, p. 58). E esse “silêncio” é justamente a resposta, a coisa pulsante em seu vazio que preenche a *G.H.* desumanizada, a mulher transpassada em (auto)transgressão pela agressividade da vida *em vivendo*. É outra experiência, é o se expandir

metaforizado pela estada num deserto: “e na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? Eu estava no deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama” (LISPECTOR, 1998, p. 60). E, como num deserto amplo e vazio, há espaço, há a possibilidade de ocorrências. Surge, então, a insegurança e o medo inevitáveis aliados à vontade de prosseguir nessa empreitada de *expulsar a matéria branca da barata* que está em si também. Para tal, forja o interlocutor com quem compartilha a experiência vivida: “segura minha mão porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua” (LISPECTOR, 1998, p. 60). A vida em devir, insatisfeita, contraditória, metamórfica, em constante processo de trocas e rearranjos.

Como todo texto é formado por um mosaico de textos (COMPAGNON, 1999), é inevitável o diálogo entre *A Paixão segundo G.H.* e “To The Lighthouse”. Muito que se diz sobre o segundo, por parte de Auerbach, é válido para o primeiro, portanto. Auerbach nos fala que o narrador (como aquele que lança voz sobre fatos objetivos) é suprimido quase que totalmente, pois tudo que está sendo dito na narrativa surge como reflexo na consciência dos personagens (1976). Assim como a senhora *Ramsay* transmite o que pensa e o que sente em relação aos objetos com os quais se confronta (o comprimento da meia, a conversa dos criados, o toque do telefone), o que ocorre, similarmente, com *G.H.* A personagem do romance de Lispector, quando se apropria da existência da barata e se confundindo com ela, demonstra, igualmente, o que pensa e sente: “eu, corpo neutro de barata, eu como uma vida que finalmente escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz branca no reboco da parede” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Ainda nesse trecho, ocorre a diluição das fronteiras em favor do *continuum* da existência (e, com ela, todas as peripécias e idiosincrasias de cada parte do “mosaico”: o quarto, o desenho na parede, a *barata*, a *matéria fofa e branca* que sai da barata, a *G.H.* desumanizada).

No “capítulo” IX, a questão existencial é outra vez posta em destaque. Numa trama dialética repleta de conexões e alegorias, o narrador-personagem, primeiramente já ciente de sua transformação a partir do contato e do ato no quarto da empregada, questiona em que pessoa se transformou: “e agora o que sou?” E a resposta vem em afirmação que conduz à negação: “sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Será mesmo? Creio que *G.H.* aí tenta se defender inutilmente das possibilidades da existência (mais: da coexistência), mas ela é presa de seu próprio algoz: sua paixão. A paixão de se esvaziar da *matéria branca de barata* que a implode somada à necessidade da troca e da renovação com e pelo outro.

G.H. teme e anseia porque tudo está mudando, nada é fixo, nunca o foi, é o ciclo da existência forjando a realidade numa farsa criativa, e repetitivamente inteligente, e sedutora, e perigosa. Surpresas! Ela, outra vez, é tomada pela contradição do medo e do fascínio. Vacila em parar, mas segue porque a paixão de *des*-cobrir e comunicar, de *des*-vendar e se comunicar é maior que todos os riscos:

A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os processos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta. Se em mim tudo se quebrava à passagem da força, não é porque a função desta era a de quebrar: ela só precisava enfim passar pois já se tornara caudalosa demais para poder se conter ou contornar – ao passar ela cobria tudo. E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três maletas. (LISPECTOR, 1998, p. 70)

E o risco é real. Está aqui: no espaço-tempo confuso e pululante de *G.H.*: “e isso tudo me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas” (LISPECTOR, 1998, p. 70), como num processo de erosão do solo, que, lentamente, remove estratos do solo e os leva, os depositando em outro lugar, formando outro solo do ponto de retirada ao ponto de descarga.

Outra vez, o fluxo de consciência ganha fôlego na menção subliminar que há na estrutura da barata. Ela, como recurso alegórico, é formada por cascas, assim como o sujeito é constituído de máscaras e a sociedade é organizada por meio de convenções e costumes (hipócritas) em sua conveniência teatral, além da sobreposição da história que nos converte ora naquilo que cremos ser dos humanos (com nossa genialidade, sensibilidade e beleza), ora naquilo que pensamos estar nos limites das bestas (com nossa belicosidade, intolerância e maldades): “o resto, o que não se via, podia ser enorme, e dividia-se por milhares de cascas, atrás de coisas e armários. (...) Atrás da superfície de cascas – aquelas jóias [sic] embaçadas andando de rojo?” (LISPECTOR, 1998, p.70).

Em “To The Lighthouse”, Auerbach nos revela que é uma tendência nos textos de Woolf se ater a acontecimentos pequenos, de pouca significância, de suposta escolha gratuita, como: a medição da meia, uma fração da conversa com a empregada, um telefonema. Similarmente, isso ocorre na narrativa de *A Paixão segundo G.H.* quando *G.H.* se atém à *barata*, as formas do corpo da barata, a matéria branca que sai dela, o quarto com seu vazio inquietante. O apego a esses fatos diminutos é inversamente o propulsor da grandeza do texto. É a partir deles que o fluxo de consciência é permitido, sustentado e fomentado, o qual, por

O QUE É EMERSO PELO FLUXO DE CONSCIÊNCIA N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR?

sua vez, traz toda riqueza dialética em diálogo com outros textos, experiências, suscitando a riqueza e beleza da introspectividade vivamente contraditória e inquietante da personagem.

Nunes diz que “mesmo o pequeno, insignificante ou vil, oculta um enorme poder de existir” (1969, p. 122). Logo, não vejo n'A *Paixão segundo G.H.* a escolha ao acaso que Auerbach percebe no texto de Woolf. Muito pelo contrário! Na narrativa lispectoriana, os animais (a *barata*) e as coisas pequenas ou aparentemente sem importância (como o quarto vazio de empregada) têm uma significância muito profunda para a própria poética do romance, pois são o elo simbólico de toda magia, e enigma, e tensão do ser e da existência em interconexão com o humano em sua manifestação, em nuances, enquanto humano e não humano.

“Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias. É toda rara, parece um único exemplar” (LISPECTOR, 1998, p. 71). No fragmento, a marca de pejorativo geralmente atribuída a insetos como a barata, que vive de lixo, restos e nos esgotos (entre outros tantos espaços possíveis para esse ente da natureza versátil, forte e adaptável), é apagado, alçando o imundo animal ao patamar glorioso de uma mulher em sua máxima plenitude: o estar noiva, ornada de joias. Ela, a *barata* de *G.H.*, não é qualquer barata, pois; é especial, é singular e plural; é aquela que a fascina, apesar do nojo, da repulsa e do medo que ela provoca em *G.H.* É a “joia” que faz de *G.H.* uma mulher que transcende o humano, que se explode em sua implosão interna, desabafando, conhecendo a si em desabamento por meio do externo, à espera de um “marido”, como toda noiva – e, como noiva num casamento, orgulhosa, vaidosa e transbordante de si, celebrando a vida em gozos.

“Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos (...). E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no imundo” (LISPECTOR, 1998, p. 71). Como é de se esperar, logo em seguida, *G.H.*, contraditoriamente, volve ao seu posto de humano, superior à *barata*. A barata era imunda, e, como *G.H.* adentra no universo *baratídico*, também se torna impura, um inseto. Contudo, a experiência não trouxe proveitos? Sim, eis aí o porquê do questionamento das verdades estabelecidas quando ela questiona a razão de o impuro ser negado e rejeitado – a Bíblia aí entra como representação máxima desse mundo governado por leis castradoras e moralizantes, que orienta, conduz e condena e pune o infrator (*G.H.*).

Voltando a atenção para o quarto de empregada, ele é o que Nunes chama de “verdadeira ampliação onírica do mundo” (1969, p. 115). Isso porque o quarto nada mais é que uma parte de um todo. Ele está inserido num espaço maior, o apartamento, que, por sua vez, está no condomínio, que faz parte da cidade, a qual está no Estado, o qual integra a

União, localizada na América, pedaço do mundo, “satélite” do Sol, diminuto rincão da Via Láctea, fração do Universo, Universo em multiversos(?). Em outras palavras, tudo está interligado, conectado, unido num único corpo; tudo é uma coisa só que se apresenta em particularidades de pedacinhos: *G.H.*, a *barata*, o quarto.

É a partir dos pedacinhos que formam o todo que a *paixão* de *G.H.* escorre pela narrativa em direção à realidade e ao leitor, com o qual “dá as mãos”. E que paixão é essa que domina *G.H.*? É a paixão de ser; (e sendo) é transgredir, é questionar, é comunicar e se comunicar, é interagir, é chocar e se chocar, é trocar, é conhecer e se conhecer, é gozar:

Abri a boca espantada: era para pedir socorro. Por quê? Por que não queria eu me tornar imunda quanto a barata? Que ideal me prendia ao sentimento de uma idéia? Por que não me tornaria eu imunda, exatamente como eu toda me descobria? O que temia eu? Ficar imunda de quê? Ficar imunda de alegria. (LISPECTOR, 1998, p. 73)

O que também revela o caráter dramático (e, sobretudo, trágico) do romance (NUNES, 1969).

A analisar o tempo de “To The Lighthouse”, Auerbach acredita que há uma clara e íntima relação entre a operação do tempo e a “representação da consciência pluripessoal” (1976, p. 487) uma vez que o processo de representar da consciência não se limita à experiência exterior aos domínios da mente. Ele conclui que a experiência exterior é apenas um suporte para o que de fato tem importância na narrativa; aquilo que é desenvolvido como reflexo dos fenômenos mentais em face do objeto real exterior. Por isso, o tempo é outro tempo. É um tempo que não “corre” verossimilmente. Ele é o desdobrar de pequenos instantes (como o medir a meia) em longos momentos nos quais o fluxo de consciência ganha “corpo” e “voz”. Paralelamente, o mesmo se dá no texto de Lispector.

“A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro. E agora eu começava a deixá-la me tocar. Na verdade, eu havia lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada” (LISPECTOR, 1998, p. 88). Apesar de os verbos estarem em pretérito, o momento é narrado de tal forma que se confunde com o presente da leitura – noto a presença do advérbio de tempo *agora*. – O que importa aí, portanto, não é o *quando* nem o *quanto* durou a experiência, mas, sim, a experiência em si e o que ela representa. *G.H.* cede à sua paixão. Num momento atemporal, repousado em outra realidade, a sua, e ela se permite à *Permissibilidade*. Suas fronteiras são evacuadas de (quase?) toda e qualquer proteção e o outro entra em si, fazendo de sua existência uma ponte entre a parte e o todo, e nisso há prazer, pois é corromper e transgredir com toda a forma ditadora e duradoura de ser em limitação. É outro momento; é libertação.

O QUE É EMERSO PELO FLUXO DE CONSCIÊNCIA N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR?

Liberdade lembra o amor vivido, impedido ou aspirado. O amor está na paixão de G.H. Ela mais que o deseja; ela o sente em lembrança ou esperança. E, no sentir, exprime toda a tensão que é compartilhar o sentimento de amar junto com o outro, que forma o seu par: “(...) devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti” (LISPECTOR, 1998, p. 89). E é na alegoria do “sal” da lágrima que está o sabor da experiência. Logo, É um amor dramático, talvez trágico, mas é uma forma de amar, sim, à maneira de G.H – e, como G.H. é um nome que remete a diversas possibilidades de vários nomes, também é a forma de amar de tantas(os) outras(os).

Como aponta Nunes (1969), o *estar em náusea* é desempenhado ao extremo em *A Paixão segundo G.H.* juntamente com outros estares: medo, ódio, fascínio, repulsa, frustração, curiosidade, dúvida, gozo, alegria, amor. É a náusea, sobretudo, que escava o humano de G.H., a desumanizando, aflorando seu nu igualmente mais nu que o próprio nu, como o nu que há nas figuras riscadas a carvão no quarto de empregada. Inevitavelmente, a náusea levada ao limite faz aflorar todos os outros sentimentos que, até então, estavam trancados em seu mundo interior, e a paixão (de acordo com a G.H.) é permitida.

No “capítulo” XIV: o medo é detalhado, exibindo a fragilidade do ser em face da grandiosidade da existência, mas em contraste com a grandeza da paixão que move G.H.; e o feminino e o masculino são marcados num certo embate, mas um se entrelaça no outro, são complementares. Ademais, são nos “capítulos” XV e XVI que um aspecto importante da narrativa é apresentado: o *neutro*. De que se trata esse *neutro*? É o “elemento vital que liga as coisas. Oh, não receio que compreendas, mas que eu me compreenda mal” (LISPECTOR, 1998, p.100). E o *neutro* está muito próximo do nada e do tudo; é o entre-lugar que dá forças à narrativa justamente porque é o motivo para que surjam as dúvidas e as perguntas, assim como cheguem a vontade pela transgressão e o desejo pela troca.

O *neutro* é também a forma pela qual G.H. tenta explicar sua visão de realidade, aquela em que o nada e o ser se identificam, se confundem e se fundem (NUNES, 1969): “o neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada” (LISPECTOR, 1998, p.102). Dessa forma, Clarice Lispector nega a linguagem numa fração de silêncio, que culmina na transcendência e repousa na revelação do ser (NUNES, 1969).

Ademais, de acordo com Compagnon (1999), a *mimêsis* não é o simulacro de Platão, a mera cópia ou réplica; antes, é como é designado o conhecimento próprio ao ser humano e seu

ethos e sua idiossincrasia. Valendo-se da *mimêsis* da experiência, *G.H.* explora seu interior labiríntico com o auxílio do outro (a *barata*, por exemplo, com sua *matéria branca*). Nesse jogo, se forma o ciclo e o *eu* é o *mesmo*, como num “armadilha” de espelhos no qual os objetos refletidos formam várias imagens numa só imagem.

3 CONCLUSÃO

Por fim, o curioso é como a literatura, mesmo sendo autorreferencial – pois a literatura fala da literatura (COMPAGNON, 1999) –, diz muito sobre o mundo (e tudo que está nele e além dele: a própria existência, que contém tudo). Assim, não é gratuito, portanto, que em *A Paixão segundo G.H.* a frase final de um “capítulo” seja exatamente o início de outro. Isso não seria apenas uma ferramenta para unir o discurso textual, tecendo uma ligação íntima e linguística entre as partes que formam o texto como um todo; além, é a comprovação de que a paixão de *G.H.* possui a lógica da unidade, ou seja, não há como transgredir sem agressão – o invadir, o adentrar, o devassar –, não há como chegar a si sem ir ao outro. Tudo está conectado, formando o *neutro*, o nada, a realidade, a Ocorrência, a Existência, a Paixão e *A Paixão segundo G.H.*

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. In: **MIMESIS**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo & fluxo da consciência**: questões de teoria literária. São Paulo, SP: Pioneira, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: (ou a polêmica em torno da ilusão). 10 ed. São Paulo: Ática, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.**: romance. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1998.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**: ensaios. São Paulo, SP: Perspectiva, 1969.

O QUE É EMERSO PELO FLUXO DE CONSCIÊNCIA N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR?

_____. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1995.

PLATÃO. **A República.** São Paulo, SP: Nova Cultural, 1997.

OS BASTIDORES DA REPRESENTAÇÃO: UMA LEITURA DE *SEIS PERSONAGENS À PROCURA DE UM AUTOR*

Ana Carolina Cruz de Souza*

RESUMO

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a natureza da representação teatral na peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Luigi Pirandello, expondo os processos envolvidos na feitura da peça como resultado de uma arte auto-reflexiva que se revela como uma espécie de ataque contra a dramaturgia formal, sem romper, contudo, com o princípio da verossimilhança. Evidencia-se o modo ambivalente como Pirandello se coloca em relação ao processo de configuração da *mimesis* no texto dramático em estudo. Deste modo, sustém-se a argumentação aqui desenvolvida a partir da pesquisa bibliográfica, tomando como aporte teórico os textos de Compagnon (1999), Gassner (1996) e Stam (1981).

Palavras-chave: Representação. Verossimilhança. *Mimesis*.

ABSTRACT

This article aims to reflect the nature of dramatic representation in the play "Six Characters in Search of an Author" (1921), by Luigi Pirandello, exposing the processes involved in the making of the play as a result of a self-reflective art that reveals itself as a kind of attack against the formal dramaturgy, without breaking however the principle of verisimilitude. What is evident is the ambivalent manner Pirandello raises in relation to the configuration process of mimesis in the dramatic text aforementioned. This way, the argumentation here developed is sustained by bibliographical research by taking as theoretical support texts by Compagnon (1999), Gassner (1996) and Stam (1981).

Keywords: Representation. Verisimilitude. *Mimesis*.

1 OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO TEATRAL: A INCOMUNICABILIDADE DA VIDA

Em *Seis personagens à procura de um autor* (1921), Pirandello conduz o leitor a pensar sobre os limites da representação teatral, evocando o problema da comunicação

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: karolcruzdesouza@hotmail.com

humana. Na referida obra, seis personagens (o Pai, a Mãe, a Enteadada, o Filho, a Menina, o Rapazinho) interrompem o ensaio de uma peça pirandelliana intitulada *A Cada Qual o Seu Papel* e interpelam o diretor, solicitando-lhe que “dê vida às suas vidas” no palco. Isto porque elas sofrem o drama de serem personagens recusadas pelo autor que as criou; “personagens [que], por possuírem definitivamente, em si próprias, a vida, não aceitam ficar fora do mundo da arte” (PIRANDELLO, 1997, p. 9). Estão à procura de uma linguagem que as representem com “autenticidade”, no entanto, ao terem o seu desejo realizado, isto é, ao se verem encenadas, não se reconhecem. Uma das cenas da peça é ilustrativa disso:

O PAI

Admiro, senhor, admiro os seus atores: o senhor, ali (indica o Primeiro Ator), a senhora (indica a Primeira Atriz), mas, certamente ... que quer? ... **não são nós...**

O DIRETOR

Eh! Acredito! Como quer que sejam ‘vocês’, se são os atores?...

O PAI

Exatamente, os atores! E ambos interpretam bem os nossos papéis. Creia, porém, que **a nós nos parece outra coisa, que quer ser a mesma e, no entanto, não é.**

O DIRETOR

Como não é? Que é, então?...

O PAI

Uma coisa... que se torne deles... e não é mais nossa.

O DIRETOR

Mas é claro! Tem que ser assim! Já lhe disse isso! (Grifos nosso) (PIRANDELLO, 1997, p. 109).

Dando voz a uma das seis personagens – o Pai –, Pirandello chama a atenção para a incomunicabilidade da arte, dada à impossibilidade de descrever o drama existencial humano em sua complexidade. Evidencia-se, assim, que a forma é incapaz de apreender a vida, em função da “opacidade da palavra”, que, ao dizer, não revela tudo o que pretende nem estabelece uma conexão direta com o real. Anuncia-se aí a crise da representação, na medida em que esta é uma construção de linguagem e, deste modo, não consegue apreender o referente em sua totalidade. Eis o ponto forte da dramaturgia de Pirandello, a questão da consciência da linguagem.

Por meio da fala do Pai, é possível retomar a metáfora do *boneco* empregada por Luigi Pirandello na obra *O Barrete de Guisos*, a saber: “Somos todos bonecos”, mas “todos nós acrescentamos um outro boneco àquele primeiro; o boneco que cada um de nós acredita ser” (PIRANDELLO *apud* GASSNER, 1996, p. 104). Em outras palavras, as seis personagens são “realidades criadas”, “construções imutáveis da fantasia” (PIRANDELLO, 1997, p. 38), portanto são “bonecos”/marionetes nas mãos do autor e, por sua vez, dos atores. No entanto, cada qual procura fixar para si uma máscara que se quer ver representada; “todos querem que o segundo boneco seja inviolável – isto é, querem que todos os demais o respeitem” (GASSNER, 1996, p. 104). O problema é que em *Seis personagens...* o Pai não se vê em cena, ou melhor, não vê representada a máscara que escolhera para si. Isto acontece também com as demais personagens, a exemplo da Enteada, como se observa na rubrica que descreve a cena representada pelos atores:

(Abre-se a porta do fundo e vem à frente o Primeiro Ator, com ar desvolto, gaiato, dum velhote galante. **A representação da cena executada pelos Atores parece, desde as primeiras falas, uma coisa diferente**, mas sem ter o ar duma paródia: parecerá, melhor, ‘passada a limpo’. **Naturalmente, a Enteada e o Pai, não podendo reconhecer-se naquela Primeira Atriz e naquele Primeiro Ator, ouvindo-os dizer as suas próprias palavras, expressarão de vários modos, ora com gestos, ora com sorrisos, ora com franco protesto, a impressão de surpresa, de espanto, de sofrimento, etc., que eles lhe dão**, conforme se verá a seguir. Ouvir-se-á da caixa, claramente, a voz do Ponto.) (Grifos nosso) (PIRANDELLO, 1997, p. 104).

Nesta obra, Pirandello estabelece uma crítica à tentativa canhestra de representação, revelando o aspecto cômico resultante da tentativa inútil das personagens de se verem representadas, pois não se encontra uma linguagem que as represente. Dessa maneira, o teatro trai a personagem. Nisto resulta a tragédia de *Seis personagens à procura de um autor*. O drama é a razão de ser das personagens: há uma matéria que clama por forma na representação. E o drama das personagens pela incomunicabilidade da vida é também o drama do autor.

2 ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO: UMA ARTE AUTO-REFLEXIVA

No prefácio de *Seis personagens à procura de um autor*, Pirandello procura explicar o processo de representação por ele escolhido na construção da dramaturgia, dizendo: “De fato, em minha peça, a representação do drama sofrido pelas seis personagens mostra-se tumultuada e nunca se processa com ordem. Nela falta desenvolvimento lógico e encadeamento nos acontecimentos. Isso corresponde à verdade” (1997, p. 21).

Ao contrário da narrativa realista tradicional, o arcabouço estrutural da obra de Pirandello rompe com a ilusão de sequencialidade dos fatos e de continuidade de tempo. O desenrolar dos acontecimentos em *Seis personagens...* não se processa de forma ininterrupta e linearmente. Além disso, como o próprio autor ressalta, trata-se de um “drama obscuro, ambíguo, que viera descabidamente parar num palco tão vazio e despreparado para recebê-lo” (PIRANDELLO, 1997, p. 10).

Isto se evidencia nas atitudes das seis personagens que interrompem constantemente o diretor e os atores em cena, reprovando os recursos cenográficos e os artifícios de interpretação (o cenário, a conduta dos atores ao representá-los no palco, o encaminhamento dado pelo diretor durante o ensaio da peça) e apontando outros direcionamentos. Os fragmentos a seguir falam por si mesmos:

01.

O DIRETOR (ao Contra-regra)

Veja se há um divã na contra-regra.

O CONTRA-REGRA

Tem, sim senhor, aquele verde.

A ENTEADA

Não, não. Que o quê! Verde nada! Era amarelo, de pelúcia, com flores e muito grande. Comodíssimo!

O CONTRA-REGRA

Ah! Assim não tem.

O DIRETOR

Mas não importa. Ponha esse mesmo que está aí.

A ENTEADA

Não importa? Como? O famoso “ganha-pão” de Madama Pace?

O DIRETOR

É para ensaiar, agora. Por favor, não interfira. (Ao Assistente) Veja se há um armário envidraçado, de preferência comprido e baixo.

A ENTEADA

E a mesinha, a mesinha de mogno, para o envelope azul-claro...

O ASSISTENTE (ao Diretor)

Tem aquela pequena, dourada.

O PAI

O espelho grande, de moldura dourada.

A ENTEADA

E o biombo! Um biombo, por favor: senão, como me arranjo?...

O ASSISTENTE

Sim, senhor, biombos temos muitos; fique tranqüila.

O DIRETOR (à Enteada)

E depois alguns cabides de pé, não é?

A ENTEADA

Sim, muitos, muitos (Grifos nosso) (PIRANDELLO, 1997, p. 80-81)

02.

O DIRETOR

[...] A propósito, é preciso distribuir os papéis. (À Segunda Atriz.) A senhora será a Mãe. (Ao Pai) Temos que procurar-lhe um nome.

O PAI

Amália, senhor.

O DIRETOR

Mas esse é o nome da sua esposa. Não queremos chamá-la pelo seu nome verdadeiro.

O PAI

E por que não, desculpe, se é assim que se chama? [...](PIRANDELLO, 1997, p. 84)

03.

O PAI

Eh! Quero dizer... a representação que fará, mesmo pondo em prática todos os recursos de caracterização para ficar parecido comigo... acho que, com essa altura... (todos os Atores riem) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será, antes – pondo de parte o aspecto – será, mais exatamente, como lhe parece que sou, como o senhor me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto, dentro de mim. E acho que isto deve ser levado em conta por quem for chamado a julgar-nos (PIRANDELLO, 1997, p. 87).

Com essas e outras intervenções – como bem coloca John Gassner ao analisar as estratégias de representação no teatro de Pirandello – as seis personagens “põem abaixo a

estrutura da peça, até que esta se torna uma série de fragmentos alternadamente cômicos e trágicos” (1996, p. 107). Essa revolução operada na dramaturgia pirandelliana é resultante da inserção da representação dentro da representação, o que leva a uma reflexão sobre a natureza da representação em si.

Mediante esse artifício, Luigi Pirandello deixa exposta a “não-plausibilidade” no que concerne ao processo de criação e à relação entre autor e personagens. Citando as palavras do próprio dramaturgo, “numa situação humorística completamente nova e bastante complexa” (1997, p. 9), seis personagens com existência própria e autônoma se apresentam em meio ao ensaio de uma peça teatral à procura de um autor. A partir desse momento, o ensaio é interrompido e, graças ao poder de convencimento das seis personagens, sobretudo do Pai e da Enteada, dá-se início a uma nova representação, a representação de uma tragédia familiar “vivida” pelas seis personagens. Tudo acontece como se, de repente, a ficção se entrecruzasse com a “realidade” e “seres de papel”, portanto ficcionais, saíssem das páginas do livro e despontassem diante de um ser de “carne e osso”, o possível autor/diretor que iria por em cena as suas histórias de vida.

Como se vê, Pirandello expõe, de maneira consciente, os processos envolvidos na feitura de sua peça. Trata-se de uma arte auto-reflexiva, cujo conceito define Robert Stam, “chama a atenção de maneira provocante, para seus próprios artificios”, deixando à mostra as manipulações operadas pelo escritor (1981, p. 55). As estratégias de representação presentes na constituição da peça *Seis personagens à procura de um autor* acabam por revelar-se como um ataque contra a dramaturgia formal. Nesse sentido, a “verdade” documental é desmistificada, tratada como um produto do artifício.

Diante do exposto, faz-se necessário ressaltar que Pirandello não rompe com o princípio lógico da arte, a verossimilhança. Ainda que a estrutura narrativa de *Seis personagens à procura de um autor* seja aparentemente caótica em decorrência da falta de desenvolvimento lógico e encadeamento nos acontecimentos, não significa que seja destituída de “verdade”. Ademais, a “não-plausibilidade” no que tange ao processo de criação e à relação entre autor e personagens não implica em falta de coerência interna. O autor utiliza-se como instrumento e mote da obra a fantasia, criando “verossimilhanças que parecem verdadeiras”, como diria o Pai em *Seis personagens...*, e, assim, tornando a imaginação verdade por um processo de imitação. Nisto consiste a transfiguração do real por meio da arte.

3 PARA ALÉM DAS POLARIDADES: PENSANDO A *MÍMESIS* NUMA PERSPECTIVA AMBIVALENTE

Trazendo para o interior da narrativa o tema da incomunicabilidade humana, Pirandello critica o teatro de sua época como capacidade de mimetizar a vida. Por outro lado, tece um elogio à *mimesis*, estabelecendo um diálogo com a poética de Aristóteles, quando, por meio das palavras do Pai, leva o leitor a refletir sobre a verossimilhança que se estabelece na obra de arte:

O PAI

Digo que, ao pensarmos nesses absurdos verdadeiros, que nem mesmo verossímeis nos parecem, vemos que a loucura consiste, justamente, no oposto: em criar verossimilhanças que pareçam verdadeiras. E essa loucura, permita-me que lhe observe, é a única razão de ser da profissão dos senhores (PIRANDELLO, 1997, p. 42).

O fragmento supracitado, apesar de conter uma pitada de ironia nas palavras da personagem, faz menção ao ofício do autor, que consiste em garantir verossimilhança aos fatos narrados. Isto não significa documentar a vida tal qual ela se apresenta, visto que a arte transcende o real.

A despeito da *mimesis*, Pirandello desenvolve no prefácio de *Seis personagens à procura de um autor* uma crítica à representação aos moldes naturalistas. Nesse caso, assevera que não se propõe a fazer uma arte naturalista, cujas bases se aproximem de um documento historiográfico. Não se trata, pois, de fazer uma cópia do real, mas sim de transcendê-lo como forma de alcançar a verossimilhança segundo o gênero literário e estilístico por ele escolhido para a construção da narrativa. Pirandello se afasta também da representação alegórica, por considerá-la destituída de “verdade”, “autenticidade”. Citando as palavras do autor:

Mas preciso confessar logo que nunca me agradou representar a figura de um homem ou de uma mulher, ainda que especial e característica, só pelo simples prazer de representá-la. Não sinto interesse nenhum em narrar um caso particular, alegre ou triste que seja, apenas pelo prazer de narrá-lo; bem como não me satisfaz descrever uma paisagem só pelo prazer de descrevê-la. Existem, eu sei, escritores (e não são poucos) que, após alcançarem um prazer dessa espécie, dão-se por satisfeitos e não procuram mais nada. Certamente, trata-se de escritores que possuem uma natureza mais propriamente histórica.[...] Mas existem outros que não param por aí. São dominados por uma necessidade espiritual mais profunda, e por isso não aceitam representar figuras, casos e paisagens que não estejam embevecidos, vamos dizer assim, por um sentido particular da vida, com que tudo assume um valor universal. São escritores cuja natureza é mais propriamente filosófica.[...] Eu tenho a má sorte de pertencer a estes últimos. [...] Odeio a arte simbolista, onde a representação perde por completo seu movimento espontâneo, tornando-se máquina, alegoria. Ela se me

apresenta como esforço inútil e falso, pois o próprio fato de querer emprestar um sentido alegórico à representação mostra claramente que ela está sendo considerada como simples fábula, carente, em si mesma, de toda verdade, quer efetiva quer imaginária, e que foi excogitada meramente para servir de demonstração de uma verdade moral qualquer (PIRANDELLO, 1997, p. 7).

Além disso, ao longo da narrativa de *Seis personagens à procura de um autor*, por meio das tentativas fracassadas do Primeiro Ator e da Primeira Atriz de representarem “fidedignamente” o drama existencial do Pai e da Enteada em decorrência de uma tragédia familiar, Pirandello refuta a estratégia de representação realista/naturalista da vida na arte. Assim, ele expõe a representação, uma vez que vê na palavra um recurso fraco na construção do sujeito por si mesmo, o que resulta na impossibilidade de comunicação e satisfação humana.

Ao desconstruir os moldes de representação realista/naturalista, Pirandello, por meio de um artifício de linguagem, chama a atenção para o fato de que a forma é incapaz de apreender a vida em sua complexidade, uma vez que esta é dinâmica e a forma, por outro lado, torna a vida imutável. Em vista disso, as seis personagens assumem o estatuto de realidade imutável através da arte. Como o próprio autor assegura:

Dois desses personagens, o Pai e a Enteada, expressam mais que os outros essa atroz e inevitável fixidez da forma, na qual tanto um como outro vêem gravada para sempre, de maneira imutável, a sua essência que, para o Pai, significa castigo e, para a Enteada, vingança (PIRANDELLO, 1997, p. 11).

Com efeito, se o Pai e a Enteada repetissem mil vezes a cena, ouviríamos sempre, à mesma altura, isto é, no instante exato em que a obra de arte só pode ser expressa desse jeito, o mesmo grito, inalterado e inalterável em sua forma, porém não seria repetição mecânica imposta por necessidades externas e sim, cada vez, grito vivo e novo, surgindo sempre de improviso: um grito, gostaria de dizer, embalsamado vivo, em sua forma imperecível (PIRANDELLO, 1997, p. 19).

As palavras de Pirandello revelam que as personagens congelam-se numa forma arquetípica, suprimindo assim ou, pelo menos, mascarando uma multiplicidade de aspectos que definem a natureza humana. O Pai, por exemplo, tem o seu perfil fixado na imagem do castigo que carrega consigo e o penaliza a cada dia; a Enteada representa a vingança contra o Pai. Desse modo, resume-se o sentido da vida para os dois e a trajetória de ambos no decorrer da narrativa. O segundo trecho citado, por sua vez, evidencia que a arte pode congelar os episódios da vida, que são múltiplos e sequenciados, num só instante que se repete a cada representação cênica.

Outra personagem que apresenta um caráter imutável é a Mãe, que, como afirma o Pai, antes mesmo de ser mulher, revela-se como mãe. Essa é a sua função principal na narrativa e

resume o seu drama existencial que “consiste, de fato, inteiramente, nestes quatro filhos, dos dois homens que ela teve” (PIRANDELLO, 1997, p. 51), filhos estes que não compreendem e não perdoam à conduta da mãe.

Diante da fixidez das personagens, infere-se que o palco, para Pirandello, ressoa como o espaço de distorção da realidade, o que fere o princípio da representação segundo os moldes naturalistas. Contudo, se por um lado a arte desse dramaturgo refuta o Realismo/Naturalismo, por outro, o sustém em algumas nuances das relações sociais, que apontam para os vícios humanos. Como bem lembra John Gassner, as obras de Luigi Pirandello, inclusive *Seis personagens à procura de um Autor*, “apresentam situações sórdidas e lidam com paixões elementares” (1996, p. 99) que levam as personagens ao incesto, à prostituição e ao suicídio. Segundo Gassner, o estilo pirandelliano de narrar os fatos do cotidiano consiste numa “[p]ermanente satirização das convenções sociais, especialmente da assim chamada respeitabilidade” (1996, p. 100). É, por esse viés, que o real é filtrado pela arte na dramaturgia de Pirandello.

Nesse sentido, pode-se abrir um diálogo com as idéias de Compagnon (1999), com vistas a compreender o estabelecimento da *mimesis* na obra *Seis personagens à procura de um autor*. No capítulo “O mundo” do livro “O demônio da teoria”, Antoine Compagnon reflete sobre a relação entre literatura e realidade. Para tanto, o teórico levanta um duplo questionamento: A literatura fala do mundo? Ou a literatura fala da literatura? Em outras palavras, trata-se de realismo ou convenção? Buscando respostas para tais questões, evoca as duas teses de compreensão do fenômeno literário: a tese mimética e a não-mimética. A primeira está ancorada na tradição aristotélica, humanista, segundo a qual a literatura consiste num processo de imitação da vida por meio do recurso da verossimilhança. Não se trata, pois, de uma cópia do real, mas de “imitação” recreativa das ações humanas. A verossimilhança, dentro desses parâmetros, está atrelada à construção de “realidades” possíveis, contíguas e paralelas ao mundo real, bem como ao poder de persuasão do texto literário em relação ao mundo por ele representado. Por outro lado, a tese não-mimética, sustentada pela tradição moderna e pela teoria literária, postula a autonomia da literatura em relação à realidade exterior ao texto. Desse modo, o realismo passa a ser visto como uma convenção, isto é, como produto de um trabalho com a linguagem.

Para além dos clichês adversários – o antigo e o moderno – que separam a teoria mimética da não-mimética, Compagnon (1999) sinaliza para a inconsistência da recusa de referência na literatura, procurando apresentar formas alternativas para pensar as relações

entre a literatura e o mundo de forma mais flexível: nem mimética, nem anti-mimética. Propõe a reabilitação da *mimesis*, saindo-se do binarismo dos dois clichês, ao justificar que o fato de a literatura constituir-se artifício de linguagem não impede que ela estabeleça uma associação com o mundo.

É nessa perspectiva que se pode ler a obra de Pirandello. Assim, retomando as ideias de Compagnon (1999) como forma de tentar compreender a *mimesis* na obra *Seis personagens à procura de um autor*, infere-se que, para Luigi Pirandello, a arte é, acima de tudo, uma convenção, um artifício de linguagem, porém isso não impede que ela estabeleça uma relação com a realidade exterior. Na peça, ocorre um processo de transfiguração recreativa através do qual a Fantasia traz a realidade e a transforma em matéria de representação. A dramaturgia de Pirandello encena e deixa à mostra a ambivalência constitutiva da linguagem artística, que reside, por um lado, na incapacidade de retratar a vida e apreendê-la em sua totalidade, e, por outro, na tentativa de reatar o elo entre a ficção e a realidade. Nesse sentido, passa-se a uma terceira margem entre o teatro realista tradicional e a dramaturgia de desmistificação.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

GASSNER, John. Pirandello e o ilusionismo do teatro italiano. In: _____. *Mestres do Teatro II*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. Coleção Estudos. Vol. 2.

PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1997.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PRÁTICAS DISCURSIVAS NO CAMPO DOS SENTIDOS POLISSÊMICOS: UM OLHAR SOBRE O HUMOR E A IRONIA NAS CHARGES POLÍTICAS

Lavinia Neves dos Santos Mattos*

RESUMO:

Neste artigo discutimos as relações de sentidos, com valor polissêmico, presentes no gênero charge, buscando analisá-las como práticas discursivas, cuja interface entre o contexto sócio-histórico e situacional de produção mais o sujeito social, que interage com essa linguagem, são fatores condicionadores para a sua produtividade. Para tanto, analisamos charges que exploram a relação humor/ironia/crítica, o que nos conduziu à seleção da temática *política nacional*, por ser um campo fértil para esse tipo de produção da linguagem. Tecemos a nossa discussão estabelecendo um diálogo entre a Linguística Aplicada, a Análise do Discurso e a Semântica Cognitiva.

Palavras-chave: Práticas discursivas. Polissemia. Humor. Ironia. Charges políticas.

RÉSUMÉ

Cet article traite de la relation de sens avec la valeur polysémique présent dans le genre de dessin animé, en essayant de les analyser en tant que pratiques discursives, l'interface entre la production socio-historique et de la situation sur le sujet social qui interagit avec ce langage, conditionneurs sont des facteurs à la productivité. Pour ce faire, nous analysons les caricatures qui explorent la relation humeur / ironie / critique, ce qui nous a conduit à la sélection de la politique nationale thématique, d'être un terrain fertile pour ce genre de production du langage. Nous tissons notre discussion en établissant un dialogue entre les Linguistique Appliquée, analyse du discours et sémantique cognitive.

Mots-clés: Pratiques discursives. Polysémie. Humour. Ironie. Les caricatures politiques.

1 PALAVRAS INICIAIS

Neste trabalho buscaremos refletir sobre o papel da polissemia para o estabelecimento de uma prática discursiva para a construção do gênero charge: o humor. Através desse mecanismo da linguagem, confere-se que as relações de sentidos de uma língua se dão mediante um processo interacional entre conhecimentos do falante, o contexto sócio-histórico

* Doutoranda do Programa de Pós-graduação do curso de Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia. E-mail: laviniansantos@yahoo.com.br.

e a situacionalidade da linguagem, tríade indispensável para a prática discursiva (MOITA LOPES, 2007). Para tanto, tomaremos como base teórico-metodológica de análise os pressupostos da Linguística Aplicada, nas relações que envolvem o entendimento da linguagem no seio social, enquanto prática; da Semântica Lexical, na qual se assenta a concepção de que a entrada lexical polissêmica constitui-se pela propriedade de apresentar apenas um significante com múltiplos significados, conforme acenam Pietroforte e Lopes (2007), e na Análise do Discurso, sobretudo pela contribuição de Orlandi (1988), que discute a produção dos significados no seio dos contextos discursivos.

Diferentemente da homonímia e da paronomásia, cujos critérios de definição da entrada lexical estão centrados no significante, a polissemia tem os seus princípios situados no significado (PIETROFORTE E LOPES, 2007), sendo que os diferentes sentidos que podem ser produzidos apresentam uma relação entre si. Nesse sentido, podemos considerar que a entrada lexical *cabeça* pode ser evocada tanto em uma situação de linguagem que condiga ao sentido de estrutura física humana (Ela sente fortes dores de cabeça) quanto pelo significado de comando, liderança (Ele é a cabeça da organização criminosa). Contudo, o segundo exemplo não deve ser compreendido como antagônico se comparado ao primeiro significado, haja vista que *cabeça*, enquanto um membro do corpo humano, é concebida, sobretudo sócio-culturalmente, como a parte mais importante dessa estrutura, cuja função seria a de orientar das funções dos demais membros.

Notamos, ainda, que o léxico de uma língua constitui-se por um processo dinâmico e situado sócio-historicamente. As entradas lexicais *broto/chuchu* já foram utilizadas pelos falantes do português brasileiro, em um dado momento histórico, com uma conotação referente à *mulher bonita*. Hordienamente, esse significado condiz aos significantes *popozuda/sarada/filé* etc, confinando os sentidos anteriores aos usuários daquele dado momento e ou, ainda, às suas denotações habituais, *rebento de planta e fruto comestível*, respectivamente. Isso demonstra que a linguagem, e a forma como a utilizamos, se dá mediante práticas dinâmicas de produção e recepção, cujo entendimento desse contexto será essencial para a sua produtividade (Marcuschi, 2003).

Diante de tais considerações, ponderamos que o português brasileiro, diante da diversidade linguística que apresenta, e em face das profundas transformações socioculturais que experiencia, seja pelos insumos oriundos da globalização e/ou pelos avanços tecnológicos que colocam a linguagem cada vez mais em evidência nas relações humanas e sociais, evidencia inúmeras situações de ocorrência da polissemia, sobretudo, nos gêneros discursivos. Segundo Bunzen e Rojo (2005), balizados nos conceitos bakhtinianos de construção híbrida e

de gêneros intercalados, os gêneros discursivos atendem pela natureza de enunciados relativamente estáveis, em um corpo social específico e com uma função lógica e social.

Nesse sentido, o gênero charge, em face do seu alcance social, possui um potencial expressivo de identificação e de (re)conhecimento sociocultural (BUNZEN; ROJO, 2005), o que o torna susceptível aos diversos tipos de relações de sentidos, dentre os quais destacamos a polissemia através do humor. Ao articular essas relações, a charge materializa (re)significação e mudanças que atravessam a linguagem, algo que é característico de sua constituição.

Este gênero descreve, por meio de ilustrações que interatuam elementos semióticos, personagens e situações que, embora em muitos casos sejam fictícios, representam uma realidade e são significativos para um determinado grupo social. À medida que o sujeito tem acesso a esse tipo de gênero, ele é confrontado por situações enunciativas que requerem estratégias de cognição diversas, o que contribui para o desenvolvimento de uma postura crítico-reflexiva em relação à leitura/interpretação dos sentidos que atravessa a linguagem. E isso é deveras relevante, sobretudo diante de realidades sociais cada vez mais complexas pela diversidade e interferências tecnológicas, nas quais as relações de sentidos da linguagem desempenham papel significativo.

2 POLISSEMIA: ENTRADA LEXICAL E CONTEXTO

Ao fazemos uso da linguagem, estamos, de certo modo, significando a vida, as situações e pessoas, bem como os fenômenos que nos cercam enquanto sujeitos sociais. Isso se deve, pois, ao fato de sermos sujeitos construídos social e culturalmente por e através da linguagem (MOITA LOPES, 2007). Não obstante, fazemos leituras não só das palavras, mas dos gestos, do corpo, dos sinais, dos sons, e essa capacidade nos difere significativamente no reino animal.

Notadamente, o falante utiliza-se de estratégias para estabelecer relações de sentido que condigam às suas necessidades de linguagem. Nesse campo, as entradas lexicais polissêmicas emergem como um recurso da língua que ganha corporeidade por/atraves das práticas discursivas, sendo o contexto de produção um fator crucial para essa estratégia. Segundo Pietroforte e Lopes:

[...] A linguagem humana é polissêmica, pois os signos, tendo um caráter arbitrário e ganhando seu valor nas relações com outros signos, sofrem alterações de

significados em cada contexto. A polissemia depende do fato de os signos serem usados em contextos distintos. (PIETROFORTE E LOPES, 2007, p. 132)

Destarte, os autores em questão nos colocam diante do fato de que os sentidos dado às entradas lexicais refletem o contexto de sua realização, o que implica considerarmos que a linguagem é constituída por significações mais concretas e/ou subjetivas. Seria como um jogo de significações que atravessam os enunciados, conforme entende Orlandi (1988).

Considerando o nível textual, a polissemia atravessa as múltiplas leituras possíveis. Sendo que essas leituras correspondem a um conjunto de conhecimentos e de experiências empíricas que é acionado pelo leitor. Segundo Orlandi (1988), os diversos significados de um enunciado são correlatos à capacidade e à habilidade do sujeito diante das instâncias que envolvem a linguagem. Convêm-nos ressaltar, que esse processo prescinde de um contexto, o que, por sua vez, implica fatores de interlocução, de sentido dominante, de apreensão do implícito/explicito, dentre outros. Sendo assim, a polissemia consiste na atribuição de sentidos dados a uma entrada lexical, da qual não é possível dissociar do seu contexto discursivo que também contribui para a sua significação.

3 A CHARGE: NO CAMPO DOS MÚLTIPLOS SENTIDOS

A charge corresponde a um gênero discursivo de significativa projeção sociocultural, que traz em sua constituição aspectos humorísticos e/ou irônicos ao representar, através de uma linguagem mais específica, fatos/personalidades com expressividade no contexto social, político e/ou cultural. Nas palavras de Mendonça (2002), a charge se configura como um:

um subtipo de HQ (...) em que o humor é obtido por meio das estratégias discursivas utilizadas nas piadas de um modo geral, como a possibilidade de dupla interpretação, sendo selecionada pelo autor a menos provável (...) Como elementos típicos, apresenta desenhos, os quadros e os balões e/ou legendas, onde é inserido o texto verbal. (Mendonça, 2002, p. 199-200)

Nesse sentido, a charge tende a abordar temas do cotidiano, cujo espaço de ação é delineado no interior do quadrinho e que pode apresentar mais de uma cena. O discurso que marca o gênero em questão é o direto e, geralmente, coloquial. A charge tem como um de seus principais suportes os jornais impressos. Contudo, em face do avanço tecnológico, comum à sociedade atual, sua propagação no ambiente virtual tem sido expressiva.

Para Romualdo (2000) outra característica importante atrelada a esse gênero consiste na presença da intertextualidade. As temáticas que são abordadas pelas charges, geralmente, fazem referência a outros textos, sejam eles de natureza verbal e/ou não verbal.

Pontuamos, ainda, que no processo de constituição desse gênero são utilizados recursos da linguagem que contribuem para a instituição de determinados significados que, por sua vez, condizem a contextos sociais e enunciativos específicos. A esse respeito, Bakhtin ressalta que:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana (...) A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas (...) cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1997.p. 290)

Assim, a charge, enquanto um gênero discursivo apresenta uma organização/identificação que atende a uma perspectiva sócio-histórica.

Tendo em vistas o aspecto polissêmico que recobre a entrada lexical e o enunciado, verificamos que a ironia, comum ao gênero em destaque, é produtora para instaurar a multiplicidade de sentidos. Desse modo, ao trabalhar com a relação humor/ironia, a charge provoca deslocamentos quanto ao explicitamente dito em relação ao que está implicitamente significado, conforme um determinado contexto, que por sua vez, promove certa delimitação desse processo de significações. Devemos compreender, portanto, que o sentido “não está fixado a priori como essência das palavras, nem tampouco pode ser qualquer um: há a determinação histórica.” (ORLANDI, 1996 : 27).

Nessa interface entre a linguagem e os sentidos, a forma como estabelecemos as relações de significações correspondem a processos interpretativos que denotam a linguagem a sua incompletude, em outras palavras, são os falantes que atribuem sentidos às instâncias da realidade e não os sentidos que se encerram nelas. Assim, mediante a ruptura do que é colocado como fixo, estável e certo, a ironia presente no humor rompe com determinados sentidos e desencadeia outras significações. É através dela que:

[...] questiona-se a natureza da linguagem, questiona-se a inserção no senso comum, questiona-se o funcionamento da ideologia e a própria constituição da significação. E, ao questionar, põe-se em funcionamento mecanismos que

impedem que a linguagem estacione e pare de significar. (ORLANDI, 1983, p. 92).

Um processo que coloca como central a interpretação e a linha tênue entre o implícito e o explícito na instituição da ironia. Em face disso, entendemos que as charges permitem ao falante notar a multiplicidade de significações que estão imbricados nos usos que fazemos da linguagem e no modo como articulamos as estratégias de significação para denotar e/ou conotar sentidos às entradas lexicais e/ou aos enunciados.

O elemento humor, comum a esse gênero coloca sob rasura questões comuns ao cotidiano, os valores sociais e culturais, as relações humanas, as circunstâncias e problemáticas que envolvem a dinâmica da vida social, de modo sutil, mas não menos crítico. De forma análoga à ironia, esse recurso da linguagem permite que (re)pensemos instituição de certos paradigmas. Para Freud (1977), o humor mantém uma relação intrínseca com o risível e, desse modo, do ponto de vista da psicanálise, deve ser visto como um fenômeno social, que liberta o sujeito de possíveis tensões que são provocadas por padrões, modelos que socialmente são instituídos como estáveis. Sendo esse processo capaz de situar a natureza multifacetada da linguagem, da sociedade e do sujeito nas práticas discursivas.

A charge, em vistas às características já apresentadas nessa discussão, apresenta uma representatividade temporal. Nesse sentido, é no trato com o tema político que esse gênero nos parece mais produtor para ilustrarmos os posicionamentos aqui defendidos. Em face disso, analisaremos a polissemia presente em algumas charges¹ com essa temática, conforme exporemos a seguir.

Vejamos a charge abaixo:



¹ Acenamos que todas as charges que são apresentadas nessa discussão foram extraídas de sites da internet, cujas referências constarão no final dessa proposição.

A entrada lexical *máquina* é central para uma interpretação dessa charge e, conseqüente, conotação de sentido que poderemos atribuir à mesma. De forma satírica, podemos fazer uma leitura da charge em questão como sendo uma crítica às relações de poder nas disputas políticas. Desse modo, aquele que tem maior influência e/ou poder político, no caso em questão o candidato Lula, passa por cima dos outros políticos que também pleiteavam o mesmo cargo político, que era a presidência. É colocada em questão ainda, o fato de que esses políticos fazem uso governo, sentido conotativo referente à máquina, para alcançar determinada projeção. Subjacente a esse possível sentido, outras informações que, circulavam a época das eleições, são deveras importante para compreendermos o porquê de ser Lula que, ao dirigir a “máquina”, aparece na condição de atropelar os outros candidatos, tendo em vista que tratava-se de sua candidatura a um segundo mandato, num contexto em que este candidato gozava de popularidade e aceitação significativa no seio social. Isso reitera a noção de que esse gênero depende de uma contextualização para que as relações verbais e não verbais possibilitem ao sujeito estabelecer as significações tanto da entrada lexical principal, bem de todo o enunciado.

Essas relações também podem ser articuladas a partir da seguinte charge:



Nesse exemplo, a entrada lexical *libertadores* é apresentada tanto pela denotação de sujeitos que libertam algo/alguma coisa de uma determinada situação de cárcere/opressão quanto por uma conotação referente a um determinado evento. Na charge em questão, ela denota a necessidade de se libertar o Egito de um regime totalitarista e, pelo viés conotativo, condiz a um campeonato de futebol de projeção internacional. Nesse exemplo, a ironia se estabelece no fato de um time brasileiro, reconhecido pelo símbolo que é disposto na camisa do personagem – Corinthians, e pelo próprio personagem – Lula, torcedor declarado do time

em questão, não estar em uma situação favorável, àquela época de produção da charge, no campeonato em questão.

Outro exemplo de polissemia pode ser conferido nas charges dispostas na sequência:



Na primeira charge da sequência, o verbo *entre* aparece grifado em negrito, o que, no nosso entender, configura-se como um recurso do gênero para focalizar um aspecto importante a ser observado na produção. Desse modo, quando o verbo é colocado em sua forma imperativa, temos o sentido que denota ação – adentrar um determinado ambiente - já na segunda sua aparição, é possível conferir outro sentido, o de assunção de uma condição, vias a informação contida na porta, nesse caso de uma postura ética por parte dos políticos que são representados.

Na charge seguinte, conferimos que a entrada lexical *político* está sendo usada com um sentido pejorativo, diferentemente do que denota a sua concepção mais usual. Nesse caso, como sendo um xingamento, a entrada lexical em questão, considerando os elementos apresentados pela charge que demonstram uma situação de briga, pode ser interpretada como

algo ligado a sujo, desonesto, trapaceiro etc. Uma multiplicidade de sentidos que só é possível por uma circunstância social, condizente à política no país ser marcada pela corrupção.

Em última análise, vejamos a seguinte charge:



Nela, a entrada lexical *ambiente* é que marca a polissemia presente na charge. À época de sua produção, a então ministra do Meio Ambiente, Marina Silva, devido a diversos conflitos com outros ministérios do governo e impossibilidades de gestão, alegados por ela, pediu demissão ao presidente em questão, Lula. Diante do fato, o presidente emitiu declarações que colocavam em questionamento a postura política e ética adotada pela ex-ministra, chegando a declarar que a mesma não era isenta para tocar o PAS – Plano Amazônia Sustentável, uma das motivações que levaram a mesma, posteriormente, a se desfiliar do Partido dos Trabalhadores – PT, partido também do presidente do Lula. Então, nesse exemplo a entrada lexical *ambiente* pode ser lida tanto em relação à ligação da personagem com o tema em questão quanto pelo fato de não compartilhar mais dos ideais que o então governo comungava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos apresentar uma interpretação acerca das realções de sentido, com valor polissêmico, presente no gênero charge, mais especificamente, daqueles cuja temática versa sobre fatos políticos. A partir desse estudo, foi possível reiterar a natureza

dinâmica que envolve a linguagem e como os sentidos atendem a uma representatividade e contextualização sócio-histórica, sob uma perspectiva da prática discursiva.

Nesse sentido, conferimos que a polissemia consiste como uma estratégia de linguagem que está à disposição dos falantes para significar de maneiras múltiplas e possíveis dentro do sistema linguístico uma entrada lexical que, no contexto do gênero em questão, não pode ser dissociada de uma perspectiva enunciativa, que consiste na incompletude do sentido e na relação entre o implícito e explícito presentes na materialidade discursiva.

Em última análise, a heterogeneidade de significados presente nas charges analisadas, seja mediante recursos da ironia e/ou do humor, evidencia que a interpretação, por meio do processo polissêmico, permite um desencadeamento de significações que atravessam as práticas discursivas.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*: Os gêneros do discurso. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BUNZEN, C; ROJO, R. Livro didático de língua portuguesa como gênero do discurso: autoria e estilo”. In: Maria da Graça Costa Val e Beth Marcuschi (Orgs.). *Livros didáticos de língua portuguesa*: letramento e cidadania. Belo Horizonte: CEALE/Autêntica. 2005.

FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

Imagens de charges políticas. Disponível através do endereço:
www.humordaterra.com/2010/08/23/top-10-charges-politicas. Acesso em 18 de fevereiro de 2012.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

_____. *Discurso e leitura*. 3.ed. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP, 1988.

_____. *Destruição e construção do sentido*: um estudo da ironia. Trabalho apresentado no colóquio do Dep. de Linguística do IEL. Campinas: UNICAMP, 1983.

_____. *Interpretação*: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Petrópolis (RJ): Vozes, 1996.

MOITA LOPES, L. P. (org.) *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. 2ª ed. São Paulo: Parábola, 2007.

PIETROFORTE, A.V.S; LOPES, I. C. A Semântica Lexical. In.: FIORIN, J. L. (Org.).
Introdução à lingüística II: princípios e análise. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 111-135.

ROMUALDO, E. C. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo*. Maringá: Eduem, 2000.

DANIEL GALERA. PROFISSÃO: ESCRITOR

Luciene Azevedo *

O quanto será possível, olhando para as condições atuais do campo literário, matizar a afirmação feita por Voltaire de que “se a literatura é a primeira das artes, é a última das profissões”?(ZILBERMAN e LAJOLO, 2001, p.42). Ainda que seja difícil negar que as condições atuais são as mais favoráveis para a profissionalização do escritor brasileiro, não deixa de impressionar o ainda reduzido número de escritores que podem 'viver de literatura' no país.

Se os dados sobre o alardeado aumento do público leitor geram controvérsia por falta de pesquisas de caráter mais empírico, principalmente em nossa área (afinal, quem lê o quê?), é possível notar um aquecimento das condições propiciadoras da profissionalização do escritor de literatura: concursos literários, proliferação de feiras e eventos pelo país afora, qualificação e profissionalização do próprio trabalho editorial que enfrenta a entrada de grupos multinacionais no país e o desafio de adaptar-se a uma nova configuração do mercado alterado pela formação de grandes conglomerados editoriais.

O funcionamento azeitado das engrenagens do sistema parece favorecer a autonomia financeira do escritor e garantir condições mais favoráveis à dedicação *full time* a seu ofício, como já previa, de forma otimista, no fim da década de 90, Silviano Santiago ao vislumbrar que “o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana” (1989, p.24).

Mas falar em profissionalização implica, inevitavelmente, no reconhecimento do autor como um agente do mercado. Cada vez mais marcante hoje é a performance do autor como um produto promovido para vender outro produto, seu livro, encarado como mercadoria. A simples menção ao campo semântico da economia em discussões literárias não costuma ser bem recebida pelo fato de que ainda é uma regra do campo desconfiar da autonomia estética

* Possui Doutorado em Literatura Comparada (2004) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e atualmente é professora de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia, vinculada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura.

do criador quando o escritor demonstra demasiado conforto e integração satisfeita às leis do mercado.

Quando em meados da década de 80, Flora Sussekind escreve o pequeno, mas valioso **Literatura e vida literária** (1985), a preocupação com a profissionalização do escritor é o último tópico de apresentação do panorama que quer dar conta das condições de produção ficcional brasileira durante a ditadura militar. Comentando o período de abertura política, Sussekind saúda a possibilidade de afirmação de condições mais favoráveis à dedicação exclusiva do escritor a uma carreira literária, mas a boa perspectiva é seguida de um alerta para que o autor evite a “sedução do servilismo diante das leis de venda” (1985, p. 90). A cooptação do escritor é encarada com receio, pois é associada a uma consequência imediata: o desleixo com a qualidade estética da obra, arrastando o autor “para um mergulho arriscado no banal.” (1985, p. 90). Já no final da década seguinte, Tânia Pellegrini parece levada a aceitar como um fatalismo a profissionalização, inferindo-se, porém, da dicção constatativa, a condição refém do escritor colhido por uma armadilha inevitável: “Mesmo que sua atividade produtiva continue artesanal e/ou 'criativa', o autor é, agora, em definitivo, um produtor trabalhando para o mercado, o que lhe impõe conhecer e, mal ou bem, aceitar suas regras” (1999, p. 171). Se em nenhuma das proposições críticas está propriamente em jogo uma alternativa excludente do tipo Literatura ou Mercado, ambas sugerem uma ambiguidade na exploração do tema da profissionalização do escritor que persiste ainda hoje e é exemplarmente expressa pela pergunta de Silviano Santiago: como “profissionalizar-se antes de se tornar um profissional das letras”? (1989, p.25-6)

Neste ensaio, gostaria de arriscar uma reflexão que fosse favorável à profissionalização, sem escamotear as ambiguidades inerentes a essa conquista, realizando um esforço crítico na tentativa de pensar a literatura como mercadoria e o autor como produto sem assumir uma dicção apocalíptico-adorniana, investigando a manutenção de certas regras próprias ao campo literário, de certas posições ocupadas pelos autores que modalizam a negatividade do valor comercial da literatura.

Como sabemos, a oposição entre a literatura e o mercado não é produto de uma corrente teórica ou de carrancudos críticos que querem preservar a todo o custo a pureza dos valores estéticos (não obstante, eles vicejem por aí). Bourdieu foi claro ao delimitar o surgimento das regras próprias ao campo artístico que, libertando-se das injunções da heteronomia, funda-se a partir de uma oposição fundamental entre a arte e o dinheiro e

inventa o escritor como personagem social. Sendo assim, a moeda corrente do escritor depende de um regime de captação de valores simbólicos, que são inversamente proporcionais à veemência do rechaço à incursão no território econômico. Ou nas palavras do próprio Bourdieu: “o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo)” (2010, p. 102).

Sendo essa a tensão constitutiva do campo, a lógica própria ao regime mercantilista, que supõe imediatismo não apenas no regime de produção das obras pelos autores, mas também no retorno de vendas ao investimento financeiro no autor, pode dilapidar o lucro simbólico obtido se o escritor não recusa “as formas mais grosseiras do mercantilismo” (2010, p.192). No século XIX, Baudelaire garante seu capital simbólico quando assume uma posição clara no campo, ao manter sua independência recusando, após algum reconhecimento público, a publicação de suas obras em uma editora comercial, escolhendo Poulet-Malassis, antigo editor com quem compartilhava uma afinidade vanguardista.

As regras próprias ao campo parecem exigir do escritor a habilidade para negociar a coexistência dessas duas lógicas antagônicas. Essa é a difícil tarefa subliminarmente apresentada ao escritor e enunciada na proposição de S.Santiago citada acima. Qualquer deslize ou desequilíbrio na balança de capitais tão diferentemente valorizados compromete o valor literário das obras.

“Não escrevo livros pra ganhar dinheiro”, é possível ler na correspondência de Mário de Andrade a Prudente de Moraes (*apud* ZILBERMAN e LAJOLO, 2001, p. 84). Afirmativas como essa são relativamente comuns na correspondência pessoal de escritores ou mesmo em suas manifestações públicas ainda hoje. Segundo Bourdieu, o negaceio à obtenção de retorno material ao trabalho intelectual, configura uma postura do escritor diante do campo, que atendendo a suas regras de funcionamento é levado a abster-se “de declarar completamente seus fins interessados” (2001, p. 192). Contrapontisticamente, “a representação literária do intelectual ou poeta sem eira nem beira” (ZILBERMAN, 2001, p.96) permanece perversamente como um *topos* da figura do escritor que estoicamente enfrenta as dificuldades de assumir-se como um profissional das letras.

Afinal, é possível viver de literatura?

Como realizar um mapeamento de todo o campo literário brasileiro contemporâneo a fim de escrutinar as intrincadas relações dos diferentes elementos que o compõem, parece tarefa inalcançável, aos menos para os propósitos desse texto, vale a pena apostar em um

estudo de caso. Recentemente, o lançamento de **Barba Ensopada de Sangue**, escrito por Daniel Galera e editado pela Companhia das Letras, quase alcança maior repercussão que o próprio romance. As estratégias de promoção da editora para o lançamento da obra, a ampla cobertura jornalística dada à publicação do livro, comentado não apenas por meio das resenhas publicadas nos principais cadernos literários dos jornais de grande circulação, mas também por inúmeros blogs de leitores na internet, e o realce dado à própria figura do escritor, convocado a dar seu depoimento sobre o romance em inúmeras entrevistas, podem servir como uma porta de entrada para uma investigação sobre o trabalho de construção de uma carreira literária.

Na tentativa de “compreender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo literário” (BOURDIEU, 2010, p.107-8) e compartilhando com Nathalie Heinich, a compreensão de que um autor constrói-se a partir de um misto de “autopercepção de si mesmo [e da] percepção do outro” (2000, p. 66), pretendo, portanto, acompanhar a trajetória de Daniel Galera, pontuando algumas posições assumidas pelo escritor ao longo de sua carreira literária, na tentativa de delinear tanto uma autopercepção do próprio autor sobre o processo de tornar-se escritor, quanto a representação de sua figura autoral pela recepção crítica, considerando, em especial, os passos de sua profissionalização como escritor.

O método principal da abordagem, que se norteará, então, pelos aspectos mais visíveis do processo de profissionalização de Galera como escritor, contará com a análise das próprias declarações feitas pelo autor, considerando, em especial, a entrevista concedida ao *Jornal Rascunho* em 2012, bem como os comentários sobre algumas das resenhas publicadas por ocasião do lançamento de **Barba Ensopada de Sangue**.

Posso assegurar-lhe que nada se concilia pior do que a vida ativa do comerciante e a vida sedentária do homem de letras. Incapazes que somos de uma infinidade de pequenos cuidados, em cem autores que querem vender por miúdo eles próprios as suas obras, haverá noventa e nove que se darão mal com tal sistema e se aborrecerão. (Diderot *apud* ZILBERMAN e LAJOLO, 2001, p. 71).

Se concentrarmos nossa atenção no momento em que Galera era apenas alguém que escrevia, sem que ainda pudesse ser considerado um escritor, podemos perceber que as posições assumidas pelo autor no campo literário contrariam a opinião de Diderot.

A intensa atividade exercida pelo autor na internet, ainda no final dos anos 90 (primeiro o experimento com o Proa da Palavra, um site de/sobre literatura inspirado em publicações americanas semelhantes, e depois a criação e manutenção do fanzine conhecido como COL, Cardoso Online) pode ser considerada o marco inicial da construção da carreira literária de Galera. O próprio autor não se furta a mencionar a importância do fanzine, que funcionou como uma espécie de aposta de crédito autofinanciado rendendo bons lucros: “Foi a coisa mais forte, para mim, como autor, porque foi um pequeno fenômeno... Para mim, a importância do COL foi que, de uma hora para outra, eu tinha um público de cinco mil pessoas...Criei um público leitor inicial — pequeno, mas interessado — na internet.” (**Rascunho**). No caso de Galera, começar a escrever e publicar na internet são posturas interdependentes que realçam a importância e a afirmação da rede como uma instância de legitimação no século XXI.

Mas o empreendimento que alcançou maior reconhecimento no campo e que até hoje funciona como um 'auto de crédito' importante para o capital simbólico amealhado pela carreira literária de Galera é a criação da editora **Livros do Mal** cujo projeto, que resgata a utopia vanguardista da desautomatização dos gostos, segundo o próprio texto-manifesto escrito pelos editores, era “catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar comum da classe média ou o deslumbramento com o mundo pop” (COLONETTI, 2010, p.54). Tanto o COL, quanto a **Livros do Mal** funcionaram como repositórios, verdadeiras incubadoras literárias, para usar a feliz expressão utilizada por Milton Colonetti (2010), pois é certo que as estratégias de atuação pessoal do escritor visando a circulação e divulgação de sua produção exigem dele “a montagem de um sistema particular (...) que lhe garante a pertença ao mundo cultural” (ZILBERMAN e LAZOLO, 2001, p.91), e talvez devam ser entendidas hoje menos numa clave alternativa do que como uma espécie de investimento na construção de uma carreira literária, um estágio na preparação da formação do jovem escritor.

Vale a pena mencionar ainda a participação de Galera na oficina literária de Assis Brasil, em cujo site é possível consultar uma lista dos atuais escritores brasileiros que passaram por suas aulas, podendo-se, portanto, supor que a experiência transformou-se contemporaneamente em um quase ritual de passagem para o jovem diletante interessado em tornar-se autor. No relato do escritor aprendiz (esse é o título do texto que Galera escreve para a Folha de São Paulo, comentando sua formação como autor), a oficina literária figura como

uma experiência fundamental de sua carreira, funcionando como um “ponto de partida para pensar a literatura com um pouco mais de ambição”. (2009)

Na entrevista concedida pelo autor ao jornal **Rascunho** (2012) podemos acompanhar o autorrelato sobre a iniciação do jovem escritor desde sua formação como leitor de Poe, Tchecov, Philip Roth, passando pela memória da biblioteca dos pais e das aulas do professor de filosofia que instiga no 'jovem aprendiz' o exercício da leitura 'profunda', até o ingresso na universidade. Não deixa de ser curioso que justamente aí, nesse momento em que a entrada na universidade está ligada ao início da amizade com parceiros seus nos empreendimentos virtuais (Guillherme Pilla, por exemplo), que garantirão a Galera a inserção no campo literário, o autor opte por frisar, ao longo do depoimento, como o acaso marca as escolhas de sua vida profissional. Assim, a definição de sua carreira parece fruto de um *insight* casual (“Cara, não vou ser publicitário. Estou gostando de escrever”, **Rascunho**) e mesmo o exercício da tradução que hoje, segundo o autor, garante-lhe a sobrevivência material e é fruto do crédito investido na sua atuação na rede, parecem meras coincidências acolhidas com nonchalance: “Tá, vou fazer” (**Rascunho**, 2012).

Segundo Galera, as primeiras solicitações para atuar como tradutor, vieram logo depois do lançamento de seu primeiro livro, **Até o dia em que o cão morreu** e, desde então, a tarefa de tradutor disputa com a criação literária a disponibilidade de tempo do autor. Se não podemos entender exatamente como uma queixa a declaração de que criação e tradução competem entre si, é possível entender que a dedicação integral ao exercício literário ainda é uma espécie de utopia, ao menos se nos guiamos pelas considerações de Galera, que integraria uma longa tradição de autores que se dedicam à literatura apenas nas horas vagas, quando não precisam estar às voltas com o ofício que lhes garante a sobrevivência material.

No entanto, o que mais chama atenção é a reflexão sobre a criação da **Livros do Mal**, cujo empreendimento é descrito quase como um passatempo de quem está disponível para aproveitar as facilidades de divulgação oferecidas por um suporte (o mundo virtual) que se oferecia generosamente: “Não era um plano, não tinha uma justificativa intelectual, não tinha ambições comerciais, era simplesmente: escrevemos, queremos fazer livros e, aparentemente, temos os meios para fazê-los” (**Rascunho**, 2012). A declaração soa surpreendente porque é notável o capital simbólico que a iniciativa teve para a carreira do autor que, paradoxalmente, em outro momento da mesma entrevista, realça o empenho para tornar-se escritor: “Teve um trabalho imenso de autopublicação, carregar livro nas costas, tentar fazer a coisa funcionar. Então eu acredito que não veio do nada.” (**Rascunho**, 2012).

O que se insinua com clareza, no que pode soar como paradoxal, é que certo elogio subliminar ao diletantismo, convive com uma postura de decisiva combatividade para conquistar a condição de escritor. Recuperando a lembrança do 'jovem aprendiz', no texto escrito para a Folha de São Paulo (GALERA, 2009) em que fala sobre o momento da decisão pela escolha da carreira literária, a certeza pela opção parece casada a uma intempestividade bem caracterizada pelo próprio Galera: “Surpreendente, mas inevitável” (GALERA, 2009). É como se a “manutenção de certa aura de diletante” (SANTIAGO, 1989, p. 25) aparecesse sempre acompanhada de um subtexto cuja preocupação maior é a profissionalização da carreira, pois, apesar de denegada, a consciência da profissionalização é marcada pela autorreflexão lúcida sobre os passos de construção da carreira literária, seja atribuindo a seu segundo livro, **Mãos de Cavalo**, um lugar de referência a uma geração de escritores, e portanto, aludindo a um autorreconhecimento de seu papel na jovem tradição literária de sua época, ou ainda dando mostras de compreender que o valor de um livro, de um autor, é construído por uma intrincada rede de instâncias legitimadoras, ao mencionar, por exemplo, os convites que recebe para falar de seus livros em escolas, a menção ao fato de **Mãos de Cavalo** ter sido incluído na lista de livros obrigatórios de uma universidade federal e do bom andamento das negociações para a tradução de seus títulos.

No entanto, quando é preciso manifestar-se abertamente sobre o tema, ele aparece sempre denegado, recuperado em clave romântica, reproduzindo quase exatamente a veemência da afirmativa feita por Mário de Andrade e recuperada mais acima neste texto: “uma postura em relação à literatura que afirmo até hoje [...] é a de não ver a literatura muito como um ofício, no meu caso, ou como a minha profissão. Porque não é para isso que ela serve, para mim.” (Rascunho, 2012). Aqui, o subtexto é o reconhecimento dos riscos de expor a autonomia literária às injunções do regime econômico, esquivando-se de “dar à literatura o fardo de ser o meu sustento, sabe? Para poder escrever o que eu quisesse sempre...” (Rascunho, 2012)

Se até agora realçamos as estratégias extra-literárias relativas à profissão do escritor, priorizando o comentário sobre as posturas e tomadas de posição de Galera no campo literário, outro aspecto, digamos, mais imanente à questão da profissionalização, diz respeito à elaboração de uma assinatura, de um nome de autor que se sustente pela aposta em uma voz própria. Galera demonstra notável agudeza crítica quando comenta a conquista e o domínio de sua voz autoral. Considerando **Mãos de Cavalo** como “um marco, por eu ter criado uma via para o meu estilo” (Rascunho, 2012), e dizendo-se satisfeito consigo mesmo depois da escrita

desse romance, não se furta a questionar sobre a possibilidade de consolidar seu crédito como autor: “podia melhorar muito, ganhar outros caminhos” (**Rascunho**, 2012). O que mais chama a atenção não é apenas o desejo de mudar uma dicção que mal acaba de se mostrar, mas certa incompatibilidade entre a busca por um estilo, na tentativa de consolidar uma voz própria e, quase no mesmo movimento, a manifestação do desejo pela mudança desse mesmo estilo que vinha sendo testado nos romances anteriores: “Cordilheira, é um livro realmente diferente de *Mãos de cavalo* em vários sentidos. A concepção dele é muito diferente: a abordagem, as escolhas técnicas, tudo tinha um pouco desse espírito de confrontar um pouquinho o que alguns acharam que estava tão sedimentado em *Mãos de cavalo*” (**Rascunho**, 2012).

Tanto na perspectiva do profissional das letras que atua para inscrever-se no campo, quanto na do escritor profissional que tem uma voz própria, capaz de estabelecer-se em diferença em relação a outras vozes, o lançamento do último romance do autor, **Barba ensopada de sangue**, parece constituir um importante divisor de águas para pensarmos as condições de possibilidade da profissionalização do escritor na cena literária contemporânea.

O próprio Galera avalia o romance como uma possibilidade de consolidação de sua voz autoral, como um “Retorno com força total ao que seria a minha própria voz” (**Folha**, 2012), e não deixa de realçar a relação entre o livro e sua profissionalização (“Aumenta minha possibilidade de viver somente como escritor”, na **Folha**, 2012), reconhecendo, ainda que subliminarmente, alguma relação entre duas perspectivas que, conflitantes, Literatura e mercado, parecem constituir as duas faces da moeda do valor literário.

É muito difícil averiguar as questões que entram em jogo na negociação de um original entre o autor e seu editor, bem como a extensão da interferência do editor no formato final da publicação, a não ser que o caso ganhe conotações espetaculares, colocando em xeque a própria autoria da obra, como parece em jogo no episódio envolvendo o editor Gordon Lish e Raymond Carver[†]. Embora esses sejam elementos difíceis de circunscrever, pululam aqui e ali declarações de autores da literatura contemporânea brasileira que publicaram pela Companhia das Letras, dando conta de que seus originais passaram pelo crivo severo de Luis Schwarcz, leitor arguto, que não se exime de atuar como uma espécie de *copydesk* sofisticado propondo alterações, não raro, substanciais ao texto escrito pelo autor. Temos notícia disso

[†] Para mais detalhes do episódio consultar “Rough crossings. The cutting of Raymond Carver. Disponível em : http://www.newyorker.com/reporting/2007/12/24/071224fa_fact

pelas sugestões de cortes vantajados feitas pelo editor aos romances **Cidade de Deus** e **O Paraíso é bem bacana**. Não há menção a nada dessa ordem nas entrevistas de Daniel Galera, mas a necessidade de revisão ao formato do romance, quando ele já parecia ter sido dado como pronto pelo autor, poderia supor o atendimento aos pareceres de leitura do editor, embora, claro, não seja possível afirmar isso com exatidão: “Fiquei quatro anos escrevendo esse último livro. E, de repente, a coisa está pronta.... Mas a boa notícia é que ainda tenho que pensar um pouco no livro por mais uns meses, pois ainda vou ter que mexer nele um pouquinho.” (Rascunho, 2012)

Não se pretende com a suposição acima colocar sob suspeita a autoria de Galera, delegando ao editor, mais do que pode ser exigido dele. Na verdade, a menção à participação ativa de Schwarcz no laborioso processo de publicação de um original tem o interesse de ressaltar a importância do papel do editor na organização e racionalização de todos os trâmites que cercam a publicação de uma obra, que podem se estender desde o parecer atento de leitura ao original, até a participação efetiva, feita em seu nome, na divulgação da obra editada.

Escrevendo *posts* com alguma regularidade no blogue da Companhia das Letras, Schwarcz fez questão de abonar em seu próprio nome, o destaque dado pela editora ao lançamento do romance de Galera, aportando ainda mais capital simbólico ao crédito do autor: “tive a sensação de estar lendo um romance de enorme importância” (<http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/10/orgulho-de-editor/>). Homem de negócios que é, Schwarcz não abre mão de exercer um papel cultural, atuando no discernimento da qualidade estética do produto que promove. Se não há nessa constatação nenhuma nostalgia pelo regime de amizade que regia as relações entre editores e os “autores da casa”, na tentativa de saudosamente resgatar para o editor a “máscara do mecenas no escritório da sua empresa” (SANTIAGO, 1989, p.27), tampouco é possível deixar de notar a incisividade com que atuaram as estratégias de divulgação do lançamento do livro pela editora, garantindo-lhe o espaço promocional antes mesmo que o livro estivesse disponível para venda, já que seu envio a críticos literários do país e do exterior (Ricardo Piglia, Gonçalo M. Tavares e Francisco Bosco), cujas opiniões de leitura integram a contracapa do romance como um 'auto de crédito' abonador, e a editoras no exterior, funcionou como um pré-lançamento do romance, criando um “frisson promocional” (conforme o subtítulo da matéria de Fábio Victor para a Folha de São Paulo).

Se a estratégia não é nova, pois já havia sido utilizada nos lançamentos de **Estorvo** de Chico Buarque e do romance de Ana Miranda, **Boca do Inferno**, como afirma o próprio Schwarcz, não deixa de provocar curiosidade pela aposta do editor em um escritor cujo cacife literário ainda não estava consolidado de todo, já que se em relação a **Estorvo**, há certa garantia para o investimento por se tratar de uma celebridade de outro ramo das artes, no caso de Ana Miranda, a aposta no retorno simbólico e financeiro pode estar respaldada no sucesso alcançado pelo gênero, por ocasião do lançamento do romance, já que vivíamos um verdadeiro *boom* dos romances históricos.

Talvez tenha sido a própria condição de Galera como autor em construção o que tenha chamado a atenção do editor experiente e atualizado que Schwarcz demonstra ser. Acompanhando os passos iniciais da carreira literária de Galera, vislumbrou uma versatilidade do autor para atuar como divulgador de sua própria obra que sugere uma nova compreensão para os papéis não apenas do escritor, mas também do próprio editor.

Ao descrever o papel desempenhado pelo editor na construção do nome do autor, Bourdieu atribui a ele uma posição intermediária que permite ao “produtor manter uma representação inspirada e 'desinteressada' de sua pessoa e de sua atividade ao evitar-lhe o contato com o mercado” (2010, p.194), mas o que parece mover a escolha de Schwarcz é o fato de poder contar com o próprio Galera como aliado na promoção à obra (basta acompanhar o concurso de perguntas feitas por leitores ao próprio Galera, que aparece em vídeo, divulgado no site da editora, respondendo diretamente aos leitores contemplados[‡]) e, ao mesmo tempo, realçar seu papel como agente do campo e do mercado de bens simbólicos, contribuindo para consagrar Galera como escritor conhecido, agregando à obra feita pelo autor, a chancela do nome de sua editora.

A ida de Galera para a Companhia das Letras não é fruto da mera sorte. O próprio autor evoca o que ele mesmo chama de “um trabalho imenso”, atestado pela intensa atividade no campo literário ainda nos tempos do 'jovem aprendiz' que o avalizaria como autor do catálogo da editora. No depoimento em vídeo, disponível no site da Companhia, Martha Góes, uma das editoras, respondendo à curiosidade de um leitor que quer saber como Galera passou a ser autor editado pela Companhia, menciona o fato de seu marido, o escritor Reinaldo Moraes, ter recebido os livros de Galera editados pela **Livros do Mal** e de ter apresentado o autor a ela: “Lê esse cara e vê como ele é legal”. Martha, então, apresenta os

‡ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=w65nfdv6Nkk>

livros e o autor ainda desconhecido numa reunião da editoria, que, à época, não dá muita atenção à novidade. Sem que tenhamos mais detalhes para saber como os livros de Galera chegam às mãos de Schwarcz, é ele que, em uma Flip, arregimenta o autor: “queremos você lá na nossa editora”.

“Antes mesmo do livro chegar às livrarias no Brasil, soube que ele funcionava e fazia sentido para muita gente.” (Galera em entrevista a Diogo Guedes) As estratégias de lançamento de **Barba Ensopada de Sangue** colaboraram para que o romance alcançasse uma trajetória invejável no contexto das letras brasileiras. E se, colocávamos em dúvida, ainda há pouco, a possibilidade de a profissionalização tornar-se uma condição de todos os escritores, parece inegável o profissionalismo e a qualidade da atuação editorial da Companhia das Letras envolvendo a promoção do romance. Antes mesmo de ser publicado no Brasil, os direitos de publicação do livro já estavam garantidos para quatro grandes editoras estrangeiras: Mondadori (Itália), Surhkamp (Alemanha), Penguin Press (Estados Unidos) e Hamish Hamilton (Inglaterra), por preços surpreendentes se consideramos a condição de 'jovem escritor' de literatura contemporânea brasileira, como a crítica gosta de se referir a Galera[§].

A expectativa em torno do livro foi ainda mais acesa com o lançamento da **Revista Granta** trazendo narrativas dos 20 melhores jovens escritores brasileiros com menos de 40 anos. O nome de Galera inaugura o índice do volume com o primeiro capítulo de **Barba Ensopada de Sangue**. Antes mesmo de começar a ser escrito, os direitos de adaptação do romance para o cinema já tinham sido adquiridos por Rodrigo Teixeira e logo depois de seu lançamento, o autor ganhou uma coluna semanal no jornal **O Globo**.

Contando com uma ofensiva comercial impressionante para o lançamento do livro (lançado com três capas diferentes, assinadas pelo diretor de arte da editora, Alceu Nunes), que garante à sua obra a tradução e a internacionalização de seu nome como autor da literatura brasileira contemporânea, e com a ampliação do público que terá acesso à obra com a adaptação do livro para o cinema (tal como já havia acontecido com **Até o dia em que o cão morreu**), tendo a seu lado, portanto a máquina empresarial de uma editora e o bom acolhimento do leitor, parece que será possível a Daniel Galera responder a qualquer cadastro de hotel: Profissão? Escritor, *for sure*.

§ “A alemã Suhrkamp pagou 18 mil euros para publicá-lo, cifra bem alta para os padrões brasileiros”, cf. <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-74/questoes-romanescas/a-hora-e-a-vez-do-homem-sem-nome>

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. *As Regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. 2a. ed. 1a. Reimpressão. Cia das Letras, 1996.

COLONETTI, Milton. *Livros do Mal: um problema de história editorial*. UFGRS. Poa, 2010. Dissertação.

GALERA, Daniel. “Relato de um escritor aprendiz”. Publicado no *caderno Mais da Folha de São Paulo* em 16 de agosto de 2009. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200908.htm> acesso em 20/10/2012.

HEINICH, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*. Paris. Ed. La Découverte, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra. Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea. Campinas. Mercado de Letras/FAPESP, 1999.*

SANTIAGO, Silviano. “Prosa Literária Atual no Brasil”, in : *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SCHWARCZ, Luis. “orgulho de editor”, *post publicado em 18 outubro 2012, no blog da Companhia das Letras*. Disponível em <http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/10/orgulho-de-editor/> Acesso em 22/05/2013.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária. Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ZILBERMAN, R. LAJOLO, M. *O Preço da leitura. Leis e números por detrás das letras*. São Paulo, Ática, 2001.

Entrevistas com o autor

GUEDES, Diogo. “Daniel Galera fala sobre Barba ensopada de sangue”. Publicada no *caderno Cultura do Jornal do Comércio* de Recife em 14/01/2013. Disponível em <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/01/14/daniel-galera-fala-sobre-barba-ensopada-de-sangue-69882.php> Acesso em 23/05/2013.

Projeto Paiol Literário promovido pelo jornal **Rascunho em 03 de julho de 2013**, em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba, o Sesi Paraná e a Fiep. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/daniel-galera/> Acesso em 18 agosto de 2013.

Esta entrevista foi gentilmente concedida pela Professora Denise Maria Oliveira Zoghbi, que possui Doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, instituição na qual atua como docente adjunto do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura. Possui experiência na área de Linguística, com ênfase em Linguística Aplicada, atuando principalmente nos seguintes campos: Linguística Aplicada Crítica, Língua Estrangeira, Letras - Linguística, Linguagem e Língua portuguesa e Análise do Discurso Crítica. Atualmente, concluiu o Projeto de pesquisa intitulado “*(Re)construção de identidades no discurso inclusivo da Educação*” (2009), e iniciou um novo trabalho, sob o título provisório “*Identidades e relações desiguais de poder*”. Esta entrevista se deu mediante contatos pelo correio eletrônico, entre os meses de abril e junho de 2013. As perguntas foram elaboradas pelos membros da Comissão Executiva da 12ª edição da Revista Inventário.

O Currículo Lattes da professora Denise Zoghbi está disponível no seguinte endereço:
<http://lattes.cnpq.br/3655096920905445>

IDENTIDADE E DISCURSO INCLUSIVO: UM OLHAR SOBRE OS CURSOS DE LETRAS

RI¹: Fale-nos um pouco sobre a pesquisa que a senhora desenvolve.

DZ²: Desde 2008, desenvolvo na Universidade Federal da Bahia a pesquisa intitulada *(Re) Construção de identidades no discurso inclusivo da Educação*. Esta pesquisa insere-se na esfera da Linguística Aplicada Crítica que investiga, entre outros aspectos, questões de identidade e inclusão social de um sujeito sócio-historicamente situado, ativo e diverso.

Com a contribuição de vários pesquisadores de Iniciação Científica e de Pós-Graduação, diagnosticamos, em parte, a realidade de algumas escolas em Salvador em relação à inclusão de pessoas com necessidades educacionais especiais. Questionamos a formação inclusiva e crítica do professor, a preparação da escola para atender estes sujeitos, a adaptação de currículo e a construção do conhecimento do aluno.

Atualmente, está sendo elaborado um novo Projeto de pesquisa sob o título provisório *Identidades e relações desiguais de poder* que continuará a discutir as identidades de sujeitos discursivos ainda excluídos e discriminados socialmente, não somente em relação às necessidades educacionais especiais, mas também negros, índios, idosos, homossexuais, mulheres e tantas outras vozes silenciadas.

RI: A Educação Inclusiva se configura como uma discussão pouco comum no contexto de Letras. O que te motivou a pesquisar essa temática considerando esse contexto? Há alguma relação com a sua formação e/ou experiências da prática docente?

DZ: Realmente, a discussão sobre Educação Inclusiva em Letras ainda é muito incipiente. Um dos motivos que me leva a pesquisar essa temática de identidade e inclusão é justamente a

¹ Abreviação para Revista Inventário.

² Abreviação para Denise Zoghbi

carência de estudos no âmbito de Letras. Outro fator que também me motiva é o interesse pelos Estudos Críticos do Discurso que vem crescendo cada vez e mais. De certa forma, há uma relação com a minha formação em língua estrangeira. O tempo em que trabalhei como professora de inglês no Ensino Médio e minha formação em Linguística Aplicada fizeram com que eu desenvolvesse o interesse por questões de cultura, do discurso e do sujeito sócio-historicamente situado.

RI: Qual o campo teórico que embasa o seu trabalho? Isso, de alguma forma, motivou a sua opção pela temática que discute em sua pesquisa?

DZ: Como disse anteriormente, o meu trabalho apóia-se na esfera da Linguística Aplicada Crítica ou Contemporânea e também na Análise do Discurso Crítica e nos Estudos Culturais, tendo como apoio teórico estudiosos como Moita Lopes, Kanavillil Rajagopalan, Teun van Dijk e Stuart Hall. Estes e outros estudiosos que discutem questões de identidade, discurso e cultura me incentivam, cada vez mais a trabalhar com as vozes silenciadas, buscando, com a pesquisa, contribuir para que estes sujeitos se sintam incluídos e ouvidos.

RI: Após o Reuni³ houve alguma orientação da IES para receptionar os alunos oriundos desse tipo de ingresso na academia e, considerando a sua pesquisa, como a senhora percebe essa questão?

DZ: Como sabemos, o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades (REUNI) prevê, entre outras coisas, a ampliação de vagas, a abertura de cursos noturnos e no interior e a flexibilização de currículos. A Universidade vem buscando cumprir estas metas, reorganizando a estrutura acadêmica e a dos cursos de graduação e promovendo políticas de inclusão, como cotas para estudantes negros oriundos da escola pública, os novos cursos noturnos e as novas IES nas cidades do interior. Considerando os temas explorados em nossa pesquisa, verifica-se a necessidade de formar professores capazes mais atentos às diferenças e a urgência de uma reformulação curricular que contemple as necessidades desse novo público que está entrando na Universidade.

RI: Em relação às ressonâncias do seu projeto no âmbito acadêmico, quais as possíveis estratégias que vêm sendo empreendidas, no sentido de disseminar os conhecimentos vinculados às questões abordadas? Há um meio virtual ou outra ferramenta que exerça tal função? Existe alguma dificuldade/impedimento nesse sentido?

DZ: Procuramos divulgar os resultados de nossas pesquisas em Eventos Acadêmicos sempre que possível. Mas, ainda é preciso desenvolver outras ferramentas para que estas discussões sobre Educação Inclusiva alcancem novos espaços e para que os frutos dessas reflexões sejam colhidos. Coordenei, em 2010, o XI Seminário de Linguística Aplicada e VII Seminário de Tradução, na Universidade Federal da Bahia, cujo tema foi “Cultura, Identidade, Diferença e

³ Em 2007 a Universidade Federal da Bahia adotou o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), que visa um acesso mais democrático ao ensino superior, aumentando também o número de alunos de classes populares ingressos na universidade.

Acessibilidade”. Após este evento, observei que cada vez mais os estudantes passaram a se interessar por questões de identidade e de inclusão.

RI: Considerando o período que iniciou sua pesquisa até o momento atual, a senhora pôde notar alguma mudança que tenha interferido significativamente na problemática observada em seu trabalho?

DZ: Sim. Os alunos mostram-se mais interessados nestas questões e procuram se engajar na pesquisa e participar de eventos que discutem temas como cultura, identidade, inclusão, preconceitos, entre outros. Além de participarem, tanto na graduação quanto na pós-graduação, de discussões geradas no âmbito de sala aula de componentes curriculares ligados à Linguística Aplicada.

RI: Há cerca de duas décadas, notamos vários movimentos em favor de mudanças e atualizações nos currículos dos cursos de Letras, no âmbito das IES Federais. A pesquisa que a senhora desenvolve, destacando uma questão pouco discutida nesse cenário, que é a Educação inclusiva, pretende gerar impacto no que tange ao currículo desse curso e, por consequência, atingir a formação de professores que, a médio prazo, estarão atuando como profissionais na área da educação?

DZ: No caso especificamente dos cursos de Letras, a intenção é justamente essa: promover mudanças e atualizações nos currículos, visando formar profissionais reflexivos e críticos, capazes de lidar com questões de diferença, inclusão e desconstrução de preconceitos sociais. Um exemplo desta renovação, é a criação, com a Reforma Curricular de 2005, no âmbito já da graduação, do componente curricular LET B74 - Introdução à Linguística Aplicada. Nele, estas questões são trazidas para sala de aula. Queremos começar a preparar o futuro professor para lidar com esta problemática. É claro que um único componente curricular não dará conta desta formação, por isso, é necessário insistir que outros componentes sejam criados e aqueles já existentes também abordem estes temas.

RI: Considerando o estágio de conclusão de sua pesquisa, quais os resultados alcançados, que julga serem mais significativos, e como eles podem contribuir para ações sócio-educacionais, bem como, para a formação do futuro professor de línguas?

DZ: A pesquisa que está sendo concluída nos mostra a necessidade de se investir muito mais na formação crítico-reflexiva do futuro professor de línguas, principalmente por detectarmos que grande parte dos professores que já atuam na Educação Básica não sabem lidar com as diferenças nem com a inclusão social propriamente dita. Eles se mostram favoráveis a estas questões, mas não se sentem preparados para atuarem dentro desta perspectiva. Por isso, considero imprescindível que outras pesquisas sejam feitas e que mais discussões em sala de aula sejam realizadas para sensibilizar e preparar novos profissionais para aturem nesta perspectiva inclusiva. A continuidade da discussão sobre Inclusão, identidade e discriminação ainda se dará nas próximas pesquisas que estaremos propondo em breve.