

# ***GUAVIRA***

# ***LETRAS***

**Programa de Pós-Graduação em Letras**  
**UFMS/*Campus* de Três Lagoas**

|                |                 |       |        |               |
|----------------|-----------------|-------|--------|---------------|
| Guavira Letras | Três Lagoas, MS | n. 18 | 730 p. | jan./jul.2014 |
|----------------|-----------------|-------|--------|---------------|

# *Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*

## **Reitora**

Célia Maria da Silva Oliveira

## **Vice-Reitor**

João Ricardo Filgueiras Tognini

## **Diretor do Campus de Três Lagoas**

José Antônio Menoni

## **Editores**

Rauer Ribeiro Rodrigues (Chefe)

Kelcilene Grácia Rodrigues (Adjunta)

## **Editoração e Diagramação**

Rauer Ribeiro Rodrigues

## **Organizadores do Dossiê deste volume**

Cleomar de Souza Rocha (UFG)

Rogério da Silva Lima (UnB)

Kelcilene Grácia Rodrigues (UFMS)

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

Rede CO3

Rede Centro-Oeste de Pesquisa e Ensino em Arte,

Cultura e Tecnologias Contemporâneas

<http://www.redeco3.com.br/>

**Os autores são responsáveis pelo texto final, quanto  
ao conteúdo e quanto à correção da linguagem.**

© Copyright 2014 – os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(UFMS, Três Lagoas, MS, Brasil)

G918 Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras  
/ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Graduação e Pós-Graduação em Letras. – v. 18 (1.semestre, 2014), 730 p. - Três Lagoas, MS, 2014 -

Semestral.

Descrição baseada no: v. 11 (ago./dez/ 2010)

Tema especial: Centro-Oeste: Inventores, Pensadores e Intérpretes - Rede CO3 - Rede Centro-Oeste de Pesquisa e Ensino em Arte, Cultura e Tecnologias Contemporâneas

Organizadores: Cleomar de Souza Rocha (UFG), Rogério da Silva Lima (UnB), Kelcilene Grácia Rodrigues (UFMS), Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

Editor: Rauer Ribeiro Rodrigues

ISSN 1980-1858

1. Letras - Periódicos. 2. Estudos Literários

I. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Graduação e Pós-Graduação em Letras. II. Título.

(Revista On-Line: [http://www.pglettras.ufms.br/revistaguavira/revista\\_online.htm](http://www.pglettras.ufms.br/revistaguavira/revista_online.htm))

CDD (22) 805

## ***GUAVIRA LETRAS* 18**

### **Conselho Editorial**

Eneida Maria de Souza (UFMG)  
João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (UNESP/Assis)  
José Luiz Fiorin (USP)  
Paulo S. Nolasco dos Santos (UFGD)  
Maria do Rosário Valencise Gregolin (UNESP/Araraquara)  
Maria José Faria Coracini (UNICAMP)  
Márcia Teixeira Nogueira (UFCE)  
Maria Beatriz Nascimento Decat (UFMG)  
Rita Maria Silva Marnoto (Universidade de Coimbra – Portugal)  
Roberto Leiser Baronas (UNEMAT)  
Sheila Dias Maciel (UFMT)  
Silvia Inês Coneglian Carrilho de Vasconcelos (UEM)  
Silvane Aparecida de Freitas Martins (UEMS)  
Vera Lúcia de Oliveira (Lecce – Itália)  
Vera Teixeira de Aguiar (PUC/Porto Alegre)

### **Conselho Consultivo**

Águeda Aparecida da Cruz Borges  
Alexandre Huady Torres Guimarães  
Amanda Eloina Scherer  
Ana Lúcia Trevisan Pelegrino  
Angela Stube  
Angela Varela Pessoa Brasil  
Arlinda Cantero Dorsa  
Aurora Gedra Ruiz Alvarez  
Beatriz Eckert-Hoff  
Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento  
Diana Luz Pessoa de Barros  
Elisa Guimarães Pinto  
Elzira Yoko Uyeno  
Eunice Prudenciano de Souza  
Fátima Cristina da Costa Pessoa

Gloria Carneiro do Amaral  
Graciela Inés Ravetti de Gómez  
Ivânia Neves  
João Cesário Leonel Ferreira  
José Batista de Sales  
José Guilherme dos Santos Fernandes  
Kelcilene Grácia Rodrigues  
Lília Silvestre Chaves  
Lílian Lopondo  
Luís Heleno Montoril del Castillo  
Maralice de Souza Neves  
Marcelo Módolo  
Márcia Aparecida Amador Máscia  
Márcia Regina do Nascimento Sambugari  
Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões  
Maria José Rodrigues Faria Coracini  
Maria Lucia Marcondes C. Vasconcelos  
Maria Luiza Guarnieri Atik  
Mariana de Souza Garcia  
Marilúcia Barros de Oliveira  
Mário Cezar Silva Leite  
Marisa Philbert Lajolo  
Marlon Leal Rodrigues  
Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos  
Rauer Ribeiro Rodrigues  
Regina Celia Fernandes Cruz  
Regina Helena Pires de Brito  
Regina Mutti  
Ronaldo de Oliveira Batista  
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda  
Simone de Souza Lima  
Simone de Souza Lima  
Tania Maria Sarmento-Pantoja  
Thomas Massao Fairchild  
Valéria Augusti  
Vera Lucia Harabagi Hanna  
Véronique Marie Braun Dahlet

**Todos os pareceristas são professores doutores. Os laudos, circunstanciados, foram — quando necessário — enviados aos autores, para que os artigos passassem por revisão, correções e ajustes.**

Os artigos que compõem esta edição foram recebidos ou reapresentados no primeiro semestre de 2014 e aprovados em meados de ago./2014.

## **APRESENTAÇÃO**

# A GUAVIRA, O PPG-LETRAS E A REDE CO3

## *Guavira Letras* 18 - Apresentação

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

Editor-Chefe da *Guavira Letras*

Eis a proposta do Dossiê deste número:

### **Centro-Oeste: Inventores, Pensadores e Intérpretes**

- A formação histórica, cultural, artística e literária da Região Centro-Oeste
- As raízes, a gênese, os contornos sociais e a identidade da Região Centro-Oeste
- Os inventores, os pensadores, os artistas, os intérpretes, os renegados artísticos e literários do Centro-Oeste
- As perguntas fundamentais sobre o Centro-Oeste, do séc. XVIII aos nossos dias
- Os dilemas quanto ao futuro do Centro-Oeste no pensamento, nas artes e na literatura
- As diversas visões teóricas e ideológicas implícitas nas representações literárias sobre o Centro-Oeste
- As visões críticas e as visões idílicas na história, na geografia, nas artes e na literatura do Centro-Oeste
- O caráter específico do Centro-Oeste quando confrontado com a cultura de outras regiões do Brasil
- Os grandes intérpretes do Centro-Oeste: o legado do pensamento dos artistas e dos pensadores
- A universidade brasileira, a invenção do Centro-Oeste e o pensamento atual sobre a Região Centro-Oeste

Organizado a partir das discussões **Rede CO3 - Rede Centro-Oeste de Pesquisa e Ensino em Arte, Cultura e Tecnologias Contemporâneas** (<http://www.redeco3.com.br/>), o Dossiê foi organizado pelos professores Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS), Cleomar de Souza Rocha (UFG), Rogério da Silva Lima (UnB) e Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS). Reúne diversos pesquisadores de instituições **GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014



da Região Centro-Oeste e pesquisadores vinculados a instituições de outras regiões que tratam de temas ligados à Região Centro-Oeste. Traz, também, pesquisas de estudiosos do Centro-Oeste sobre outros temas, e pesquisas diversas, nas áreas de Literatura, Linguística e Ensino de Línguas ou de Letras.

O corpo do volume, acima das setecentas páginas (são 33 artigos, ao todo), diz muito da aceitação da chamada e da inserção da ***Guavira Letras*** na comunidade acadêmica do país.

Com o volume, migramos para um novo site, agora no âmbito do Câmpus de Três Lagoas da UFMS, onde está o PPG-Letras Mestrado e Doutorado que abriga a revista, em processo que culminará, em cerca de dois anos, na migração da revista para a Plataforma SEER.

Desejamos a todos uma boa leitura!

## SUMÁRIO

# Guavira Letras 18

julho/2014

|                                                                                                        |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| APRESENTAÇÃO:                                                                                          | 7          |
| <b>A GUAVIRA, O PPG-LETRAS E A REDE CO3 8</b>                                                          |            |
| Rauer Ribeiro Rodrigues, Editor – UFMS                                                                 |            |
| <b>DOSSIÊ - CENTRO-OESTE: INVENTORES,<br/>PENSADORES E INTÉRPRETES</b>                                 |            |
| <b>REDE CO3 – BREVE NOTÍCIA</b>                                                                        | <b>16</b>  |
| Kelcilene Grácia-Rodrigues - UFMS                                                                      |            |
| <b>SOBRE <i>O TRONCO</i>, ROMANCE DE BERNARDO ÉLIS</b>                                                 | <b>19</b>  |
| Luiz Gonzaga MARCHEZAN<br>Eunice Prudenciano de SOUZA                                                  |            |
| <b>A NOMEAÇÃO DO SER NO PROCESSO NARRATIVO: UMA<br/>LEITURA DO CONTO “JOÃOBOI”, DE BERNARDO ÉLIS</b>   | <b>36</b>  |
| Nismária Alves DAVID<br>Kênia Mara de Freitas SIQUEIRA                                                 |            |
| <b>JOSÉ GODOY GARCIA E A POÉTICA PRETA-E-BRANCA:<br/>IMAGENS COTIDIANAS DE UM REALISMO AFRO-GOIANO</b> | <b>53</b>  |
| Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR<br>Ana Clara Magalhães de MEDEIROS                                   |            |
| <b>A CAPITAL DO BRASIL NO SERTÃO DO CENTRO-OESTE:<br/>CAMINHOS DE MEMÓRIA</b>                          | <b>70</b>  |
| Ivany Câmara NEIVA                                                                                     |            |
| <b>Wlademir em processo: TRANSmutAÇÃO</b>                                                              | <b>92</b>  |
| Mário Cezar Silva LEITE<br>Andreza Moraes Branco LERIA                                                 |            |
| <b>MANOEL DE BARROS SOB A ÉGIDE <i>DAEMÔNICA</i></b>                                                   | <b>112</b> |
| Paulo BENTES<br>Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES                                                             |            |

|                                                                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ALTERIDADE E IDENTIDADE EM MANOEL DE BARROS</b>                                                                                | <b>130</b> |
| Luciene Lemos de CAMPOS<br>Rauer Ribeiro RODRIGUES                                                                                |            |
| <b>RETRATOS DO FEMININO NA LITERATURA EM MATO GROSSO DO SUL: <i>INOCÊNCIA, MORRO AZUL E CUNHATAÍ</i></b>                          | <b>154</b> |
| Maria Adélia MENEGAZZO<br>Joyce Glenda BARROS AMORIM                                                                              |            |
| <b>IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA NO <i>ENTRE-LUGAR</i> DAS MATAS DE MUNDO NOVO: UMA ANÁLISE DO CONTO “JACUTINGA” DE HÉLIO SEREJO</b> | <b>186</b> |
| Leoné Astride BARZOTTO<br>Noraci Cristiane Michel BRAUCKS                                                                         |            |
| <b><i>CONTOS DE HOJE E SEMPRE: LITERATURA E MEMÓRIA EM MARIA DA GLÓRIA SÁ ROSA</i></b>                                            | <b>201</b> |
| Alexandra Santos PINHEIRO                                                                                                         |            |
| <b>ACERVO E MEMÓRIA DO PROFESSOR JOSÉ PEREIRA LINS</b>                                                                            | <b>223</b> |
| Paulo Sérgio Nolasco dos SANTOS<br>Luciano Primo da SILVA                                                                         |            |
| <b>GERALDO FRANÇA DE LIMA – UM INTÉRPRETE DO CERRADO</b>                                                                          | <b>242</b> |
| Betina Ribeiro Rodrigues da CUNHA                                                                                                 |            |
| <b>GUIMARÃES ROSA E A DEMARCAÇÃO MODERNA</b>                                                                                      | <b>258</b> |
| José Carlos LEITE                                                                                                                 |            |
| <b>REFLEXÕES ACERCA DA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DO CAMPO-GRANDENSE SOB A PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA FRANCESA</b>                  | <b>284</b> |
| Maria Luceli Faria BATISTOTE<br>Talitha Gresele da Silva OZÓRIO                                                                   |            |
| <b>MEMÓRIA, IDENTIDADE, TERRITÓRIO: A FIÇÃO COMO MONUMENTO NEGATIVO</b>                                                           | <b>300</b> |
| Rogério LIMA                                                                                                                      |            |
| <b>EM BUSCA DE PERGUNTAS FUNDAMENTAIS PARA O CENTRO-OESTE: ESTUDOS DE LINGUAGEM E HISTÓRIA DOS DIAS ATUAIS AO SÉCULO XVIII</b>    | <b>323</b> |
| Maria Helena de PAULA<br>Jason Hugo de PAULA                                                                                      |            |

## **ESTUDOS DIVERVOS**

### **Artigos**

- SUBORDINAÇÃO ADVERBIAL NAS VARIEDADES LUSÓFONAS:  
CONSTRUÇÕES COM FUNÇÃO DISCURSIVA** **345**

Joceli Catarina STASSI-SÉ

- SOBRE ALGUMAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS NO BRASIL** **378**

Carlos Augusto de Melo

- O GÊNERO CONTO NA ÍNDIA. O *KATHA* NO  
*SHORT STORY* E VICE-VERSA** **405**

Cielo Griselda Festino

- RELAÇÕES DE PODER ENTRE ADULTOS E CRIANÇAS NO  
PROCESSO EDUCATIVO: REFLEXÕES À LUZ DA TEORIA  
HISTÓRICO-CULTURAL** **437**

Dr. Armando MARINO FILHO

Ms. Silvana Alves da Silva BISPO

- O LIRISMO IRÔNICO DE BORGES EM *O ALEPHE* A IRONIA  
EXISTENCIAL DE QUIROGA EM *A GALINHA DEGOLADA*** **463**

Danilo Luiz Carlos MICALI

- REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM *A FARSA*  
*DO ESCUDEIRO*, DE GIL VICENTE** **484**

Diva Cleide CALLES

- LIMITES DO CORPO: SIGNOS DO FEMININO  
NO TEXTO POPULAR PORTUGUÊS** **499**

Hermano de França RODRIGUES

- ASPECTOS DO FANTÁSTICO E DO GROTESCO  
EM EDGAR ALAN POE** **523**

Luciane Alves SANTOS

Maria Alice Ribeiro GABRIEL

- JOE CARIPUNA – A VOZ DO INDÍGENA EM  
*MAD MARIA* DE MÁRCIO SOUZA** **541**

Márcia Letícia Gomes

Miguel Nenevé

- A DUPLA FACE MACHADIANA EM  
“A CHINELA TURCA”** **557**

Patrícia Alves CARDOSO

|                                                                                                                                                                   |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>MACHADO DE ASSIS, INTÉRPRETE DO RIO<br/>DE JANEIRO OITOCENTISTA</b>                                                                                            | <b>565</b> |
| Maria Cristina RIBAS<br>Vagner RANGEL                                                                                                                             |            |
| <b>OS MARGINAIS NA BÍBLIA: LÚCIFER E MADALENA</b>                                                                                                                 | <b>581</b> |
| Salma FERRAZ                                                                                                                                                      |            |
| <b>“EU SEI O QUE VOCÊ É... VAMPIRO!” O MITO<br/>NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA</b>                                                                                    | <b>615</b> |
| Valeria Iensen BORTOLUZZI<br>Erick Kader CALLEGARO                                                                                                                |            |
| <b>PAUL DE KOCK: O “ESCRITOR DAS COZINHEIRAS” EM BUSCA<br/>DA CONSAGRAÇÃO</b>                                                                                     | <b>635</b> |
| Valéria AUGUSTI<br>Alessandra Pantoja PAES                                                                                                                        |            |
| <b>A INTERSEMIOSE TEXTUAL</b>                                                                                                                                     | <b>664</b> |
| Záira Bomfante dos SANTOS                                                                                                                                         |            |
| <b>DA NATUREZA, DOS HOMENS E DAS COISAS: ENTRE OS<br/>EFEITOS ESTÉTICOS DA OBRA E A CONCEPÇÃO DE<br/>EDUCAÇÃO NA OBRA <i>EMÍLIO</i>, DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU</b> | <b>686</b> |
| Josilene PINHEIRO-MARIZ<br>Aldenora Márcia C. Pinheiro CARVALHO                                                                                                   |            |
| <b>VIOLÊNCIA CONGÊNITA: A REALIDADE REPRESENTADA<br/>POR NOVOS ESCRITORES BRASILEIROS</b>                                                                         | <b>705</b> |
| Murilo Filgueiras CORREA<br>Clarice Zamonaro CORTEZ                                                                                                               |            |
| <b>NORMAS PARA SUBMISSÃO</b>                                                                                                                                      | <b>724</b> |
| <i>Contatos</i>                                                                                                                                                   | <b>730</b> |

## **DOSSIÊ**

### **Centro-Oeste: Inventores, Pensadores e Intérpretes**

#### **Inspiração:**

**Este Dossiê surgiu no âmbito das discussões da Rede CO3 - Rede Centro-Oeste de Pesquisa e Ensino em Arte, Cultura e Tecnologias Contemporâneas**

Cleomar de Souza Rocha (UFG),  
Rogério da Silva Lima (UnB),  
Kelcilene Grácia Rodrigues (UFMS),  
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

## **REDE CO3 – BREVE NOTÍCIA**

**A Rede Centro-Oeste de Ensino e Pesquisa em Arte, Cultura e Tecnologias Contemporâneas (REDE CO3)**, fundada em 17 de junho de 2010, congrega pesquisadores e entidades de ensino e pesquisa da região Centro-Oeste.

A REDE CO3 tem por finalidade:

- a) Promover o desenvolvimento do ensino e pesquisa na região Centro-Oeste, em arte, cultura e tecnologias contemporâneas;
- b) Congregar Instituições de Ensino Superior, Programas de Pós-Graduação, Grupos de Pesquisa e demais organizações de ensino e pesquisa bem como de pesquisa, desenvolvimento e inovação da região Centro-Oeste que atuam nas áreas temáticas da Rede CO3, visando o funcionamento em rede;
- c) Congregar pesquisadores que atuam na região Centro-Oeste nas áreas temáticas da REDE CO3, visando favorecer a pesquisa colaborativa;
- d) Efetuar ampla e intensa divulgação dos conhecimentos produzidos, favorecendo o intercâmbio, o diálogo e a interatividade entre programas e pesquisadores.



Compõem a REDE CO3 as seguintes instituições: UFG, UFGD, UFMS, UFMT, UFU e UnB.

\* \* \*

Nos dias 25, 26 e 27 de novembro de 2013, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas, foi realizado o IV Simpósio da REDE CO3. O propósito do evento foi reunir graduandos, pós-graduandos e pesquisadores de universidades brasileiras do Centro-Oeste que se dedicam aos estudos da arte, cultura e tecnologias contemporâneas, a partir de várias vertentes e suas interfaces, propiciando, assim, um espaço para a divulgação e apresentação de resultados de pesquisas nas áreas elencadas, e, principalmente, a reflexão e discussão conjunta sobre diferentes objetos de pesquisa.

O evento possibilitou, também, fomentar política de consolidação de PPGs do Centro-Oeste, fortalecer os PPGs em patamares de qualidade sempre ampliados, e estabelecer e desenvolver parcerias de pesquisa em Rede entre os PPGs do Centro-Oeste.

Com a realização do evento, foi possível potencializar as ações de rede de pesquisa e formação de recursos humanos, convênios, intercâmbios e outras ações em rede, e, principalmente, ampliar as relações entre os Programas de Pós-Graduação do Centro-Oeste, o Programa de Pós-Graduação do Câmpus de Três Lagoas da UFMS e as demais universidades do Brasil.

Foi a primeira ação da REDE CO3 no sentido institucional de fundar a Rede em termos regimentais, como o objetivo de implantar o sistema de intercâmbio entre os PPGs e demais universidades do Brasil e do exterior.

Além de contribuir para o desenvolvimento científico do Estado de Mato Grosso do Sul, o IV Simpósio da REDE CO3 serviu, também, como forma de confirmar a inserção do Mato Grosso do Sul nas redes nacionais de pesquisa.

\* \* \*

O IV Simpósio propiciou alguns resultados concretos:

- a) A realização do V Simpósio da REDE CO3 na UFMT;
- b) Ata de fundação da REDE CO3;
- c) Aprovação do Estatuto da REDE CO3;
- d) Organização e publicação de artigos de pesquisadores do Centro-Oeste na revista *Guavira Letras* (no Dossiê que segue);
- e) Divulgação para todos os pesquisadores do Centro-Oeste da REDE CO3, para consolidação da Rede com a elaboração de projetos interinstitucionais.

**Kelcilene Grácia-Rodrigues**

# SOBRE O TRONCO, ROMANCE DE BERNARDO ÉLIS

Luiz Gonzaga MARCHEZAN <sup>1</sup>  
Eunice Prudenciano de SOUZA <sup>2</sup>

**RESUMO:** A concepção de *O tronco* tem a influência das ideias de Hegel. A gênese desse romance está no primeiro propósito que teve Bernardo Élis em realizar uma monografia sobre os conflitos de posse de terra em Goiás, posteriormente modificado diante de novo projeto, o do romance *O tronco*. A posição ideológica do autor dá a direção argumentativa do romance; sua formação ideológica determina a escolha do tema romanesco, partilhado com figuras expandidas pelos procedimentos de argumentação que perpassam o discurso literário. Assim, diante do inegável valor estético da obra de Élis, analisamos, de maneira abrangente *O tronco*, especificamente, a argumentação que orienta a narrativa literária, realçada pelo tratamento artístico dado à violência, o seu tema, resultante da luta pelo poder. O romance foi editado em 1956; o autor, herdeiro do regionalismo literário da década de 30, por meio de uma combinação artística, bem calculada, entre a história de um poder local e a literatura, acusa, julga o domínio exacerbado de um determinado grupo social numa região goiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura brasileira. Regionalismo. Argumentação. Narrativa literária.*

A gênese de *O tronco* (1956) compreende uma inventiva de Bernardo Élis em realizar uma monografia sobre determinados conflitos com posse de terras em Goiás, nos idos entre 1917 e 1918, modificada posteriormente, diante de projeto novo, o do romance *O tronco*, em que permaneceu, do plano anterior, uma influência de

---

<sup>1</sup> Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Universidade Estadual Paulista – 14800-901 – Araraquara – SP – [lgmarchezan@uol.com.br](mailto:lgmarchezan@uol.com.br)

<sup>2</sup> Em estágio pós-doutoral no PPG Mestrado e Doutorado em Letras da UFMS, Campus de Três Lagoas; integra o Grupo de Pesquisa Luiz Vilela– GPLV; [euniceprus@gmail.com](mailto:euniceprus@gmail.com)

Hegel. Desse modo, o projeto inicial de Élis, preponderantemente dissertativo, teve uma solução literária e deixa transparecer, para nós, uma tensão entre o literal e o literário. Élis, inspirado em Hegel, segundo Enid Yatsuda (1997, p. 11), dividiu *O tronco* em quatro partes distribuídas na forma da tríade hegeliana: tese, antítese e síntese. Na tese, a primeira e segunda partes narram os conflitos de uma região em que uma falsa harmonia é garantida pelo respeito aos mais velhos e pela total submissão à hierarquia do patriarcado, configurando-se uma época em que as leis do país são totalmente ignoradas. Na antítese, a terceira parte do romance nega a falsa harmonia do primeiro momento, acirrando as contradições que irão deflagrar a luta. Na síntese, o antagonismo entre as partes é derrotado para dar lugar a uma nova perspectiva, num universo diferente, mais justo e igualitário, uma vez fragmentado o poder absoluto de “grupos feudais”, para os quais as leis nacionais inexistiam. É nossa intenção descrever essa tríade com base em teorias do texto, na argumentatividade e narratividade do romance.

Segundo Koch (1996, p. 80), “A argumentatividade manifesta-se nos textos por meio de uma série de marcas ou pistas que vão orientar os seus enunciados no sentido de determinadas conclusões, isto é, que vão determinar-lhes a orientação argumentativa, segundo uma perspectiva dada.” A orientação argumentativa de Bernardo Elis (1988, p. xviii), parece-nos, mostra-se firme já na sua “Explicação”, em página que antecede, com a função mediadora de um intradiscorso, o primeiro capítulo do romance:

Tirantes os pormenores, os fatos centrais desta narrativa aconteceram em Goiás. Os personagens, entretanto, tendo tudo de comum com o tipo social que representam, são fictícios. O autor não quis retratar ninguém, nem copiou de nenhum modelo vivo ou já falecido. Qualquer semelhança com pessoa viva ou morta é mera coincidência.

Os “fatos centrais”, o acontecido, assume, para nós, o fazer ativo, particular, do sujeito que percebe o que, inicialmente, quis dissertar, para, depois, na forma do romance, optar pelo memorável. Bernardo Elis, ao explicar sua atitude literária, aventa-nos que rememorou fatos da história de Goiás, os mesmos que lhe deram o centro da argumentação para *O tronco*. A memória é um saber narrativo e temático; uma reconstituição de acontecimentos por meio de um fazer interpretativo; o ficcionista, ao romanceá-la, procura uma conjunção entre o seu mundo, sua memória individual e a forma literária do romance. A memória, assim, traz, na argumentação narrada, as marcas centrais, nodais, do recordado; ela tensiona a ação romanesca; as situações ficcionais trabalhadas com memória recebem tratamento cuidadoso no âmbito das várias vozes da narrativa.

Vicente, em nosso juízo, constitui-se na voz paradigmática da narrativa; homem refletido, de ação, enfrentou os Melo, mesmo sendo um deles e, também por isso, por medo, retroagiu em algumas das suas convicções. Vicente é a base metonímica, literária, que compõe o texto romanesco de Bernardo Elis, voltado para o acontecido em Goiás. Metonímia traz implicação, inclusão; inclui, no texto, valores empiricamente constatados, latentes, sem a presença do dado, do determinado pelo acontecido. A metonímia é indutiva e promove dissonâncias. Vicente estranha o seu mundo, mesmo sendo o Duro o seu mundo. Vicente é a implicação central da argumentatividade de Bernardo Elis no interior da narrativa de *O tronco*.

Lemos, nas primeiras linhas, do primeiro capítulo do romance: “UMA INDIGNAÇÃO, uma raiva cheia de desprezo crescia dentro do peito de Vicente Lemes à proporção que ia lendo os autos. Um homem rico como Clemente Chapadense e sua viúva apresentando ao inventário tão-somente a casinha do povoado!” (ELIS, 1988, p. 4). A expressão “UMA INDIGNAÇÃO” aparece com maiúsculas no original, antecipando a narrativa do romance e funcionando como um índice marcador de sua orientação argumentativa. Está clara a intencionalidade do que será narrado; tratar-se-á de forte indignação diante de fatos abusivos e antiéticos. O narrador, por meio de um discurso indireto livre, apresenta-nos o protagonista Vicente Lemes - um coletor do Estado, indignado com a sonegação que constata nos autos do inventário de Clemente. A seguir, um argumento da narração

perpassa a mente do protagonista: “Veja se tinha cabimento! E as duzentas e tantas cabeças de gado, gente? E os dois sítios no município onde ficaram, onde ficaram? Ora bolas! Todo mundo sabia da existência desses trens que estavam sendo ocultados”. (ÉLIS, 1988, p. 4).

Os primeiros momentos da ação romanesca dão-nos a têmpera da narrativa: de um lado, a figura de Vicente, que induz; de outro, a argumentação, pelo comentário do narrador, em discurso indireto, que deduz.

Reconhecemos, nas primeiras linhas da Explicação que acompanham o romance, que a ideologia de Bernardo Elis dá a direção argumentativa para *O tronco*; que ela perpassa o tema e as figuras que sustentam sua narrativa centrada na memória.

Acontece que Vicente é coletor do Estado, indicado por Artur Melo. O seu posicionamento frente ao inventário de Clemente, contrário à sonegação é, portanto, contra os interesses de Artur, e, assim, motivará toda a ação da narrativa: uma luta fratricida dos Melo pelo poder no Duro, tendo em vista a autoafirmação de todo o clã na política do Estado, conforme podemos deduzir, se quisermos, dessa outra metonímia previsível, implicada na narrativa, a que representa a família Melo.

A segunda proposição da tese de Bernardo Elis, assentada também no início do romance, foca, por pressuposição, e na ausência de Vicente do foco narrativo, a dimensão da truculência dos algozes do protagonista, no caso, através de uma delinquência do patriarca dos Melo, Pedro, que, por desafeição, assassina Vigilato, com o propósito único de mostrar ao Largo do Duro, a medida da sua força, movendo-o, a plantar, em frente à “calçada alta”, com “aspecto imponente” da sua casa, uma estaca, no exato lugar em que o cadáver de Vigilato ficou exposto ao público da Vila. Pedro Melo dizia que “[a]quilo era para publicar o feito [...]. – Pra exemplar cabra maludo [...]” (ÉLIS, 1988, p. 13) que ousasse contestar seu poder. E tudo que a autoridade local, o Juiz Valério, pôde fazer foi escrever uma representação ao Governo Estadual, pedindo meios para punir o criminoso. O medo paralisa os moradores do Duro, “nem o fazedor de caixão teve coragem de trabalhar para o inimigo do coronel” (ÉLIS, 1988, p. 13), e o corpo de Vigilato foi enterrado em uma colcha, carregado somente

por dois homens, que aceitaram a incumbência com a condição de que fosse publicada a intimação da autoridade.

Assim, nesses primeiros momentos do romance, temos a tese: o poder do poder nas mãos dos que têm o poder do dinheiro e, por meio dele, do mando, desdobramentos estes que leremos a partir, principalmente, dos dois primeiros capítulos de *O tronco*. Nos dois seguintes teremos, na disposição da dialética, a antítese e, por último, a síntese, em que, no capítulo final, o da luta, Vicente assume suas posições nos limites das suas forças.

A ficção de Bernardo Elis faz-se, assim, engajada, ou, conforme Koch (1996, p. 17): “ação sobre o mundo dotada de intencionalidade, veiculadora de ideologia, caracterizando-se, portanto, de argumentatividade”.

A argumentatividade é um procedimento que prepondera no discurso persuasivo, na progressão argumentativa de uma ideia em outra; no discurso artístico, ela progride no lastro de sequências de imagens, de uma imagem para outra, com a função, até, de preparar predições.

Ninguém observa ou comenta a presença da estaca no Largo da Vila do Duro, a que marcou a morte de Vigilato. O Largo é um espaço despovoado, de medo. A ausência do povo do Duro na periferia do Largo implica o seu recolhimento por medo, do início ao final da narrativa. Mesmo quando entra Vila adentro, até o Largo, o cadáver de Pedro Melo, conduzido até a entrada da sua casa, ao lado, portando, da estaca por ele fincada para exibir o assassinato de Vigilato:

A Vila estava deserta e muda, apenas os praças do Alferes Mariano guardando a casa do juiz, vizinha da igrejinha [...]. E os que estavam na Vila, ao saber da notícia, fecharam-se em suas casas. Portas fechadas, janelas fechadas, apenas uma frinchinha aberta por onde vigiavam os acontecimentos. (ÉLIS, 1988, p. 128).

As predições, pelo narrador, ocupam a narrativa:

Que coisa horrorosa! Mataram o Coronel Pedro Melo, o homem que supunham imortal! Agora Artur atacaria o povoado para vingar a morte do pai. Artur era companheiro de Abílio Batata, Roberto Dorado e Maroto, chefes de bandos famosos pelos massacres de Pedro Afonso, São Marcelo e Santa Filomena, no Piauí. (ÉLIS, 1988, p. 128).

A partir dessa profecia, a enunciação, com o objetivo de construir um conjunto de efeitos cênicos para enfatizar o medo vivido na Vila do Duro, mobiliza três imagens – a do Largo, a da noite e a da chuva. Entre elas, como um hábito, paira o silêncio, um comportamento natural que a Vila do Duro compartilha com o medo; o silêncio é a forma espontânea de reação dos habitantes do Duro diante do medo. Assim, somente vozes dos comandados de Artur Melo retumbam “pelo Largo deserto” (ÉLIS, 1988, p. 202); até mesmo a chuva tomba sobre “o Largo deserto”. (ÉLIS, 1988, p. 210). Dessa maneira: “Longas, longas e silenciosas, as noites do Duro pareciam não ter fim” (ÉLIS, 1988, p. 82), o que se fez possível ouvir um animal tosar “o capim do Largo, na noite cega e molhada, num ritmo soturno: - crou, crou, crou”. (ÉLIS, 1988, p. 83). Neste ambiente de silêncio no Largo, a noite. A noite vinha do alto: “uma noite terrível” (ÉLIS, 1988, p. 132); uma noite de espera: “No silêncio da noite alta, naquele silêncio de espera, naquele silêncio que até os meninos respeitavam, naquele silêncio apenas conspurcado pelos passos dos soldados na ronda ...”. (ÉLIS, 1988, p. 202).

A chuva aparecerá uma vez deflagrado o cerco ao Largo e num momento em que transparece reunida com as duas outras imagens do cenário, momento exato do término do terceiro capítulo: “No silêncio, gerava-se o mistério da madrugada, pobre madrugada chuvosa, sem galos nem pássaros, gerada no medo e na covardia”. (ÉLIS, 1988, p. 207). Lemos, na sequência, nas primeiras linhas do último capítulo, o da luta: “Incessantemente, ininterruptamente, a água tombava sobre as casas, sobre o Largo deserto”. (ÉLIS, 1988, p. 210). A seguir, o silêncio do Largo é substituído pelo ruído de uma luta infinda entre policiais e jagunços e sob chuva, que fará do sertão um “vasto



lamaçal”. (ÉLIS, 1988, p. 260). Ela, a chuva, “não cessava”. (ÉLIS, 1988, p. 262). Quando cessou, a luta também findou e do barulho geral ficou o trovão, que finalizou a história toda de *O tronco*: “o trovão retumbava, trepidando nos ecos distantes [...]. Outro trovão, longo e sonoro, abalou as nuvens que se moviam como se fossem pesados e tardos bois de carro”. (ÉLIS, 1988, p. 276). Pressupõe-se, assim, neste romance de firmes pressuposições, induções metonímicas, que a vida, com todo o peso da tragédia transcorrida no cenário do Largo, retornava ao Duro como no ritmo e condução de vagarosos bois de carro.

De certa maneira, toda a instabilidade da narrativa será mediada pela figura da água. A chuva aparece como elemento prenunciador das ações transformadoras, importantes para a progressão da argumentatividade. Ela aparecerá momentos antes do assassinato de Pedro Melo, enquanto seu bando preparava-se para deixar a Grotá: “[a]trelaram os cachorros, aprontaram as armas, tomaram as capas de chuva, que o tempo tava mostrando água. Era como se partissem para uma caçada [...]”. (ÉLIS, 1988, p. 114). Na antítese, o grande corpo de Pedro Melo cai em espaço úmido. Com a morte do patriarca, ocorre o abalo no poder da família Melo, tese dos dois primeiros capítulos, o que deflagrará o conflito maior que culmina no assalto à Vila do Duro. Quando os corpos de Pedro Melo e Mulato chegam ao Largo, haverá um prenúncio da tragédia por meio da chuva iminente: “[a] rede lá vinha pelo povoado vazio, vazio, conduzida por dois soldados. Os passos retumbavam, a carga estava pesada [...]. Nuvens grossas manchavam o céu azul; nenhum vento soprava. Iam ter aguaceiro pela tarde.” (ÉLIS, 1988, p. 128). Mais uma vez a imagem da chuva irá se unir às imagens do Largo vazio e do silêncio, corroborando para a argumentatividade da narrativa. Uma “noite terrível” descia sobre a cidade, o céu estava da “cor de carvão” e uma “chuva dos diabos” começava a cair. É como se algo terrível pairasse sobre a Vila do Duro, pois haviam “profanado” as leis do sertão, matando o homem mais poderoso do lugar. Simbolicamente, o sistema patriarcal será negado na antítese diante de Pedro Melo morto, ao lado de um simples empregado como Mulato, e carregado pelo Largo, “numa só rede, misturando na morte o sangue” (ÉLIS, 1988, p. 128).

A chuva acompanha o despertar de um novo tempo, de outra forma de vida para os moradores da Vila. À proporção que se aproxima o ataque à Vila do Duro, a reiteração do campo semântico em torno da figura da água será mais perceptível. Como já foi dito, o início da síntese – último capítulo e momento em que a Vila será atacada –, será marcado por forte chuva: “[...] incessantemente, ininterruptamente, a água tombava sobre as casas, sobre o Largo deserto. Um ou outro urubu que ficava em riba da cumeeira [...]” (ÉLIS, 1988, p. 210). A chuva ininterrupta e o urubu anunciam a tragicidade e o desfecho da batalha. E será somente na última página do romance que a chuva insistente irá cessar: “[f]oi quando um trovão roncou. – Agora, sim, – falaram os quatro homens ao mesmo tempo. – Agora o tempo vai suspender.” (ÉLIS, 1988, p. 276); configurando-se, com o término da chuva, um novo tempo, a possibilidade de um futuro baseado na fraternidade e na confiança: e “[n]os olhos de Ângelo e Júlio de Aquino, Vicente não surpreendeu aquele ar de desprezível ironia, de há pouco: surpreendeu agora um traço de profunda fraternidade, de inabalável confiança” (ÉLIS, 1988, p. 276), um recomeço.

A figura da água acompanha todo o percurso do poder ao longo da narrativa. Chuva é elemento fecundador do solo. Nesse sentido, podemos pensar a lama – fusão de água e terra –, decorrente do excesso de chuva, em momentos de síntese, como configurador do genesíaco, força telúrica germinando nova vida. Os argumentos da narrativa estruturam-se de forma a indicar a passagem de um espaço seco – Vila do Duro –, em que Pedro Melo imperava, para um espaço “mole”, onde a lama configura espaço genesíaco, indicativo de início de uma nova vida: “[a] erva crescia com viço extraordinário [...]. Havia no ar um cheiro de verde, de coisa apodrecida, de semente germinando.” (ÉLIS, 1988, p. 210). É a vida que brota, alguma coisa resultaria do sangue derramado no Duro, “[...] alguma coisa de bom ia restar. O sangue ingênuo e heroico não correria inutilmente. Depois de tudo aquilo, Duro não seria o mesmo, tinha que transformar-se, tinha que modificar-se.” (ÉLIS, 1988, p. 252).

Assim, o percurso figurativo da água recobrirá o percurso temático de uma nova perspectiva para as leis do sertão. O ataque à Vila deixa-a em estado lamentável, mas transformada. E Vicente, em

sua rota de fuga, atravessa vários rios. A penosa travessia do rio Palma, particularmente, possibilita-nos entender dadas mudanças no seu modo de pensar o mundo e com compensações: apesar de não ter derrotado completamente Artur e os jagunços, pela primeira vez, provou para os moradores do Duro que um poderoso também pode morrer e um serviçal conseguir sua liberdade. Desse modo, no momento, os argumentos da síntese negam os valores preestabelecidos pelos da tese.

Voltemos, por mais uma vez, à tese da narrativa, originada de uma disputa, seu acontecimento central. Vicente alterou, por intimidação de Artur Melo, o despacho que deu no inventário de Clemente Chapadense. A seguir, reagiu: fez uma representação ao Governo do Estado que enviou comitiva com juiz, promotor e força policial, a fim de reordenar o senso de justiça na Vila do Duro. Vicente, inicialmente, voltou atrás, por medo de decisão tomada; apelou, então, honrando o seu cargo, junto ao Governo do Estado, pelo restabelecimento do seu despacho. Artur Melo, sem medo, desafiou a todos. Contamos, assim, encenado pela narrativa, com dois comportamentos morais distintos: o de Vicente e o de Artur. Vicente não quer roubar ou facilitar o roubo, a fim de não sentir culpa ou vergonha e, desse modo, perder a sua honra. Vicente tem um código de conduta; cumpre-o, respeita a sua identidade; assim, identifica-se com o que pensa, define-se. Artur representa uma casta que não segue um comportamento civilizado que atenda às características próprias de uma vida social, coletiva, codificada pela civilidade. Dessa maneira, coloca-se acima do medo, da vergonha e da honra; mais, traça, para os outros, intimidando-os, amedrontando-os, o seu código de honra, pela vergonha que desperta no meio em que age, pelo modo como age, envergonhando e desonrando seus conterrâneos pela força bruta. Assim, lemos em *O tronco* um jogo encenado entre o que é humano e civilizado e o que representa o desumano, a barbárie.

Nesse jogo de poder, Vicente vive uma contradição: é parte dos Melo; porém, desafia o medo, busca superá-lo; não quer comprometer a sua existência com a desonra e a vergonha. No pacto que traça com Aninha, matriarca dos Melo, para a solução do conflito da Vila com Artur, ele abandona o Duro, ou seria morto. Na rota de fuga (em busca de sínteses) vive suas contradições (antitéticas). Diz-nos o narrador:

Não se sentia seguro. No fundo, a consciência o acusava. Parecia que praticava um ato mau e indigno. Fugir, deixando a família na mão de jagunços! Agora, no silêncio do campo, a fala da velha lhe aparecia falsa e mentirosa. Podia lá essa velha defender ninguém? Por acaso Artur atendeu aos seus rogos de não atacar o povoado? Fugir, deixando amigos, parentes, gente que atendera a seu apelo e viera de longe, sem nada ter com o barulho. Não seria uma covardia? Estaria praticando um ato vil? Censurara tanto Carvalho, censurara Mendes de Assis e estava obrando igualzinho a eles. Na frente, uma grande coisa branquejava na noite. Era a pedra branca que dava nome ao pasto. Aí Vicente assentou-se e deixou que os companheiros se fossem, arcados, procurando ocultar-se na macega, cada qual com o coração mais cheio de dúvidas e de esperanças. (ÉLIS, 1988, p. 246-7).

A despeito das suas dúvidas, as certezas, conforme o narrador, apareciam-lhe também, dando-lhe conforto e visibilidade diante da atitude que tomara pela Vila do Duro:

[...] Vicente Lemes e Valério Ferreira lutavam porque era impossível viver sem o mínimo de liberdade que permitisse o exercício da profissão de comerciante, lavrador, criador ou burocrata. Fomentando a luta e tirando partido dela, estavam os coronéis que dominavam a política do Estado de Goiás, homens do mesmo estofado dos Melos, com seus mesmos hábitos e costumes, homens que criaram a aqueceram até ontem, no seio, os Melos e que hoje os combatiam com o mesmo impulso que um

animal morde e escoiceia o seu igual de tropa na beira do cocho de milho. Contudo, alguma coisa de bom ia restar. O sangue ingênuo e heróico não correria inutilmente. Depois de tudo aquilo, Duro não seria o mesmo, tinha que transformar-se, tinha que modificar-se. (ÉLIS, 1988, p. 252).

Finalmente, Vicente pensa no seu destino, então separado dos Melo (também transformados e com a participação de Vicente). Observa-nos o narrador:

Pela cabeça de Vicente os pensamentos galopavam. Agora teria que enfrentar o Sul do Estado, uma vida diferente, um meio totalmente desconhecido. No Norte, onde quer que chegasse, era só dar o nome e o pessoal se abria em amabilidades: - Ah, gente dos Lemes, sim senhor! Gente importante, gente de haveres! – Agora, não teria nada disso. Ninguém o conhecia, ninguém lhe daria nenhum valor, tinha que labutar duramente para obter sua subsistência, sem gado, sem meio de vida. (ELIS, 1988, p. 274).

Uma narrativa, ao seu modo, organiza-se no âmbito de uma busca. O modo da ação narrada no romance *O tronco* caracteriza-se pelo querer dos seus protagonistas: Vicente, de um lado e, de outro, Artur Melo. O modo diferente de querer dessas duas personagens é que mobiliza o investimento figurativo para as prospecções (avanços e recuos) da narrativa do romance. Um romance trabalha uma visão circunstancializada da vida, dentro de uma unidade de tempo, numa história cerrada, envolvida numa coerção interna e voltada para um desenlace. Desse modo e do ponto de vista do gênero romance, Bernardo Élis reordenou o material da sua monografia; deu à ação narrada, na maneira como estruturou o seu material monográfico, uma organização singular, literária. Na voz delegada ao narrador,

observamos a presença das funções referencial, emotiva e conativa da linguagem, porém, no estabelecimento das pressuposições da narrativa, pela metonímia, domina a função poética que nos orienta a leitura de *O tronco*. As recorrências sistemáticas ao silêncio do Largo, a indefinição da noite e a constância da chuva elaboram, do ponto de vista da função poética da linguagem, as representações do querer de Vicente. Vicente, dentro das suas possibilidades, alterou o destino da Vila do Duro: colocou uma oligarquia em crise. Artur Melo sofreu perdas irreparáveis, morais e patrimoniais; também é outro. Vicente, até por isso, terá que enfrentar, conforme o narrador, “uma vida diferente”, outra vida. Deixará, então, o cenário ditado pelo silêncio, pelo indefinido e pelos ruídos “longos e sonoros”, e dos trovões, também indefinidos, que ecoam pelo Duro e poderá começar uma vida entre iguais, sem favoritismos e privilégios.

Vicente destaca-se do aglomerado de tipos de um meio social encenado por Bernardo Élis. O protagonista de *O tronco* é caracterizado no seu conflito interior, no seu desejo, o que o faz transcender o típico. Vicente não é previsível; surpreende-nos porque se surpreende; supera-se. Nunca tirou das suas costas o que lhe coube pela deflagração da luta com Artur Melo na Vila do Duro. Momentos antes dela, os de antítese, pensa, sozinho:

Se pudessem fugir, reunir o pessoal, deixar o povoado, largar ali apenas a polícia... Pouco importava que o chamassem de covarde, de medroso, do diabo, contando que não fosse ele fator de tanta desgraça, de tanto mal-estar, de tanta dor. Mas era impossível fugir. Estavam cercados. A polícia não iria consentir que paisanos se retirassem, os paisanos que eram trincheira da polícia, em cuja munição residia a esperança dela. Se tentassem sair, a política abriria fogo contra eles e aí é que a viola estava em caco: fogo da polícia de um lado, fogo dos jagunços de outro.

Do temor e da esperança, gerava-se o dia: a madrugada rompia. Um suor frio molhava o

rosto e as mãos de Vicente, que se achou sobre o beiral da casa da sogra. O dia surgia com umas cores desbotadas de arrebol da manhã chuvosa e feia. Seria aquela a derradeira manhã que seus olhos viam? (ÉLIS, 1988, p. 203).

Bernardo Élis, de uma geração de ficcionistas regionalistas “amante[s] do típico” (BOSI, 1972, p.479), conta-nos, em *O tronco*, um longo caso, uma fábula goiana, idealista, como toda fábula; uma fala que prevê um interlocutor e que mostra censura, recomenda conselhos, por meio de um texto em que o narrar constitui-se como o meio de expressão do dizer. Trata-se de uma narrativa que diz um caso como fábula, com parábolas analógicas que lemos por meio de metonímias do mundo natural: as da noite e da chuva, preponderantemente. A fábula sustenta-se através de um discurso narrativo, ao lado de outro, interpretativo. A narrativa da fábula, como a do caso, constroem demonstrações. O seu paralelismo, a sua construção, a sua simetria, sua analogia, estimulam um pensamento contínuo, que relaciona ideias, por partes, dando-nos uma visão, no caso, múltipla, dos “fatos centrais” acontecidos.

O procedimento da arte é o da singularização dos objetos, que expande a duração da atenção sobre a obra. Dessa forma, segundo Eikenbaum (1973, p. 14-15):

A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. Daqui deriva a ligação habitual da imagem com a singularização.

O literário é construído através de procedimentos estéticos de singularização (sensações, percepções expressivas do mundo). O discurso literário é um discurso elaborado, formal; ele é montado, segundo Jirmunski (1973, p. 60), através de um “sistema de procedimentos” singulares, que, acreditamos, tê-los indicado.

Enid Yatsuda sempre observou o condicionamento da obra literária de Bernardo Élis com o seu tempo; para a estudiosa, o autor, em muitas oportunidades, acima de tudo, “ressaltou a importância que a opção política exerceu em sua vida: tornou-o afinado com o seu tempo”. (YATSUDA, 2005, p. 121). O ingresso no partido comunista marcou definitivamente o escritor, definindo os contornos de uma obra destinada a revelar o drama até então desconhecido do sertão; obra em que a inventividade da criação literária transmuda a realidade em algo mais “real” que a própria realidade histórica. Sem renunciar aos atributos do literário, Bernardo Élis quis integrar-se às agitações político-sociais de seu tempo.

O engajamento, conforme o sentido proposto por Sartre, define-se por uma tomada de posição refletida e lúcida, o que impossibilita o manifesto de um discurso neutro; desse modo, o próprio silêncio é já carregado de escolha. Assim, desde a publicação de *Ermos e Gerais* (1944), a obra bernardiana percorreu o estado de Goiás, denunciando e reivindicando a renovação do sistema político-social arcaico do Estado. Uma vez questionado sobre o que o motivou a escrever o romance *O tronco*, Élis revelou-nos:

O que me moveu a escrever o livro? Para denunciar o abandono em que jaziam as populações sertanejas, apenas lembradas para formar tropas do exército e para pagar impostos, totalmente injustos e arrecadados brutalmente. O sertão vivia ao deus-dará, como área reservada para expansão do mercado capitalista do Rio de Janeiro, São Paulo e do litoral, mercado esse que explorava o sertão com impiedade maior do que fazia a antiga metrópole portuguesa. (REMATE DE MALES, 1997, p. 71).

Bernardo Élis, com sua ficção, retratou as desigualdades sociais de meados do século passado. Suas personagens, geralmente, acomodam-se ao meio degradante em que vivem; subjugados, resignam-se no medo. Na maior parte do discurso bernardiano, retrata-



se o homem reificado, embrutecido pelo sertão. No entanto, em *O tronco*, o sistema político-social torna-se flexível. Afinal, o Coronel Pedro Melo é eliminado – “o homem que supunham imortal” –, numa demonstração de que um poderoso pode ser superado. A inventiva de Élis, aliada a sua estratégia hegeliana de argumentação, recorta o contínuo histórico em descontinuidades de uma narrativa ficcional. Assim, o discurso, com função poética, dá ao histórico uma organização particularizada, a do literário.

O ficcionista que trabalha com a história, como no caso de Bernardo Élis, quer apagar a nitidez da fronteira entre a ficção e a não-ficção; introduz-nos, assim, no território da metaficção; nele, vemos uma narrativa e não lemos apenas ficção. *O tronco* contém indicativos pronunciados que nos apontam para um fazer ficcional com ideias nucleares que tensionam história e ficção, em que o romance, para contar a história, não perde de vista os primados da ficção. Assim, o histórico transparece no texto literário híbrido de Bernardo Elis.

A ficção tem um modo de sistematizar a materialidade do histórico no tempo do enredo de uma forma literária. O tempo histórico que a ficção toma, assim, para o seu enredo, faz-se arbitrário; ela quer, do tempo histórico o seu realismo, um efeito de sentido cognoscível, porém, de forma singular, com as especificidades do literário - por meio de personagens, da espacialidade e temporalidade da ficção e não com a função de verificação do dado.

Bernardo Élis, para nós, em *O tronco*, quando narra, escolhe o que narra conforme sua vontade de representação ficcional: opta pela forma literária do romance, desloca a ênfase do referente, mostra parte dele num todo e provoca um debate entre conformidades identitárias; manifesta-nos uma intencionalidade, porém, funde a função referencial à função poética da linguagem; constrói traços de verossimilhança entre o romance e situações acontecidas e vividas, por meio de um dizer verdadeiro, enunciado, porém, sem a hermenêutica que compreende a constituição do discurso historiográfico. O contexto que Bernardo Élis transporta para o interior do seu romance está modalizado, aspectualizado; recebe uma ordenação ficcional; vêm da sua experiência com a ficção, da maneira como o ficcionista realiza, com metonímias, as acomodações que a linguagem literária proporciona para a enunciação do mundo ficcional.

## About *O tronco*, Bernardo Élis' novel

**ABSTRACT:** The conception of *O tronco* was influenced by Hegel's ideas. The genesis of this novel is in Bernardo Élis' purpose of writing a monograph on land ownership conflicts in Goiás, later transformed into a new project, the novel *O tronco*. The same ideological position of the author gives the argumentative direction of the novel; his ideological background determines the choice of the theme, associated with images expanded by the procedures of argumentation that permeate the literary discourse. Thus, in face of the undeniable aesthetic value of Élis' work, we analyzed *O tronco*, specifically the argumentation that guides the literary narrative, enhanced by the artistic treatment of violence, its theme, as the result of the struggle for power. The novel was published in 1956; the author, heir to the literary regionalism of the 30s, through an artistic and calculated combination of the story of a local government and literature, accuses, judges the exacerbated domination of a particular social group in a region in Goiás.

**KEYWORDS:** *Brazilian Literature. Regionalism. Argument. Literary narrative.*

### Referências:

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

EIKENBAUM, B. A teoria do método formal. In: Toledo, D.O. (Org.) *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 3-38.

ÉLIS, B. *O tronco*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

JIRMUNSKI, V. Sobre a questão do “método formal”. In: Toledo, D.O. (Org.) *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 58-70.

KOCH, I.G.V. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1996.

YATSUDA, E.F. Literatura e política. In: UNES, W. (Org.) *Bernardo Élis. Vida em obras*. Goiânia: Agepel/ICBC, 2005. p. 121-129

YATSUDA, E.F. Apresentação. *Remate de Males*, Campinas, n. 17, p.9-13, jan/dez. 1997.

# **A NOMEAÇÃO DO SER NO PROCESSO NARRATIVO: UMA LEITURA DO CONTO “JOÃOBOI”, DE BERNARDO ÉLIS**

Nismária Alves DAVID<sup>1</sup>

Kênia Mara de Freitas SIQUEIRA<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho, apresenta-se uma leitura do conto “Joãoboi”, publicado pelo escritor goiano Bernardo Élis (1915-1997) no livro *Apenas um violão* (1984), a fim de discutir as possibilidades de relação entre a onomástica e a literatura, a chamada onomástica literária, segundo Ionescu (1993). A partir da análise do enredo, dos antropônimos e dos topônimos, dá-se destaque ao nome da personagem Joãoboi e ao papel da contadora de história, Rosária. Considerando-se o poder mágico da nomeação do ser, conforme Cassirer (1992), objetiva-se revelar a importância dos nomes que revelam a visão de mundo das personagens e os aspectos socioculturais do sertão goiano. Os nomes próprios são significativos na história, comprovando a motivação cultural, sobretudo a criação onomástica Joãoboi que estabelece uma estreita ligação entre o nome e o ser que é construído no processo narrativo. Desse modo, dá-se atenção ao uso dos nomes feito pela literatura bernardiana e, assim, busca-se despertar o interesse de estudiosos acerca do tema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Onomástica. Literatura. Bernardo Élis.

## **Introdução**

Este trabalho pretende analisar o conto “Joãoboi” – do escritor Bernardo Élis – publicado no livro *Apenas um violão* em 1984, com o objetivo de discutir a nomeação do ser no processo narrativo, dando

---

<sup>1</sup> UEG - Universidade Estadual de Goiás. Letras. Pires do Rio – Goiás – Brasil.  
75200-000 – nisdavid@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> UEG - Universidade Estadual de Goiás. Letras. Pires do Rio – Goiás – Brasil.  
75200-000 – keniaramara@hotmail.com.

destaque aos nomes das personagens e dos lugares, especialmente, à nomeação da personagem homônima ao título. Por meio da narrativa oral que se insere nas páginas do texto, a referida personagem é apresentada ao leitor conforme a visão que outras personagens têm dela. O nome João boi relaciona-se às suas características físicas, cuja imagem representa tanto o meio natural quanto o universo cultural do seu lugar de origem e de vivência: o sertão goiano. Por isso, para enfocar este aspecto na escrita bernadiana, leva-se em conta a reflexão sobre o nome próprio a partir de algumas considerações sobre a onomástica literária.

### **Algumas considerações sobre onomástica literária**

Por onomástica literária, segundo Ionescu (1993), entende-se a parte da onomástica que investiga os nomes próprios empregados nas obras de ficção, sendo que seus aspectos teóricos e metodológicos se assentam tanto no aspecto linguístico quanto no aspecto poético. Diversas análises de textos literários comprovam que os nomes próprios são significativos e assumem uma finalidade poética no enredo como, por exemplo, o trabalho intitulado *Proust e os nomes*, empreendido por Barthes, acerca dos nomes próprios encontrados na obra *Em busca do tempo perdido*.

Para desvendar a importante relação entre o nome próprio e o personagem literário, faz-se necessário observar o valor semântico dos nomes fictícios e de que modo este contribui para o significado global da obra em que estão inseridos. O projeto literário geral da obra é constituído também por certa informação onomástica e Ionescu (2003) salienta a liberdade criativa do escritor que permite a criação onomástica, mediante a formação de um novo nome próprio ou a reconfiguração dos sentidos de um nome preexistente à obra. Desse modo, o valor de um nome próprio se constrói no texto por decisão do seu autor.

Analisar o conjunto de nomes próprios de uma obra literária significa realizar o inventário onomástico e analisar as relações entre os diferentes nomes. Conforme Ionescu (2003), um texto pode apresentar um discurso metaonomástico, isto é, comentários que analisam e interpretam nomes, mediante as vozes do narrador e/ou de

personagens, os quais indicam a intenção do autor de orientar determinada interpretação dos nomes a ser feita pelo leitor.

Nessa perspectiva, distinguem-se marcas antroponímicas, marcas toponímicas e marcas temporais. As marcas antroponímicas designam os elementos textuais que desempenham o papel de personagens, como, por exemplo, antropônimos, zoônimos, teônimos, entre outros. As marcas toponímicas se referem aos marcos espaciais, nos quais se situam as personagens, tais como hidrônimos e orônimos. E, por último, as marcas temporais (cronônimos) identificam os acontecimentos relacionados com o tempo, épocas.

Há a oposição entre formas oficiais e formas não-oficiais (consideradas como populares, locais, regionais), sendo que o emprego de uma ou outra sempre traz conotações temporais, espaciais e/ou sociais ao texto literário. Um dos aspectos mais importantes da onomástica literária é a motivação onomástica, intenção no ato de nomear os referentes e o uso de seus nomes. Para Ionescu (2003), há dois tipos de motivação dos nomes próprios no texto literário: motivação natural e motivação cultural. A primeira baseia-se na transparência dos nomes cuja etimologia é evidente; a segunda, por sua vez, dá-se por meio da canonização por sistemas culturais, como a literatura, tornando-se nomes-símbolos. Assim, a seleção dos nomes em um texto não é casual e podem expressar intertextualidade se conduzidos de um texto a outro.

Além de nomes preexistentes, podem ser inventados novos nomes ou se atribuir novos sentidos aos já conhecidos, por meio de combinações de nomes, de discurso metaonomástico (reflexão sobre o nome), de registro lúdico ou paródico, os quais proporcionam tanto a criação onomástica quanto podem reconstituir o significado. Dessa maneira, para Ionescu (2003), todo nome literário é, na verdade, culturalmente motivado, pois compõe o conjunto da obra que apresenta tempo e espaço determinados, trazendo imagens socioculturais associadas.

Cassirer (1992, p. 68) esclarece que “o nome pode desenvolver-se para além deste significado mais ou menos acessório da posse pessoal, na medida em que é visto como um ser substancial, como parte integrante da pessoa. Enquanto tal, pertence à mesma categoria que seu corpo ou sua alma”. A ligação entre o nome e o ser é tão

estreita que, à medida que o nome se mantenha e seja pronunciado, considera-se presente e ativo seu dono. Portanto, o ser e a vida do homem compõem-se de corpo, alma e nome.

### **Bernardo Élis e o conto “Joãoboi”**

Bernardo Élis (Bernardo Élis de Fleury de Campos Curado), nascido em 15 de novembro de 1915 na cidade de Corumbá de Goiás (GO) e falecido em 30 de novembro de 1997 em Goiânia (GO), foi advogado, professor universitário e funcionário público. Leitor de Machado de Assis, Eça de Queirós e diversos escritores modernistas, publicou textos de cunho modernista em jornais de Goiânia a partir de 1934. Em 1942, foi um dos fundadores da *Revista Oeste*, na qual publicou seu antológico conto “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá”. Torna-se conhecido e recebe elogios da crítica nacional pela publicação de seu livro de contos *Ermos e Gerais*, em 1944. Posteriormente, recebeu vários prêmios literários, tais como Prêmio Jabuti em 1966, pelo livro de contos *Veranico de janeiro*. Também se tornou o quarto ocupante da Cadeira 1 da Academia Brasileira de Letras, sendo eleito e empossado em 1975.

Foi contista, romancista e poeta, vindo a publicar os seguintes livros literários: *Primeira chuva*, poesia (1955); *Ermos e gerais*, contos (1944); *A terra e as carabinas* (1951); *O tronco*, romance (1956); *Caminhos e descaminhos*, contos (1965); *Veranico de janeiro*, contos (1966); *Caminhos dos gerais*, contos (1975); *André Louco*, contos (1978); *Os enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil* (1980); *Apenas um violão* (1984); *Goiás em sol maior* (1985); *Jeca-Jica-Jica Jeca* (1986), crônicas; *Chegou o governador* (1987) e *Obra reunida de Bernardo Élis* (1987).

Possuidor de uma formação erudita e de opção regionalista, Bernardo Élis inclui-se entre os mais notáveis escritores da região Centro-Oeste do Brasil, revelando-se como um dos grandes intérpretes do sertão goiano. A transformação do regionalismo, no sentido de substituir a visão paternalista e exótica por uma posição crítica, apontada por Candido (1989) em escritores como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, também pode ser observada em Élis. Na linha do

exame crítico da realidade, aparecem tanto as relações sociais quanto as culturais na sua criação literária.

Na literatura produzida por Élis, ganha destaque a figura do caboclo e do cafuzo (o “bugre”), habitante das terras goianas, dedicado ao mundo do trabalho e que ocupa posição oposta à dos fazendeiros (os conhecidos coronéis). Acerca de seus contos, especialmente os de *Veranico de janeiro*, Riedel (1997) já destacou que Bernardo Élis expõe um documentário de costumes e tradições, a alimentação, as profissões (peão, tocador de rabeca, benzedor etc), as devoções, as superstições, o mandonismo e as personagens dominadoras, bem como as personagens animalizadas pela subserviência. A estudiosa observa que “predominam, na narrativa de Élis, imagens de fonte animal, funcionais na configuração de um mundo sub-humano”, bem como a adjetivação plástica que caracteriza tipos e ambientes, dispensando descrições, “a onomástica é também muitas vezes caracterizadora, tem o tom local descritivo” (RIEDEL, 1997, p. 131-132).

De fato, esses traços também se evidenciam na obra *Apenas um violão*, notadamente em um de seus contos, aqui analisado, “João boi”. Trata-se de uma história que se passa no final do mês de março, início de seca, numa fazenda. O enredo inicia-se com a apresentação dos vaqueiros, reunidos na calçada em frente à casa do patrão, após a chegada deste em sua caminhonete Chevrolet, um ícone do poder material. À noite, Zeca-vaqueiro, peão da fazenda, janta com fazendeiro e o coloca a par dos acontecimentos da terra em que este raramente visita. O patrão, que não é nomeado, sugerindo certo distanciamento, pergunta pelo cantador Tonico-violeiro e, já que está ausente, ordena a Nastaço que dissesse a copla que, para Zeca-vaqueiro, é uma ofensa ao trabalho dos vaqueiros:

Quem quisé tocá seu gado  
Chama um vaqueiro daqui,  
Que saino desse lado  
Nunca que chega daí;  
O gado que sai contado  
Dana logo pra sumi. (ÉLIS, 2003, p. 123).



Em seguida, o patrão diz que algo de errado está ocorrendo, pois, pela terceira vez, um bando de vaqueiros tenta levar quarenta vacas mansas para outra fazenda e não obtém êxito. Nacleto revela que a culpa de o gado entrar no mato é de Joãoboi. Enquanto Zeca-vaqueiro e Clódio concordam que Joãoboi podia ser o culpado, Nastaço defende-o, dizendo que ele vivia no pé de serra, sem prejudicar ninguém e que já se ofereceu para tanger o gado, visto que a vacada foi pastoreada por este e padreada por seu pai Nhô-boi.

O patrão lembra-se de ter visto Joãoboi que é descrito como cafuzo delicado, tímido, “homem grosso, disforme, catuzado pra frente com coisa que queria apoiar-se com as mãos no chão...” (ÉLIS, 2003, p. 125). Certamente, são figuras que indicam a incapacidade física e a timidez da personagem. Passam a dialogar sobre os pés de Joãoboi e dizem que ele teria uma deformidade, por isso, sempre usava botina. Fica estabelecido que os vaqueiros novamente levariam a vacada para a fazenda do Fumal e o patrão decide que chamaria Joãoboi para auxiliar na tarefa, devendo este permanecer no local até as vacas se acostumarem com as novas pastagens. Todas as decisões são tomadas pelo patrão e acatadas pelos demais, dando provas da submissão perante o dono das terras e, conseqüentemente, dono de tudo o que nelas havia.

Assim como cantava o violeiro, era um caso sem explicação, semelhante a algo fantástico, visto que os homens relembram que, na última travessia, “foi entrar na Capoeira da Vitalina essa vacada até parece coisa que viu o capeta – garrou a correr, entrar no mato, investir contra os vaqueiros” (ÉLIS, 2003, p. 126). Em todo o conto, há a busca da naturalidade coloquial na apresentação dos fatos ocorridos e, até mesmo, no discurso do narrador observador. Segundo Candido (1989, p. 213), o narrador em terceira pessoa definia o ponto de vista do realismo tradicional, porém, no conto, explora-se o discurso indireto livre e se observa a renovação do modo de narrar já que o narrador se apresenta como se fosse um dos sertanejos com léxico e oralidade característicos.

Conforme Leão (1997), Élis foi pesquisador do dialeto caipira para elaborá-lo em suas obras, conferindo verossimilhança à linguagem usada. A esse respeito, Athayde (1997, p. 124) expõe que o referido escritor “acostumou-se, desde menino, a falar a língua do

povo e a sentir de perto o drama dos pobres, dos injustiçados, dos perseguidos”, assimila tanto “a realidade social inumana” quanto a “expressão linguística extremamente humana” e, assim, revela a verdade social e uma criação linguística singular que funde o falar culto e o falar popular.

Após um mês, os homens reúnem o gado e, depois, chamam Joãoboi no seu retiro, pé da serra da Igbitira. As mulheres, Rosária, Veva, Nhã e picumã, por sua vez, conversam enquanto organizam a cozinha. Ao passo em que os homens se dedicam ao trabalho ligado à terra e aos animais, nota-se que o lugar social ocupado pelas mulheres restringe-se às lides domésticas. Interessante destacar que restam as rodas de conversa como momentos de socialização para os dois grupos separadamente: homens e mulheres.

No conto, Bernardo Élis emprega um narrador do sertão, com vocábulos regionais, que dá voz às personagens, sobretudo Rosária. Esta mulher assume o papel de contadora de história, aproximando-se a narrativa à literatura oral, e a cozinha se torna um espaço para a contação de histórias. Desse modo, o narrador dá voz a esta narradora que conta sobre as origens de Joãoboi, tornando-as palpáveis por meio da linguagem.

Para realizar o registro linguístico do sertanejo e revelar o cotidiano do sertão, o gênero de discurso escolhido é o causo. Ao rememorar as histórias que ouviu de sua mãe a respeito do vaqueiro, Rosária conta que este, no lugar de pé, possuía casco de boi, não havia nascido de mulher, mas sim de uma vaca já que Nhô-boi nunca tivera mulher. No entanto, uma das comadres, Veva, diz que uma tia conhecera a Zuza, mãe de Joãoboi, e, devido lidar com vaca, ele contraiu aftosa que lhe enrugou a pele e os pés se abriram, virando “bicho-boi”. Rosária esclarece que Zuza foi apenas mãe adotiva, a qual lhe ensinara comer com as mãos, porque ele “comia que nem boi com a boca” (ÉLIS, 2003, p. 129). Na sequência, passa a narrar as histórias que ouvira sobre o casamento de Joãoboi com a Nhaca da Bili, ocorrido há uns dez anos.

À deformidade física, superpõe-se a lenda, devido à superstição ou influência religiosa arcaico-popular. A lenda Joãoboi se constrói e se renova no discurso de Rosária cujo papel é contar as histórias que ouviu de sua genitora, sugerindo o passar de geração em geração por

meio do registro oral. Em outros termos, a composição da personagem atualiza-se no relato oral da narradora, a partir do que lhe contaram. A partir da palavra falada, tem-se a história contada e, como diria Cassirer (1992, p. 65), “o pensamento e sua expressão verbal costumam ser aí concebidos como uma 'só coisa, pois o coração que pensa e a língua que fala se pertencem necessariamente”.

A deficiência física do vaqueiro é motivo para a exclusão, sendo necessário guardar segredo e esconder as marcas do diferente. O lugar onde vive é comparado à morada de bicho, com “uma rocinha feiosa, xuja de mato, espraguejada, que nem roça de tapuio, que o João boi o que é descendente de caboclo, isso, sim” (ÉLIS, 2003, p. 130). Veva pondera que Nastaço dizia que João boi era um homem bom e que tratava o gado como se fosse gente, por isso, os animais se apegam a ele como a um namoro. Dessa maneira, as personagens Veva e Nastaço representam o discurso racional em contraposição ao discurso supersticioso de Rosária e de outros vaqueiros no início do enredo. Ao comportamento do vaqueiro, associa-se o tema da necessária relação harmônica entre homem e natureza.

Com a presença de João boi, Rosária ouve a “vozonha dele que não era de gente não, dava imitação assim de um berro de marruás erado” (ÉLIS, 2003, p. 131). Verifica-se que a impressão sensorial é fixada linguisticamente e provoca receio. Quando as vacas e os bezerros ouviram a voz, alvoraçaram-se e depois se aquietaram. Por ordens do patrão, o homem devia dormir no paiol, já que os vaqueiros não consentiam dormir em sua companhia, e este se mostra preocupado com o fato de os animais terem ficado sem beber água. João boi incomoda por ser o diferente e, por isso, é excluído. Ademais, o homem-bicho encanta os animais e exerce poder sobre eles, resultando na transformação da deformidade física em ente monstruoso/sobrenatural com aura de encantador.

Há o vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico religiosa que, segundo Cassirer (1992, p. 64), “expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer.” Dessa forma, essa posição

suprema da palavra confere ao nome Joãoboi um valor mágico, sendo que conteúdo e forma comungam na sua imagem.

A narradora volta a contar sobre Nhaca da Bili, dizendo que esta passou a viver no relento do terreiro de sua mãe, quem lhe ensinara a rezar. Havia desaprendido tudo, comia planta do cerrado, “imitando tatu e tiú”, falava mugindo e os bois no curral respondiam mugindo também. Quanto a Joãoboi, Rosária conta que ele não dormia com a esposa, mas sim com as vacas, principalmente as novilhas mais novas. Havia uma “novilhona” que ficava ao redor do rancho “gemendo e mugindo, até que Joãoboi lá se ia com ela para o curral, adonde permanecia té que o frio da madrugada pegava a molhar o lombo dele e da sua novilha, quando aí ele se recolhia pro rancho, mas trazia ela pra junto dele” (ÉLIS, 2003, p. 133-134). Novamente, Veva duvida da história, pois achava que o vaqueiro gostava das reses e as tratava como parente e, por isso, o gado se apegava com ele.

Vê-se o processo de composição da personagem no discurso. Por meio da superstição, interpretam-se a deformidade física de Joãoboi e suas atitudes, sugerindo, ao mesmo tempo, a anormalidade e o mistério, como se este não fosse propriamente humano. Do causo passa-se à lenda daquele que encanta os animais, um ser com poderes mágicos. Se, por um lado, pode-se pensar sobre esta relação que foge de explicações racionais, por outro lado, ao relatar os acontecimentos do passado da personagem, Rosária permite ao leitor pensar sobre as relações bestiais entre o homem e os animais. De fato, a bestialidade aparece na mitologia e no folclore, entretanto, há a proibição do contato sexual humano com animais, registrada na Bíblia como sendo um crime contra aquilo que é natural. Convém salientar que isso não é explicitado no conto, mas apenas sugerido. Torna-se evidente que, por se dizer conhecedora da história do vaqueiro, Rosária recria-o como um ser anormal/estranho/misterioso.

Na madrugada, as comadres servem o café aos vaqueiros e “Nastaço trouxe os amarrados de palha recheados de farofa de carne de porco” (ÉLIS, 2003, p. 134). São observados coloquialismo, léxico sertanejo e, até mesmo, culinária local. De fato, são traços estéticos e políticos que marcaram a literatura brasileira a partir do Modernismo.

O espaço de convívio feminino, a cozinha, abre-se e dá vazão às experiências de lembrar e contar, ver e imaginar da personagem

Rosária. Na voz da mulher, juntamente com o que o narrador conta, a representação de Joãoãoi é construída. Dessa maneira, a narrativa convida o leitor a ficar envolto com o universo do sertão, em que os costumes, os valores e as superstições se evidenciam.

O chefe ordena a abertura da porteira e os animais iniciam o percurso. Rosária chega à janela e observa o vaqueiro: “No meio delas [vacas], catuzado, numa carreira de boi, Rosária divulgou o recorte de Joãoãoi assim meio que arcado pro chão, o calombo da cacunda imitando um cupim e a modo que as duas orelhas abanando à cadência do chouto, na cabeçona abaixada de sempre” (ÉLIS, 2003, p. 135). Na imagem descrita, vê-se a representação do vaqueiro como um boi. Pensando nisso, pode-se lembrar que, para Cassirer (1992, p. 75), “a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. O conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge”. Já clareava o dia e a narração é finalizada com a seguinte imagem: “vieram os urubus a-mó-que saídos do vento, com seus voos calmos de quem tinha muito céu a navegar pela frente, pelo sertão de gado e gente feito gado” (ÉLIS, 2003, p. 135). O meio natural é hostil e Joãoãoi se iguala aos animais, não os domina. Ele conhece a natureza e não se apresenta como um ser superior. Com respeito, encanta os bichos e os conduz pelo caminho, confundindo-se com estes.

### **A onomástica literária no conto “Joãoãoi”**

No conto “Joãoãoi”, constata-se os diversos espaços: natural, social, econômico e cultural, que se interdependem no espaço da narrativa e contribuem para a caracterização das personagens. Sobretudo, a escolha dos nomes delas é carregada semanticamente como uma comprovação do trabalho criativo com a linguagem, concretizado por Bernardo Élis. Assim como as personagens não são criadas de modo aleatório, seus nomes próprios também podem não ser. Os nomes definem as personagens que nomeiam, cumprindo uma função dentro do texto, são importantes para a compreensão da narrativa, pois dão pistas de como as personagens são. Conforme Cassirer (1992, p. 68), “a unidade e unicidade do nome não compõem

somente o signo da unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. Onde não existe esta distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se”.

Na classe dos nomes próprios, incluem-se os antropônimos, (prenomes, sobrenomes e apelidos, patronímicos, hipocorísticos e pseudônimos) e os topônimos. A antroponímia vem do grego *antropo*, pessoa, e *onímia*, nome, e objetiva explicar a origem e as variações dos nomes relacionadas ao local e à época. Os antropônimos são itens lexicais que podem se identificar ou não com a pessoa. Para Dick (1992, p.201), os nomes próprios de pessoas podem ser decorrentes de modismo ou ser nomes tradicionais, os quais revelam aspectos culturais, históricos e de identidade.

Para a análise dos antropônimos, as personagens do conto foram separadas em dois grupos – masculino e feminino. O primeiro grupo – masculino – é constituído pelos seguintes nomes: Zeca-vaqueiro e Tônico-violeiro explicitam, ao mesmo tempo, designação informal de José e Antonio e suas respectivas profissões; Lôro (designação informal de Lourival); Clódio (forma popular de Cláudio); Nastaço (designação informal de Anastácio); Nacleto (designação informal de Anacleto); Nhô Vitalino (uso regional do pronome de tratamento Senhor somado ao nome próprio); e Nhô-boi (uso regional do pronome de tratamento Senhor juntamente com o nome comum “boi” que remete à característica física deste).

O segundo grupo – feminino – apresenta os nomes a seguir: Veva (designação informal de Genoveva); Nhã (variante de Iaiá, uso regional do pronome de tratamento senhora); Zuza (designação informal de Suzana); Nhaca da Bili (reunião das variantes das palavras comuns “inhaca” e “bile”, constituindo um apelido que individualiza a personagem, referindo-se ao seu possível mau cheiro); picumã (apelido que se refere à aparência dos cabelos crespos); e Rosária, nome de origem latina, que corresponde à forma feminina de rosário, sendo que este significa oração em honra à Nossa Senhora e, concordemente, a personagem é devota de Nossa Senhora da Conceição (hierônimo da Igreja Católica que se refere à Santa Maria, mãe de Jesus, não maculada na concepção pelo pecado, e também padroeira de Portugal, país colonizador das terras brasileiras).

Pelo que se nota, não há sobrenomes e vários prenomes sofreram alterações lexicais que expressam o falar típico do sertão. Esses dão provas de que a língua, a sociedade e a cultura estabelecem constante interação e, assim, as variações indicam diferenças regionais e socioculturais.

No que se refere ao antropônimo Joãoboi, ao qual se dá destaque aqui, amalgama nome de pessoa e nome de animal, sendo que o termo boi funciona como determinante semântico de João, de origem hebraica, nome bíblico e prenome muito comum em língua portuguesa, que significa graça divina. Também revela uma metáfora em que o primeiro nome toma posse do segundo e vice-versa, sugerindo uma verdadeira simbiose. Tem-se o processo de animalização de Joãoboi a partir do que dizem as demais personagens sobre ele no decorrer da narrativa, especialmente Rosária. Dessa forma, este nome que sintetiza a deformidade física da personagem, na verdade, reflete as práticas socioculturais e a visão de mundo das demais personagens, marcada pela superstição, na descrição de gestos, vestimentas, comportamentos, dando os contornos da personagem.

A respeito do nome, Cassirer (1992, p. 68) escreve:

A identidade essencial entre a palavra e o que ela designa torna-se ainda mais evidente se, em lugar de considerar tal conexão do ponto de vista objetivo, a tomamos de um ângulo subjetivo. Pois também o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolivelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador.

O nome literário pode ser culturalmente motivado no uso metafórico. Assim, Joãoboi é uma criação onomástica que sugere um diálogo paródico com o nome Minotauro, mito grego, representado por uma criatura monstruosa que tinha o corpo de homem e a cabeça de touro, nascido da união de Pasífae, esposa de Minos, e o Touro

Cretense. O conto de Bernardo Élis subverte o mito clássico, pois o hibridiza com o regional.

Quanto aos topônimos, o conto apresenta os seguintes nomes de lugares: Serra da Igbitiba (nome indígena que significa grande elevação de terra); Fazenda do Fumal (lugar de plantação de fumo); Capoeira da Vitalina (mato fino que cresceu onde a mata virgem foi derrubada); Sicupira (variação de sucupira, nome de árvore); Igbicuara (nome de origem tupi, que significa buraco na terra); Rio de Janeiro, a Corte, “lugar longe demais” (ÉLIS, 2003, p. 130); os quais sugerem, em conjunto, as origens indígenas, a exploração das riquezas naturais e o isolamento e dificuldade de acesso ao sertão. Toponímia origina-se do grego, *topos*, lugar, e *onímia*, nome, cujo objetivo é estudar o nome dos lugares, podendo considerar a “etimologia, o caráter semântico da palavra e suas transformações linguísticas, principalmente as fonético-fonológicas e as morfológicas”, segundo Andrade (2011, p.155):

O léxico, como repositório de unidades lexicais e reflexo da cosmovisão de uma dada realidade, é o que mais nitidamente, na leitura de Sapir, reflete o ambiente físico e social dos falantes. Por ambiente físico, Sapir (1984, p. 44) considera os aspectos geográficos, a topografia da região, clima, regime das chuvas, a base econômica, os recursos minerais e naturais. Por fatores sociais, entende as várias forças da sociedade que modelam a vida e o pensamento de cada indivíduo. Dentre essas forças sociais, destacam-se a religião, os padrões éticos, a forma de organização política e a arte. O topônimo é o resultado da ação do nomeador ao realizar um recorte no plano das significações, representações, ou seja, praticar um papel de registro no momento vivido pela comunidade. (ANDRADE, 2011, p. 157).

Assim, na cultura humana, são importantes tanto os fatores físicos quanto os sociais. Fazendo referência a Sapir, Andrade (2011,



p. 157) pontua que, “ao estudar o léxico de uma língua, pode-se também apreender a realidade do grupo que a utiliza: cultura, história, modo de vida e visão de mundo“. Dessa maneira, os nomes dados às personagens e aos lugares são significativos no conto “Joãoboi”, visto que possibilitam caracterizar a identidade pela e na língua.

Ao tratar sobre a íntima relação entre o nome e a coisa, e sua latente identidade, Cassirer (1992, p. 17) pontua que: “A ideia de que o nome e a essência se correspondem em uma relação intimamente necessária, que o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser, e que contém em si a força do ser, são algumas das suposições fundamentais dessa concepção mítica”.

Todo nome próprio não é vazio de sentido e, segundo Carvalhinhos e Antunes (2007), para interpretar o nome, faz-se necessário atentar para o homem que o produz em certa cultura, num espaço e num tempo. O ato de nomear é uma atividade humana, podendo ser relacionado à expressão cultural, social, psicológica e econômica que impactam na escolha do nome. Por isso, o nome próprio estabelece relação com a identidade e as motivações são extralinguísticas.

Assim, no conto de Bernardo Élis, as escolhas linguísticas são essenciais à expressão do conteúdo, urde a narrativa. De um lado, tem-se a humanização do gado, de outro, há a construção animalizada de Joãoboi. Observa-se o caráter mítico-religioso da palavra na criação de Joãoboi, pois a palavra se une à contadora (e, por que não, criadora) da história, como um instrumento usado por ela para explicitar a origem de onde o ser misterioso provém.

## **Considerações Finais**

Adotando a perspectiva de Ionescu (1993), pode-se concluir que, no conto analisado, há a motivação onomástica cultural, visto que os nomes possuem expressividade e exibem marcas socioculturais como é o caso da grafia de nomes regionais e/ou populares com conotações sociais, espaciais e temporais. Os nomes representam as personagens no grupo a que pertencem e no espaço geográfico em que vivem, o do sertão goiano, com suas paisagens naturais e culturais que se influenciam mutuamente.

Ainda, como explica Cassirer (1992, p. 76):

Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero "signo" e o "designado"; em lugar de uma "expressão" mais ou menos adequada, apresenta--se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a "imagem" e a "coisa", entre o nome e o objeto.

João boi não apenas dá nome à personagem e ao conto, mas é propriamente a personagem e o conto. Com este antropônimo, a escrita de Bernardo Elis criou uma personagem-símbolo que representa o homem do sertão como um dos integrantes da natureza. A narrativa é construída e o efeito do contar reflete na criação onomástica João boi, dando exemplo de que a obra se configura em um construto da linguagem. Ressalta-se a figura da contadora de histórias, mas também revela a relação da sociedade com o meio ambiente e suas riquezas no âmbito cultural. Por fim, considerando que as conexões entre a onomástica e a literatura têm valor conotativo, deve-se entender a importância da onomástica literária como um exercício interdisciplinar, uma vez que permite relacionar a linguagem, o espaço geográfico, o contexto social e a cultura com os aspectos poéticos do processo narrativo e do fazer literário.

***THE NOMINATION OF BEING IN THE NARRATIVE  
PROCESS: A READING OF THE SHORT STORY "JOÃO BOI",  
BY BERNARDO ELIS.***

**ABSTRACT:** This work presents a reading of the short story "João boi" published by Brazilian writer Bernardo Elis (1915-1997) in the book *Apenas um violão* (1984) in order to discuss the possible relationship between onomastics and literature, according Ionescu (1993). From the analysis of the plot, the anthroponyms and the toponyms, this study emphasizes the name João boi and the teller of story, Rosaria.

Considering the magical power of nomination of being, in accordance with Cassirer (1992), this study presents the importance of names that reveal the world view of the characters and sociocultural aspects of backwoods. The proper names are significant in the plot, they prove the cultural motivation, especially the onomastics creation João boi. This establishes a link between the name and the being in the narrative process. It accentuates the use of the names by Elis and it causes the interest of scholars on the subject.

**KEYWORDS:** Onomastics. Literature. Bernardo Elis.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Bernardo Elis. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=354&sid=90>>

ANDRADE, K. dos S. Toponímia e interdisciplinaridade: primeiras reflexões. RAMOS, Demival Venâncio et. al (ORG.) *Ensino de Língua e Literatura: reflexões e perspectivas interdisciplinares*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

ATHAYDE, T. de. Regionalismo universalista. Revista Remate de Males, Dossiê Bernardo Elis, v. 17, 1997, p. 123-124. Disponível em <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/3813/3269>>

CANDIDO, A. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHINHOS, P. de J.; ANTUNES, A. M. Princípios teóricos de toponímia e antroponímia: a questão do nome próprio. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Rio de Janeiro: CIEFIL. 2007. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xicnlf/2/09.htm>

CASSIRER, E. Linguagem e mito. 3.ed. Trad. J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DICK, M. V. do A. *Toponímia e antroponímia no Brasil*. Coletânea de Estudos. 3.ed. São Paulo: Serviços de Artes Gráficas da FLCH, 1992.

IONESCU, C. Onomastica literária – Domínio interdisciplinar. 1993, p. 305-315. Disponível em [http://www.onomastica.cat/sites/onomastica.cat/files/07\\_ionescu.PDF](http://www.onomastica.cat/sites/onomastica.cat/files/07_ionescu.PDF)  
≥

LEÃO, F. C. *O acervo Bernardo Élis*. Revista Remate de Males, Dossiê Bernardo Élis, v. 17, 1997, p.141-142. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/download/3818/3274>>

RIEDEL, D. C. Saga de Espantos. Revista Remate de Males, Dossiê Bernardo Élis, v. 17, 1997, p. 127-134. Disponível em < <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/3815/3271>

# JOSÉ GODOY GARCIA E A POÉTICA PRETA-E-BRANCA: IMAGENS COTIDIANAS DE UM REALISMO AFRO-GOIANO

Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR<sup>1\*</sup>  
Ana Clara Magalhães de MEDEIROS

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é analisar o poeta goiano-brasiliense José Godoy Garcia a partir da relação entre uma poética preta-e-branca e elementos da cultura negra, popular e cotidiana. Sua trajetória é marcada pelo intercurso entre o centro do país e suas características sertanejas, *cerradeiras* e as transformações a partir da fundação de Brasília. Definições de belo entoaram um canto geral centroestino e suas fábulas de recriação do cerrado alicerçaram um sentido histórico da produção fora do cânone, cuja cartografia foi traçada pela experiência do suor derramado – na terra, pelas mãos do trabalhador; no papel, pelas mãos do poeta. Ligado ao homem do povo, sua visão lhe permitiu uma análise profunda das migrações existenciais e sociais e sua poesia (1948-1999) abordou as necessidades urgentes do indivíduo, os aspectos efêmeros do cotidiano e, neste caso específico de análise, a presença do negro em condições precárias de pobreza material, mas nunca de existência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Godoy Garcia. Poesia. Centro-Oeste

Aquele preto tão preto  
Co' aquela barba branca, tão preta  
E aquele olhar tão meigo  
De quem espera ganhar  
Um sorriso incolor  
(Secos & Molhados).

A criação da construção adjetiva, poesia preta-e-branca, tem algo de chistosa: faz recordar a relação entre a tinta preta que revela o discurso impresso na folha de papel, tão branca, que recebe, sem abolir

---

\*UnB – Universidade de Brasília – Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literárias e Literaturas. Brasília – DF – Brasil. CEP: 70910-900 – augustorodriguesdr@gmail.com e a.claramagalhaes@gmail.com.

o acaso, as palavras e as imagens. A ideia de uma poesia preta-em-branco, ainda, revela uma longa tradição brasileira: a de brancos (mestiços) detentores da escrita, poetizando e documentando as relações sociais e interétnicas na história da literatura e da cultura brasileira. Neste caso, a poesia de Godoy Garcia “passa a limpo” a mistura de tintas coloniais, com suas pinturas e escritas de nuances tão desiguais, ao longo de nossa história poética entre pretos e brancos.

O controverso Gilberto Freyre (2000), embora escrevendo seu tratado de interpretação do Brasil de dentro da *casa-grande*, foi um dos primeiros a chamar a atenção para o entendimento do negro trazido d’África para ser escravizado como pessoa, como indivíduo copartícipe de grupos detentores de técnicas, de epistemes e até mesmo de formas de escrita. O colorido de seu trabalho não nega o processo violento de colonização, que insistimos em categorizar como o maior *holocausto* da história, holocausto realizado por mão europeia, que silenciou o oprimido indígena e que não permitiu que as práticas africanas pudessem ser documentadas em preto, em papel branco envelhecido pelo tempo da história. Mas a escrita na carne do povo se dá com outras tintas, outras cores, pendendo para o vermelho, o vermelho sangue do livro de carne do processo de colonização. O escrito em preto se deu no não-escrito: nos âmbitos da vocalidade, da corporalidade, *habitus* que migraram para o novo continente – há muito um paraíso frustrado. Neste sentido, as andanças de Godoy Garcia e seus respectivos retratos epifânicos de imagens do povo, permitem-nos contar parte de um longo período de migração para o Centro-Oeste brasileiro. Estas *foto-grafias*, uma vez reveladas, *presentam* um Brasil central ainda por ser contado e recontado nas palavras poéticas e de crítica literária.

De modo sucinto, no espaço panorâmico deste pensamento, é possível traçar o mapa de uma prática no Brasil: brancos escrevendo sobre negros. O gênero literário que conseguiu melhor apreender, neste longo processo de formação de uma cultura ainda em formação, foi mesmo o lírico. Ou as líricas que emigraram em modos de fazer no Brasil. Há variantes orais nas formas escritas, plenas daquela *vocalidade* descrita por Zumthor (2010) – vocalidades que cruzaram oceanos para aportar no espaço de um verso, de uma estrofe, em variantes épicas e canções que abrigam legiões inclassificáveis.

Pensando com Octávio Paz, entendemos o poema como uma mediação entre a experiência original, no horizonte do provável, e um conjunto de atos e de experiências posteriores:

O poema traça uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal [...] o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante pleno de toda sua particularidade irreduzível e é perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências. [...] E esta virtude de ser para sempre presente, por obra da qual o poeta escapa à sucessão e à história, liga-o mais inexoravelmente à história [...] porque só vive encarnado, reengendrando-se, repetindo-se no instante de comunhão poética (PAZ, 1982, p. 53).

Neste processo de comunhão poética, podemos traçar um pequeno mapa metonímico da poesia preta-e-branca brasileira, que se inicia no barroco baiano e se perpetua até o realismo-cotidiano do Centro-Oeste: Gregório de Matos, Tomás Antônio Gonzaga, Castro Alves, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes e José Godoy Garcia.

Não se pode perder de vista que o encontro entre o poeta branco autor e o negro trabalhador retratado era sempre estabelecido a partir de uma condição colonial hierárquica. Ainda assim, com filtros etnográficos, é possível conhecer a cultura afro-brasileira por meio desta poesia (colonial). Embora ocorra uma identificação entre sujeito e objeto, assentada na subjetividade e no biografismo, as obras retratam as mudanças de “antigos estados” e a nobreza branca em confronto com os novos senhores de engenho (mestiços). Os mercadores escravistas e liberais na Colônia paulatinamente deram lugar a um processo de aproximação, de adaptação econômica e social e, até mesmo de denúncia, entre os séculos XIX e XX. Passemos aos poetas, com suas variantes, a fim de que se pense a respeito do lugar do negro e dos *kalunga* na poesia de José Godoy Garcia.

Gregório de Matos, retratando pessoas de todas as esferas, tornou-se fonte de informações do burburinho das ruas, casas,

conventos e bordéis coloniais. Além de retratar ou até mesmo de denegrir *funções* musicais, palavrando a presença de negros em festas e eventos artísticos, sempre mencionava músicos e cantores, nomes de instrumentos e de coreografias detalhadamente descritas. É sabido que ele cantava, recolhia, recriava modas populares e canções que os “chulos” cantavam. Com seu “canto falado” retratava:

Que de quilombos que tenho  
com mestres superlativos  
(...) O que sei é que em tais danças  
Satanás anda metido  
(...) Não há mulher desprezada,  
galã desfavorecido,  
que deixe de ir ao quilombo  
dançar o seu bocadinho  
(MATOS, 1992, p. 72)

Mesmo que sua pena tenha caráter satírico e ferino, sobretudo para a mentalidade apocalíptica da época, por ter sido um amante e frequentador de festejos, sua musicalidade reverbera nas vozes boêmias dos arrabaldes e arredores da primeira capital brasileira e pela herança do seu tempo no recôncavo baiano: “Outros vem quando basta/ fazer nesta varanda/ chacotas e risadas: coisas bem escusadas,/ porque o riso não corre na quitanda:/ correr de cunho a prata,/ a amizade sem cunho é patarata” (MATOS, 1992, p. 143).

Estes festejos e “súcias” de negro também foram assistidos e retratados por Tomás António Gonzaga num processo de deslocamento para as Minas Gerais. Neste sentido, as *Cartas Chilenas* tornam-se paradigmas no campo da cultura popular, pois algumas referências são ressaltadas: na Carta 01 “Em que se escreve a entrada que fez Fanfarrão em Chile”, o *Habitus* (popular) do novo governador seria inadequado à condição de fidalgo. Porém, suas atitudes desvelam um país dado às festas e rituais litúrgicos.

Cavalladas portuguesas e touradas espanholas são descritas com a presença de escravos, bem como os dramas “estropiados” (encenados) por “Boca de Mulatos” e atores negros que encenavam nos palcos mineiros o espetáculo da miséria ocasionado pela livre



exploração da força trabalhista. Desdobra-se daí a presença da mulher negra, aos moldes de Gregório, e a preferência corporal pela *mulata* – o próprio Fanfarrão “vivendo amasiado, pecaminoso e impuro”, com a filha de um criado negro. Na carta 11 enfatiza danças, “embigadas” e os pés descalços batidos no chão: “Ou dando estalos com os dedos,/seguindo das violas o compasso,/Batendo sobre o chão com o pé descalço (...) Tu também já batucas sobre a sala/da formosa Comadre, quando o pede/a borracha função do santo Entrudo! (GONZAGA, 2006, p. 157).

Do diálogo entre literatura e performance, reformula-se a historiografia literária brasileira, entendendo-se a tradição cultural ibero-europeia aportada com os estímulos e ajustes afro-brasileiros aqui recebidos. As condições de vida nos trópicos, as narrativas de aculturação, o global e o local, esboçam movimentos de fundação e de continuidade. As obras, séculos depois, são documentos desta etapa em que a voz ainda era mais importante que o escrito.

*As vozes d’África*, de Castro Alves, inventavam-se dotadas de denúncia e de apelo libertário:

Era um sonho dantesco... o tombadilho/Que das luzernas avermelha o brilho./Em sangue a se banhar. Tinir de ferros... estalar de açoite.../Legiões de homens negros como a noite,/Horrendos a dançar...//Negras mulheres, suspendendo às tetas/Magras crianças, cujas bocas pretas/Rega o sangue das mães:/Outras moças, mas nuas e espantadas,/No turbilhão de espectros arrastadas,/Em ânsia e mágoa vãs! (ALVES, 2001, p. 126).

É certo que o processo ia adiantado pela América e que a voz que clama tem marcas ultramarinas. É certo também que a intenção do processo de renovação do capitalismo libertava o escravo não exatamente por respeito e consciência do outro, mas por entender que deviam coparticipar do mercado produtor/consumidor de outra maneira. Nestes meandros sutis, porém, encontramos o retrato de uma nação que sobrevivia à custa de sangue e suor escravizado. Os Navios Negreiros, em palavra, abrigam indignação e a potencialidade de uma

voz revolucionária. Se tudo é imenso nesta poética – natureza, divindades, e a própria história – as metáforas e comparações também emprestam grandeza à ideia de liberdade.

Há ainda os poemas "negros" de Jorge de Lima, escritos por volta das décadas de 1940 e 1950. Dentre vários, escolhemos um poema que mostra bem como se deu o processo sincrético, hoje relegado a pequenos detalhes que se expressam nos *habitus*, no corpo, nos gestos corporais e, ainda nas expressões musicais de poéticas orais:

### BENEDITO CALUNGA

Benedito Calunga  
Calunga-ê  
não pertence ao papa-fumo,  
nem ao quibungo, nem ao pé de garrafa,  
nem ao minhocão.

Benedito Calunga  
Calunga-ê  
não pertence a nenhuma ocaia a nenhum tati,  
nem mesmo a Iemanjá  
nem mesmo a Iemanjá.

Benedito Calunga  
Calunga-ê  
não pertence ao Senhor  
que o lanhou da surra  
e o marcou com ferro de gado  
e o prendeu com lubambo nos pés.

Benedito Calunga  
pertence ao Banzo  
que o libertou,  
pertence ao banzo  
que o amuxilou,  
que o alforriou  
para sempre

em Xangô  
Hum-Hum  
(LIMA, 1997, p. 12).

Guimarães Rosa trouxe variantes desta mesma linhagem. São *Magmas* do melhor exemplo deste longo processo de escrita branca-em-preta:

BATUQUE  
A negrada dança,  
E nunca descansa,  
No chão do terreiro,  
De pés no chão...  
– “A premera umbigada  
é papudo qui dá.  
Eu também sou papudo,  
Eu também quero dá...”  
(Rosa, 1997, p. 104).

Ainda no Século XX, temos o *poetinha* que se auto-intitulava o “branco mais preto do Brasil”. Vinícius de Moraes estabeleceu cruzamentos entre culturas, abolindo as diferenças e ressaltando a importância da cultura afro-brasileira, via sonetos, palcos e canções. Num misto de intimidade afetiva com a experiência erótica latente, o poeta de Orfeu Negro contrasta o erotismo baiano com a Umbigada mineira e funde a musicalidade afro-fluminense com os sambas e batuques de terreiro. O catolicismo carnavaliza-se – para se pensar com Mikhail Bakhtin (2008, p. 50) – com a formação jesuítica somada à musicalidade libertina do autor, e constrói um panorama profundo das contradições internas da cultura brasileira:

Porque o samba nasceu  
Lá na Bahia  
E se hoje ele é branco  
Na poesia  
Se hoje ele é branco  
Na poesia  
Ele é negro demais

No coração...  
(MORAES, 2014).

Os jogos poéticos de Vinícius agregavam a longa tradição oral e corporal de africanidades amalgamadas na cultura brasileira. Sua negritude, colhida nas margens oceânicas e versificada em sambas, representava os negros e suas facetas herdadas do período escravista. A música de terreiro tornava-se canção popular brasileira e circulava em nossa indústria cultural. Seus poemas e letras cultivavam ou cultuavam uma memória ancestral com traços do violão, da dança de canção de pretos.

Fora do cânone escrito pelo Sudeste, há o poeta goiano-brasiliense, fazedor de versos quase desconhecidos e que poderia ser considerado um dos mais importantes autores da poesia no país. Mas, escrevendo do centro, sua poesia, cujo ponto nodal é Brasília e cuja margem contínua e ampliada é o cerrado, aos poucos, ficou esquecida. O autor de *Rio do Sono*, *Araguaia Mansidão* e *Os Dinossauros dos Sete Mares*, surpreende pela musicalidade (de cunho cabralino), pela recorrência à natureza (aos moldes de Manoel de Barros), pela aparição dos tipos humildes (que lembram os personagens bandeirianos) e universos com imagens tão tocantes quanto as variantes de uma poesia de *sete faces* (para ficar com a imagem de outro grande poeta brasileiro, Carlos Drummond). A poesia de Godoy Garcia é uma escrita da revelação, dos diálogos paratáticos em busca de brasilidades ou de um estilo inerente ao catolicismo carnavalizado – mais ou menos no esteio de Murilo Mendes.

Todos os poemas seus perseguem uma epifania alcançada pela palavra exata. Neste caso, a história cotidiana torna-se palavra encadeada por outras em versos que articulam o belo colhido deste sentimento epifânico do mundo: “a semente não questiona quando vem a chuva: nasce. Assim é o homem para José Godoy Garcia: reagir sempre que a harmonia for ameaçada” (SOUSA, 1999, p. 14). Isto implica habitar as palavras para obter a revelação da poesia da vida. Na poética de Godoy Garcia, cada palavra é um signo que discursivamente persegue, com os olhos, com os passos, com ao corpo, a música do mundo.

Há um poema que não cansamos de citar. É certamente o mais belo e mais completo exemplar da poética brasileira, esquecida por sua condição centroestina – tão longe do cânone, tão perto dos homens:

## A MÚSICA DE MORAR

A Chico Buarque

Uma casa de morar rio é casa de morar peixe,  
é casa de morar noite é casa de morar estrela.  
Uma casa de morar gente é casa de morar corpo.  
Corpo é casa de morar mundo, mundo é casa de  
estrada e mar.

Uma casa de morar laranja é de morar pássaro,  
E o vôo é a casa de morar pássaro,  
E o vôo é a casa de morar pássaro e noite é casa de  
dormir.

Manhã é casa de sol.  
Uma casa de morar vida é a mulher com seu corpo.  
Uma estrada é uma casa de morar sonho,  
E uma casa de guardar sonho é o corpo da mulher,  
E uma casa de reviver e recriar sonho é livro,  
E uma casa de amor é um livro e corpo da mulher.

A casa de Chaplin é uma rua  
E a casa de Chaplin é um chapéu,  
A casa da liberdade é a Terra,  
E a casa do tirano é a floresta.

A casa do corpo é também a roupa  
e a casa do palhaço é o circo  
e a casa do fardado é a caserna  
e a casa do povo é a rua.

E a casa do homem? Ah, é a Terra.

(GARCIA, 1972, p. 61-62)

A Terra poetizada por Godoy Garcia abriga a todos os homens e mulheres e tudo é discurso: a natureza, a cidade, o riso, o homem na

sua condição ínfima e efêmera – tão bem representado por Chaplin, este ser do povo, cuja casa de morar é apenas um chapéu. Nesta poética, os seres das multidões percorrem as escalas monumental, gregária, residencial e bucólica. Estas escalas, por sua vez, definem o (novo) uso da terra, os números para a construção, os efeitos urbanísticos previstos (e imprevistos) nos projetos e os efeitos colaterais em cada área da vida, em cada corpo, em cada cena – ainda – invisível e a ser colhida epifanicamente: “A poesia surge, portanto, como esse ‘endereço’ que conserva o sofrimento solitário do eu-poético, mas aponta para a liberdade alcançada em sonhos (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2012, p. 296). No esteio da poética de Cassiano Nunes, Godoy Garcia também dá importância à “Solidão” e ao “Sonho” nas suas construções imagéticas. No mapa heterotópico de lugares e sentimentos de morar habitar, o correr do rio com seus peixes, o sangrar do céu com seus pássaros, o alaranjado das laranjas rompendo a visagem entre árvores verdes e o corpo da mulher como casa, musical, de morar. Tudo isso cabe no poema que guarda sonhos, guarda livros e guarda casas e tudo aquilo que as casas guardam do lado de dentro da música de morar.

Godoy Garcia realiza, assim, um livre trânsito entre o cerrado e o modernismo, o urbanismo brasiliense e o homem *cerradeiro*. Essa poesia andante está em consonância com o lastro arquitetônico da capital planejada – que alia justamente o moderno à região central do país, o artístico ao natural. Em suas andanças pelo Estado de Goiás, este Estado impactado pela fundação da capital no centro do Brasil, foi poetizado por ele em um verdadeiro exercício de Literatura de Campo denunciando a exploração do branco pelo preto, como no poema “Ver os homens”:

No Jalau tem negros que riem.  
Iguais a todos os negros. Negros que cantam.  
Iguais a todos os negros que cantam.  
(...)  
Os velhos são a carne dos dias da vida.  
Os velhos negros, com as mãos esqueléticas,  
e a fala de deus que anda na terra  
e o andar de um ritmo mais bondoso

e carinhoso, um bem fadar a sabedoria, essa deusa que os brancos donos de terra esqueceram, a sabedoria do suor derramado firme no correr dos anos, os negros que sabem contar da vida, os velhos que são o sal de um terra que é muda lá no rincão dos Calungas, mas guarda para o mundo a saga da amizade e do suor.

(GARCIA, 1999, p. 34-35).

Muitas são as nuances nesta escrita preta-e-branca: a pobreza e a opressão, em tom de denúncia, de poeta homem do povo que abarca: a miséria do herdeiro de quilombolas no norte do estado, a menina negra que se prostitui pelos interiores para manter a família, os negros de certa forma ainda escravizados nas lavouras e nos subempregos urbanos. Tece considerações do jazz (em diálogo com Cassiano Nunes) e de boxeadores norte-americanos idealizados no cadinho brasileiro tão sem heróis de cor escura. Há espaço também para as festas religiosas de um “deus que anda na terra”. Um catolicismo festivo dos pretos do Muquém e das pessoas negras e goianas que habitam a maior área quilombola brasileira: a Comunidade Kalunga, hoje, situada na fronteira entre Goiás e Tocantins.

Em Godoy Garcia há sempre “um negro que riscava a dor de sua ancestralidade” (GARCIA, 1999, p. 23). Pressentindo semelhanças nos processos de opressão de afro-descendentes em toda a América, o interessante nesta poética de Godoy Garcia é que o negro caminha ao lado do branco pobre. A diferença está no modo de olhar para “Um ser humano”:

Um ser humano negro cruzou  
com um ser humano passarinho  
num lugar por onde passava uma estrada  
numa solidão onde vivia uma montanha.  
O negro se chamava Deolindo  
que era um nome mais de cego,  
e na infância trazia com o pai  
fubá e açúcar para vender na cidade  
e o ser humano passarinho

era igual a mil ou dez mil.  
O negro passou o seu tempo  
e toda estrada por onde passava  
imaginava ser aquela perto da solidão  
onde vivia a montanha  
e o passarinho sempre quando via  
um homem, podia ser negro ou branco,  
pensava ser “aquele” – mas veio a tempestade  
e o passarinho logo morreu em tenra idade,  
pensando na montanha e no seu amigo  
negro que ficou na estrada.  
(GARCIA, 1999, p. 72-73).

Há uma consciência da proximidade entre as classes. O primeiro verso citado provoca o leitor desacostumado ao entendimento do ser humano sem diferenças de raça e de cor. Os elementos da natureza, por sua vez, compõem as visagens colhidas no passar do tempo e no trabalho rural em intercurso com a exploração (da vida) urbana. Um antigo processo brasileiro é denunciado com o passar do tempo – assistido metaforicamente pela montanha sobre um mundo altiplano. O pássaro, que é o olhar em movimento do poeta, observa esta genealogia de quase cegos que enveredam pelas cercanias urbanas para vender o trabalho colhido com o suor. Deolindo e seu velho pai, como um velho dos “Calungas” são iguais a dez ou mil homens pobres e pretos, em solidão, em morte de pássaro, em livro de recriar sonho.

Em “*Enterro no Bairro*”, por exemplo, um conjunto de imagens demonstra a sobrevivência da cultura colonial, da permanência das dificuldades dos libertos, mas as marcas afro-descendentes e católico-carnavalizadas ecoam num cortejo fúnebre:

No bairro pobre  
morreu uma meninazinha filha de um negro  
e os habitantes estão transportando o caixão  
que é muito insignificante em proporção ao tamanho  
dos negros que vão levando.  
É de tarde, o tempo é fresco, o povo está infeliz  
e os meninos do bairro estão ariscos com o mundo



(quando morre gente, meninos ficam como bichos  
que correm dos trovões, das chuvas e dos foguetes)  
as velhas negras são boas e contam histórias de  
outras mortes:  
tudo nesta tarde de enterro no bairro.  
É comovente ver esses enterros de pessoas nascidas  
no bairro:  
vai gente chorando em silêncio,  
levando seus filhos nos braços e na barriga;  
vão os velhos  
e eles sempre relembram alguma coisa da vida da  
pessoa que morreu,  
e falam tudo com poesia,  
a voz deles é como se estivessem cantando  
ladainha...  
Vão os rapazes empregados, moradores do bairro,  
que levam os braços descobertos e os instrumentos  
de música  
e às vezes tocam alguma música própria para enterro:  
samba-canção ou valsa [...]  
Morte no bairro pobre é um verdadeiro  
acontecimento;  
mas o bairro daí uns dias está na mesma vida,  
o sol manhoso passa outras vezes cobrindo as casas  
(GARCIA, 1999, p. 364).

A poética de Godoy Garcia implica sempre esta *procissão de ideias e de pessoas*. Estas incursões fazem do que o olho vê: discurso. Ou então, um sentimento de que o mundo é uma casa de morar. No sonho de morar, enquanto dorme, tudo é imagem. Mas quando o homem amanhece: tudo é palavra, tudo é lembrança de uma noite veloz que rompe a manhã enquanto os pássaros e o sol embalam com música própria para enterro a meninazinha, filha de um negro, falecida.

Poeta e leitor se encontram no mesmo cortejo fúnebre. Caminham por uma cidadezinha qualquer ouvindo histórias de velhos que “falam tudo como poesia”. Sentindo a dor da perda e o movimento vivaz de meninos correndo entre pernas. O povo caminha infeliz e o

“sol manhoso” cobre as casas enquanto “vai gente chorando em silêncio”. Enfim, aquela comunhão poética apontada por Octávio Paz nos convida a um pequeno exercício de poética realista a partir da poesia de Godoy Garcia: seus versos e miradas suprem o contato direto com o mundo e mantêm juntas a realidade e sua existência, epifânica, em nós. Se imagem poética contém, ao mesmo tempo, ausência, presença e constitui-se de memória, os fatos cotidianos e os afetos poetizados fixam-se na memória e na imagem amada. Entre aparecer e parecer o mundo se dá para nós nas pequenas linhas pretas sobre velhos papéis amarelados. A porta da música de morar abre-se à visão preta-e-branca.

Em diálogo com Hugo Friedrich, subvertendo aquilo que sua teoria tem de eurocêntrica e datada, pensamos os poemas de Garcia como uma linguagem, que gera os efeitos de ver e pensar, de atrair e arrebatado o leitor. A dissonância, neste caso, faz da normalidade o objeto cabal que alimenta a palavra rica de matizes. A lírica apresenta-se na fragmentação e na dissolução e arroga a liberdade de expressar-se (FRIEDRICH, 1978).

A poesia de Godoy Garcia surpreende a alteridade do mundo e o real é atingido na própria recriação da realidade por meio da linguagem: “A essência da vida é que a vida na Terra/está sempre se fazendo/e o homem sempre se fazendo” (GARCIA, 1999, p. 48). Isso nos possibilita estar no mundo e lidar com o outro em condição de inacabamento, pois estamos sempre nos fazendo. Toda vez que tentamos chegar mais perto do real, produzimos uma imagem e mesmo que ela não nos ofereça o mundo em sua totalidade, ela compõe-se do essencial que a sustém. A imagem poética diminui o espaço que separa o homem do mundo, pois a palavra articulada compõe-se de matéria verbal e de matéria significada.

As contradições da história social brasileira falam pelas vozes dos indivíduos e pelos olhos dos moralistas, dos libertários, dos andarilhos... Da violência contra o outro, surge também a proximidade. Proximidade gera compreensão da alteridade e das identidades. Nas vozes poéticas pretas-e-brancas, ora violentas, ora radicais, ora coloridas, ecoam a agitação cultural de cada período. Afinal, uma imagem poética é capaz de colocar sua própria essência em crise e até de negar a visão inicial do mundo. Por isso, a poesia não é simples

reprodução, mas expansão, revelação, abertura de alteridades pretas, brancas, incolores.

**José Godoy Garcia and the black-and-white poetry:  
ordinary images from an Afro-Goiano realism**

**ABSTRACT:** This work intends to analyze the poet José Godoy Garcia, born in Goiás and grown in Brasília, from the relation between a black-and-white poetic and elements from the Afro-American, popular and ordinary culture. Garcia's trajectory is flagged by the interrelations between the center of the country with genuine characteristics and its transformations since Brasília's foundation. Definitions of beauty made a general song from Centro-Oeste, recreating cerrado's legends, which has based a historical sense to the production created out of the canon, this one developed by the experience of sweat poured – in the floor, by workers; in the paper, by poets. As a popular man, his vision allowed him to make deep analyses of social and human migrations and his work (1948-1999) showed the more urgent man's necessities, the ordinary aspects of real life and, in this specific article, the presence of the Afro-American in poor material conditions, but never poor conditions of existing.

**Keywords:** Godoy Garcia. Poetry. Centro Oeste.

**REFERÊNCIAS**

ALVES, Castro. *Obra completa de Castro Alves*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCIA, José Godoy. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999.

GARCIA, José Godoy. *Araguaia mansidão*. Goiânia: Irmãos Oriente Ltda, 1972.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. Intr., cronologia, notas Joaci P. Furtado. SP: Cia das Letras, 2006, p. 157.

LIMA, Jorge de. *Novos poemas; poemas escolhidos; poemas negros*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1997.

MATOS, Gregório de. *Poemas Escolhidos*. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 72.

MORAES, Vinícius de. *Samba da benção*. Disponível em: <http://www.bossanova.mus.br/conteudo/musicas/sambadabenciao.htm>. Acesso em: 08 de julho de 2014.

PAZ, Octavio. A consagração do instante. *Signos em rotação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SOUSA, Salomão. A juventude e a dignidade da poesia de José Godoy Garcia. GARCIA, José Godoy. *Poesias*. Brasília: Thesaurus, 1999, p. 7-15.

SILVA JUNIOR; Augusto Rodrigues; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães. Leveza e heterotopia em Cassiano Nunes: o fazer poético das coisas mais simples. *Revista Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília*. V. 21, n. 34. P. 275-300.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Performance de negros no Cerrado: o batuque Kalunga no compasso da Sussa. *As artes populares no Planalto Central: performance e identidade*. Brasília: Verbis, 2010, v.1, p. 203-216.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

# A CAPITAL DO BRASIL NO SERTÃO DO CENTRO-OESTE: CAMINHOS DE MEMÓRIA

Ivany Câmara NEIVA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pretende-se registrar marcas da formação de Brasília (construída e inaugurada em 1960, no sertão do Centro-Oeste brasileiro), no processo de formação histórica, cultural, artística e literária da Região. Buscam-se referências na literatura e na história brasileiras – especialmente nas que se referem à ideia de sertão, e nas que tratam dos processos de mudança da capital. Entre essas referências, destacam-se anotações feitas durante explorações pelo Sudeste Goiano, no âmbito da Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital do Brasil, em 1947 e 1948, pelo agrônomo Antônio de Arruda Câmara e por Guiomar de Arruda Câmara - respectivamente em crônicas e no Diário de Campo, e em cartas à sua filha Joanna de Arruda Câmara. Observa-se que o caráter afetivo das informações traz expressiva contribuição ao Conhecimento (Antônio e Guiomar são avós da autora); que as histórias contadas oralmente, ou em crônicas e diários de campo, e em cartas, são documentos essenciais para a reconstrução de caminhos; e, a partir dessas memórias, que a interiorização da capital desempenha papel importante na imagem que foi sendo construída do Centro-Oeste brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Centro-Oeste. Brasília. Formação. Mudanças. Comissão Polli Coelho.

## 1. Explorações de um sertanejo paraibano no sertão do Brasil Central

A capital ia ser mudada  
para o interior, para o

---

<sup>1</sup> Doutora em História Cultural, pela Universidade de Brasília. Professora e pesquisadora na UCB – Universidade Católica de Brasília. Cursos de Comunicação Social e de Arquitetura e Urbanismo. Brasília, DF, Brasil. CEP 71966-700. E-mail: ivacomunica@gmail.com (pedido de demissão, da UCB, em dezembro de 2013)

sertão profundo...  
(ARRUDA CÂMARA,  
1960)

Brasília é trazer o Brasil  
para dentro do Brasil.  
(FREITAS, 2014, apud  
COTRIM, 2014)<sup>2</sup>

Brasília, a capital do Brasil, está no Distrito Federal agora interiorizado, no Centro-Oeste brasileiro.



Fig.1 – Mapa do Brasil. Regiões. Disponível em <http://www.viagemdeferias.com/joaopessoa/fotos/mapa-do-brasil.gif>. Acesso em 09.06.2014.

---

<sup>c</sup> Frase da jornalista Conceição Freitas. Apud COTRIM, Márcio, História da história. *Correio Braziliense*, Brasília, 14 jun. 2014. Cidades, p.9.



Fig.2 – Estado de Goiás, no Centro-Oeste brasileiro; Brasília, a capital do Brasil desde 1961. Disponível em <http://www.viagemdeferias.com/mapa/goias/>. Acesso em 09.06.2014.

Em 2014, no dia 21 de abril, completaram-se 54 anos de Brasília. Há quatro anos, em 2010, comemorou-se o cinquentenário de sua inauguração: cinquenta anos da interiorização da capital, com a mudança de localização do Distrito Federal, que a abriga, do litoral para o Centro-Oeste do país.

Também há cerca de cinquenta anos, meu avô Antônio de Arruda Câmara me contava histórias da Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital do Brasil, da qual participara em 1947 e 1948. Dizia ele:

O trabalho da Comissão era indicar o local onde (um dia) ia ser construída Brasília... A capital ia ser mudada para o interior, para o sertão profundo... E lá ia eu, sertanejo do Ingá do Bacamarte, agrônomo formado em Minas Gerais, participar daquelas pesquisas no sertão do Brasil Central...  
(ARRUDA CÂMARA, 1960)

Antônio contava histórias de Brasília, de antes de sua construção. É bom estarmos atentos a que a capital é cinquentenária,



mas as ideias de interiorização datam de quase três séculos. Vale lembrar um pouco dessa trajetória – que é também um pouco da trajetória do Centro-Oeste.

Podem ser revistos os mapas do cartógrafo italiano Francesco Tosi Colombina na Villa Boa de Goyaz, em 1751, e a divulgação das idéias mudancistas pela imprensa, em matérias do jornalista Hipólito José da Costa, em 1808, e os relatos dos viajantes.

Desses relatos, destacam-se aqueles do engenheiro e diplomata Francisco Adolfo Varnhagen – o Visconde de Porto Seguro. Varnhagen chegou a publicar, em Viena, no ano de 1877, o livreto “A Questão da Capital: marítima ou no interior?”, em que são reunidas suas preocupações e sugestões sobre a transferência da capital para o Centro-Oeste.

Doze anos depois, cai o Império e é proclamada a República no Brasil. Na primeira Constituição republicana, de 1891, fica estabelecida a mudança, em seu artigo 3º:

Fica pertencente à União, no Planalto Central da República, uma zona de 14.400 km<sup>2</sup>, que será oportunamente demarcada, para nela estabelecer-se a futura capital federal.  
(CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1891. Artigo 3º)

Foram dessa época as duas missões de exploração e de estudos do Planalto Central, ambas chefiadas pelo astrônomo Luiz Cruls, respectivamente em 1892 e 1894.

A primeira – Comissão Exploradora do Planalto Central – percorreu cerca de 14 mil quilômetros e demarcou, em forma de quadrilátero, os 14.400 km<sup>2</sup> definidos pela Constituição para o futuro Distrito Federal. O polígono ficou conhecido como Quadrilátero Cruls, dentro do qual a segunda Comissão – Comissão de Estudos da Nova Capital da União –, deveria indicar a localização da capital.

Os resultados dos levantamentos feitos pelas Comissões foram consolidados em dois relatórios, publicados respectivamente em 1894 (conhecido como Relatório Cruls, referente aos estudos da Comissão Exploradora do Planalto Central), e em 1896, apresentado como Relatório Parcial da Comissão de Estudos da Nova Capital da União.

Passaram-se mais de meio século, mais de dez Presidentes da República e duas Constituições para que o tema da mudança da capital voltasse a ser tratado oficialmente, em termos de providências efetivas.

A Constituição Federal de 1946 definia, no artigo 4º de suas Disposições Transitórias: “A capital da União será transferida para o planalto central do país”.

No mesmo ano, foi criada a Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital do Brasil - conhecida como Comissão Polli Coelho, por ser presidida pelo General Djalma Polli Coelho, então Diretor do Serviço Geográfico do Exército. Os estudos preliminares são concluídos em 1947, e se iniciam os trabalhos de campo no Planalto Central e Triângulo Mineiro. Em agosto de 1948, a Comissão aprova seu Relatório Geral e Polli Coelho o encaminha ao Presidente Dutra.

Em contraste com o Relatório Cruls, que vem sendo objeto de diversas edições, os resultados da Comissão Polli Coelho são pouco divulgados. As publicações existentes são aquelas originais, de pequena tiragem, produzidas no âmbito da própria Comissão<sup>3</sup>.

Assim, ganham especial interesse as narrativas pessoais de quem participou dos trabalhos e as histórias registradas ao longo das viagens, como acontece nas crônicas e no diário de campo do

---

<sup>3</sup>COMISSÃO DE ESTUDOS PARA LOCALIZAÇÃO DA NOVA CAPITAL DO BRASIL. *Relatório Técnico*. 3v.. Rio de Janeiro, 1948.

Em Brasília, encontram-se os três volumes na Biblioteca do Arquivo Público do Distrito Federal.

agrônomo Antônio de Arruda Câmara e nas cartas escritas por sua esposa Guiomar de Arruda Câmara a sua filha Joanna<sup>4</sup>.

Arruda Câmara era Diretor do Serviço de Economia Rural do Ministério da Agricultura e dirigia a Escola de Horticultura Wenceslao Bello, no Rio de Janeiro, onde era também professor. Seu método de trabalho, na condução das Investigações Agronômicas, incluía técnicas de sua profissão e, de forma a seu tempo pioneira, o registro de histórias contadas pelas pessoas da região estudada:

Marchar, ver e interrogar, de modo a fazer juízo seguro, coligindo dados para a precisa interpretação... Com entusiasmo, sem dificuldades e sem fadiga... Boa vontade e compreensivo interesse encontramos sempre, e em toda parte.  
(ARRUDA CÂMARA, 1948, p.2)

Passaram-se cinco anos do encaminhamento do Relatório Final da Comissão Polli Coelho ao Congresso Nacional até a retomada de estudos, agora para definir o *sítio* e a *área* da nova capital. Em agosto de 1953, o Presidente Getúlio Vargas criou a Comissão de Localização da Nova Capital Federal e, em 1955, foi definido o sítio onde deveria ser construída Brasília.

No ano seguinte, no governo do Presidente Juscelino Kubitschek, começaram as obras de construção da capital, inaugurada em 1960, numa área de 472,12 km<sup>2</sup> dos 5.789,16 km<sup>2</sup> do novo Distrito Federal.

## 2. O sertão do Centro-Oeste

---

<sup>4</sup> O diário, as crônicas e as cartas constam do acervo pessoal de Ivany Câmara Neiva.  
**GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014

[...] Brasília, síntese dos processos que definiram os novos rumos da história brasileira e, principalmente, neste pedaço de Sertão [...]. (MONTI, Brasília, 2007, p.18).

Em 2014, 54 anos depois da inauguração de Brasília “no sertão profundo do Brasil”, essa expressão – sertão – mantém-se presente quando se fala nos caminhos do Brasil Central, do Centro-Oeste. Em 2010, entre as reportagens sobre o meio século da capital, foi repetida várias vezes, como quando se contava sobre os cavaleiros comandados pelo neto de Oscar Niemeyer, que vinham viajando de Niterói a Brasília:

As crianças da Escola Classe Cariru, no Paranoá, fizeram festa ontem para um grupo de cavaleiros que, há quase um mês, percorre o sertão visitando colégios e vilarejos. (ABREU, 2010, p.46)

Foi também a palavra usada por Antônio de Arruda Câmara, quando se referia às pesquisas da Comissão Polli Coelho em terras goianas.

Ali, quando falava nos “sertões do Brasil Central”, certamente confrontava a localização litorânea da então capital Rio de Janeiro com o projeto de mudança para o interior do Brasil, do qual estava participando. Falava de um sertão profundo, de um interior brasileiro no centro do país, longe do mar. Quando se definia como “sertanejo” paraibano, lembrava-se de suas origens no Ingá, emendando suas andanças pelo Centro-Oeste com aquelas pelas regiões do Semiárido e do Sertão da Paraíba.

“O sertão é do tamanho do mundo”, dizia o Riobaldo de Guimarães Rosa<sup>5</sup>. E se espalha, e permanece, em expressões do imaginário e da cultura brasileira, em várias interpretações ao longo do tempo e do espaço. Volto ao artigo da historiadora Janaina Amado, em que a autora reconhece que

no conjunto da história do Brasil, em termos do senso comum, pensamento social e imaginário, poucas categorias têm sido tão importantes [...] quanto a de ‘sertão’.  
(AMADO, 1995, p. 145)

Como categoria espacial, Janaína Amado lembra que “sertão” vem designando uma ou várias regiões brasileiras, referindo-se desde ao Nordeste – onde nomeia uma subárea específica -, até áreas interiores “tão distintas”<sup>6</sup> em locais como Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Amazonas, Rio Grande do Sul.

Pensada como categoria do pensamento social, o sertão “é uma das mais recorrentes no pensamento social brasileiro, especialmente no conjunto de nossa historiografia”<sup>7</sup>. Presente desde o século XVI, em relatos de viajantes e cronistas que visitaram o país, teve importância nas pesquisas de historiadores e cientistas sociais no século XX.

Mesclando as demais possíveis categorias, “sertão” é uma categoria cultural, como lembra Janaína Amado, citando exemplos na literatura brasileira oral e escrita, “marcando [...], funda e definitivamente, o imaginário brasileiro”<sup>8</sup> - como nas expressões de

---

<sup>5</sup> ROSA, Guimarães. *Grande Sertão, Veredas*. 13.ed.. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979. p.59.

<sup>6</sup> AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995. p.149.

<sup>7</sup> AMADO, Janaína. op.cit. p.145.

<sup>8</sup> AMADO, Janaína. op.cit., p.146.

artes plásticas, cinema, música, teatro, nos mitos, nas realidades que se constroem.

“Muitos são os sertões do Brasil”<sup>9</sup>. Repetimos o que assinalava Geisa Mendes, por sua vez lembrando Maria de Fátima Rodrigues<sup>10</sup>, que no título de sua tese já traz esse recado: sertão no plural.

Sobre os sertões do Brasil Central, buscamos referências em alguns dos pensadores sobre o Brasil, a região e o sertão, que publicaram textos sobre o assunto nos últimos dez a vinte anos. Darcy Ribeiro, quando trata do Brasil Sertanejo e das terras que se desdobram desde a orla do agreste, passando pelas “enormes extensões semi-áridas das caatingas”, chega “mais além, penetrando já o Brasil Central”<sup>11</sup>, e menciona especificamente Goiás, nessa “vastidão do mediterrâneo interior”<sup>12</sup>.

Paulo Bertran, quando busca as **Idades** do Brasil<sup>13</sup> e as origens histórias antigas do Planalto Central<sup>14</sup>, diversas vezes se refere às “sesmarias dos sertões” “da capitania dos Goyases”, como o Sertão do

---

<sup>9</sup> MENDES, G.F. e ALMEIDA, M.G.. Memória, Símbolos e Representações na Configuração Socioespacial do Sertão da Ressaca – Bahia. *Mercator - Revista de Geografia da UFC*. Fortaleza, ano 07, número 13, 2008 p 29-37. Disponível em <http://www.mercator.ufc.br/index.php/mercator/article/view/5/2>. Acesso em 12.06.2014.

<sup>10</sup> RODRIGUES, M. de F. F. *Sertão no Plural: da linguagem geográfica ao território da diferença*. 2001. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.

<sup>11</sup> RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.306.

<sup>12</sup> RIBEIRO, Darcy. op.cit., p.317.

<sup>13</sup> Referência ao Memorial das Idades do Brasil, situado no Lago Norte, em Brasília, que Paulo Bertran dirigiu até 2005.

<sup>14</sup> BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central. Eco-História do Distrito Federal: do indígena ao colonizador*. Brasília: Verano, 2000. p.156,157,159,80,40 e *passim*.

Campo Aberto (na divisa leste do Distrito Federal de hoje) e o Sertão do [rio] Paranã.

Victor Leonardi, parceiro de Renato Barbieri no roteiro dos documentários “Invenção de Brasília” e “As Idades de Brasília”<sup>15</sup>, fala das “narrativas interioranas e sertanejas”, e trata da “história do sertão brasileiro”, em especial da Amazônia e do Centro-Oeste, “entre árvores e esquecimentos”<sup>16</sup>.

Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante aborda a questão da reestruturação do poder político em Goiás, na década de '80 do século XX, e toma como referência “as experiências partilhadas por aqueles que habitavam o sertão de Goiás e Tocantins”<sup>17</sup>.

Mireya Suárez discute a categoria “sertão”, como suporte para suas pesquisas no município de Arraias<sup>18</sup>, no antigo Estado de Goiás – atual Tocantins.

Ézio Bazzo<sup>19</sup>, ao longo de sua travessia do São Francisco, pensa em “Metrópoles da Promissão” que atraem (e devoram) levas de sertanejos – como na edificação de Brasília.

---

<sup>15</sup> *A Invenção de Brasília*. Direção: Renato Barbieri. Roteiro: Renato Barbieri e Victor Leonardi. Brasil, 2001.

*As Idades de Brasília*. Direção: Renato Barbieri. Roteiro: Paulo Eduardo Barbosa e Victor Leonardi, 2010.

<sup>16</sup> LEONARDI, Victor. *Entre árvores e esquecimentos – história social nos sertões do Brasil*. Brasília: Paralelo 15 Editores, 1996. Capítulo17- História e sertão.

<sup>17</sup> CAVALCANTE, M. E. S. R. Fronteiras de identidade regional no Sertão do Brasil Central. *Revista Presença*. Goiânia, 09-10 set.1986. Disponível em <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/CavalcanteMaria.pdf>.

Acesso em 10.06.2014.

<sup>18</sup> SUÁREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, 1(1): 29-39, jan./jun. 1998.

<sup>19</sup> BAZZO, Ezio Flavio. *Entre os gritos do carcará e a desfaçatez da raça humana*. Brasília: Bucentauro Publicações, 2006. p.57.

Brasília, plantada no sertão do Brasil Central, seria uma Brasília-Sertão, como a chama Estevão Monti, em 2007, enquanto investiga os processos de resistência da cultura sertaneja frente à desconstrução e ao desenraizamento intensificados por Brasília<sup>20</sup>.

### 3. Caminhos no Centro-Oeste, caminhos do Centro-Oeste

Se o passado é um país estrangeiro, a nostalgia tornou-o o país estrangeiro com a indústria mais saudável de todas: a turística.<sup>21</sup>

LOWENTHAL, D. *The Past is a Foreign Country*. 1985.<sup>22</sup>

O tempo da memória é o presente, mas ela necessita do passado. O tempo da memória é o presente, porque é no presente que se constrói a memória.

(MENEZES, 2007. p.32)<sup>23</sup>

A descoberta do Brasil Central, a visibilidade nacional do Centro-Oeste, já acontecem, seja por quem ali mora e por quem, mais distante, vai ali buscar seus caminhos interioranos, suas histórias, a formação e as transformações de sua identidade. O assunto já está

---

<sup>20</sup> MONTI, Estevão Ribeiro. op. cit.

<sup>21</sup> Em 2010, fui professora visitante do Centro de Excelência em Turismo, da Universidade de Brasília, e participei do encontro Turismo Sertanejo, em Monteiro/PB, Preparei, então, um artigo em que imaginava a possibilidade de construir “roteiros turísticos” a partir dos itinerários seguidos pela Comissão Polli Coelho. Vem daí a importância que passei a atribuir à literatura sobre Turismo.

<sup>22</sup> LOWENTHAL, D. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Apud URRY, John. *Olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. 3.ed.. São Paulo: Studio Nobel, 2001. [p. 5].

<sup>23</sup> MENEZES, Ulpiano B. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007. p.32.



pulsante em viagens com destinos urbanos, rurais, “ecológicos”, e também em estudos e propostas, como os projetos relativos à Estrada Geral do Sertão<sup>24</sup>, ao Ecomuseu dos Caminhamentos do Sertão<sup>25</sup>, à Estrada Colonial no Planalto Central<sup>26</sup>, aos Caminhos do Brasil Central<sup>27</sup>; e na imagem, no romance, na poesia – na História.

Certamente, a concretização das idéias mudancistas, culminando com a construção de Brasília, tornou a região mais “visível” para o país, e foi essencial para que se descortinassem mais amplamente seus “tesouros” antigos e novos.

A referência aqui considerada para lembrar caminhos de memória do Centro-Oeste são os itinerários percorridos por Antônio de Arruda Câmara e Guiomar de Arruda Câmara, pelo sudeste de Goiás, no âmbito dos estudos da Comissão Polli Coelho.

As viagens tiveram como ponto de apoio a cidade de Goiânia, também planejada, como Brasília, e à época com menos de 20 anos<sup>28</sup>. Foram percorridos cerca de cinquenta roteiros, abrangendo mais de setenta localidades, entre cidades e povoados, empreendimentos agrícolas e projetos de colonização, vales, lagoas e cachoeiras.

Pelas informações registradas no Diário de Campo e nos Relatórios Técnicos de Antônio de Arruda Câmara (e, mais tarde, em suas crônicas), e nas cartas escritas por sua esposa Guiomar ao longo

---

<sup>24</sup> MAGALHÃES, L.R. & ELEUTÉRIO, R. *Estrada Geral do Sertão – na rota das nascentes*. Brasília: Editora Terra Mater Brasilis, 2008.

<sup>25</sup> *Ecomuseu dos Caminhamentos do Sertão: caminhos do imaginário*. Exposição. Teatro Nacional. Brasília, junho 2006.

<sup>26</sup> Por exemplo: *Estrada Colonial: Roteiro gastronômico*. Brasília: Instituto Paidéia, dezembro de 2008.

<sup>27</sup> Brasiliatur. Universidade de Brasília / Centro de Excelência em Turismo. *Rota Turística Caminhos do Brasil Central – Turismo Regional Integrado*. Brasília, 2009.

<sup>28</sup> Goiânia foi fundada em 1933.

das viagens, verifica-se que as pesquisas tinham, como fonte valiosa e tão (ou mais) relevante que os ‘estudos de gabinete’, as informações e os comentários dos moradores das regiões visitadas.

Essa proximidade com a população local da época pode ser considerada como procedimento importante para a construção de informações primárias e de registros de memória. Fica reconhecida, assim, a importância das diferentes localidades para a memória da capital brasileira e do Centro-Oeste que a passou a abrigar. O sentido de pertencimento dos moradores em relação ao Brasil (e ao Centro-Oeste) pode ser buscado a partir de memórias e de histórias contadas.

Não se trataria de caracterizar, como atrativos principais, os prédios, as ruas, os objetos da época de passagem da Comissão pelas cidades e vilas, nem mesmo a paisagem natural ou os empreendimentos rurais. Sabemos das discussões e pesquisas que caminham no sentido do entrelaçamento entre características “materiais” e “imateriais” ou “intangíveis”<sup>29</sup> do patrimônio, e não é despropositado lembrar que essa teia pode ser tornada visível nesses locais por onde passou a Comissão Polli Coelho.

Alguns desses lugares talvez nem tenham marcas materiais daquele tempo. No entanto, essas mesmas possíveis marcas passaram a ter significado na medida em que são contextualizadas, “interpretadas – [...], “acrescentando valor à experiência do [visitante e do morador], por meio do fornecimento de informações e representações que realcem a história e as características culturais e ambientais de um lugar”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> FONSECA, M.C.L. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R. & CHAGAS, M. (orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2.ed.. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p.66.

<sup>30</sup> MURTA, S.M. e GOODNEY, B. Interpretação do patrimônio para visitantes: um quadro conceitual. In: MURTA, S.M. e ALBANO, C. (orgs.). *Interpretar o Patrimônio – um exercício do olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.13.

Foram estes os itinerários percorridos por Antônio e Guiomar em 1947 e 1948, no Sudeste de Goiás:

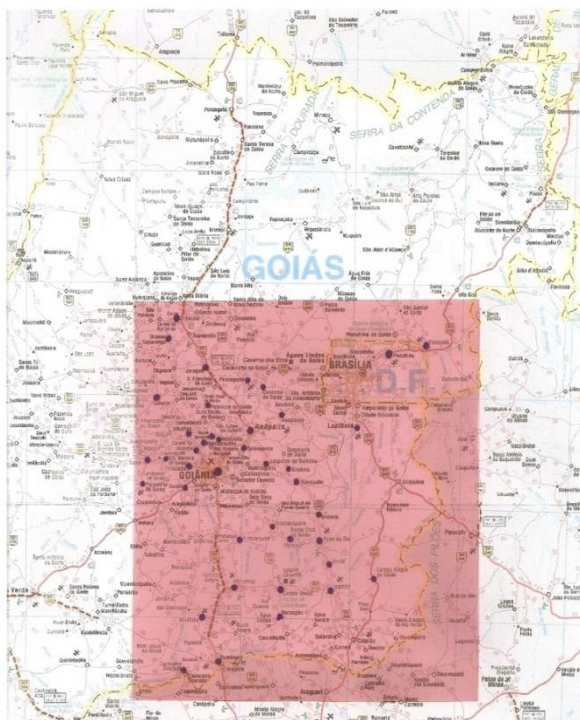


Fig. 3: Área do Sudeste Goiano visitada pela Subcomissão de Investigações Agrônômicas, da Comissão Polli Coelho - 1947-1948. (Registros marcados em mapa no Guia Quatro Rodas. 2004. Centro-Oeste).

Itinerários percorridos:

Goiânia - Trindade - Santa Bárbara - Goiânia  
Goiânia – Anápolis - Planaltina  
Planaltina - Alto Maranhão - Planaltina  
Planaltina - Lagoa Mestre d'Armas (Lagoa Bonita) - Planaltina  
Planaltina - Formosa  
Formosa - Alto Paraná, Alto Urucuia - Formosa  
Formosa - Alto Rio Preto - Lagoa Feia - Formosa  
Formosa – Planaltina - Luziânia  
Luziânia - Vale do Rio São Bartolomeu - Luziânia  
Luziânia - Vales dos Rios Mesquita, Rios Saia Velha e Vermelho - Luziânia  
Luziânia – Vianópolis – Silvânia  
Silvânia – Suçupara (em Silvânia) – Piracanjuba – Caldas  
Novas  
Caldas Novas - Lagoa Pirapetinga - Caldas Novas  
Caldas Novas – Serra - Caldas Novas  
Caldas Novas – Marzagão - Água Limpa – Buriti Alegre –  
Itumbiara  
Itumbiara –Cachoeira Dourada - Itumbiara  
Itumbiara – Goiatuba – Morrinhos – Piracanjuba – Goiânia  
Goiânia – Inhumas – Itaberaí - Jaraguá  
Jaraguá - Colônia Agrícola Nacional de Goiás - Jaraguá  
Jaraguá – Uruana - Jaraguá  
Jaraguá – Goialina (Petrolina de Goiás) –

Souzânia - Anápolis  
 Anápolis - Subestação Experimental - Anápolis  
 Anápolis - Vale do Rio das Antas - Anápolis  
 Anápolis - Corumbá de Goiás  
 Corumbá de Goiás – Abadiânia - Vale do Rio  
 Capivari - Corumbá de Goiás  
 Corumbá de Goiás - Alto Rio Verde - Corumbá  
 de Goiás  
 Corumbá de Goiás - Vales dos Rios Areia e  
 Descoberto - Corumbá de Goiás  
 Corumbá de Goiás - Pirenópolis  
 Pirenópolis – Pireneus - Pirenópolis  
 Pirenópolis – Lagolândia - Vales dos Rios dos  
 Peixes e dos  
 Patos  
 Pirenópolis – Anápolis - Goiânia  
 Goiânia - Matas do Algodão (em Goianira) -  
 Goiânia  
 Goiânia – Nerópolis - Goiânia  
 Goiânia - São Geraldo (Goianira) - Goiânia  
 Goiânia - Leopoldo Bulhões - Goiânia  
 Goiânia – Suçuapara (em Silvânia) - Goiânia  
 Goiânia – Piracanjuba - Goiânia  
 Goiânia – Goianópolis – Anápolis – Goianás (Nova  
 Veneza) – Brazabantes Goiânia – Itauçu –  
 Inhumas - Goiânia  
 Goiânia – Guaporé – Mataúna (Palmeiras de Goiás)  
 – Nazário –  
 Trindade  
 Goiânia – Aureliópolis – Cristianópolis –  
 Corumbalina (Santa Cruz de Goiás) - Pires do Rio  
 Pires do Rio – Orizona - Pires do Rio  
 Pires do Rio - Urutaí  
 Urutaí – Cavalheiro – Rudá (Campo Alegre) -  
 Ipameri  
 Ipameri – Veríssimo - Ipameri  
 Ipameri - Caldas Novas – Morrinhos – Goiânia

Essas memórias da capital são, também, memórias do Centro-Oeste. A memória dos caminhos de busca do local onde Brasília foi construída são parte das histórias desse mundo sertanejo do Centro-Oeste.

Já que Guiomar e Antônio estavam juntos nos trabalhos exploratórios, e ambos faziam anotações – ela, em cartas; ele, em Diário de Campo -, em vários momentos documentaram impressões sobre um mesmo lugar. Foi o caso da passagem por Pirenópolis, em outubro de 1947:

Noite quente, a de 17/18. Madrugada fresca.

Excursão, com o Prefeito, aos Pirineus. Subida relativamente fácil pela estrada que, da cidade, pela encosta da serra, leva ao alto, permitindo, aqui e ali, a vista descaçar sobre paisagem de belo e, às vezes, surpreendente efeito. Seria conveniente, face os danos causados pelas queimadas a flora e a fauna, que o Ministério da Agricultura determinasse a criação do Parque Nacional dos Pirineus e o instalasse, o mais cedo possível.

Ainda em companhia do Prefeito Mendonça Lopes, fomos ao vale do rio do Peixe e, deste, ao dos Patos, ficando, assim, conhecendo um pouco do noroeste das terras de Cruls.

Em Lagolândia, sede de distrito, reside a "Santa Dica" que exerce, indubitavelmente, influência política marcante na vila, que considera e tem como criação e obra sua.

À tarde, depois de grande trovoadas e alguma chuva, volta à cidade onde chegamos com a noite e bastante calor.

*Pirenópolis, 19 de outubro de 1947.*

*preston. A luz é muito boa. Ontem fizemos, com o Prefeito, senhora e filhinha, um bonito passeio, ao pico dos Pirineus, a 1385 ms. Não é tão alto como poderia parecer, porque a cidade está a 750 ms. O automóvel chega até bem perto. Depois sobe-se a pé. Há, no alto do pico, minúscula capela. Costumam fazer romarias, na lua cheia de julho.*



vi uma lâmpada elétrica que era, sem dúvida, um ex-lâmpião de querosene. — Vamos hoje para Anápolis, e em seguida para Goiânia, onde contamos encontrar notícias.

Há referências, também, a viajantes mais antigos, como Cruls, e a migrações em busca de terra, clima, trabalho. Em carta escrita na cidade de Planaltina, em setembro de 1947, diz Guiomar:

ainda quando voltaremos. Ontem viajamos o dia inteiro. Saímos de Goiânia pelas 9 e pouco, paramos bem Anápolis para almoçar, e viemos para Planaltina, por uma estrada boazinha, através de cerrados, capoeiras, carrascais, etc. De vez em quando um regatinho atravessa a estrada. Chegamos aqui já noite. Um dia inteiro de automóvel cansa bastante. É verdade que a gente vai se lembrando dos outros, os da Comissão Cruls, que andaram isso tudo a cavalo, e vai suportando. A cidade é atacadíssima.

via tempo para consulta. — Amanhã iremos a Formosa, onde demoraremos, talvez, uns dois ou três dias. Nossa nova correspondência deve continuar a ser dirigida para "O Popular". — Por aqui passam muitos "perigrinos" em grandes grupos, que vêm a pé, do interior da Baía, em busca de melhores climas, melhores terras, e principalmente, de trabalho. Andam léguas e léguas, a pé. De vez em quando os caminhões do Departamento de Estradas de Rodagem ajudam, levando-os de um lugar para outro.

São caminhos e memórias de escolhas de um lugar para a então futura capital, e relatos do Centro-Oeste.

Trata-se de um patrimônio cultural, em grande parte “intangível” por se sustentar em histórias contadas. A partir dessas histórias, volta-se às ideias de um sertão do Centro-Oeste onde se construiria (e se construiu) a nova capital brasileira. Pode-se então reconhecer também, naqueles itinerários percorridos e naquelas narrativas, rastros de histórias da formação do Centro-Oeste brasileiro.

*BRAZIL'S CAPITAL IN THE HINTERLANDS OF THE  
CENTRAL-WESTERN REGION: THE PATHS OF MEMORY*

*ABSTRACT*

We intend to register milestones in the creation of Brasília (built and opened in 1960 in the hinterlands of Central-Western Brazil), within the historical, artistic-cultural and literary processes of the Central-Western region. We seek references in literature and from Brazilian history – especially in what concerns the idea of what “sertão” (hinterland) is – and about the processes which led to the moving and placing of the new capital. Among those, we highlight notes made during explorations through the Goiano Southwest in the framework of the Study Commission for the Placing of the New Capital of Brazil, in 1947 and 1948, by the agronomist engineers Antônio de Arruda Câmara and Guiomar de Arruda Câmara, respectively, in chronicles and field diary, as well as letters addressed to their daughter, Joanna de Arruda Câmara. We note that the affective features of the information (Antônio and Guiomar are the author’s grandparents), bring important contributions to the knowledge of it all; the stories told orally, through chronicles, field diaries or letters are essential documents for the reconstruction of the ways in the process; and it is from these memories that the image of the placing of the new capital in the Brazilian hinterlands plays a significant role.

*KEYWORDS*

Central-Western, Brasília, formation, changings, the Polli Coelho Commission.



## REFERÊNCIAS:

ABREU, Marcelo. Cultura chega a galope. *Correio Braziliense*, Brasília, 15.04.2010. Capa e Cidades, p.46.

ABREU, Regina & CHAGAS, Mário. (orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, vol. 8, n. 15, 1995.

ARRUDA CÂMARA, Antônio. *Crônicas*. Rio de Janeiro, 1960. mimeo. Acervo de Ivany Câmara Neiva.

\_\_\_\_\_. *Investigações Agrônomicas. Regiões do Estado de Goiás*. Rio de Janeiro: Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital do Brasil, 1948.

BARTHOLO, R.; SAN SOLO, D.G.; BURSZTYN, I. (orgs.). *Turismo de Base Comunitária – diversidade de olhares e experiências brasileiras*. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009.

BAZZO, Ezio Flavio. *Entre os gritos do carcará e a desfaçatez da raça humana*. Brasília: Bucentauro Publicações, 2006.

BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central. Eco-História do Distrito Federal: do indígena ao colonizador*. Brasília: Verano, 2000.

CAVALCANTE, Maria do Espírito Santo Rosa. Fronteiras de identidade regional no Sertão do Brasil Central. *Revista Presença*, Goiânia, 09-10 set.1986. Disponível em <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/CavalcanteMaria.pdf>. Acesso em 10.06.2014.

CHAUVET, Gustavo. *Brasília e Formosa: 4500 anos de história*. Goiânia: Keops, 2005.

COMISSÃO DE ESTUDOS PARA LOCALIZAÇÃO DA NOVA CAPITAL DO BRASIL. *Relatório Técnico*. 3v. [Rio de Janeiro: Comissão de Estudos para Localização da Nova Capital do Brasil, 1948.](#)

COSTA, Graciete Guerra e MEDEIROS, Valério A. Soares. *A cartografia do Distrito Federal*. Disponível em [https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/costa\\_medeiros\\_a-cartografia-do-distrito-federal.pdf](https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/costa_medeiros_a-cartografia-do-distrito-federal.pdf). Acesso em 14.06.2014.

[COTRIM, Márcio, História da história. Correio Braziliense, Brasília, 14 jun. 2014. Cidades, p.9.](#)

[CRULS, Luiz. Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central: Relatório Cruls. Edição especial do Centenário da Missão Cruls – 1892-1992. Brasília: Codeplan, 1992.](#)

LEONARDI, Victor. *Entre árvores e esquecimentos – história social nos sertões do Brasil*. Brasília: Paralelo 15 Editores, 1996.

MENDES, G.F. e ALMEIDA, M.G.. Memória, Símbolos e Representações na Configuração Socioespacial do Sertão da Ressaca. *Mercator - Revista de Geografia da UFC*. Fortaleza, ano 07, número 13, 2008 p 29-37. Disponível em <http://www.mercator.ufc.br/index.php/mercator/article/view/5/2>. Acesso em 10.06.2014.

MENEZES, Ulpiano B. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

MIRANDA, Danilo Santos de. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

MONTI, Estevão Ribeiro. *As veredas do grande sertão-Brasília: ocupação, urbanização e resistência cultural*. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Sustentável). Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Luiz Cruls - o homem que marcou o lugar*. Brasília: Gráfica e Editora Qualidade, 2003.

MURTA, Stela Maris & ALBANO, Celina (orgs.). *Interpretar o Patrimônio – um exercício do olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 24 de fevereiro de 1891)*. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao91.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm). Acesso em 10.06.2014.

\_\_\_\_\_. *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. 1946.* Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao46.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm). Acesso em 10.06.2014.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

RODRIGUES, M. de F. F. *Sertão no Plural: da linguagem geográfica ao território da diferença*. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2001.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão, Veredas*. 13.ed.. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

SUÁREZ, Mireya. Sertanejo: um personagem mítico. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, UFG, 1(1): 29-39, jan./jun. 1998.

# Wladimir em processo: TRANSmutAÇÃO

Mário Cezar Silva LEITE<sup>1</sup>  
Andreza Moraes Branco LERIA<sup>2</sup>

**RESUMO:** *A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER*, de Wladimir Dias-Pino, publicado em 1982, funde produção poética, crítica e vida reforçando a discussão relativa à morte do verso. As palavras se diluem na tessitura da página cedendo espaço para o projeto visual. Considerado o poeta experimentalista mais independente do poema visual do século XX, o autor, neste livro, traça um panorama sobre sua produção poética, que se fundamentou nos movimentos de vanguardas como Intensivismo, Concretismo e Poema-Processo. Ao propor uma produção poética processual o “aqui e agora” tornam-se efetivos no que concerne à impossibilidade de esgotamento do jogo que se estabelece através da linguagem, pois desencadeia o “Big-Bang”, no qual a retração nada mais é que requisito para a expansão enquanto desdobramento. Assim, o autor, de fato, só insiste/ existe na instantaneidade do texto, ele mesmo permanentemente moribundo. Para Dias Pino, *quem olha é responsável pelo que vê*. Neste trabalho discutem-se os mais importantes aspectos da separação entre Inscrição (projeto visual) trazida por Derrida (1973) e Dalate (1997) e Escrita para o desenvolvimento do projeto de produção poética de Dias-Pino e sua inserção no redimensionamento das vanguardas nacionais e internacionais de diluição do texto escrito.

Palavras chave: *Wladimir Dias-Pino. Vanguardas. Poema Visual. Poema-Processo.*

## SER / RES

---

<sup>1</sup>Dr. em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), professor do Departamento de Letras, do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (MeEL) e do Programa de Pós-graduação – Mestrado e Doutorado – em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) da Universidade Federal de Mato Grosso. Líder do Grupo de Estudos em Cultura e Literatura de Mato Grosso (RG Dicke/ CNPq). Cuiabá – MT, Brasil. CEP: 78085000 [mcsli@terra.com.br](mailto:mcsli@terra.com.br)

<sup>2</sup>Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem – UFMT, sob a orientação do professor Mário Cezar Silva Leite. Associada ao Grupo de Estudos em Cultura e Literatura de Mato Grosso (RG Dicke/ CNPq). Cuiabá – MT; Brasil. CEP: 78085000 [andrezamoraesbl@hotmail.com](mailto:andrezamoraesbl@hotmail.com)

Nesse artigo apresentamos os aspectos iniciais da leitura do livro/catálogo, *A separação entre inscrever e escrever*, de Wladimir Dias-Pino, publicado no ano de 1982 e dos poemas *Solida* e *A Ave*. Um panorama, um processo...

Transmutação, palavra que indica transformação, mudança... O prefixo de origem latina TRANS indica movimento para além ou através de. Acreditamos que a ação de transformar para além de... (referente à criação de uma nova linguagem) e a capacidade de condensar, sejam os fatores que tornam peculiar a produção poética de Wladimir Dias-Pino. Wladimir está, com certeza, entre os que Pound chamou de *Inventores. Homens que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo de um processo* (POUND, 2007, p. 10). O poeta-operário em questão mostra-nos a prática dessa “invenção” que agrupa inventividade, condensação e processo em suas produções contidas no livro-catálogo - *ASEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER*. A obra, ora auto-biográfica, ora auto-bibliográfica, traça um rico panorama, com comentários do próprio autor, entre recortes de jornais, fotos etc, de sua produção até o referido ano. A relevância da inscrição em sua produção tem como resultado a necessidade de criação de estratégias para a realização da leitura. Nessa obra, observamos, por exemplo, algumas características do que posteriormente o próprio Wladimir Dias-Pino viria a chamar de *poema com conceito*, ou *poema de conceito*; segundo ele,

é uma forma de combater o sentido de conceitual em arte, porque esse conceitual engole uma série de subterfúgios (...) poema que emite um conceito embaixo. O poema ao atingir um nível de geometrização, atinge uma leitura acelerada para a leitura mecânica do cérebro. (...) Esse conceito é o decifrador do poema (...) (DIAS-PINO, 1982, p. s/n)

O *Poema com conceito* seria um novo movimento idealizado por Dias-Pino. Movimento este que considerava a necessidade de um conceito, ou seja, uma explicação logo abaixo do poema, pois entendia que, a partir do momento em que a palavra já não mais compunha o poema, já que o mesmo havia alcançado um nível de geometrização

que era visível, mas talvez, não compreensível e, ao dizer “não compreensível” dizemo-lo, não porque precisa de um sentido, pois a criação do novo, no caso do poema-processo, ou mais especificamente, o poema visual (gráfico), não precisa, pois não se trata de uma reprodução ou representação de algo, mas sim de uma visão. Algo que se inaugura, daí parte a necessidade de elaboração de um conceito que o acompanhe trazendo elementos de sua composição, para que haja a compreensão do processo de elaboração do poema. Assim como Rimbaud, Wladimir Dias-Pino *produz uma arte consciente e, como tal, de todo coerente* (FRIEDRICH, 1991, p. 90), cuja paixão já não é mais pelo desconhecido como em Rimbaud, mas ao contrário, o caminho é traçado a partir do que conhece e acessa, contudo é subvertido causando, então, o estranhamento. O conceito não elimina o estranhamento causado pelo poema, mas parece torná-lo aceitável. No livro/catálogo em análise, observa-se em determinados momentos, abaixo de poemas, o que poderíamos chamar de conceitos, já que orientam a leitura esclarecendo de forma fragmentada a proposta de sua produção.<sup>3</sup>

O pai tipógrafo e a mãe costureira muito influenciaram na produção do poeta. Com o pai, aprendeu cedo a manipular as máquinas e a “brincar” com as letras; e com a mãe, as formas geométricas criadas a partir das sobras dos cortes dos tecidos. As peculiaridades de seu cotidiano, carregado pelo peso da história, criaram um poeta comprometido com a dinamicidade de seu tempo. Ao contrário de brinquedo, já que o mesmo começou a escrever muito cedo, Wladimir fez das máquinas um instrumento de experimentação e produção literária. “RetaLhETRAS” multicores que se expandiram, como o reverberar da explosão de uma bomba, para o mundo em forma de poemas visuais, transmutando Wladimir no *poeta mais independente*

---

<sup>3</sup> A partir do processo acelerado de experimentações, o poema chega a um grau de maturação tamanha fazendo com que Wladimir Dias-Pino abandone esses conceitos outrora necessários, deixando que o poema fale por si só, ou simplesmente, seja, reforçando a interação entre o objeto-poema e o observador. Observador que, a partir do contato com o objeto passa a ser responsável por ele, tornando-se também produtor. Pois parte da premissa de que, *Quem olha é responsável pelo que vê* (DIAS-PINO, 1971, p. s/n).

na área da poesia experimental, de acordo com Assis Brasil (1980, p. 276). As experimentações poéticas realizadas por Wladimir, mesmo que de forma bastante independente, também contribuíram, com grande relevância, movimentos de cunho vanguardista de extrema importância para a história da literatura contemporânea Brasileira.

O labor do poeta, desde muito cedo, demonstrou um alto grau de consciência estética. Tal consciência apresentou-se desde a adolescência e se desenvolveu em seus trabalhos posteriores, culminando com a racionalidade e domínio total de sua produção. Esse elemento garantiu uma proposta bem definida que se mantém no decorrer de sua obra literária. Nascido no Rio de Janeiro, no ano de 1927, mudou-se para Cuiabá, com a família, em 1936, pois o pai, espanhol de orientação anarquista, vinha sofrendo perseguições políticas; e, a partir de então, deste rio, o Cuiabá, se fez peixe (referente à identidade), seduzido por suas curvas e por suas águas, ora translúcidas ora turvas e misteriosas...

A sinuosidade do Rio Cuiabá:  
o ato de ver do alto  
Como se olha  
uma cidade

Nomear as águas, De  
memória, Como a água,  
de tanto querer ficar rente  
ao chão encontra o  
caminho.

(DIAS-PINO, 1982, p. 6)

... e se fez poeta (consagrado internacionalmente, no qual o universo é o limite) orientado pelo *pontilhado da direção* (DIAS-PINO, 1982, p.5).

-----  
PONTILHADO: A LINHA ... DA AVENTURA ...

A preocupação com a forma já se anunciava desde suas primeiras publicações, em *A fome dos lados* de 1940 e *A máquina que ri* de 1941, poemas analisados por Sergio Dalate em sua dissertação *A escritura do silêncio: uma poética do olhar em Wladimir Dias-Pino*, de 1997, na medida em que traz uma discussão sobre a visualidade do espaço poético que *diz respeito ao modo como as palavras ocupam a página. O espaço poético pode eleger a própria palavra como espaço: o signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude.* (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 74). O primeiro livro se abre na vertical e o segundo, na horizontal. Ambos apresentam um trabalho tipográfico que intercala versos/palavras, ora nos cantos superiores das páginas, ora nos inferiores, e espaços brancos que vão se ampliando no decorrer do manuseio do texto; esses passam, então, a compor a proposta visual do texto. Observa-se, nesses poemas, a concretude da palavra e, ao mesmo tempo, sua dissolução, como um corpo que se desintegra; percebe-se, portanto, um forte sentimento de morte, uma morte visível pelo “vermelho do sangue”, contudo metafórica, anunciando a morte do verso, discussão que soma experiências desde produções de autores como Baudelaire, Rimbaud e que intensificam-se com Stephane Mallarmé, ou mesmo que pareça contraditório, parece anunciar também a morte do próprio autor, como afirmou Roland Barthes, pois o escritor moderno nunca é sujeito de seu livro, *não existe outro tempo para além da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora* (BARTHES, 2004, p. 03); ao propor/ desenvolver uma produção processual esse “aqui e agora” torna-se efetivo no que concerne a impossibilidade de esgotamento do jogo que se estabelece através da linguagem, pois desencadeia o “Big-Bang” poético, no qual a retração nada mais é que requisito para a expansão, portanto o autor de fato só insiste / existe na instantaneidade do texto. Tem sua morte gradativa visível quando acessamos sua produção numa perspectiva panorâmica, assim como o verso (a partir de uma perspectiva histórica), alcançada, enfim, com a modernidade. Pode-se dizer que essa forma de pensar e produzir dialoga intensamente com a idéia de contra-poema e, conseqüentemente se aproxima da irreverência dos movimentos de



contra-cultura (que tem como ápice os anos 60, nos quais se questionam intensamente os padrões literários estabelecidos, mantendo uma postura de contestação e crítica social e conseqüentemente artística, chegando a propor rupturas com tais padrões), além disso parte do princípio de uma “produção que não pertence”, pois Wladimir já vislumbrava instrumentos para leitura e produção virtual em seu livro *Processo: linguagem e comunicação* (1971), o que se concretizou posteriormente com a apropriação de recursos tecnológicos como o computador pessoal e mesmo com o advento da internet a fruição dessa produção pode estimular/ compor/ desencadear um movimento coletivo de constante produção, mesmo que o Poema-Processo. Nota-se que Dias-Pino, aos treze anos de idade, tinha consciência que o *discurso poético é um discurso elaborado* (CHKLOVSKI, 1976, p. 56) no que concerne ao labor para com a linguagem e que já 1940 aponta um horizonte para uma produção poética que não quer dizer, quer ser.

A compreensão da proposta estética de Dias-Pino perpassa pela compreensão dos acontecimentos históricos, pois o mesmo percorre um caminho dinâmico, fugaz, extasiante, e muitas vezes hermético, que vai de poemas à contra-poemas.

## ESTAR

Com o advento da Revolução Industrial em meados do século XVIII, na Inglaterra, e sua expansão pela Europa e pelo mundo, no século XIX, constituiu-se um conjunto de mudanças tecnológicas que resultaram num profundo impacto sobre o processo produtivo em nível econômico e social. O mundo tornou-se, então, uma grande engrenagem, que mecanizou e tornou constante o fazer e, conseqüentemente o ser, ou melhor, a produção ganhou dinamicidade e marcada pelos ponteiros dos relógios no infinito e incansável tic-tac, não deixou mais o homem dormir. E esses mesmos sons que reverberaram das máquinas, que transformaram as relações sociais estabelecendo principalmente uma relação mais aguda de consumo, explodiram no início do século XX, com o surgimento dos movimentos de vanguarda. O termo vanguarda, que parte do francês *avant-garde*, inicialmente estava ligada mais a questão bélica, já que,

referia-se a parte frontal de um exercito em marcha, assim como a sociedade, não poderia ficar estático frente a tantas mudanças e parte para o campo das artes. Então esses mesmos sons das máquinas, que transformaram as relações sociais, também se transformaram em poemas, músicas, gravuras, esculturas... Justamente por isso, observou-se esse processo “evolutivo” de ruptura e transformação, que toma como marco, para repercussão nas letras francesas, a primeira guerra mundial:

agora o termo significa a parte mais radical dos movimentos literários e estéticos. A vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da “belle époque” [...] a literatura de vanguarda foi sempre “de choque, de ruptura e abertura ao mesmo tempo” [...], mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental [...](TELES, 1997, p. 82)

Teles (1997, p. 82) ainda frisa as características de uma vanguarda remetendo-se a *sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas), os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio*. É claro que, mesmo tentando criar uma produção nacional, os escritores brasileiros, atentos aos acontecimentos e às produções européias, se apropriaram de muitas dessas características. No Brasil, a palavra vanguarda, em literatura, foi usada num primeiro momento pelos modernistas e se estendeu aos movimentos experimentalistas pós-segunda guerra mundial; na Europa, passa-se a usar o termo “neovanguarda”. A partir daí entende-se a vanguarda como:

uma permanente ‘abertura’ estético-literária, a neovanguarda implicaria uma atitude de “reabertura”, de retomada de experiência vanguardista, o que em geral, conduz a inevitáveis dissidências, diluições, como vem

Para Dias Pino, um movimento tem caráter de explosão e, ao se referir mais especificamente ao poema-processo, acrescenta *é um movimento racional que sabe onde quer atingir*, (DIAS-PINO, 1980, p. s/n), defendendo seu domínio sobre sua produção, criando seu próprio conceito de vanguarda: *A vanguarda antes de ser uma explosão é um tiro certo*.<sup>4</sup> Dias-Pino é, e sempre foi, um homem de seu tempo, contudo atento a tudo que “o tempo” lhe oferece; é a constante ação de projetar que o torna *avant-garde*. Vê-se o reflexo disso em sua produção que parte do Intensivismo, passando pelo Concretismo e culminando no Poema-Processo.

O Intensivismo foi um movimento literário criado em Cuiabá em 1948; movimento este que antecedeu os outros movimentos citados anteriormente. A singularidade trazida pelos intensivistas, segundo Cristina Campos, consistia na fuga do enredo e do caráter anedótico do poema, mas ao mesmo tempo valorizavam sua unidade interior vocabular. Ou seja, *era necessário que os versos tivessem unidade entre si, tornando o poema desmontável*. (CAMPOS, 2013, p. 19). Em um dos manifestos do intensivismo, encontramos a seguinte afirmação, (...) *o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados*. (Sarâ, n.4. Cuiabá, jul. 1951 apud, CAMPOS, 2013, p.23). Afirmação que devemos considerar como fundamental para as produções que se sucedem em contraponto aos simbolistas, pois, mesmo com essa “postura”, ao ler textos deste movimento literário como *Um Lance de Dados*, de Stephane Mallarmé, temos a visibilidade da forte influência que o mesmo exerceu sobre a produção não só de Wladimir, mas também sobre os outros poetas do Concretismo; contudo, o Intensivismo parece ser uma forma de superação aos Simbolistas, pois a partir do momento em que os dados foram lançados, aceitou-se o desafio e deu-se início ao jogo-processo. É

---

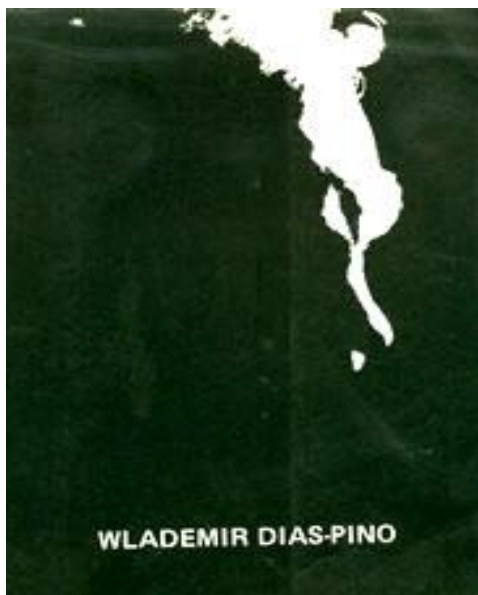
<sup>4</sup> Isso não está expresso só em escritos que se referem ao mesmo, mas também em sua fala no sarau realizado em 14 de dezembro de 2013, na casa Silva Freire, no Largo da Mandioca, em Cuiabá.

possível observar, portanto, que o Intensivismo deu suporte para o surgimento de outros movimentos de vanguarda posteriores, inclusive o Concretismo e o Poema Processo dos quais o autor em análise participou e participa, pois o jogo continua.

## INTERVIR

O processo desenvolvido na produção Wlademiriana remete a uma sequência não linear, já que as produções de um determinado momento são retomadas e revistas (refeitas ou feitas de outras formas, ou ainda, acrescidas) de “fatos históricos”, com a presença cada vez maior das máquinas e da tecnologia no cotidiano; ideias que se apropriam desses fatos e elementos, pois entendem que a intervenção artístico-literária deve responder de maneira radicalizada a esses novos paradigmas impostos pela contemporaneidade; e experimentações que contraditoriamente extrapolam regras e fórmulas previamente estabelecidas, valorizando o processo lúdico e de liberdade de criação. Entretanto, a partir do momento em que se produzem manifestos e teorias para situar, caracterizar e legitimar suas produções, inventa-se uma nova tradição. Isso, em determinados momentos, fez com que as vanguardas perdessem força como foi o caso do Concretismo, no Brasil; o que parece não ter sido o caso da produção de Wladimir, pois, tendo o Poema Processo como resultado da soma das experiências até então realizadas, conclui-se que o poema-processo é um *poema para ser visto, não para ser lido. Com essa prática, Wladimir Dias Pino impõe não apenas um novo conceito de literatura, mas também a idéia da obra enquanto fisicalidade* (MAGALHÃES, 2001, p.203). Pode-se dizer que a visualidade e a fisicalidade estão imbricadas na contemporaneidade, ou melhor, são elementos essenciais e indissociáveis que compõem as relações sociais.

A proposta de intervenção ou produção poética de Dias-Pino, na obra em análise, já se apresenta na capa do mesmo.



Trata-se de uma capa emblemática que anuncia a que veio; na capa de rosto, temos o fundo preto, o nome do autor em letras brancas, garrafais, grandes na parte inferior da mesma e, uma “mancha” branca na parte superior que se estende até aproximadamente o meio da página. Essa “mancha” sugere o perfil do poeta de forma singular, é quase uma fenda no vácuo que se expande. Segundo Derrida (1973) essa suposta fenda, à qual poderíamos denominar como incisão está contido o ato de inscrever. Trata-se de um rastro imotivado que não significa, mas é. A própria capa é um poema visual. Na contra capa, temos uma foto aérea, provavelmente da cidade de Cuiabá, já que o livro traz como parte do conteúdo sua a história pessoal e muito do que produziu na capital de Mato Grosso e, ainda, foi editado e publicado na mesma pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso. As páginas iniciais trazem como conteúdo introdutório referências à relação do autor para com a cidade. Contudo, trata-se de uma imagem estilizada, já que apresenta-se de forma monocromática e pontilhada em meio a telhados de antigas casas, onde encontra-se ao centro uma igreja, fazendo referência à cuiabania e, talvez, até ao nome da editora que criou com seus companheiros do movimento *GUAVIRA LETRAS*, n. 18, jan.-jul. 2014

Intensivista, que chamaram *igrejinha*. A obra funde Intensivismo (1948), Concretismo (1956) e Poema Processo (1967); e o título sintetiza não só a obra em si, mas toda sua produção *A SEPARAÇÃO ENTRE INSCREVER E ESCREVER*. A discussão a ser realizada parte, portanto, dessas premissas.

INSCREVER: entalhar, gravar... Para a matemática, significa traçar uma figura dentro da outra. Roman Jakobson traz uma discussão interessante sobre o realismo artístico, utilizando a pintura como exemplo. Podemos deslocá-la para compreender como se dá o processo de singularização, o que também possibilita discutir a relevância da inscrição, na obra de Dias-Pino. Segundo Jakobson,

O caráter convencional, tradicional da apresentação pictórica determina numa larga medida o próprio ato de percepção visual. À medida que se acumulam as tradições, a imagem pictórica torna-se um ideograma, uma forma que ligamos imediatamente ao objeto seguindo uma associação de contigüidade. O reconhecimento se produz instantaneamente. O ideograma deve ser deformado. O pintor que inova deve ver no objeto o que ainda ontem não víamos, deve impor a percepção uma nova forma. Apresenta-se o objeto por uma abreviação não-habitual. (JACKOBSON, p. 121)

São justamente essas relações instantâneas de percepção e conclamação de existência como um “ser aí”, um estar no mundo, mas que, ao mesmo tempo apresentam o objeto de forma não-habitual, como incisões e rastros, que estão imbricadas nos poemas de Wladimir Dias-Pino.

ESCREVER: grafar, redigir. Expressar-se por sinais gráficos. Wladimir Dias-Pino esclarece que a leitura da inscrição é uma leitura mais instantânea, imediata, mais acessível, enquanto o código escrito exige toda uma formação prévia para que se torne acessível, causando,

portanto, uma certa exclusão<sup>5</sup>, pois além da decodificação do código, socialmente exige-se uma certa atribuição de sentido (interpretação semântica) para aquilo que se lê e que nem sempre admite possibilidades múltiplas de sentido. Considerando ainda essa “separação” entre inscrição e escrita, é importante observar que nesse constante experimentar do Poema-Processo cria-se um universo “poemático” em expansão, e outro conceito criado por ele extremamente relevante para essa discussão é: *Quem olha é responsável pelo que vê*. (DIAS-PINO, 1971, p. s/n). Esses múltiplos olhares possibilitam inúmeras recriações a partir da *matriz* (o objeto poema), é essa *liberdade de olhar quando o olhar tende a ser aprisionado* (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 78) que se pratica no poema/processo.

Todos os textos contidos no livro/catálogo sugerem movimentação, desde os textos intensivistas até os do poema/processo, sejam verbais ou não. Justamente por isso, é que as datações dos poemas, principalmente as que marcam o Concretismo como *A Ave* (1956) ou *Sólida* (1956), se desdobram em várias outras versões, compondo séries e, conseqüentemente, sendo identificadas posteriormente como Poemas-Processo, mesmo que esse movimento tenha sido “lançado” publicamente apenas em 1967.

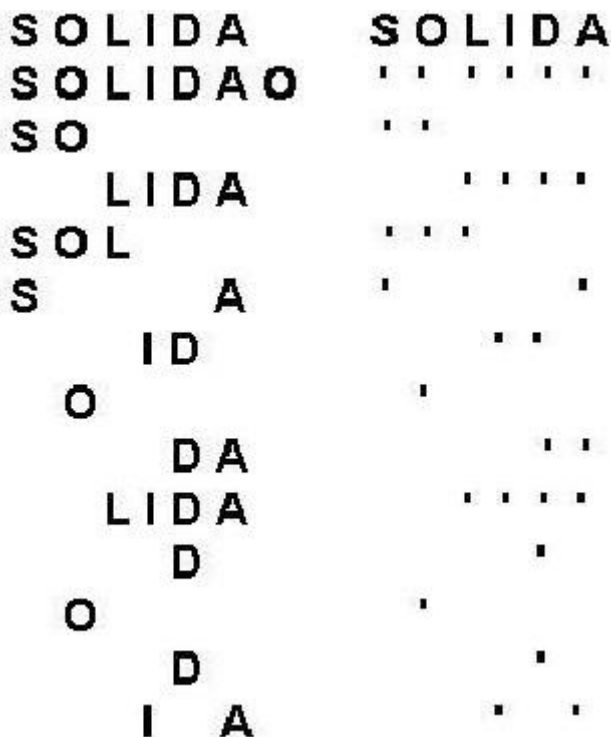
O poema *Sólida* (contido no catálogo) é um dos mais conhecidos de Wladimir Dias-Pino.  *Talvez o mais conhecido exemplo de poema/processo /.../. Dada a primeira versão, desencadeia-se o processo de informação e permanece intacto o projeto* (MENEGAZZO, 1991, p. 163).. Na segunda versão, as palavras e tipos isolados se transformam em sinais gráficos. Sofrendo um aprofundamento na estrutura do poema. *O elemento desencadeador do processo é: /Solida/ /Solida/ /o/ /so/ /lida/ /sol/ /saído/ /da/ /lida/ /do/ /dia/*. (MENEGAZZO, 1991, p. 163).

Segundo o poeta, “solida” é uma palavra geradora/matriz de seis letras, contendo três sílabas que compõem um número triangular; trata-

---

<sup>5</sup> Em fala na casa Silva Freire – dezembro de 2013.

se de um livro poema composto por cartões, mas que, como já foi dito anteriormente, ganha inúmeras versões:



Observa-se nessa tipografia a solidificação da palavra e, em seguida, sua decomposição, na qual sinais gráficos tomam o lugar das letras, compondo, no entanto, a mesma estrutura de colunas de letras que se repetem numa forma fixa, mantendo o mesmo desenho; mas, mesmo estando em colunas fixas, a impressão que se tem ao olhar para o poema é que ele está se dissolvendo. As duas versões são apresentadas de maneira singular. Wladimir Dias-Pino, a partir de “Solida”, demonstra um grande poder de síntese, valorizando a questão estético-visual. Observa-se uma diferente representação diagramática da composição/decomposição, letra por letra,



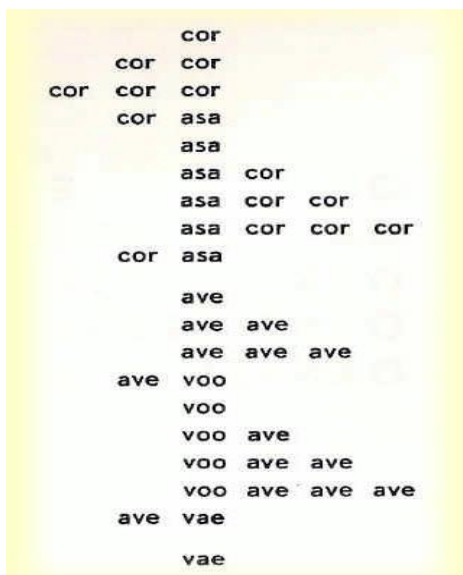
potencializando a idéia de que a poesia moderna não precisa dizer nada.

Com a curiosa criação de *A ave*, livro-poema que começou a ser produzido em 1952 sendo lançado apenas em 1956, Wladimir propõe uma *revisão do conceito de livro, pois o mesmo deixa de ser visto como um simples suporte de signos, para se construir na própria mensagem* (MAGALHÃES, 2001, p. 203). Assim como em “Solida”, vê-se o processo de semiotização do poema e do poema-livro-objeto, ou seja, o livro deixa de ser suporte e passa a ser a obra que não mais deve ser apenas observada e, sim, tocada, devido às perfurações, às texturas..., portanto, deixa de ser apenas visual e passa a ser tátil. A partir daí, a fisicalidade faz parte do processo de significação da obra. O livro parte do que Antonio Mendonça e Álvaro de Sá chamam de frases/slogan, sendo elas:

- 1 - A AVE VOA DEntRO de sua Cor
  - 2 – polir O VOo Mais que A UM ovo
  - 3 – que taTEar é SEU ContORno?
  - 4 – SUA agUdacRistAcompLeTA a solidão
  - 5 – assim é que ela é teto DE SEU olfato
  - 6 – a curva amarGa SEU Voo e fecha UM
- TempO com Sua fOrma.

E se desdobra em séries compostas por letras, gráficos, texturas, perfurações, transparências e outras informações que se constroem a partir das frases/slogan. Trata-se de uma produção

extremamente complexa, mas ao mesmo tempo é *Um livro que se explica ao longo do uso* (MENDONÇA; SÁ, 1983, p.168).



O poema acima é uma das versões do poema *A ave* (1956). Ele explicita o trabalho visual reforçando a ideia da poesia concreta estar próxima das artes plásticas e visuais, contudo é imprescindível considerar que o livro poema *A ave*, segundo Sergio Dalate (1997, p.03) começou a ser produzido em 1952, o que o antecede ao movimento da poesia concreta, sendo lançado apenas anos depois, em 1956; ano em que Wladimir Dias-Pino *junto com os poetas Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo e Ferreira Gullar fundou o movimento da poesia concreta* (DALATE, 1997, p. 03). E *ao lado desses poetas e vários artistas plásticos, participou da 'I Exposição Nacional de Arte Concreta'* (dezembro de 1956 – São Paulo).

Com relação à estrutura do poema observa-se a intenção de uma construção em forma de asa, que se constrói a partir da repetição das palavras “cor” e “ave”, o centro ou o corpo é composto pela repetição das palavras: cor, asa, ave, voo, vae, essas repetições

consistem em assonâncias que se alternam no corpo do texto, sugerindo não só um movimento de passagem através da palavra “vae”, mas que aliada a percepção da cor, causam uma sensação sinestésica, que resulta da soma som, cor, forma e movimento sugerindo a simulação do vôo de uma ave.

Ao compararmos os livros-poemas (os textos contidos no livro/catálogo em análise são versões que não trazem todas as características das matrizes, ou primeiras edições) *Solida* e *AAve* constatamos um paradoxo entre metáforas, na medida em que percebemos que o primeiro representa, ou melhor, é o peso da textura o sólido/concreto; já o segundo, seu inverso, pois sua composição, que contém páginas translúcidas e perfurações, como já dito anteriormente, representa a metáfora da leveza, o próprio alçar vôo da ave.

O poema não quer dizer, quer ser, mas mesmo sendo fragmento que se desmonta, se desintegra e se dilui, paradoxalmente se transFORMA, se reCRIA. *Uma dor antiga esfarinha cada palavra que nasce/ mas a unidade do poema é tamanha/ que ele se recompõem em solidão* (DIAS-PINO, 1982, p.). As poéticas palavras de Wladimir remetem à necessidade de manutenção da unidade do poema, como a Fênix que ressurge das cinzas em seu esplendor sob a forma de máquina; engrenagem ruminante transpirando formas; *Ouroboros*, nitidamente visíveis em *A Máquina* – poema denominado auto-cannibalista – e *Os Corcundas* – Auto-antropofágico – ambos voltam-se para si mesmos, trazendo a ideia circular de auto-fecundação. O livro/catálogo em análise é o próprio universo poemático de Wladimir Dias-Pino, que funde e confunde produção poética, crítica e vida. Entre fotos, desenhos, palavras, gravuras exaustivamente elaboradas, poemas, nos perdemos e encontramos na forma de organização singular de sua produção. *Ouroboros*, geometria viva; transmutação.

## CONSIDERAÇÕES

As peculiaridades trazidas e desenvolvidas pelo projeto poético de Wladimir Dias-Pino nos poemas contidos no livro/catálogo -*A separação entre inscrever e escrever* -, não poderiam passar

**GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014 107

despercebidas e, é claro, carregar consigo o peso da polêmica. Alguns poucos críticos literários tiveram a coragem de “degustar” e “digerir” suas produções; uns se deliciaram com seus poemas-esquemas (com combinações que mais parecem enigmas a serem decifrados pelo leitor ou observador), como Sergio Dalate; outros se contorceram, como Fábio Lucas contestando a posição de vanguarda do movimento Concretista (da década de 50), acusando-os de falsa vanguarda e de elitistas, como consequência da ausência de “compromisso social”, que segundo ele *acomoda a consciência através de um presumido inconformismo dentro do quadro não considerado dialeticamente* (LUCAS, 1985, p. 28) e da compreensão de seus poemas, aprofundando a gravidade da discussão dizendo que *o escritor alistado numa falsa vanguarda está conciliado com a cultura oficial, ao mesmo tempo em que simula um sacrifício agônico em favor de um futuro abstrato (...)* (LUCAS, 1985, p. 28-29). É importante considerar na produção de Wladimir Dias Pino que, mesmo havendo “categorias” diferentes em sua produção, como Intensivismo, Concretismo e Poema Processo, não há fronteiras bem definidas, já que muitos poemas produzidos durante a fase concreta se transformam em poemas-processo, pois a base conceitual é praticamente a mesma, com um grau de intensificação do processo de experimentação. Como disse Hilda Magalhães:

é exatamente por conseguir essa síntese dentro de uma proposta estética afinada com as vanguardas de 1950 e 1960 que Wladimir Dias Pino se destaca no cenário da literatura nacional e regional, extirpando de vez o anacronismo que caracterizava a literatura de Mato Grosso até meados do século. (MAGALHÃES, 2001, p.207)

O livro em análise dá visibilidade a todo esse percurso transcorrido pelo poeta; todavia, se transmuta em outro, em novo/velho, REcontAÇÃO da EXperimentAÇÃO. Trata-se, portanto, de VER, DESidentificar e CRIAR.

O Wladimir poeta, assim como um pintor, um arquiteto ou um operário desenvolve seu “traço” através da prática e da reflexão, refacção, reconstrução, transpiração e até mesmo destruição a partir do suposto resultado, ou do resultado momentâneo, pois tudo é processo...

### WLADEMIRINCASE:

#### *Transmutation*

ABSTRACT: *A SEPARATION BETWEEN WRITING AND ENTERED* of Wladimir Dias-Pino, published in 1982 , merges poetic production , review and life enhancing discussion on the death of the verse . The words are diluted in the fabric of the page giving way to the visual design . Considered as independent experimentalist poet visual poem of the twentieth century , the author , this book provides an overview about his poetry , which was based on the movements of vanguards as Intensive care , and Concretism, Poem- Process. To discuss the vanguards departed Teles (1987). By proposing a procedural poetic production "here and now" become effective regarding the impossibility of exhausting game that is established through language, since it triggers the "Big Bang " in which the downturn is nothing more than requirement for expansion while scrolling . Thus, the author, in fact , only insists / exists in the immediacy of the text , he even permanently dying . For Dias Pino , who is responsible for the look you see. In this paper we argue that the most important aspects of the relationship between separation - Registration (visual design) brought by Derrida (1973) and Dalate (1997) Writing for the development project of poetic production Wladimir Dias- Pino and its insertion in the resizing of national and international avant-gardes dilution of the written text .

KEYWORDS: Wladimir Dias-Pino.Vanguards.Visual poem.Poem- Process.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. *O livro de ouro da literatura brasileira. 400 anos de história literária*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

CAMPOS, Cristina. *Intensivismo: um movimento literário cuiabano de vanguarda internacional*. In: *Setembro Freire gOOL 2013: Ctálogo*./ Casa de Cultura Silva Freire. Cuiabá: Entrelinhas, 2013.

CHKLOVSKI. V.. *A Arte Como Procedimento*. In: *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1976.

DALATE, S. *A Escritura do Silêncio: Uma Poética do Olhar em Wladimir Dias Pino*. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis, SP: Fclas, Universidade Estadual de São Paulo, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. [Mirian Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, tradutores] São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo de 1973.

DIAS-PINO, Wladimir. – *A separação entre inscrever e escrever* – Cuiabá: Edições do meio, 1982. (Org. Dep. De Letras da UFMT)

DIAS-PINO, Wladimir. *A Fome dos Lados*. Cuiabá: Edições Cidade Verde, 1940.

DIAS-PINO, Wladimir. *A máquina que ri*. Cuiabá: Edições Cidade Verde, 1941.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petropolis, RJ: Editora Vozes LTDA, 1971.

HOBSBAWN, E; RANGER, T. (Org.) *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Pensamento Crítico, v. 55)

JAKOBSON, Roman. *Do Realismo Artístico*. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Rio Grande do Sul: Ed. Globo, 1976. p. 119 – 127

LEITE, M. C. S. (Org.) *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

LUCAS, F. *Vanguarda, História e ideologia da Literatura*. São Paulo SP: Icone Editora LTDA, 1985.

MAGALHÃES, H. G. D. *História da Literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001, 328p.

MENDONÇA, A. S. L; SÁ, A. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

MENEGAZZO, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande MS: CECITEC/UFMS, 1991. p. 163

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes) São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Sujeito, tempo, espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura* / Luis Alberto Brandão Santos. Silvana Pessoa de Oliveira. – São Paulo: Martins Fontes. 2001. – (Texto e linguagem)

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1957 até hoje*. 10ª Ed. Rio, Record, 1987.

# MANOEL DE BARROS SOB A ÉGIDE *DAEMÔNICA*

Paulo BENITES<sup>1</sup>

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo central discutir a criação poética de Manoel de Barros sob a égide da *daemonização*. Dentro do conjunto criado por Bloom, *Daemon* implica uma contrarresposta à influência, isto é, o poeta após ter sido influenciado pelo precursor, assume uma postura de assimilar sua herança, sem negá-la ou aceitá-la, mas agora em um movimento hiperbólico, elevar sua criação ao grau demiúrgico escondendo suas apropriações poéticas para uma formação poética singular. Com esse movimento, torna-se um *Daemon*, ou seja, humaniza seu precursor e torna-se a si mesmo, um novo *Atlântico*. Para tanto, discutir-se-á, em um primeiro momento, o tema da influência poética. Na sequência, apresentar-se-á a criação poética de Manoel de Barros a partir de seu trabalho de estreia – *Poemas Concebidos Sem Pecados* (1937) – e o caminho que o poeta abre para seguir até a *daemonização* poética.

**Palavras-chave:** Daemonização. Influência. Poesia brasileira contemporânea

## O tema da influência poética

Na introdução do livro *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido dedica em sua última parte, um espaço ao problema das influências. Para Candido, as influências, “que ligam os escritores uns aos outros [...]”, é talvez “o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte

---

<sup>1</sup> UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Três Lagoas – Três Lagoas – MS – Brasil – 79603-011 – Email: paul\_schweizerische@hotmail.com.

<sup>2</sup> UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Três Lagoas – Três Lagoas – MS – Brasil – 79603-011 – Email: kelcilenegracia@uol.com.br.



da deliberação e do inconsciente” (CANDIDO, 2009, p. 38). De fato, realizar um estudo sobre a influência é um trabalho penoso, pois se corre o risco de cair nas armadilhas que termo nos esconde.

A problemática das influências vem de há muito, mas nos parece que um movimento que lhe conferiu um caráter mais sistemático de estudo e análise origina-se na Literatura Comparada. A Literatura Comparada nos (re)coloca diante do diálogo das relações entre as literaturas. Esse diálogo pode surgir, de maneira bastante ampla, da relação entre obras, autores, movimentos, a recepção de um autor em um país falante de outra língua, a tradução e inúmeras outras abordagens que podem ser realizadas no limiar do comparatismo. A pluralidade de métodos fornece ao pesquisador e estudioso da literatura uma pluralidade igual para leitura, o que consequentemente implica numa pluralidade de problemas teórico-metodológicos que temos de enfrentar.

Desde os primórdios do comparatismo, o anseio por comparar duas literaturas se fez presente. Nitrini (1997) mostra que tal discussão é bastante antiga, remonta às literaturas grega e romana: “Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos [...] tal tendência perdurou e foi-se aperfeiçoando até o século XIX [...]”. (NITRINI, 1997, p. 19).

O primeiro impulso é tomar duas obras, ou dois autores e compará-los em uma via unilateral, sem notar as diferenças, e sim dando mais atenção às semelhanças. Contudo, um olhar mais apurado constata que esta prática está imbuída de juízos e valores, correndo-se o risco de estabelecer hierarquias apontando para o melhor ou o pior. Nossa perspectiva de abordagem da literatura comparada busca esquivar-se destes riscos.

O ponto de partida para nossas reflexões tem como base a consolidação da literatura comparada no século XIX. A partir de dois pressupostos principais que, a nosso ver, marcam o prelúdio do método comparativo: primeiro a visada de Goethe sobre a *Weltliteratur* buscando uma literatura universal, e segundo, a teorização de Warren e Wellek, em *Teoria de Literatura*. Esses dois marcos acirraram as discussões em torno da comparação com o foco nas concepções de influência e originalidade, que estão nos primórdios da disciplina.

Segundo Nitrini, o conceito de influência apresenta duas concepções diferentes. O primeiro “é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (NITRINI, 1997, p. 127). E a segunda entende a influência como “resultado artístico autônomo de uma relação de contato” (CIONARESCU, 1964, p. 92, *apud* NITRINI, 1997, p. 127)<sup>3</sup>. Essas duas acepções caminham juntas no que diz respeito ao trato com a obra de arte em geral. Levar em conta uma obra à luz do conceito de influência é, antes do mais, ter a consciência de que há antecedentes, o que invariavelmente enfatiza o fato de ser a produção artística um processo dinâmico.

Tal posicionamento canaliza uma reflexão em torno da ideia de criação literária, talvez o cerne do conceito de influência. A influência atua, num primeiro momento, como um susto que afasta o autor influenciado de suas fontes. Em nome da originalidade de sua produção, que implica uma busca automática de identidade, o autor parece querer fugir de suas influências para alcançar sua própria personalidade e a originalidade para sua obra.

Essa proposta, que possui uma discussão bastante acirrada na história dos estudos literários desde a visada *genética* novecentista, ganhou novo fôlego com o trabalho do crítico Harold Bloom em *A angústia da influência*. Bloom nos aponta para uma nova perspectiva de leitura e reflexão sobre a influência.

Segundo Bloom, “a palavra ‘influência’ recebeu o sentido de ‘ter poder sobre o outro’ já no latim escolástico de Tomás de Aquino, mas durante séculos não iria perder o sentido do radical ‘influxo’, nem o sentido básico de emanção ou força vinda das estrelas sobre a humanidade” (BLOOM, 2002, p. 76). Ainda de acordo com proposição de Bloom, influência significava receber “um fluido etéreo que descia das estrelas sobre nós, um fluido que afetava nosso caráter e destino, e que alterava todas as coisas sublunares” (BLOOM, 2002, p. 76).

Para Coleridge, a palavra se aproxima mais do contexto de Bloom, pois apresenta maior substrato literário. Depois Ben Jonson, pautado nos preceitos freudianos em torno da questão de “romance

---

<sup>3</sup> CIONARESCU, A. *Princípios de Literatura Comparada*. Tenerife: Universidade de la Laguna, 1964, p. 92.

familiar” vê a influência sob a égide de *imitação*. Na sua concepção, a *imitação* consiste em “poder converter a substância ou riqueza de outro poeta para nosso próprio uso. Escolher um homem excelente acima do resto, a assim segui-lo até tornar-mo-nos ele mesmo, ou tão semelhante a ele quanto uma cópia pode ser tomada pelo original” (COLERIDGE *apud* BLOOM, 2002, p. 77). Bloom considera a acepção de Ben Jonson como inovadora, já que a sua ideia de imitação indica que “*a arte é trabalho pesado*” (BLOOM, 2002, p. 77).

Para Bloom, o tema da influência, nos estudos literários, não tem fim. Compreendendo a influência como uma alegoria, isto é, “uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – de natureza defensiva” (BLOOM, 2002, p. 23), o que está em jogo é a realização do que Bloom chama de *poema forte*: “(...) a angústia da influência resulta de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de ‘apropriação poética’” (BLOOM, 2002, p. 24).

Nesse sentido, os *poemas fortes* sempre ressurgem à medida que a angústia se realiza. Em *Um mapa da desleitura* (1975), texto posterior à *Angústia da influência* (1973), Bloom, ao refletir sobre sua longa experiência em discutir este tema, bem como fazendo uma assertiva sobre a sua proposta mal compreendida no primeiro livro, afirma: “A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* textos” (BLOOM, 2003, p. 23, grifo no original). Esta assertiva clarifica a ideia que Bloom apresenta em *A angústia da influência* sobre a apropriação poética.

Ao contrário do que muitos talvez esperavam, Bloom não esgota a discussão sobre a influência. Além de afirmar que é uma reflexão infundável, nos mostra que é uma característica fundamental para o processo de escrita poética. Para o autor de *O Cânone Ocidental*, a influência poética é “necessariamente desapropriação, um tomada ou feitura errônea da herança, é de se esperar que tal processo de má-formação ou desinterpretação (sic) vá, no mínimo, produzir desvios de estilo entre poetas fortes” (BLOOM, 2003, p. 39).

Diante do exposto, a *influência-angústia* que Bloom apresenta parece caminhar para o que se vê como o desenlace do próprio fazer poético. A questão da criação literária parece partir justamente da fonte, ou seja, é uma complexa rede de ligações entre textos que atuam

mutuamente uns sobre os outros conduzindo os escritores substancialmente para uma interpretação criativa, o que Bloom chama de *apropriação poética*.

A influência está presente desde os primórdios da comparação. Já nas linhas mais atuais do comparatismo, atua juntamente com a intertextualidade no processo de criação literária, ressaltando que o conceito de influência depende necessariamente do desvio, como preconiza Harold Bloom. Traçar as influências de um poeta contemporâneo, como é o caso de Manoel de Barros, é verificar quais os efeitos de sentidos que o poeta anuncia com os desvios que pratica no seu trabalho de conduzir a linguagem.

Trata-se, portanto, de buscar os elementos composicionais de determinada obra em seu contraste com os textos que dialoga. Neste sentido, podemos recuperar o ponto de vista de T. S. Eliot em seu ensaio “Tradição e talento individual”: “segundo entendo, o que o poeta tem não é uma ‘personalidade’ a ser expressa, mas um médium particular, [...] no qual impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos” (ELIOT, 1989, p. 45). Ou seja, a relação *entre* os textos se dá neste *médium* que Eliot se refere.

Parece-nos que este *médium* é um papel que o autor desempenha quando há a consciência de seu ofício de escritor. No que tange ao processo de escrita poética, a *poiësis* mesmo, o escritor se vale das relações, trocas, permutas literárias e culturais para seu percurso literário. Dentro destas circunstâncias, a Antropofagia proposta por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, é um problema que desenvolve um modelo teórico de apropriação do outro, dialogando de perto com os conceitos que discutem a questão das influências e relações entre textos.

Quando Oswald diz que “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 2011, p. 27)<sup>4</sup>, notamos a busca por esse “médium”. A metáfora da antropofagia oswaldiana

---

<sup>4</sup> Utilizamos neste trabalho o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade republicado na obra *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, organizado por João Cezar de Castro Rocha e Jorge Ruffinelli, em 2011, pela editora *É Realizações*. A primeira edição do *Manifesto* é de maio de 1928, na *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1.

permite um novo olhar para a questão da influência-angústia, pois não se trata de uma atitude passiva do autor que recebe o texto, mas sim de uma escolha crítica daquilo que lhe interessa. Para Perrone-Moisés, a possibilidade de revitalização dos parâmetros comparatistas está justamente na noção de antropofagia, pois segundo ela, há o reconhecimento de que “a originalidade nunca é mais que uma questão de arranjo novo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99).

É nesse sentido que funciona o *médium*. A antropofagia enquanto problema surge em Oswald de Andrade como uma estratégia cultural, um modo de diálogo. No início, a proposta surge de um olhar irônico de Oswald para como o Brasil recebia as influências de fora, e como eram incorporadas ao “corpo nativo”. A antropofagia implica em uma tradição cultural brasileira, que na prática simbólica do canibalismo, real ou metafórica, de devoração do outro, pretende compreender e empreender relações de alteridades.

### **A criação poética de Manoel de Barros sob a égide da *daemonização***

Tomamos como ponto de partida o primeiro livro de poemas de Manoel de Barros, publicado em 1937. *Poemas concebidos sem pecados* é uma obra que marca não só a estreia de Barros no cenário das letras nacionais, mas traz em si o início de um projeto estético que perseguirá ao longo de toda sua produção literária.

A obra de 1937 pode ser considerada uma obra autobiográfica. O seu poema principal é “Cabeludinho”, poema no qual o eu poético conta sua própria história. O poema divide-se em onze partes, e que Miguel Sanches Neto estrutura da seguinte forma: “1. Nascimento, 2. Primeira Paixão, 3. Jogos Infantis, 4. A partida, 5. A escola, 6. Correspondência familiar, 7. Iniciação à poesia, 8. Iniciação sexual, 9. A academia, 10. O retorno do bugre e 11. Situação atual” (SANCHES NETO, 1997, p. 6).

Podemos reconhecer no livro de estreia de Manoel de Barros, em um largo espectro, uma postura altamente metapoética. Segundo Rodrigues:

Já nessa primeira coletânea de Barros encontram-se versos prosaicos, imagens poéticas inusitadas, sintaxe arrevesada, vocábulos eruditos, arcaicos e inusuais, neologismos, aos quais o poeta incorpora falas e expressões populares. A presença da metalinguagem em *Poemas concebidos sem pecado* é notória desde então, pois, ao abrir o livro com “Cabeludinho”, o poeta já risca e fixa no seu chão pantaneiro um projeto poético próprio e original que vai seguir nos livros posteriores, delineia o seu fazer poético e o roteiro da sua poesia numa poética genuinamente barreana (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006, p. 47).

Seus poemas indicam a formação do poeta. Se no modernismo brasileiro temos a influência das vanguardas surgidas no início do Século XX, levando a uma ampliação inimaginável dos procedimentos técnicos de construção do objeto artístico, bem como do próprio conceito de arte, em *Poemas concebidos sem pecados* vemos a influência do modernismo.

No Brasil, Oswald de Andrade, como um dos líderes do modernismo, articulou os procedimentos das vanguardas com elementos da cultura brasileira, dando importantes contribuições na construção de uma literatura nacional, que era um dos grandes anseios dos modernistas. A linhagem da poesia que lança mão de elementos banais, situações corriqueiras, expressões linguísticas desgastadas e informais parece ter sua origem nos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Nota-se uma poesia que recorre aos procedimentos da colagem e do recorte para compor uma poética fragmentária e sintética, denunciando o contato do poeta, sobretudo, com o cubismo e o futurismo. Veja-se, por exemplo, o poema “O capoeira”, de Oswald:

*O capoeira*  
- Qué apanhá sordado?

- O quê?
- Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada

(ANDRADE, s.d., p. 89, Grifo no original)

O texto recupera da fala ordinária os “erros” da gente comum, lançando mão de uma transgressão da fala culta vinculada à gramática normativa. Oswald propõe uma configuração que permeará toda *poesia pau-brasil*: a informalidade da linguagem. O poeta propõe uma perspectiva nova na poesia nacional ao optar pela síntese e pela apropriação dos “erros” cotidianos do falar que é próprio aos brasileiros. Seus poemas destacam-se por sua linguagem telegráfica. Reduzem-se ao essencial, como se vê nos versos: “Amor”: “Humor” (ANDRADE, s.d., p. 153). Nesse poema é preciso integrar o título como um verso para completar o significado do poema, pois o poeta chega ao extremo de quase não dizer nada.

Esse contexto impera sobre a escrita da primeira obra de Barros. *Poemas concebidos sem pecados* já lança mão de uma característica marcante de toda a obra de Manoel de Barros: o criancamento da palavra. Só é possível perceber tal configuração ao vermos um movimento anterior de rupturas linguísticas, sintáticas e semânticas oriundas das vanguardas e do modernismo. A poesia de Barros em 1937 pode ser lida por meio de uma tradição de poesia popular, pela incorporação de elementos da linguagem cotidiana porque em 1925, Oswald de Andrade faz uso destes recursos. Segundo Sanches Neto, “o estatuto popular deste livro pode ser visto na presença do verso prosaico, nas construções coloquiais, no excessivo uso de diálogos e de expressões erráticas, que dão um tom oswaldiano aos poemas” (SANCHES NETO, 1997, p. 9).

A pergunta que cabe neste momento é: qual seria o caminho da poética de Manoel de Barros caso Oswald de Andrade não estivesse como seu precursor? Arriscaríamos dizer que não haveria interferências. Veja: Bloom, ao recorrer ao grande pensador americano Ralph Waldo Emerson, lembra que “nada se consegue por nada” (EMERSON *apud* BLOOM, 2003, p. 37). Com isso, a máxima que

fica em suspenso diz que, de modo irremediavelmente simplista, se um poema for arrebatado por outro poema, isso custará o próprio poema.

Bloom ainda traz as ideias de Kierkegaard e Nietzsche. Do primeiro Bloom retoma a noção de que “quem está disposto a trabalhar dá à luz seu próprio pai”, e do segundo: “quando não se teve um bom pai, é necessário inventar um” (BLOOM, 2002, p. 104). O que essas ideias implicam?

Se Manoel de Barros tiver dentro de si uma força poética que independe do seu ser, sua poesia emergirá independente de seu precursor. Contudo, só se reconhece sua poética ao integrar-se no movimento de realização da *angústia da influência*. Pois “negar o precursor não é jamais possível, uma vez que nenhum efebo pode dar-se o luxo de ceder, mesmo momentaneamente, ao instinto da morte” (BLOOM, 2002, p. 150). O exercício recai agora sob a égide da *daemonização*, uma vez que a voz do outro, “a voz que não pode morrer porque já sobreviveu à morte” (o precursor), é o pai poético criado ao modo dos dois filósofos citados há pouco. Com isso, “o poeta morto vive no sucessor” (BLOOM, 2003, p. 38, grifo no original).

O trabalho da crítica, portanto, concentra-se em grande parte, em identificar o que há de vidas passadas em uma nova vida. Contudo, corre-se o risco de não notar a grande dialética da apropriação poética, qual seja: a *daemonização*.

Se bem lembramos, Longino, em seu texto sobre o Sublime, ao tratar das cinco fontes da linguagem sublimada, fala de dom e emoção como propriedades inatas ao poeta, mas também lembra a nobreza da composição do pensamento e da palavra. “[...] um autor atrai o ouvinte pela escolha de ideias; outro, pela composição das ideias escolhidas” (LONGINO, 2005, p. 81). A *daemonização* se dá justamente no ato deste Sublime, surgindo como um Contra-Sublime. “Voltando-se contra o Sublime do precursor, o poeta de força recente passa por uma *daemonização*, um Contra-sublime cuja função sugere relativa fraqueza do precursor” (BLOOM, 2002, p. 148, grifo no original).

Com isso, podemos dizer que Manoel de Barros não escolhe seus precursores. Expliquemos. Não se trata aqui da mesma ideia de Borges quanto ao Pierre Menard, é um movimento contrário. Um poeta forte tem necessidade de escrever, independente de seus



precursores, estes serão trazidos à luz depois, para efetuar a relação entre textos. Veja, por exemplo, o poema de número 9 da unidade lírica “Cabeludinho”:

Entrar na Academia já entrei  
mas ninguém me explica por que essa  
torneira aberta  
neste silêncio de noite  
parece poesia jorrando ...  
(BARROS, 1937, p. 54)

De fato há na obra de 1937 a presença da tradição modernista. Mas veja que são forças exteriores ao poema que inevitavelmente são acopladas ao decurso da obra. Há até alguma semelhança estética dos versos de Barros com os de Oswald, como por exemplo, os versos “— Vai disremelar este olho, menino!” (BARROS, 1937, p. 51), “— disilimina este, Cabeludinho!” (BARROS, 1937, p. 52), “Se é pra disaprender, não precisa mais estudar” (BARROS, 1937, p. 55) e “A vida tem suas descompensações” (BARROS, 1937, p. 59); contudo, essas semelhanças estéticas não se sustentam por si só, elas fazem parte de um ideário poético maior que compõe toda a criação poética do autor. É a imagem da “torneira aberta jorrando” que ninguém explica, ou seja, é a força poética emanando que precisa ser escrita.

João Cabral, analisando a relação entre tradições, mostra que

não existe uma poesia, existem poesias. E o fato de um jovem poeta filiar-se a uma delas, na primeira fase de sua vida criadora, menos que um fato de submissão de um poeta a outra poeta, é o ato de adesão de um poeta a um gênero de poesia, a uma poética, dentre todas a que ele pensou estar mais de acordo com a sua personalidade (MELO NETO, 1994, p. 746).

Concordamos com o fato de que Oswald de Andrade é o poeta que dialoga mais perto com Manoel de Barros na sua obra de estreia. Contudo, em um processo de incorporação do precursor, Barros não

fecha sua torneira, nem a entende, e sim, a deixa jorrar pela posteridade de sua obra alcançando a originalidade de sua poesia. Marcas como o criancamento da palavra, as reminiscências da infância, o apreço pelo inútil, a reinvenção do Pantanal, são temas que já aparecem em sua primeira obra.

Outro exemplo que podemos citar de Manoel de Barros provém de sua postura demiúrgica. No tecer das reflexões sobre nossa incompletude, o poeta arrisca-se em reelaborar o desenho do “Grande Demiurgo”, e nos propõe um rascunho poético sobre a própria existência: “A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer... (BARROS, 2001, p. 24).

Talvez seja esta condição, de nunca estarmos prontos, que mantém viva a significação da poesia para o mundo. E essa é a concepção de Barros, ele acredita que a poesia é necessária

para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. [...] Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs. (BARROS, 1990, p.309).

A noção do lúdico surge neste limiar como uma forma de superação, que se pode entender, de forma simples, como o refazer um caminho que ficou adulto e que, como adulto, mostra sinais de esclerosamento e de inadequação. O lúdico é buscado, representado e reapresentado como sendo uma possibilidade de outra perspectiva para o pensamento – a volta para o sonho, a volta para a figura simples, a autenticidade, o relacionamento e a afabilidade, e assim por diante.

Oswald de Andrade se torna, neste ponto, o grande autor que dialoga de perto com Manoel de Barros, confirmando nossa perspectiva comparatista de abordagem dos dois escritores. Ainda em *A crise da filosofia messiânica* assegura:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim de seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. (ANDRADE, 1978, p. 83).

Esta concepção de arte referendada pelo lúdico, pela invenção, o sonho, a prática demiúrgica da linguagem, os devaneios poéticos, são alumbramentos que notamos tanto na poesia de Manoel de Barros, quanto na literatura de Oswald, seja em prosa ou em verso. Os dois autores irmanam-se neste ideal de evocar o imaginário infantil que na prática será corroborado com o que Manoel de Barros chamou de “molecar o idioma”. Adalberto Müller num ensaio em que também coloca os dois escritores lado a lado percebe esta noção afirmando que “de Oswald de Andrade, enfim, acredito, a grande lição é menos o desrespeito às normas linguísticas que uma certa *leveza* semântica, um flerte rápido e violento com o humor verbal [...]” (MÜLLER, 2003, p.276, grifo no original).

Este humor verbal é traço característico do fazer literário oswaldiano, pois na sua poética, notado por Paulo Prado no prefácio que faz de *Poesia Pau Brasil*, é “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (PRADO, 2003). De forma a buscar na vida cotidiana, no falar das crianças, é que se procura a essência do poético, levando em conta que a infância é o tempo propício para a verdadeira morada da palavra.

De modo análogo, Manoel de Barros reflete sobre a incompletude de ser: “A maior riqueza do homem é a sua incompletude”. (BARROS, 2009, p. 79). E é no instante mesmo da incompletude do ser, do seu não entendimento, que o expediente da arte se concretiza. A própria condição de não ser algo acabado é que mantém o ser humano em sua longa trajetória angustiante de querer se conhecer, saber de onde vem e para onde vai, e a arte – no caso de

Manoel de Barros a poesia – é o fator que permite ao ser indagar-se, questionar-se e constituir-se.

Manoel de Barros, em um poema que faz parte de suas memórias inventadas, congraça com essa visão num brincar com as palavras, eis um trecho do poema “Brincadeiras”:

[...] O céu tem três letras  
O sol tem três letras  
O inseto é maior.  
(BARROS, 2008, p. 51)

Recuperando o imaginário infantil, Manoel de Barros rompe com as hierarquias entre os “níveis” de linguagens. Trata-se de uma poesia que se serve da palavra mesma, enquanto matéria de poesia, pois quando se trata do fazer poético há que se tomar como pressuposto o trato com as palavras. Neste poema de Manoel de Barros a comparação feita entre os termos em destaque (céu, sol, inseto) não obedece uma hierarquia preestabelecida, o poeta rompe com o sentido racional medindo a importância das coisas pelo potencial linguístico que apresentam.

Mais tarde em sua fase de experimentação poética, Barros parece já ter anotado em 1937 o fio condutor da sua poética, que recairá em versos como:

O poema é antes de tudo um inutensílio.  
[...]  
Ninguém é pai de um poema sem morrer.  
(BARROS, 1982, p. 23).

Parece-nos que Barros, agora em *Arranjos para assobios*, não difere muito dos versos sintéticos de 1937, mas encontra um estilo individual que trabalha e retrabalha ao longo da construção de seu projeto estético.

## **Notas conclusivas**

Diante da leitura feita à luz da teoria da influência poética, podemos afirmar que nenhum poeta consegue furtar-se de sua linha de antecessores. Contudo, não se trata de uma via comparatista em que se procura nos poetas contemporâneos resquícios da tradição. A tradição literária nos parece ter perdido sua significação aos olhos da crítica moderna. Hoje se trata a tradição literária sob a condição de uma elite definidora de cânones.

Para além dessas ideias, a poesia de Manoel de Barros não pretende negar, nem se prender à tradição. Caminhando por entre seus precursores, o poeta busca apenas deixar a sua *torneira jorrando*. Cabe a nós, leitores, a tarefa de perceber as relações que Barros trava com os *poetas fortes*, não para constatar sua filiação, mas sim para perceber quais os efeitos de sentidos pretendidos pelo poeta ao travar diálogos com os precursores que escolheu.

A questão da influência nos parece um tema bastante penoso, e é grandemente antitético. Ao mesmo tempo em que um poeta não deve ter preocupação com seus precursores, ele precisa escolher seus precursores. Esse exercício, acima de tudo, engrandece o primor da obra: “grande é o texto com muita matéria de reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar” (LONGINO, 2005, p. 77).

Esse presente trabalho tentou mostrar e discutir a criação poética de Manoel de Barros sob a égide da *daemonização*. *Daemonização* entendida aqui como uma contra-resposta à influência, isto é, Barros, após ter sido influenciado por Oswald, assimilar sua herança, sem negá-la ou aceitá-la, mas partindo de um movimento de elevar sua criação como um grande demiurgo, revela suas apropriações poéticas e cria um novo espaço entre os *poetas fortes*. Com esse movimento, torna-se um *Daemon*, ou seja, humaniza seu precursor e torna-se um poeta que tem um projeto estético próprio. Sua criação poética, desde seu trabalho de estreia – *Poemas Concebidos Sem Pecados* (1937) – já anuncia um caminho que o poeta seguiu até a fase da maturidade e a concretização de sua originalidade poética.

Quanto à produção de Manoel de Barros, devemos levar em conta que se trata de um percurso poético marcado pelo movimento de maturidade do poeta. Sua produção artístico-literária divide-se em três grandes momentos. O primeiro abrange as três primeiras produções do

poeta – *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face Imóvel* (1942) e *Poesia* (1956) – que marcam o início de uma trajetória literária. No primeiro momento Barros recorre ao poema retrato e ao poema-crônica (CASTRO, 1991, p. 11), estes são poemas capazes de expressar o que sua memória guardou da sua vida em Corumbá, as reminiscências da infância e, sobretudo, o Pantanal.

A partir do quarto livro – *Compêndio para uso dos pássaros* (1961) – o autor entra numa fulguração bastante acirrada no trato com as palavras marcando o segundo momento. A partir deste ponto o autor abandona por completo as formas e dedica-se a descobrir a sua verdadeira poética e desponta sua produção ampliando cada vez mais o número de obras publicadas e aperfeiçoando-se em suas inutilidades. Esse momento é marcado pela experimentação poética que percorre os ilogismos da linguagem infantil, propõe a enumeração caótica de seus versos, demarca com solidez sua matéria de poesia e se encaminha para um pressentir poética que alcança o tempo da maturidade, como se viu no trecho de *Arranjos para assobios*.

O terceiro momento inicia-se com a publicação, em 1996, do *Livro Sobre Nada* e se estende até os dias atuais. Esta obra marca o total desprezo do poeta pela lógica e pela razão. Esta característica perpassa toda a produção de Manoel de Barros, mas neste momento com um grau de maturação muito mais elevada. Afonso de Castro faz uma análise bastante pertinente das três máximas recorrentes em Manoel de Barros, vejamos:

A poética de Manoel de Barros concilia três faces: não abandona as raízes de origem; a configuração geográfica do pantanal continua como matriz de interpretação luxuriante das águas, dos répteis, dos vermes, dos peixes, das aves, das árvores, dos animais e dos homens, instaurando imagens transformacionais de um universo plurissensorial; o poeta passa a assumir todas as propriedades e faculdades de cada ser que habita o pantanal, estabelecendo uma comunicação direta entre todos os

componentes deste universo. (CASTRO, 1991, p. 12).

Embora dividamos a produção poética de Barros em três grandes momentos, temos a clareza de que seu percurso não é construído baseado na noção de evolução. O que ocorre no percurso poético de Manoel de Barros é um amadurecimento estético e temático ao mesmo tempo. O poeta recupera as temáticas que lhes são características buscando articulá-las em seu projeto estético.

Sua produção é marcada por uma coerência que faz girar e manter em movimento seu universo poético. Há sempre uma ruminação das propostas temáticas e estéticas que serão encontradas ao longo de toda a obra, estas propostas estão imbricadas e se encontram continuamente dentro da produção poética do autor.

### **MANOEL DE BARROS UNDER THE AEGIS OF THE DAEMON**

**ABSTRACT:** The present work has as main objective to discuss the poetic creation of Manoel de Barros under the aegis of the daemonization. Within the set created by Bloom, Daemon implies a counter-response to influence, that is, the poet after being influenced by the forerunner, assumes a posture of assimilating their inheritance, without denying it or accept it, but now in a hyperbolic motion, raise his creation to grade demiúrgico hiding their poetic appropriations to a singular poetic formation. With this movement, becomes a Daemon, i.e. humanizes its precursor and becomes itself a new Atlantic. To do so, The work will discuss, in a first moment, the theme of poetic influence. After, introduce the poetic creation of Manoel de Barros from his premiere work – *Poemas Concebidos sem Pecados* (1937) - and see the way that the poet opened to created the poetic daemonization.

**KEYWORDS:** Daemonization. Influence. Brazilian Poetry Contemporary.

### **REFERÊNCIAS**

**GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014

ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald de Andrade*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

\_\_\_\_\_. Manifesto Antropófago. In: ROCHA, João Cézar de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011. p. 27-31.

\_\_\_\_\_. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARROS, Manoel de. *Poemas Concebidos Sem pecado*. Rio de Janeiro: São José, 1937.

\_\_\_\_\_. *Arranjos para assobios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

\_\_\_\_\_. Conversas por escrito. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 305-343.

\_\_\_\_\_. *Matéria de Poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

\_\_\_\_\_. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Azul, 2009.



CASTRO, Afonso de. *A Poética de Manoel de Barros*. Campo Grande, UCDB, 1991.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, São Paulo - SP.

LONGINO. Do Sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix. 2005.

MELO NETO, João Cabral de. A geração de 45. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MÜLLER, Adalberto. Manoel de Barros: O avesso visível. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279, junho/agosto 2003.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e Antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 89-94.

SANCHES NETO, Miguel Sanches. *Achados do chão*. Ponta Grossa: Edu. UEPG, 1997.

# ALTERIDADE E IDENTIDADE EM MANOEL DE BARROS

Luciene Lemos de CAMPOS<sup>1</sup>

Rauer Ribeiro RODRIGUES<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho discute o espaço de confronto entre a alteridade e o eu na poesia de Manoel de Barros, tendo por recorte o estudo de algumas das figuras femininas (a avó, a mãe, as mulheres do povo e as prostitutas) criadas pelo eu-lírico do poeta. Verificamos o modo como as mulheres são figurativizadas e a função que desempenham no universo barreano. Propomos que o poeta define haver um entre-lugar entre o eu e o outro na representação das fronteiras nas relações sociais. Para tanto, verificamos de que modo o discurso poético, mesmo rompendo aspectos formais fixados pela teoria literária e do poema, internaliza convenções morais tradicionais e fixa identidades ao propor a alteridade como um “outro” radicalmente diferente. Entendemos que a especificidade da voz de Barros define para sua poesia um lugar de realce na história da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Fronteiras; História da Literatura; Literatura Brasileira; Poesia Brasileira; Teoria Literária.

## 1

O terceiro verso do poema “O muro”, de Manoel de Barros, anota: “(Havia um pomar do outro lado do muro.)” (BARROS, 2004, p. 59). Neste poema, o eu-lírico reproduz — no que se pode nomear como em discurso indireto e em discurso indireto livre, apropriando-nos para a poesia de elementos da teoria da narrativa — o que é contado por um “O menino”, sujeito que abre o primeiro verso do

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Fronteiriços pela UFMS, Câmpus do Pantanal, em Corumbá; pesquisadora da obra de Manoel de Barros; professora da rede pública estadual de ensino de Mato Grosso do Sul; [lucienelemos10@yahoo.com.br](mailto:lucienelemos10@yahoo.com.br).

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela UNESP; Professor na UFMS, no Câmpus do Pantanal, em Corumbá; atua no PPG-Letras Mestrado e Doutorado da UFMS do Câmpus de Três Lagoas e no Mestrado em Estudos de Linguagens, da UFMS de Campo Grande; [rauer.rauer@uol.com.br](mailto:rauer.rauer@uol.com.br).

poema. Esse menino fala que “o muro da casa dele era / da altura de duas andorinhas”. Afirmar ainda, após reiterar a inusitada primeira informação, que “Se o muro tivesse dois metros de altura / qualquer ladrão pulava”, para concluir: “Isso era.” (BARROS, 2004, p. 59).

Entre o eu-lírico que se ausenta da cena lírica, o menino que atua como narrador interposto e as personagens que contracenam, pulsa certo mistério que o poema amplifica com o verso final, que, ao invés de moldura de fecho, tem ressonâncias das aberturas clássicas dos contos de fadas, com o tradicional “Era uma vez”. Para além do espaço de exemplaridade das narrativas maravilhosas, o poema instaura seu estranhamento na medida corriqueira dos metros e no prosaísmo de questões vulgares e terrenas, como o pomar, um muro, um ladrão e duas andorinhas. E para além do corriqueiro, do prosaico, do vulgar e do terreno, tudo se confronta com o pomar do terreno adjacente, apresentado graficamente entre parênteses, como espaço do qual o narrador (a criança) se sente excluído e do qual se exclui.

Parece-nos haver, nessa indicação gráfica e no entrecho encenado, representação de diversos entre-lugares entre o eu que perfaz sua identidade e o outro que firma e afirma sua alteridade em confronto com o eu. O objetivo deste trabalho é buscar algumas das conformações da identidade e do eu — um eu-lírico que represente certo eu existencial da cena contemporânea — na poesia de Barros, vendo tal conformação em um concerto de alteridades embaralhadas. Para deslindar esse veio, valemo-nos, em especial, da análise das figuras femininas recriadas por Barros, estudando a ficcionalização de personagens biográficas da vivência infantil do poeta, sejam personas familiares, sejam personas públicas da cidade de Corumbá, no Pantanal sul-mato-grossense na qual Barros passou sua primeira infância.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Estudo amplo sobre o tema está na dissertação *A Mendiga e o Andarilho: a Recriação Poética de Figuras Populares nas Fronteiras de Manoel de Barros* (CAMPOS, 2010). Ver informação disponível no site do Mestrado em Estudos Fronteiriços do Câmpus do Pantanal (Corumbá), da UFMS: < <http://ppgefcpn.sites.ufms.br/2012/06/luciene-lemos-de-campos-a-mendiga-e-o-andarilho-a-recriacao-poetica-de-figuras-populares-nas-fronteiras-de-manoel-de-barros/> >, acesso em 21 abr. 2014.

O tema da representação da figura feminina na poesia contemporânea recupera personagens históricos até então “invisíveis”, pois os “papéis” das mulheres na sociedade patriarcal ocidental foi tornado secundário por milhares de séculos. Investigamos a caracterização dos tipos femininos, na poesia de Manoel de Barros, a partir das figuras da mãe, da avó, das prostitutas e das mulheres do povo. Verificamos os papéis destinados a elas, o modo como são caracterizadas pelo poeta e a função que desempenham no universo poético criado por Barros. Como desdobramento dessa leitura da obra de Manoel de Barros, propomos uma reflexão acerca das fronteiras que permeiam as relações sociais, com o que verificamos que o discurso poético de Manoel de Barros internaliza convenções morais e fixa identidades ao propor a alteridade como um “outro” radicalmente diferente. Nosso corpus contempla *Poemas concebidos sem pecado* (1937, doravante **PCSP**) e se volta para as *Memórias inventadas: a infância* (2003),<sup>4</sup> de modo que, de certo modo, vai do poeta adolescente ao poeta no auge da maturidade.

Verifiquemos inicialmente a concepção de fronteira que podemos discernir a partir de dois poemas sintomaticamente nomeados “O muro”: o primeiro deles aparece em *Face imóvel*, cuja primeira edição é de 1942, e o segundo surge em *Poemas rupestres*, de 2004. Eis esse último, já mencionado na abertura deste trabalho:

### O MURO

O menino contou que o muro da casa dele era  
da altura de duas andorinhas.  
(Havia um pomar do outro lado do muro.)  
Mas o que intrigava mais a nossa atenção  
principal  
Era a altura do muro  
Que seria de duas andorinhas.

---

<sup>4</sup> Também foram lançados, na série *Memórias inventadas*, os volumes “*A segunda infância*” (2006), um com o subtítulo “*Para crianças*” (2007) e “*A terceira infância*” (2008).

Depois o garoto explicou:  
Se o muro tivesse dois metros de altura  
qualquer ladrão pulava  
Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão  
pulava.  
Isso era.  
(BARROS, 2004, p. 59).<sup>5</sup>

Avancemos quanto àquelas primeiras impressões apresentadas na abertura do artigo. Percebemos que, no poema, Manoel de Barros trata de vários conceitos de fronteira e insere uma reflexão acerca do espaço social que o outro ocupa. A imagem do muro aparece definida no título do poema, caracterizado pelo determinante “O”, o que conota valor qualificativo: “O muro”. Não se trata, portanto, de limite qualquer. O sintagma nominal, informado pelo eu-lírico, remete à extremidade de uma casa, um pomar; é o obstáculo com o qual os “ladrões” poderiam se deparar se quisessem entrar no local, mas é também o espaço onde a voz poética se edifica.

No plano da expressão, é informado tanto o imaginado quanto o real. Cada vez mais alto, o muro simboliza não somente um limite marcado, uma proteção, como também o distanciamento, a comunicação interrompida, não efetivada, a impossibilidade ou a probabilidade de interação do eu com os outros. Muitos são os muros construídos com o objetivo de serem barreiras artificiais contra guerras, inimigos, contra bandidos e forasteiros, e também são utilizados para separar, segregar, para esconder tesouros ou mazelas.

Usualmente, o termo fronteira é associado à separação, à exclusão do indesejado, de “qualquer ladrão” que, de uma maneira ou outra, ameaça o objeto de cobiça em um espaço demarcado. Mais difícil de mensurar a altura do muro quando se insere a imagem da liberdade, conotada pela altura de duas andorinhas — aves migratórias que, para muitos povos, simboliza o indivíduo sem fronteiras, a mobilidade, o migrante, a liberdade e a renovação da vida; “duas

---

<sup>5</sup> Mantivemos nas citações sempre a disposição gráfica, a ortografia e a formatação do original.

andorinhas” remetem à idéia de par, casal, união, solidariedade, conceito oposto ao que o senso comum atribui a muro.

Nesse caso, a fronteira parece representar a possibilidade de congregação e não de efetivação de diferenças: *duas andorinhas* compõem a pluralização da liberdade na medida dessa fronteira. Daí “a altura de duas andorinhas” subverter o conceito de limite demarcado com que se tem associado a marca fronteira representada pelo muro. Assim, no poema, o conceito de fronteira é paradoxal: o muro separa o espaço da propriedade, mas — inusitada — também une os diferentes. Desse modo, tem-se uma extremidade in-conformada com a principal acepção vigente.

As considerações teóricas de Raffestin corroboram nosso raciocínio:

A ordem e a desordem não são, paradoxalmente, noções opostas e não representam mais do que momentos de um processo semelhante ao da cinemática da fronteira. A fronteira não é uma linha, a fronteira é um dos elementos da comunicação biossocial que assume função reguladora. Ela é a expressão de um equilíbrio dinâmico que não se encontra somente no sistema territorial, mas em todos os sistemas biossociais. (RAFFESTIN, 2005, p. 13).

Em Barros, o recorte de natureza horizontal, espaço que separa dois povos, torna-se transponível para os indivíduos cuja mobilidade não se limita às certezas pré-concebidas. Já a andorinha, por toda parte, está associada à fertilidade, equilíbrio, alternância de ciclos; é ser que vive em bando na fronteira entre céu e terra. Se faz muito frio ou calor, as andorinhas mudam de moradia, migram para espaço mais ameno.

Muros que protegem ou separam, de certa forma, asseguram ou tentam compor uma identidade, que, no entanto, já surge em diluição. No poema de Barros, percebe-se, o marco fronteiro é mais abstrato que concreto; a capacidade de o menino imaginar, inventar, faz com que a barreira fronteira seja transposta. O que evidencia uma inversão do estabelecido: o muro assegura o domínio, o status, mas não impede a capacidade inventiva, a transgressão.

Os muros tornaram-se símbolos de uma sociedade dividida em classes, lados, blocos, pólos antagônicos, gêneros em conflito. A eleição do espaço pantaneiro constitui o *locus* de enunciação da poética de Barros, sem, contudo, deixar de evidenciar questões urbanas, cosmopolitas, universais e atemporais. Em “O muro” (2004), parece que o eu poético vislumbra um mundo além dos muros. O pomar, enunciado entre parênteses, é o espaço fechado, o paraíso perdido de onde o poeta extrai a sua essência poética. Eis aí outra fronteira instaurada: os muros das *urbes* delimitam a poesia do lado de cá e o pomar (à parte) concretiza a poesia do lado de lá, o lado periférico com relação ao enunciador-narrador. Ao investir no questionamento da separação real ou imaginária a que esse linde alude, observa-se o limite materializado entre o cosmopolita e o provinciano, o centro e a periferia. Desse modo, o muro assume não somente o sentido de defesa física do terreno, mas também do elemento que relativiza a alteridade. A identidade surge como algo ambíguo. No poema “O Muro”, de **Face Imóvel**, a identidade surge inapreensível:

### O MURO

Não possuía mais a pintura de outros tempos.  
Era um muro ancião e tinha alma de gente.  
Muito alto e firme, de uma mudez sombria.  
Certas flores do chão subiam de suas bases  
Procurando deitar raízes no seu corpo entregue  
ao tempo.  
Nunca pude saber o que se escondia por detrás  
dele.  
[...]  
(BARROS, 2010, p. 40-41).

Nesse poema, o abandono social parece relacionar-se com o que havia por detrás desse muro. Há uma identificação com o espaço enunciado, mas há também uma assimetria entre o vivenciado e o narrado. O muro erige-se opaco, restritivo, sombrio, ainda que contenha a beleza que o tempo e as flores lhe emprestam. Além-muro, o que existe só se pode supor, e o eu-lírico supõe que seja abandono.

Se as andorinhas indiciam limite pela abstração, o muro de **Face imóvel** erige-se na concretude, de bases firmes no chão, onde deita raízes, e a partir do qual ganha existência, e inapreensível identidade, como “alma de gente”.

Ao que parece, o poeta percebe, no poema de 1942, os duros limites impostos pelas restrições com as quais o eu-lírico convive, para depois, no poema de 2004, desrealizar tais limites, erigindo-os pelo símbolo, pela metáfora das andorinhas. O outro lado, antes pressuposto, emerge como quintal que representa a urbe. É como se o poeta migrasse, de um muro ao outro, para a constatação de que as fronteiras se enraizaram pela padronização cosmopolita, cabendo ao poeta desconstruir o sistema elitista do poder.

### 3

A relação com o espaço tem repercussões no processo de construção da identidade, a qual depende das relações dialógicas do eu com os outros. Ao tratar do conceito de fronteira, faz-se necessário refletir acerca da questão da identidade. Nas palavras de Stuart Hall:

A identidade [...] preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ — entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. (HALL, 2006, p. 12).

As identidades poéticas foram, parafraseando Hall, “suturadas” tanto pelo movimento de concentração e tradição quanto pela dispersão e expansão de idéias. Assim, cabe ao poeta que observa o mundo com olhos de menino deslocar padrões pré-estabelecidos. Nesse sentido, o discurso do reconhecimento aparece não só no âmbito individual, mas também na esfera pública.



A alteridade, apresentada no poema (2004) de Barros, mostra-se afastada da racionalidade do adulto e, conotativamente, identificada com o modo como a criança concebe e se relaciona com o meio que a cerca. Desse modo, o pomar, espaço almejado, “do outro lado do muro” (BARROS, 2004, p. 59), é compartilhado no plano da imaginação. Há um obstáculo no caminho: o muro, responsável pela limitação do desejo; mas esse poema — que emula uma narrativa em primeira pessoa — torna-se, pois, como que um elogio à criatividade inventiva de quem traz o olhar infantil, o qual tem consciência da sua própria invenção: uma fronteira paradoxal, onde o impossível é possível. A fronteira surge, então, como um reino a ser desencantado: “Isso era” — e a forma verbal no pretérito imperfeito do indicativo faz lembrar a narração das fábulas, contos fantasiosos: “*era*”.

A fronteira na poética barreana talvez seja um entre-lugar, resultante do que é concreto e do que é representação; com tal entre-lugar o eu-lírico ora se identifica, ora o sente com estranhamento — como se um outro prenhe de alteridade. É o *limes* que delineia dois campos, dois territórios, mas é o caminho, a estrada que o poeta precisa percorrer para perceber e manter sua identidade:

[...] Esta estrada melhora muito  
de eu ir sozinho nela. Eu ando por aqui desde pequeno.  
E sinto que ela bota sentido em mim. Eu acho que ela  
manja que eu fui para a escola e estou voltando agora  
para revê-la. Ela não tem indiferença pelo meu passado  
[...].

(BARROS, 2003, XII).

Identities refletem experiências históricas em comum e códigos culturais partilhados. Dessa forma, a estrada na poética barreana torna-se o limes, o trajeto que separa dois campos, a faixa que separa a diacronia, presente e pretérito, e os espaços, “aqui” e “a escola”. A fronteira, então, nesse poema, significa um espaço de convivência da alteridade sem que esta seja um estrangeiro, ádvena.

No poema “O muro” (2004), não é o muro que faz a casa do menino diferente, mas a altura que a separa do pomar. A fronteira, assim, é um espaço definido por uma prática onde a alteridade inventa

suas leis, é um terceiro espaço, o espaço do meio, é o “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000, p. 9) da interação, da complementaridade. O muro simboliza o limite demarcado entre dois territórios, mas relativiza a alteridade.

Segundo Silviano Santiago,

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (SANTIAGO, 2000, p. 21).

Os poemas “O muro”, de Manoel de Barros, concretizam peculiar marco fronteiro, como símbolo visível do limite de um espaço que não pertence a nenhum dos dois lados. Parece-nos que os territórios, além de dominados, instrumentos de controle, de inclusão ou exclusão do diferente, são também apropriados, concreta e simbolicamente, numa infinidade de significados. Nesse sentido, o território é mutável de acordo com as forças sociais que nele operam; logo, é produto das relações de poder de quem constrói muros, de quem efetiva as faixas de fronteiras.

#### 4

Examinemos agora essa fronteira que é *limes* e entre-lugar no âmbito das relações sociais tendo por foco a figurativização da mulher na poesia de Manoel de Barros. As representações femininas invocadas na poética de Manoel de Barros — aquelas que surgem como figuras pautadas nas virtudes do zelo pela harmonia do lar —, encenam personagens domesticadas e passivas, cujas condutas limitam a testemunhar sem intervir. A década de 1930 — não será demais lembrar, momento em que Barros publicou sua primeira obra, **PCSP** — foi um período de muitas conquistas da mulher. Acerca dessa questão, Carlos Martins Júnior, no artigo “O esforço de construção de representações femininas idealizadas nos jornais mato-grossenses no Estado Novo”, assim anota:

Pouco a pouco, as conquistas femininas no exterior repercutiam no Brasil, com o próprio Governo Provisório acatando algumas de suas reivindicações. Em 1932, durante as eleições para a Assembléia Constituinte, foi concedido o direito de voto às mulheres. Na Constituição de 1934, a participação feminina na política se acentuou e vários artigos da Constituição viriam a beneficiá-las, a exemplo da regulamentação do trabalho feminino já previsto nos Decretos Leis de 17 de maio de 1932. (MARTINS JÚNIOR, 2006, p. 117-133).

Em “Fraseador”, Barros descreve uma cena no espaço privado do *domus*<sup>6</sup> em que a figura da mãe é personificada como coadjuvante:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze.

Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no futuro.

Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador.

Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta.

Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa?

Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu:

---

<sup>6</sup> Acrescentemos aqui, apenas como uma observação à margem, a asserção de Kant, que dizia que a casa, o domicílio, que encerra em suas paredes tudo o que a humanidade recolhe ao longo dos séculos, é a única barreira contra o horror do caos, da noite e da origem obscura.

Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada.

(BARROS, 2003, VII).

Estão associados, ao vocábulo "mãe", os verbos "inclinar" e "baixar", os quais podem conotar vários sentidos: desânimo, decepção, cansaço, alheamento, submissão, resignação ou compreensão e tolerância diante da decisão do filho "fraseador". Entretanto, parece-nos que ao empregar os verbos "inclinar" e "baixar", associados ao sujeito verbal "A mãe", o poeta, nesse poema, apresenta a mulher como coadjuvante nas decisões familiares, pois o filho mais velho questiona, até mesmo sugere uma atitude, quase que um castigo: "nós temos que botar / uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar." O pai, no entanto, deixa a questão para lá, "meio vago", e à mãe cabe tão somente "baixar a cabeça um pouco mais" — à mulher, no *domus*, cabia, àquela época, a submissão.

O eu-lírico informa ao leitor que a cena rememorada ocorrera há mais de setenta anos ("Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze"). Há, no poema, outros índices que merecem destaque: a prática epistolar era própria de pessoas alfabetizadas, com facilidade de redigir, e talvez represente um indício da vocação de escritor reiterada pelo eu enunciador.

Embora sejam poucos os elementos físicos e morais fornecidos pelo poema ao leitor, esses são suficientes para configurar o perfil feminino, de forma impressiva, no universo familiar descrito por Barros. A figura representada no poema é a da mulher no universo patriarcal rural; ela, na sua passividade e impotência, tenta ocultar suas emoções, o que transparece no gesto de "baixar a cabeça". A seleção vocabular transforma o gesto único em exemplo da circunstância a que estava submetida a figura feminina.

No poema “Fraseador”, existem duas histórias: uma individual e outra coletiva.<sup>7</sup> A individual recupera as reminiscências do poeta-narrador cuja família, à época em que ele *estudava no colégio, interno, no Rio de Janeiro* (BARROS, 2003, IV), *morava na fazenda* (BARROS, 2003, VII) e com a qual se correspondia, provavelmente, através de cartas. A história coletiva presente no poema é gerida pelas questões políticas e sociais do País no que tange às discussões acerca das conquistas femininas nesse período. Descreve-se uma cena familiar comum, mas subjaz no poema narrado um engajamento ideológico acerca da condição da mulher na família patriarcal rural. E, ao mesmo tempo, parece haver, por parte do eu-narrador, uma internalização das convenções sociais e morais do tempo ao qual se refere. Há, assim, uma tensão entre sentimento e razão, tensão essa que reproduz a dinâmica social entre a exclusão feminina do início do novecentos e as conquistas da mulher que ocorreram ao longo do século.

Em outros poemas de Barros, a figura feminina surge como “transgressora”, é o protótipo familiar liberal, ainda que não promova transformações na realidade vigente. Essa representação emerge com as mulheres mais experientes, como a “avó”, “Nhanhá”. Apesar de reações socialmente consideradas como típicas do universo feminino, tais como o choro, a preocupação com os familiares e o cuidado com a educação das crianças, é a avó que orienta o eu-lírico a infringir certos padrões e conceitos. Esse espírito libertário surge tanto nos **Poemas Concebidos sem Pecado** quanto nas **Memórias inventadas: a infância**.

Nhanhá, a avó que educa e orienta, surge em “Cabeludinho” (PCSP):

— Vai desremelar esse olho, menino!  
— Vai cortar esse cabelão, menino!  
Eram os gritos de Nhanhá.  
(BARROS, 2005, p. 9).

Ela se entristece com a partida do neto:

---

<sup>7</sup> Não se trata, aqui, do conceito de Píglia (1994), de que “um conto sempre conta duas histórias”.

[...]

Havia no casarão umas velhas consolando  
Nhanhá

que chorava feito uma desmanhada

— Ele há de voltar ajuizado

— Home-de-bem, se Deus quiser

(BARROS, 2005, p. 17).

A avó é o membro familiar com quem o eu-lírico parece se identificar, o que depreendemos dos versos seguintes, em que o adolescente racionaliza sua rebeldia:

Carta acróstica:

“Vovó aqui é Tristão

Ou fujo do colégio

Viro poeta

Ou mando os padres...”

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro  
para comprar um

dicionário de rimas e

um tratado

de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do  
lenço.

(BARROS, 2005, p. 21).

Quando descobre que “o neto que foi estudar no Rio [...] voltou de ateu” (Barros, 2003, VIII), é a avó aquela que mais sofre:

[...]

Nhanhá choraminga:

— Tá perdido, diz que negro é igual com  
branco!”

(BARROS, 2005, p. 31).

Ao mesmo tempo, é a avó, no poema “Obrar”, que inspira o narrador a ser um “transgressor” e “a não desprezar as coisas desprezíveis e nem os seres desprezados”:

[...]

A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma coisa desprezível.

Eu tinha vontade de rir porque a vó contrariava os ensinamentos do pai.

Minha avó, ela era transgressora.

(BARROS, 2003, II).

A mulher mais velha, na obra de Barros, parece representar os atributos femininos de “choramingar”, ensinar as crianças, mas com uma singularidade: a de desempenhar também a função paterna na disciplina dos filhos. Nos intertúscios do patriarcado, ou ainda mais o firmando, dá lições de transgressão ao eu-lírico masculino, alter-ego do poeta.

Se, por um lado, à mãe cabe “baixar a cabeça”, à avó, a mulher mais velha, cabe a orientação e des-orientação quanto às condutas sociais. Mas, não deixa de ser também bastante significativo observar o olhar de quem as cria. Nessa perspectiva, em um aparente paradoxo, o eu-enunciador que “vai desremelar o olho”, reconhece também sua masculinidade ao perceber que “a vó contrariava os ensinamentos do pai” e o orienta, ao menino, a não aceitar o pré-estabelecido.

## 5

Em sua *Poética*, Aristóteles argumenta que a poesia contém um teor mais filosófico do que o discurso histórico, pois narra imaginativamente o que poderia ter ocorrido e não se atém a um relato pretensamente fidedigno dos acontecimentos.

Barros, em entrevista a José Castello (1997), indicia que, em sua poesia, retoma fatos da realidade e os cria poeticamente. Assim se dá no poema “Maria-pelego-preto”, personagem criada a partir de uma realidade de miséria que o poeta presenciou:

**Estado** - E o que encontraram pelo caminho?

**Manoel** - Miséria. Em Santa Cruz de la Sierra, fomos abordados por um menino que veio oferecer-nos mulher. Ele nos levou a uma casa muito pobre e nos apresentou a suas três irmãs, três meninas miseráveis. O menino pegava homens na rua para transar com as irmãs, era assim que a família sobrevivia. Essa experiência rendeu-me um poema, que chamei de Maria-Pelego-Preto.

**Estado** - Ela existiu mesmo?

**Manoel** - Sim, uma das meninas tinha pentelhos que subiam até o umbigo. Os pais exploravam esses pêlos como um fenômeno, uma anormalidade. Cobravam ingressos só para exibi-los. (CASTELLO, 1997).

Sob esta perspectiva, a obra de Manoel de Barros constitui objeto de análises para os estudos fronteiriços, visto que há em sua poesia significativas reflexões acerca de fatos que ocorrem num tempo e num espaço peculiares, fatos que repercutem por meio da “voz” do eu-lírico. Em *PCSP*, a personagem Maria-pelego-preto é assim poetizada:

### *Maria-pelego-preto*

Maria-pelego-preto, moça de  
18 anos, era abundante de  
pêlos no pente.

A gente pagava pra ver o  
fenômeno.

A moça cobria o rosto com  
um lençol branco e deixava  
pra fora só o pelego preto que  
se espalhava quase até pra  
cima do umbigo.

Era uma romaria chimite!

Na porta o pai entrevado  
recebendo as entradas...



Um senhor respeitável disse  
que aquilo era uma  
indignidade e um desrespeito  
às instituições da família e da  
Pátria!  
Mas parece que era fome.  
(BARROS, 2005, p. 51).

Não se expressa, nesse poema, apenas a representação de uma realidade nem pretende o poeta somente instaurar a comoção do leitor. Ao que parece, há uma voz, a do narrador, que denuncia a exploração da mulher, da pessoa humana, em nome da miséria, da fome como justificativa para o sustento da família na sociedade capitalista.<sup>8</sup>

Maria-pelego-preto é encarada com certa simpatia pelo eu enunciator, pois é apresentada como vítima de um sistema em que o diferente torna-se fenômeno, aberração, em que a mulher é subjugada ao poder patriarcal. Nessas poucas referências fornecidas pelo narrador, um conjunto de valores se constela: o físico, o moral, a ética da prestação de serviço, do trabalho (“o pai entrevado recebendo as entradas”) e a dinâmica da relação social em que um homem se relaciona com outros, às vezes de diferente condição socioeconômica, visando exclusivamente aos seus prazeres. No que diz respeito à ética do trabalho, o narrador chama-nos a atenção (“mas parece que era fome”), deixando — pelo índice de indeterminação marcado pelo “se” — que o leitor faça seus julgamentos e tire as suas conclusões.

Nesse sentido, o poeta, ao apresentar o que, parece, já se banalizou, tornou-se comum na sociedade, “A gente pagava pra ver o fenômeno”, atenta para a reflexão, a tomada de consciência do leitor, revelando uma sociedade fragmentada, representada pelo “pente” exposto e a cabeça coberta, em que o “pentelho”, os pêlos pubianos da “moça de 18 anos”, torna-se um bem consumível mais significativo que o ser. O eu suga o outro e a alteridade se configura como o ser explorado até à inexistência.

---

<sup>8</sup> No Brasil, a condição da mulher na literatura — seja como objeto de representação, como autora ou como leitora — começou a ser objeto de estudos acadêmicos somente no final dos anos sessenta; e esse poema é dos anos trinta.

Entre o captado pelo olhar do poeta e a realidade vigente, ao que nos parece, a casa — guardada pelo “pai entrevado” — é um microcosmo percorrido por fronteiras para as quais convergem, e nas quais se confrontam, o privado e o público: o sexo está na cotação; o íntimo é revelado, mas o rosto fica encoberto pelo lençol branco, talvez uma alusão simbólica, irônica, dialógica, à justiça: olhos vedados.

O poeta não se isentou de apresentar uma sociedade que sujeita a mulher ao papel de coadjuvante e que muitas vezes a personifica como “pecadora”, faz dela um objeto de compra e venda. Os homens, em bando e com ímpetos consumistas, se satisfazem em “avaliar” a mercadoria: “Era uma romaria chimite!”

Outra personagem feminina da obra de Barros que parece refletir o modo como a sociedade patriarcal caracteriza a mulher é Antoninha-me-leva:

### *Antoninha-me leva*

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:

Mora num rancho no meio do mato e à noite  
recebe os vaqueiros tem vez que de três e até  
quatro comitivas

Ela sozinha!

Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e  
morreu.

Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de  
flores.

Nessa noite Antoninha folgou.

Há muitas maneiras de viver mas essa de  
Antoninha era de morte!

Não é sectarismo, titio.

Também se é comido pelas traças, como os  
vestidos.

A fome não é invenção de comunistas, titio.

Experimente receber três e até quatro  
comitivas de boiadeiros por dia!

(BARROS, 2005, p. 73).

A mulher representada nesse poema é a prostituta. Sob a ótica do eu-enunciador, trata-se de uma mulher que mora num lugar pobre e distante do mundo civilizado, “num rancho no meio do mato”. Seu comportamento zoomorfozado parece condizente com o meio. O vigor e a resistência física da personagem fogem aos padrões das demais mulheres: “Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu”. Ao que parece, há uma tomada de posição do narrador, que não compactua com a ideologia vigente na sociedade da época, o que fica indiciado pelo verbo “experimentar” do penúltimo verso do poema. E o verbo, na ambiguidade entre o subjuntivo e o imperativo, lança um desafio, pois que a atividade de Antoninha se mostra grandiosa, quase épica no seu heroísmo.

Essa quase virilidade de Antoninha-me-leve, sua resistência física, revela-nos que, de certa maneira, essa personagem ganha a simpatia do narrador. Por outras palavras, o narrador se converte em um porta-voz dos sentimentos de Antoninha, como nos versos finais do poema citado. O poema simula um diálogo em que o tio representa a voz social discriminadora, a voz do eu-poético enuncia solidariedade, com a qual o eu-lírico utopicamente se irmana, como que dando voz para que a própria Antoninha manifeste suas dores.

Em seus poemas, compostos de forma narrativizada (cf. Grácia-Rodrigues, 2006), Barros representa as mulheres do povo geralmente na cozinha ou próximas aos afazeres domésticos. Em **PCSP**:

[...]

Um dia Nhanhá Gertrudes fazia bolo de arroz  
Negra Margarida socava pilão.

E eu nem sei o que fazia mesmo.

Veio um negro risonho e disse sem perder o  
riso:

— Vãobora comigo negra?

(BARROS, 2005, p. 40).

A representação do espaço dos serviços domésticos emula a voz popular na variação linguística e na ausência de pontuação. A informalidade em discurso direto contamina a voz narrativa e o eu-lírico se irmana ao modo de falar das suas personagens populares.

As mulheres do povo surgem representadas também nos momentos em que contam histórias, como no poema “Achadouros”, da obra ***Memórias Inventadas: a infância***:

[...] Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros.

(BARROS, 2003, XIV, sublinhado no original).

Surgem, ainda, mulheres que se queixam das suas condições. Em ***PCSP***, a personagem Dona Maria representa as mulheres que buscam libertar-se de condições não explicitadas. É mais um poema narrativizado:

*Dona Maria*

Dona Maria me disse: não agüento mais, já tô pra comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando, tocando...

— Mas só pra distrair?

— Que Mané pra distrair! O senhor não está entendendo?

— Entendo. A senhora vai ficar sentada na calçada, de vestido sujo, cabelos despenteados, esquálida, a soprar uma gaitinha rouca, não é?

[...]

(BARROS, 2005, p. 53).

O nome Maria congrega vários sentidos e pertence a várias histórias, sacras ou profanas, e representa o feminino real ou inventado. Na obra de Barros, ora surge subjugada ao regime patriarcal, “Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...”, ora representa a mulher, nem casta nem obediente, mas que clama pela liberdade em relação às convenções sociais ao mesmo tempo em que,

muitas vezes, propõe como realização plena da condição feminina a dedicação exclusiva à vida do lar: “não agüento mais, já tô pra / comprar uma gaita, me sentar na calçada, e ficar tocando, / tocando”.

Os diversos poemas mostram uma voz poética original, marcante, cuja especificidade quanto aos recursos expressivos de que lança mão asseguram, ao autor, um lugar de realce na história da literatura brasileira. Na enunciação que emula a voz infantil ingênua, a poesia de Barros se mostra altamente consciente de seus meios e dos objetivos estéticos e semânticos que manipula, fixando para si um alto labor, mostrando-se já senhora de si desde o primeiro livro.

A opção pelos marginalizados é uma constante na poética de Manoel de Barros. Ao narrar as histórias dessas personagens femininas, o poeta revela-nos várias fronteiras construídas no espaço e no tempo. A realidade da concretude histórica é apreendida como discurso, é discurso. Assim, torna-se esquivada, indefinível, obscura; torna-se complexa e permeada pelas dúvidas inerentes à linguagem, ao discurso construído, ao ideológico que emerge na ontologia da língua.

É a necessidade de expor o real, o concreto, transfigurando-o poeticamente, que singulariza a poesia de Manoel de Barros, não apenas como homem e como artista, mas porque sua obra não se prende à descrição de situações sociais injustas, o que o afasta da mediocrização da sondagem social rasa. A poesia barreana aproxima o factual do ficcional, do poético, tendo um veio subterrâneo de compaixão, humanismo e leitura do fato social.

O eu-enunciador cede a palavra à personagem D. Maria não como registro exterior, mas como manifestação do seu íntimo humano (“não agüento mais...”).

E assim, o eu-lírico se volta para as lembranças recuperadas, tornando-as memórias que se expressam nos poemas narrativizados de **PCSP** e de todos os volumes das **Memórias inventadas**. No recorte que observamos e descrevemos, a evocação poética se fixa sobre as figuras femininas, tanto as do *domus* quanto aquelas expostas nas ruas.

## 6

Nesse momento, as figuras singulares do poeta como que representam todas as milhares de mulheres da América Latina que viveram e vivem no atraso, na pobreza e nos ermos da solidão (a

lembrança mais forte aqui é a personagem Ana Terra, de Érico Veríssimo). Ainda hoje elas são vendidas como escravas, são mutiladas, são torturadas e são prostituídas. A independência econômica é conquista evidenciada, principalmente, nos grupos privilegiados das zonas urbanas. Entre a autonomia e a heteronomia, muitas são as fronteiras sociais que prendem a mulher à subalternidade, em prolongamento de situações que o poeta descrevia nos anos trinta do século XX.

As personagens femininas da obra de Barros protagonizam uma humanidade fragmentada pelo sexismo, pelo poder simbólico (cf. conceito elaborado por Bordieu, 2007) instituído em nome dos costumes e das criações culturais. Ao revelar poeticamente o outro silenciado, marginalizado, o poeta descortina o real, o concreto, sem se prender a descrições emocionadas de situações sociais ou panfletos políticos.

A produção literária de Manoel de Barros, entre outros aspectos, é também expressão das emoções e reflexões do poeta diante do mundo, da defesa da poesia como fundamento do humano e de crítica ao sexismo, à miséria, à exclusão e à diferença entre gêneros. A identidade que exclui, que se ergue como fronteira ou muro, tem por contraponto a concepção de que entre o eu e a alteridade há um entrelugar que deve ser *limes*, espaço de encontro, de trânsito.

A obra de Barros tem como efeito — para além do estético ou de qualquer compromisso político — clamar pela humanização em um mundo no qual impera a mecanização, a reificação, a coisificação do ser como objeto de consumo e alienação. É arte que recusa o condicionamento do meio; é, por isso, transgressora e revolucionária. As fronteiras internas, na sociedade vincada por diferenças gritantes de renda, de escolaridade, de acesso a bens culturais, constituem fronteiras entre culturas distintas em que o outro, diferente em sua alteridade, torna-se um estranho absoluto; tais fronteiras, construídas ao longo da História, presentificam-se na poesia de Manoel de Barros quando a estudamos sob o enfoque da representação mimética da figura feminina, como empatia ao espoliado e como denúncia da estrutura econômico-social que gera tal situação. A revolução da forma e da linguagem que é estesia clama por revoluções outras, que

poetizem o dia-a-dia e modifiquem a relação dos homens entre si e com os objetos.

Como vimos, as personagens femininas, nos poemas de Barros, ora representam a conduta domiciliar, como a da dona de casa cuja virtude está pautada no zelo pela harmonia do lar, ora surgem como mulheres do povo, em sua faina pela subsistência, e ora são representadas como prostitutas, espoliadas até do próprio corpo. Ao representar as fronteiras entre indivíduos, Manoel de Barros, poeta da fronteira por ter crescido em Corumbá, MS, cidade na divisa entre o Brasil e a Bolívia, trata do confronto entre a alteridade e o eu, entre o outro e a identidade, como um espaço que é *limes*, e que é, portanto, local de trânsito, um entre-lugar no qual o confronto pode se tornar encontro.

A construção formal dos poemas, desde os primeiros, com *enjambements* inesperados e em poesia narrativizada, ao mais recentes, poemas em prosa com metáforas incongruentes que vivificam a linguagem, rompem com os discursos poéticos que lhes são contemporâneos, e os inovam de forma vigorosa, assegurando a Manoel de Barros um lugar de realce na literatura brasileira dos últimos oitenta anos.

## ALTERITY AND IDENTITY IN MANOEL DE BARROS

**Abstract:** The paper discusses the confrontation between alterity and the self in Manoel de Barros's poetry, by studying some female characters (the grandmother, the mother, the ordinary women and the prostitutes) created by the poet's lyric self. We investigate the way women are figurativized and the role they play in Barros's universe. We propose that the poet indicates the existence of an inter-place between the self and the other in the representation of the frontiers in social relationships. We analyze how the poetic discourse, even disrupting the formal aspects established by literary theory and the poem, internalizes traditional moral conventions and fixes identities, by presenting alterity as an entirely different "other". We understand that the specificity of Barros's voice determines a special place for his poetry in the history of Brazilian literature.

**Keywords:** History of Literature; Brazilian Literature; Literary Theory.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973. (Os pensadores, IV).

BARROS, Manoel. **Poemas concebidos sem pecado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. 78 p.

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003. XV cadernos.

BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004. 75 p.

BARROS. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010. 493 p.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 322 p.

CAMPOS, Luciene Lemos de. **A Mendiga e o Andarilho: a Recriação Poética de Figuras Populares nas Fronteiras de Manoel de Barros**. Corumbá, 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Fronteiriços) — UFMS. Disponível em: <  
<http://ppgefcpn.sites.ufms.br/2012/06/luciene-lemos-de-campos-a-mendiga-e-o-andarilho-a-criacao-poetica-de-figuras-populares-nas-fronteiras-de-manoel-de-barros/>>, acesso em 21 abr. 2014.

CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. **O Estado de S. Paulo**, 18 out. 1997. Caderno 2, p. 1-3. Reproduzido em <  
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>>, acesso em 9 set. 2011.

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. **De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa**. Araraquara, 2006. 312 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) — FCL-Ar, UNESP.



HALL, Stuart. ***A identidade cultural na pós-modernidade***. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

MARTINS JÚNIOR, Carlos e TRUBILIANO, Carlos Alexandre Barros. O esforço de construção de representações femininas idealizadas nos jornais mato-grossenses no Estado Novo. In: BORGES, Maria Celma e OLIVEIRA, Vitor Wagner Neto de (Orgs.). ***Cultura, trabalho e memória: faces da pesquisa em Mato Grosso do Sul***. Campo Grande: UFMS, 2006. p. 117-133.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. ***O laboratório do escritor***. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. ***A unidade dual: (Manoel de Barros e a poesia)***. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SANTIAGO, Silviano. ***Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural***. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 219 p.

SILVA, Glaydson José da Silva. ***Representações Femininas e Relações de Gênero na Ars Amatoria***. Disponível em < <http://www.gtantica.net/textos/textosbeccpa.pdf> >, acesso em 3/10/2011.

VERÍSSIMO, Érico. ***Ana Terra***. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Integra o ciclo ***O tempo e o vento***).

# RETRATOS DO FEMININO NA LITERATURA EM MATO GROSSO DO SUL: *INOCÊNCIA, MORRO AZUL E CUNHATAÍ*

Maria Adélia MENEGAZZO<sup>1</sup>

Joyce Glenda BARROS AMORIM<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é analisar os romances *Inocência*, de Taunay (1872), *Morro Azul: estórias pantaneiras*, de Aglay Trindade Nantes (1993), e *Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai*, de Maria Filomena Bouissou Lepecki (2003), buscando um retrato de mulher que, embora tenha um mesmo referencial histórico, apresenta-se sob configurações diversas. Para demonstrar como se dá a construção das personagens – no intuito de estabelecer os traços de uma identidade feminina –, valemo-nos dos conceitos de descrição, de Massaud Moisés (1985), de descrição pictural, de Liliane Louvel (2006), de estereótipo, de Heleieth Saffioti (1987), de atópos, de Roland Barthes (2003), e de idealização feminina, de Helena Parente Cunha (2009). Evidenciamos, assim, como se dá o delineamento – físico e psicológico – das personagens femininas, levando em conta o contexto no qual elas estão inseridas: interior do Brasil, mais especificamente “parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso”, atual Estado de Mato Grosso do Sul.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Retrato feminino. Descrição. Regionalismo.*

## Introdução

Se na obra *Inocência*, publicada em 1872, pode ser visualizado um modelo de representação que rompe com o Romantismo de feição urbana, afeito às demandas da corte brasileira, é necessário

---

<sup>1</sup> UFMS. Departamento de Letras. Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens. Campo Grande – Mato Grosso do Sul – Brasil. CEP: 79070-900. E-mail: ma.menegazzo@uol.com.br

<sup>2</sup> UFMG. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Mestranda). Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil. CEP: 30575-300. E-mail: psique.imago@gmail.com

compreender como a literatura contemporânea reescreve aquele mesmo período histórico, utilizando novos elementos na configuração de suas personagens femininas. Entretanto, também é importante indagar a respeito da permanência do modelo romântico. A partir dessa análise, pode-se deslindar o diálogo da literatura com a história cultural, o que permite reavaliar aspectos relativos à identificação comum do regional com o rural, assim como objetos culturais resultantes dessa tensão. Sendo assim, os principais objetivos da pesquisa foram: evidenciar os recursos descritivos utilizados na configuração dos retratos femininos nos romances selecionados, contribuir para os estudos histórico-artísticos e literários no que concerne ao retrato e à literatura regional, bem como identificar e relacionar as diferentes possibilidades de representação de um mesmo tempo histórico.

## Resultados e discussões

Os romances *Inocência*, *Morro Azul* e *Cunhataí* relatam histórias que se passam em um mesmo período histórico (década de 1860) e que tem como cenário principal um mesmo lugar: “parte sul-oriental da vastíssima província de Mato Grosso” (TAUNAY, 1998, p. 11). De acordo com o narrador de *Inocência*, é nos Campos de Miranda e Pequeri, ou da Vacaria e Nioac, que começa “o sertão chamado *bruto*” (TAUNAY, 1998, p. 11, grifo do autor), região pouco habitada àquela época:

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando aí surgiu pela vez primeira. (TAUNAY, 1998, p. 11).

Com descrições como essa o narrador apresenta detalhadamente, durante todo o primeiro capítulo do livro, o ambiente sertanejo, compondo o que servirá de pano de fundo para a história a ser contada. É importante notar que ele destaca a beleza e o exotismo desse ambiente, que possui paisagens múltiplas. Para isso, utilizam-se inúmeros adjetivos (“garbosas e elevadas árvores”, “viridente e mimosa grama”, “sucessões de luxuriantes capões”, “altivo buriti”), de modo a exaltar as qualidades desse local:

Ora é a perspectiva dos *cerrados*, não desses cerrados de arbustos raquíticos, enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes *capões*, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 1998, p. 11, grifos do autor).

De acordo com Massaud Moisés (1985, p. 140), “a descrição consiste na enumeração dos caracteres próprios de seres, animados ou inanimados, e coisas, cenários, ambientes e costumes sociais; de ruídos, odores, sabores e impressões tácteis”. Percebemos, então, que nos dois excertos da narrativa citados anteriormente ocorre o tipo de descrição que Moisés classifica como topografia, por se referir a uma paisagem natural, a uma localidade. E esse mesmo tipo de descrição é encontrado diversas vezes nas obras *Morro Azul* e *Cunhataí*. De *Morro*

*Azul*, extraímos o trecho a seguir, no qual se insinua que o elemento natural é, ao mesmo tempo, testemunha e personagem das histórias narradas:

Vistos de longe, os morros são uma grande muralha azul. Quando o sol se põe à sua frente, a morraria se ilumina. As pedras se tornam brasa viva e a muralha se ilumina. *As pedras incandescentes parecem reafirmar que há ali mistérios e histórias para contar.* Essa é a natureza, o *nosso lugar*, onde acontecem estas histórias. (NANTES, 1993, p. 9, grifos nossos).

No segundo capítulo do livro *Inocência*, narra-se o encontro de dois viajantes (Pereira, pai de Inocência, e Cirino, “médico” ambulante do sertão) na estrada que vai da vila de Sant’Ana do Paranaíba aos campos de Camapuã, em 15 de julho de 1860. Pereira, hospitaleiro, convida Cirino a passar uns dias em sua vivenda e assim a descreve:

Decerto não as sentirá [as privações] em nossa casa todo o tempo que lá quiser ficar. Não encontrará *luxarias* nem coisas da capital, unicamente o que pode ter nestes *mundos*: quatro paredes de pau-a-pique mal rebocadas, uma cama de vento, bom feijão a faltar, ervas à mineira, arroz de papa, farinha de milho torradinha, café com rapadura e talvez até um lombo fresco de porco. (TAUNAY, 1998, p. 21, grifos do autor).

Nota-se, por estas palavras, a simplicidade de Pereira, que do mesmo modo descreve a filha, que está “doente de maleitas”<sup>3</sup>: “Até agora era uma rapariga forçada, sadia e rosada como um jambo; nem sei até como lhe entrou a maleita no corpo” (TAUNAY, 1998, p. 23).

---

<sup>3</sup> Isto é: acometida por febres intermitentes.

Essa descrição, um tanto quanto rústica, que compara a cor da moça a de uma fruta da terra, é o primeiro contato que temos com a figura de Inocência. Mais adiante, no capítulo V do livro, intitulado “Aviso prévio”, Pereira declara:

Minha filha *Nocência* fez 18 anos pelo Natal, e é rapariga que pela feição parece moça da cidade, muito ariscazinha de modos, mas bonita e boa deveras... Coitada, foi criada sem mãe, e aqui nestes *fundões*. (TAUNAY, 1998, p. 35, grifos do autor).

Nesse trecho, apresenta-se uma descrição um pouco mais detalhada de Inocência – pois delineia não apenas aspectos físicos, mas psicológicos e comportamentais (“muito ariscazinha de modos”, “boa deveras”). O contexto que gera essa fala de Pereira revela ao leitor a preocupação dele em preservar a honra da filha, que havia sido prometida por ele ao capataz Manecão Doca, seu amigo, rapaz de sua confiança. Assim, Inocência é caracterizada como a típica moça sertaneja: reclusa no lar, dócil, obediente e, principalmente, resguardada do mundo e dos homens pelo pai zeloso. Ademais, ela é retratada como uma jovem de beleza única, o que aumenta a preocupação desse pai, que a protege a todo custo dos olhos dos viajantes que passam por sua vivenda. O próprio Pereira descreve a notável beleza da moça enquanto alerta que Cirino deveria vê-la apenas como paciente e não como mulher, já que ela era noiva:

Agora, está um tanto desfeita; mas, quando tem saúde é coradinha que nem mangaba do areal. Tem cabelos compridos e finos como seda de paina, um nariz mimoso e uns olhos matadores... Nem parece filha de quem é... (TAUNAY, 1998, p. 36).

Constatamos novamente que Pereira descreve Inocência comparando-a a elementos típicos do cerrado (“mangaba do areal”, “seda de paina”) – elementos próximos a ele, constitutivos de um

ambiente que ele conhece bem –, o que confere consistência à imagem retratada. Essa descrição se encaixa no conceito apresentado pela *Enciclopédia* de D'Alembert e Diderot, do século XVIII, base do pensamento romântico, citado por Liliane Louvel <sup>4</sup>, segundo o qual

A descrição é uma *figura de pensamento* por desenvolvimento que, em lugar de indicar simplesmente um objeto, o torna de algum modo *visível*, pela exposição viva e animada das propriedades e das circunstâncias mais interessantes. (LOUVEL, 2006, p. 200, grifos da autora).

Entretanto, apesar de reconhecer o encanto de sua filha, Pereira julga-o perigoso, causa de perdição, além de acreditar que é nas mulheres que está a malícia: “Com gente de saia não há que fiar... Cruz! Botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho” (TAUNAY, 1998, p. 36). A essa fala do pai de Inocência, segue uma explicação do narrador:

Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é, em geral, corrente nos nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita possibilidade de qualquer intriga amorosa entre pessoa da família e algum estranho. (TAUNAY, 1998, p. 36).

---

<sup>4</sup> LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

Ao chamar de injuriosa a opinião do pai da jovem, o narrador demonstra não concordar com ela, esclarecendo ao leitor quais são suas consequências: rigorosa clausura para as moças, casamento convencionado entre parentes próximos e crimes motivados até mesmo por simples suspeitas. Esse esclarecimento feito pelo narrador é importante, pois a última consequência citada (crimes) – embora ainda não suspeite o leitor – tem relação direta com o desfecho da história do romance, isto é, é uma espécie de antecipação, também chamada de prolepse.

Ainda no que concerne à opinião de Pereira, o que ela cria é um estereótipo da figura feminina, que nem ao menos tem a oportunidade de defesa. E esse estereótipo é fantasioso, pois se sustenta em preconceitos e suposições (ou crenças), enfim, na visão masculina do sertanejo descrito por Taunay, própria daquele período, na qual a mulher é tomada como um ser incapaz (ela não pode fazer suas próprias escolhas) e guiado apenas pelos próprios instintos e emoções, o que justifica sua dependência total em relação ao homem, tido como o ser racional. Para a socióloga Heleieth Saffioti, o estereótipo violenta as particularidades dos indivíduos, na medida em que objetiva modelar – enquadrar – todos os membros de cada categoria de gênero. Ela esclarece:

[...] o estereótipo funciona como uma máscara. Os homens devem vestir a máscara do macho, da mesma forma que as mulheres devem vestir a máscara das submissas. O uso das máscaras significa a repressão de todos os desejos que caminharão em outra direção. Não obstante, a sociedade atinge alto grau de êxito neste processo repressivo, que modela homens e mulheres em relações assimétricas, desiguais, de dominador e dominada. (SAFFIOTI, 1987, p. 40).

No entanto, embora o narrador afirme que essa visão estereotipada com relação à mulher seja corrente no interior, Cirino – rapaz instruído – não partilha dela. Durante a conversa com Pereira –



na qual este dá seu “aviso prévio” –, Cirino declara com franqueza: “[...] Quanto às mulheres, não tenho as suas opiniões, nem as acho razoáveis nem de justiça. [...] No meu parecer, [elas] são tão boas como nós, se não melhores: não há, pois, motivo para tanto desconfiar delas e ter os homens em tão boa conta...” (TAUNAY, 1998, p. 37). Cirino também assegura que respeitará Inocência, cumprindo seu dever de médico: “[...] como médico, estou há muito tempo acostumado a lidar com famílias e a respeitá-las. É este meu dever, e até hoje, graças a Deus, minha fama é boa...” (TAUNAY, 1998, p. 37). O que ele não esperava é que fosse ser surpreendido e capturado pela imagem de Inocência desde a primeira vez em que a visse.

No início do capítulo VI, intitulado “Inocência”, tomamos contato com outras características dessa jovem, por meio de novas descrições feitas por Pereira. Este conta a Cirino que a filha gosta de costurar debaixo das laranjeiras do pomar, próxima às graúnas que lá apareciam todos os dias, e acrescenta que ela tem muito jeito com os animais: “Parece que está falando com eles e que os entende... Uma *bicharia*, em chegando ao pé de *Nocência*, fica mansa que nem ovelhinha parida de fresco...” (TAUNAY, 1998, p. 39, grifos do autor).

Pereira também conta que um dia Inocência pediu-lhe que a ensinasse a ler – ideia que ele achou absurda, pois em sua concepção as mulheres não precisam (ou não devem) aprender a ler e escrever. Pereira ainda relata que, em outra ocasião, Inocência disse a ele que gostaria de ter nascido princesa. Quando questionada pelo pai se sabia o que é ser princesa, eis a resposta da jovem: “[...] é uma moça muita boa, muito bonita, que tem uma coroa de diamantes na cabeça, muitos *lavrados* no pescoço e que manda nos homens...” (TAUNAY, 1998, p. 39, grifo do autor). Diante dessa resposta, Pereira diz que ficou abismado. Assim, a partir das descrições citadas, percebemos que, apesar de sua simplicidade e entrosamento com a natureza, Inocência apresenta aspectos psicológicos refinados que a tornam uma sertaneja incomum; mais do que isso: singular.

Ainda no capítulo VI, dá-se o encontro entre Cirino e Inocência, isto é, a visita do médico à paciente. É quase noite quando Cirino entra no quarto dela, acompanhado por Pereira, de maneira que ele só pode divisar as formas antiquadas dos móveis e a cama alta e larga na qual uma pessoa está deitada. Quando vem a vela que Pereira

mandara acender é que Cirino se depara com a singularidade da figura de Inocência, que começa por sua aparência. Eis o excerto que narra esse encontro:

– Está aqui o doutor, disse-lhe Pereira, que vem curar-te de vez. – Boas noites, dona, saudou Cirino. Tímida voz murmurou uma resposta, ao passo que o jovem, no seu papel de médico, se sentava num escabelo junto à cama e tomava o pulso à doente. Caía então luz de chapa sobre ela, iluminando-lhe o rosto, parte do colo e da cabeça, coberta por um lenço vermelho atado por trás da nuca. Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante. Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedosos a franjar-lhe as pálpebras, e compridos a ponto de projetarem sombras nas mimosas faces. Era o nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado. Ao erguer a cabeça para tirar o braço de sob o lençol, descera um nada a camisinha de crivo que vestia, deixando nu um colo de fascinadora alvura, em que ressaltava um ou outro sinal de nascença. Razões de sobra tinha, pois, o pretense facultativo para sentir a mão fria e um tanto incerta, e não poder atinar com o pulso de tão gentil cliente. – Então? perguntou o pai. – Febre nenhuma, respondeu Cirino, cujos olhos fitavam com mal disfarçada surpresa as feições de Inocência. (TAUNAY, 1998, p. 39).

É interessante observar como o narrador descreve Inocência: ele especifica que a luz incide diretamente sobre ela, iluminando-lhe partes específicas (o rosto, parte do colo e da cabeça), e descreve em

detalhes os elementos que compõem seu rosto e sua expressão, citando inclusive a delicadeza dos cílios, que projetam sombras nas faces da moça. Sem poupar adjetivos, o narrador destaca não só as qualidades físicas de Inocência (cílios sedosos, queixo admiravelmente torneado, colo de fascinadora alvura), mas também as qualidades interiores, que, de acordo com a descrição, são visíveis em sua fisionomia: “singela expressão de *encantadora ingenuidade*”, “meiguice do *olhar sereno*”.

Assim, com a minudência das palavras, o narrador compõe um quadro – um retrato – ao descrever Inocência, apresentando ao leitor uma descrição palpável e completa da notável beleza dessa personagem. Em “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”, Liliane Louvel explica que Viola Winner propõe a seguinte definição de uma descrição pictural: “[...] técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, *como se eles fossem quadros ou conteúdos de quadros*” (LOUVEL, 2006, p. 197, grifo da autora). E Louvel reforça esse conceito citando uma outra definição, de Jan Hagstrum: “A fim de serem chamadas ‘picturais’, uma descrição ou uma imagem devem ser, no essencial, suscetíveis de serem *traduzidas* em pintura ou em qualquer outra arte visual” (LOUVEL, 2006, p. 197, grifo da autora). Portanto, a descrição de Inocência pode ser considerada pictural porque o autor emprega uma técnica que faz com que, durante a leitura, sejamos levados a pintar mentalmente o retrato dessa jovem.

Em outro momento do livro *Inocência* – capítulo XXIII, “A entrevista” – delineiam-se outras características de Inocência: típica sertaneja, o narrador a descreve como uma moça rústica (ela anda descalça, veste-se de algodão cru, sua fala e seus modos são simples, sem refinamentos), mas ao mesmo tempo ela é frágil e delicada. No capítulo citado, quando Inocência vai se encontrar com Cirino junto a um córrego próximo à casa, ela é retratada do seguinte modo:

[...] vinha vestida de uma *saia de algodão grosseiro* e, à cabeça, trazia uma grande manta da mesma fazenda, cujas dobras as suas mãos prendiam junto ao corpo. *Estava descalça*, e a firmeza com que pisava o chão coberto de seixinhos e gravetos, mostrava que o hábito lhe

havia endurecido a planta dos pés, sem lhes alterar, contudo, a primitiva *elegância e pequenez*. (TAUNAY, 1998, p. 112-113, grifos nossos).

Além disso, Inocência é descrita como uma moça pura e ingênua, mas que sabe distinguir o certo do errado, bem como defender seus princípios. Ela sente vergonha de falar com Cirino e julga estar cometendo um pecado por se apaixonar por ele e desejar ir contra a vontade de seu pai, que é casá-la com Manecão. Durante um dos colóquios com o amado, a jovem declara: “Amar deve ser coisa bem feia” (TAUNAY, 1998, p. 96). E quando Cirino indaga o porquê, ela responde:

– Porque estou aqui e sinto tanto fogo no rosto!... Cá dentro me diz um palpite que é pecado mortal que faço... – Você tão pura! contestou Cirino. – Se alguém viesse agora e nos visse, eu morria de vergonha. Sr. Cirino, deixe-me... vá-se embora!... O Sr. me atirou algum quebranto... aquela sua mezinha tinha alguma erva para *mim* tomar... e me virar o juízo... – Não, atalhou o mancebo com força, eu lhe juro! Pela alma de minha mãe... o remédio não tinha nada! – Então por que fiquei *ansim*, que não me conheço mais? Se papai aparecesse... não tinha o direito de me matar? (TAUNAY, 1998, p. 96-97, grifos do autor).

Enfim, todas as características de Inocência descritas anteriormente – beleza, meiguice, pureza, ingenuidade, recato – fascina Cirino e tornam a sertaneja objeto não de desejo, mas de sua contemplação. Para ele, a figura de Inocência é “atopos”, isto é, “inclassificável”, “de uma originalidade sempre imprevisível”, conforme Roland Barthes, enquanto comenta a análise de Nietzsche sobre a *atopia* de Sócrates:

É *atopos* o outro que eu amo e que me fascina. Não posso classificá-lo, pois que ele é precisamente o Único, a Imagem singular que veio miraculosamente responder à especialidade do meu desejo. É a figura de minha verdade; não pode ser encaixado em nenhum estereótipo (que é a verdade dos outros). (BARTHES, 2003, p. 31, grifos do autor).

Os pensamentos de Cirino e seu modo de tratar Inocência revelam a admiração que ele tem por ela (por sua Imagem singular), bem como seu amor elevado. No capítulo XVI, o narrador descreve a inquietação que a paixão causa em Cirino, principalmente pelo fato de ele não saber se é correspondido. Então o leitor passa a conhecer a dimensão dos sentimentos do rapaz, que o fazem pensar até mesmo em suicídio:

– Deus me ajudará, pensava consigo mesmo: o que só quero é a amizade de Inocência... Há dias que não a vejo... se não puder mais vê-la, dou cabo da vida... [...] – Nossa Senhora da Abadia, implorava ele puxando os cabelos com desespero, valei-me neste apuro em que me acho! Dai-me pelo menos esperanças de que aquela menina poderá um dia querer-me bem... Nada mais desejo... Possa o fogo que me consome abrasar também o seu peito... (TAUNAY, 1998, p. 82).

Percebemos, por essas falas, que o maior anseio de Cirino é ter seu afeto correspondido por Inocência: o mais importante para ele é a concretização do amor no plano das ideias (ou plano espiritual), não necessariamente no plano físico. Como afirma Benedito Nunes ao comentar sobre o amor romântico, citando Max Scheler: “o amor é mais a consciência reflexiva do amor do que o próprio amor” (NUNES, 1978, p. 73). Assim, apesar do desejo de união, de fusão

total, há também o respeito aos costumes locais e a preceitos religiosos. Cirino se constrange de tocar em Inocência porque – ainda que bela e atraente – ela é a imagem da pureza, da santidade, e ele fica imóvel diante dessa pureza, não podendo desejar maculá-la:

Envolvida em sua pureza como num manto de bronze, entregava-se Inocência com exaltamento e sem reserva à força da paixão. E essa natureza pudica e delicada a tal ponto dominava Cirino, que invencível acanhamento o prendia ante a débil donzela, alheia a todos os mistérios da existência. Por isso, ao inflamado mancebo não acudia a ideia de saltar por aquela janela e menos a de praticar qualquer ação desrespeitosa. Consumia o tempo em beijos nas mãos da namorada, em tagarelíes de amor, protestos, juras e ilusões de futuro. (TAUNAY, 1998, p. 101).

Logo, Cirino é tomado de devoção e de respeito ante a figura santa da namorada. Em um de seus encontros com Inocência, ele diz: “De noite, a gente em tudo vê maravilhas... Para mim, a única que vi era você, minha vida, meu *anjo do céu*...” (TAUNAY, 1998, p. 100, grifos nossos). E quando a moça vai encontrá-lo ao lado de um córrego, muito assustada, ele corre ao encontro dela; notando um gesto de dúvida, ele exclama:

– Inocência, nada receie de mim... Hei de respeitá-la, como se fora *uma santa*... Não confia então em mim?... – Sim! Disse ela apressadamente. Por isso é que vim até cá... Entretanto, estou com a cara ardendo... de vergonha... (TAUNAY, 1998, p. 113, grifos nossos).

Notamos que Inocência se encaixa no perfil da mulher idealizada, por sua beleza e perfeição moral, e que as imagens

utilizadas por Cirino – “anjo do céu” (TAUNAY, 1998, p. 100), “santa do Paraíso” (TAUNAY, 1998, p. 115) – marcam o lugar do enamorado em devoção ante sua amada. Para Helena Parente Cunha (2009, p. 86), a idealização da mulher é um tema literário recorrente porque repercute intensamente em nossa sensibilidade: “tornada objeto de enaltecimento do amador por suas magnas virtudes e beleza ímpar”, a mulher desperta “sentimentos de devoção como a um ser sagrado”. Ainda de acordo com essa autora: “as amadas idealizadas muitíssimas vezes eram e são representadas nas vestes de mensageiras do eterno, intermediárias da divindade ou a própria divindade surgida em forma de mulher” (CUNHA, 2009, p. 94).

Além disso, cabe lembrar que a obra *Inocência* se insere no contexto literário do Romantismo brasileiro, caracterizado, entre outros aspectos, pelo subjetivismo, pelo culto à natureza – isto é, o gosto contemplativo da natureza, tida como algo divino e puro – e pela idealização da figura feminina (a mulher reflete a luz divina, o amor, a sensibilidade, a emoção... enfim, ela é inspiradora). Sobre esse último aspecto do Romantismo, Benedito Nunes afirma:

O amor romântico não conhece mais a entrega absoluta do amor-paixão, que sacrifica todos os valores à mulher divinizada. Tanto mais sensual ele é quanto menos sexual quer ser [...]. Angelical ou maligna, [...] a mulher, sempre mitificada, conserva uma auréola de pureza, de mistério e de plenitude inacessível ao homem. (NUNES, 1978, p. 72).

São essas características que percebemos no amor de Cirino e Inocência, que se dá no plano do platonismo: amor puro, idílico, mas cujo preço é pago com nada menos do que a vida dos amantes, como se eles tivessem cometido algum pecado. Na verdade, “pecado” foi o fato de terem se apaixonado e, em razão disso, terem lutado contra as convenções do sertão, *locus* no qual se encontram. Manecão era apenas noivo de Inocência, não seu marido, o que significa que ele não poderia possuir direitos sobre ela, mas no interior as regras eram diferentes das regras da sociedade urbana (“civilizada”). Não obstante,

tanto Cirino quanto Inocência conheciam esses costumes e tinham consciência de que lutavam contra uma força moral (preconceituosa) muito maior do que a vontade deles, por isso pressentiam desde o início que a luta já estava perdida.

Assim, personagem romântica que é (idealizada), Inocência não aceita fugir com Cirino, porque isso representaria desonra para o pai e para ela. Sua opção é, então, resistir, dizendo que não quer se casar com Manecão, e recorrer ao auxílio de seu padrinho Antônio Cesário, a quem Pereira devia favores de dinheiro, mas que não conseguiu ajudar a afilhada a tempo... No sertão, o pai tinha autoridade para escolher o noivo da filha, que também passava a ter autoridade sobre a moça: é como se ele já fosse o marido (“dono”) dela. Por isso o fato de Inocência e Cirino terem se apaixonado foi encarado de forma tão grave pelo pai e pelo noivo da moça: ele teve ares de traição (embora tenha sido simples fruto do acaso) e resultou na morte do casal.

As personagens da obra *Morro Azul*, entretanto, são construídas a partir de mulheres reais e não apresentam a mesma passividade de Inocência, destoando, em alguns aspectos, da figura da amada mitificada descrita por Benedito Nunes (1978, p. 72): elas são dotadas de força interior, são corajosas e tão ativas quanto os homens, o que desperta a admiração e o respeito deles. A ação se passa durante a guerra do Brasil com o Paraguai. Um dos episódios que exemplificam esse fato ocorre durante a fuga das famílias da Vila de Miranda. Antes que chegassem aos morros, fugindo da invasão paraguaia, Nhanhá, esposa do fazendeiro Francisco de Deus Pereira Mendes (conhecido como Papai Chico), dá a luz a uma menina:

O sol ia surgindo quando a criança nasceu. Era uma menina sadia e irrequieta que acompanhava tudo com seus olhinhos pretos. As bugras que serviam Nhanhá riam satisfeitas. A criança nascera perfeita e sem problemas. A sinhá estava bem. Guardaram a tesoura de costura que fora fervida para cortar o umbigo do nenê. Embrulharam a criança e a entregaram ao pai. [...] Ele foi para perto de Nhanhá e ajeitou a criança nos seios da mulher.



Extasiado, olhava como era linda e corajosa a sua Nhanhá. Como cheiravam bem as suas roupas, seus lençóis, como era gostosa a comida que ela fazia e como ele precisava dela. Que fizera ele, pensava, um homem rústico e feio, para merecer uma mulher como aquela? (NANTES, 1993, p. 18).

Assim como Papai Chico e Nhanhá, muitos homens e mulheres foram para os morros com suas famílias, e a cooperação de todos foi fundamental para a sobrevivência do grupo. Os perigos eram constantes, devido às matas, mas os fugitivos lá permaneceram por cinco anos e aprenderam com os índios – que chamavam de bugres – a comer o que a Natureza lhes oferecia, até que receberam a notícia de que poderiam voltar para a vila: “À alegria da volta se misturava a angústia de saber como achariam suas casas após a invasão. As mulheres se despediam entre si, trocando gentilezas e prometendo ajuda mútua em qualquer ocasião” (NANTES, 1993, p. 29). Nessa passagem, a personagem Nhanhá recebe destaque novamente:

Nhanhá respirou fundo aquele cheiro de mato e sentiu como era bom estar de volta com o marido, os filhos, todos vivos. [...] Ela agora se sentia como uma criança. Feliz como seus filhos. Sabia que, como eles, ela também tinha crescido. Não haveria no mundo nenhuma dificuldade capaz de abatê-la. (NANTES, 1993, p. 30).

Percebemos, então, que essa figura feminina é a imagem da sertaneja resistente e destemida, que acompanha seu marido, apóia-o e o auxilia em todas as situações, do mesmo modo que as outras personagens da obra, como Ana Gertrudes, que, “com o marido doente, [...] precisava ser forte, criar os filhos, educá-los e saber dos afazeres da fazenda, ajudando a comandar os peões” (NANTES, 1993, p. 34). Outra personagem que se destaca é Leocádia – esposa do fazendeiro Marcelino Pereira Mendes –, que era uma espécie de

curandeira (assim como a madrinha da personagem Micaela no romance *Cunhataí*):

Se Leocádia já sabia usar folhas e raízes do mato como remédio, agora, após aqueles anos de fuga, conhecia muito mais os valores de cada uma. Em agradecimento a São João, que conservara sua família viva, ela também se propunha a atender às pessoas doentes que precisassem de sua ajuda. Leocádia se fortalecera, curara muita gente e ganhara segurança naqueles anos difíceis. Ela considerava uma benção poder ajudar os outros nas doenças e uma obrigação que São João pedia que ela cumprisse. (NANTES, 1993, p. 37).

No entanto, *Morro Azul* também demonstra que muitas vezes as mulheres eram excluídas ou desconsideradas, ficando à mercê da vontade dos outros (dos homens) e sendo impedidas de fazer suas escolhas e buscar a realização pessoal, a felicidade, como podemos constatar no excerto a seguir:

Ana Gertrudes ficara viúva muito cedo. Casara-se menina fazendo a vontade dos pais, cuidara com desvelo do marido doente, criara os filhos, ajudara na manutenção da fazenda. Agora, as filhas já casadas cuidavam com os maridos das terras que lhes couberam na partilha. [...] Passaram-se alguns anos e Ana Gertrudes resolveu casar-se novamente em Miranda. A mulher forte e decidida, mas de olhar triste e distante que sempre fora Ana Gertrudes, encontrara num compadre também viúvo o companheiro que tanta falta lhe fazia. Se antes ficava cismando, olhando pensativa o entardecer, ela agora se animava vendo as

flores que a cercavam. Uma lindeza! Pensava consigo, vendo as altivas e frondosas árvores da piúva, inteiramente cobertas de flores, roxinhas, colorindo a paisagem. Ana Gertrudes se comparava a uma delas. Seus olhos irradiavam luz e muita vontade de viver. Ela estava feliz, ia casar-se. Como as velhas árvores, aquela mulher madura florescia novamente. Mas esse casamento não foi aceito por alguns de seus filhos, que resolveram eliminar o padrasto, matando-o. Desgostosa, a viúva recolheu-se à casa de Felipe e Micota, que não tinham participado da discórdia. Ela viveu o resto de sua vida no Alinane, assistindo às mulheres de sua família como parteira. (NANTES, 1993, p. 45-46).

Assim, verificamos, por meio da leitura e da análise das obras *Morro Azul* e *Cunhataí*, que nelas a inferiorização da mulher também é contestada: as personagens femininas são as protagonistas, tão ou mais participativas do que os homens, uma vez que do mourejar delas dependem a sobrevivência dos grupos, a continuidade das famílias, a colonização do Mato Grosso (atual Mato Grosso do Sul) e, por consequência, os rumos da História.

Em *Cunhataí*, a inferiorização das mulheres é criticada com ironia pela própria protagonista, Micaela, durante uma conversa com o tropeiro Mestre Ramiro, quando este descobre que ela havia fugido de Campinas e estava junto com o exército, que se dirigia para o Mato Grosso para lutar contra os paraguaios: “– Nhô Dato num vai gostá desta história não. Mas a sinhazinha agora tem marido, né? – É, Mestre, tenho outro *dono* daqui para a frente...” (LEPECKI, 2003, p. 78, grifo nosso). Percebe-se, aqui, que Micaela também é uma figura feminina singular, como descreve a narradora:

Maria quase todas eram. O costume e a religião determinavam. A maioria das meninas era consagrada à Virgem Maria. De acordo com a

época de nascimento ou a devoção das mães, tornavam-se do Rosário, da Anunciação, da Conceição, das Graças, de Lourdes. Porém, Maria Micaela Ferreira Lima só havia uma. Um nome de princesa... E que ela detestava! Desde criança demonstrava talento para as brincadeiras de meninos. Adorava subir nas árvores mais altas, montar a pêlo e enfrentar uma boa briga. Tornara-se o filho que o pai desejara e até então não conseguira. Só mais tarde os temporões João e Pedro nasceriam. Cresceu ouvindo os comentários das tias, das comadres e até das cozinheiras: – Micaelinha é um azougue! – Não há quem ponha arreio! – Tal qual um sagüi! – Cuidado co’ela! – Vai ser difícil de casar... De tanto ouvir isso e muito mais, ela realmente se comportava assim, porque era isso o que almejava ser. Era isso o que esperavam dela. (LEPECKI, 2003, p. 26-27).

Logo no início da obra, notamos que a protagonista de *Cunhataí* é uma jovem incomum, pois, em alguns aspectos, foge aos padrões impostos às damas da sociedade da época: “Micaela não sentia satisfação em bordar. Preferia cavalgar ou mesmo tocar piano. Em compensação, aproveitara bem as lições de francês com a professora européia numa temporada na cidade” (LEPECKI, 2003, p. 27). E essa jovem, cujos olhos são de um verde cambiante, chama a atenção do tenente de engenharia Ângelo Zavirrria de Alencar. É com ele que a moça de Campinas passa a dançar em todos os bailes e saraus realizados durante a permanência do exército na cidade:

Ângelo surpreendeu-se com aquela *moça do interior*. Seguiu-o instintivamente em todos os rodopios, pausas e evoluções aprendidas em tantas temporadas em Paris. [...] Os pais de Micaela, sabedores dos comentários que aquele

par constante suscitava, interferiram: – Minha filha, apesar dos nossos avisos constantes, tu insistes em ter um só par em todas as festas. Não vês que isto te compromete? Uma mulher sem honra e sem virtude não vale nada! Nada! Em razão da tua teimosia, não nos arriscaremos mais: irás visitar tua madrinha por uns dias (LEPECKI, 2003, p. 45-46, grifos nossos).

Durante a temporada com a madrinha – que é uma curandeira, uma “espécie de boticária do sertão” (LEPECKI, 2003, p. 47), mulher como poucas, temida e respeitada –, Micaela aprende muito. A madrinha vinha sonhando com ela e sentia que algo importante, alguma mudança, estava para acontecer na vida da afilhada e ela deveria estar preparada. A curandeira aproveita, então, os sete dias que Micaela passa em sua casa para lhe ensinar tudo o que sabe sobre ervas, poções e ungüentos, além de levar a moça para auxiliá-la em dois partos – os primeiros que Micaela presencia.

A madrinha também apresenta a Micaela o *Compêndio Geral de Ervas e Suas Aplicações*: um livro grande com capa e fecho de couro, feito pela própria curandeira e no qual ela registra o nome de cada planta (em português e às vezes também em latim) e a receita do xarope, do cataplasma ou do chá, além de anexar, no pé de cada página, uma amostra seca da planta em questão. Micaela percebe que o livro, em ordem alfabética, ainda tem bastante espaço por preencher e, questionando a madrinha, esta lhe responde: “o que mais há por esta terra são ervas para conhecer” (LEPECKI, 2003, p. 56).

Depois dessas experiências no Taquaral, Micaela retorna para Campinas mudada, de várias maneiras, pois “amadurecera uma enormidade naqueles sete dias” (LEPECKI, 2003, p. 57). E, apesar de todas as recomendações contrárias, ela dança novamente com o tenente Alencar no baile seguinte:

O pai, estarrecido com a desobediência da filha e o atrevimento do militar, pediu explicações a ele e exigiu uma conversa a sós, de homem para homem, no dia seguinte. Insuflado pelos

comentários maldosos, saiu da festa imediatamente, puxando Micaela pela mão. (LEPECKI, 2003, p. 58).

No entanto, antes do dia posterior, o futuro de Micaela é decidido. Nessa mesma noite, Ângelo vai até o sobrado e conversa com o pai da moça, que, espantada, fica sabendo que se casará dali a três dias, na véspera da partida da tropa. O que ela não suspeita é que o tenente Ângelo Zavirria de Alencar – filho de um brasileiro e de uma paraguaia – é um espião paraguaio infiltrado no exército brasileiro e que se casaria com ela para repelir as suspeitas que o rondavam. O destino de Micaela já estava, então, escrito:

Escrito pelos céus e decifrado previamente pela madrinha! Sem apelações! E suas vontades, sua determinação em viver aventuras, em viajar, conhecer tanto a Corte como os sertões? Terminariam ali naquele altar? Sumariamente? Como o marido reagiria quando soubesse da sua fama de inquieta e se inteirasse de suas pequenas rebeldias? Já teria sido avisado de seu temperamento? Sentiu um fio de suor escorrendo em suas costas. Apertou ainda mais o braço do pai. Mesmo nervosa, tratou de levantar o queixo e continuar. Aquele era seu casamento! Fosse com quem fosse e onde fosse! Diante do padre, respondeu às perguntas de praxe e, ao final da pregação, disse o esperado sim. (LEPECKI, 2003, p. 62-63).

À noite, na sala de refeições da pensão onde passariam a noite de núpcias, Ângelo decide que não irá consumir o casamento, para não desonrar a moça. Embaraçado pela moralidade e impedido pela consciência – pois era “um marido falso”, que usara Micaela como uma “arma de guerra” (LEPECKI, 2003, p. 65) –, julga que a melhor saída seria embriagar-se para fugir ao compromisso – “só assim teria

uma desculpa para a sociedade depois que partisse” (LEPECKI, 2003, p. 66). Enquanto isso, Micaela o esperava no quarto, impaciente:

Ao mesmo tempo que se irritava com a demora do tenente, percebeu que aspirava à mesma liberdade de escolha que ele tinha: seu marido poderia demorar quanto quisesse para entrar no quarto, com direito de tomá-la do jeito que desejasse e quando lhe aprouvesse. Ninguém o impediria. Nem seus pais! Invejava a ele e a todos os homens. Invejava o futuro que ele tinha pela frente. Os caminhos. As aventuras. Os sertões que iria percorrer. As veredas. A guerra. De repente lembrou-se de que vira muitas mulheres com os militares na praça. O que faziam ali? Até onde iriam? Quem eram? O destino das mulheres pertencia aos homens. Ou não? (LEPECKI, 2003, p. 66-67).

Novamente, os pensamentos de Micaela – que se misturam às palavras da narradora – são uma crítica à subordinação e à inferiorização da mulher, ainda considerada, naquele período, quase que um objeto, vulnerável à vontade dos homens. Indignada com a chegada do marido bêbado no quarto, que desabara na cama e dormia profundamente, Micaela troca a camisola pelo vestido que usaria na despedida e sai de madrugada pela janela da pensão, apropriando-se do primeiro cavalo encilhado que encontra e seguindo em disparada para o Taquaral: “procurara a madrinha instintivamente, quando, num lampejo, pensou em seguir com a Força <sup>5</sup>” (LEPECKI, 2003, p. 71).

Ao chegar à casa da madrinha, surpreende-se ao encontrá-la sentada no alpendre, embalada numa rede e com uma mula carregada ao lado da cerca, como se já a esperasse. Durante o diálogo, a curandeira lhe pergunta:

---

<sup>5</sup> Forças Expedicionárias em direção ao sul de Mato Grosso (LEPECKI, 2003, p. 19).

– [...] Que pretendes fazer? – Entender melhor os fatos. Acima de tudo, preciso de explicações! – Já pensaste nos riscos? – Não. Creio que às vezes é preciso decidir assim, sem pensar, senão tudo passa, até a raiva! Não se faz nada e também nada acontece! Não se corre o risco e não se vive! Vou, mesmo no escuro. É a minha vida, madrinha! Além disso, há outras mulheres com as tropas. Muitas até! Não é tanta loucura como certamente toda a família irá pensar. [...] A parteira ouvira pacientemente o desabafo. Esperou um pouco até a jovem se acalmar para perguntar: – Estás mesmo decidida? – Estou – baixou os olhos e completou num sussurro: – Preciso saber com que homem me casei. [...] As perguntas seguintes não chegaram a ser formuladas, porém martelavam seu pensamento o tempo todo: Por que ele se casou? Por que agora me rejeita? Por quem me toma? Por uma imbecil sem ideias próprias? Decididamente não se conheciam... (LEPECKI, 2003, p. 72).

Antes de se despedirem, a madrinha dá suas últimas instruções à afilhada e avisa que o Compêndio estava bem protegido em um dos cestos da mula Diamanta – que seria companheira de viagem de Micaela –, pois à moça caberia registrar novas ervas pelos caminhos que percorresse. Já de manhã, enquanto as tropas marchavam perfiladas pelas ruas de Campinas, ninguém notou a figura miúda, vestida com uma roupa rústica de tropeiro e escondida embaixo de um chapéu de couro e abas largas, montando uma velha mula e sobrecarregada de fardos, que vinha no final da coluna em meio aos mascates: “Assim, Micaela, que não estava mais sob a tutela dos pais, pois já era uma mulher casada, e nem sob a do marido – indiferente que era –, tomou as rédeas daquela mula determinando seu próprio destino” (LEPECKI, 2003, p. 69).



Na noite do segundo dia de viagem, enquanto muitos já tinham montado suas barracas e dormiam, Micaela procura o marido, que fica surpreso e furioso ao saber que ela havia partido com o exército. Eles discutem e ele a chama de impetuosa, inconsequente e atrevida; mas, cavalheiro, não a deixa dormir ao relento. Entretanto, nada acontece nessa primeira noite em que dormem na mesma barraca. No dia seguinte, porém, enquanto Ângelo trabalha com os outros engenheiros, a esposa não sai de sua mente:

[Ele] passara o dia todo tentando desviar da mulher o pensamento. Em vão. A imagem de Micaela aparecia agora em sua mente com toda a força. Micaela. Dos olhos que mudam de cor... Com uma audácia que surpreendia. Micaela! Estorvo? Perigo? Paixão? (LEPECKI, 2003, p. 93).

Na segunda noite, ao entrar em sua barraca, Micaela já o esperava, e ele não deixa de perceber as mudanças que ela tinha feito naquele ambiente tão pequeno: “havia mais um couro estendido no chão e travesseiros feitos de cobertor enrolado; as bolsas de viagem, agrupadas ao fundo com certa harmonia, serviam de aparador. Em cima delas, a caixa de papéis, uma lamparina de azeite e... flores!” (LEPECKI, 2003, p. 94). As flores, de alguma forma, suavizam o espírito de Ângelo:

– Tu és a flor aqui, *chérie*. – Eu? Uma flor? – Sim. Uma flor impossível de ignorar, de cor forte. Com alguns espinhos também... – Diga, que flor? – Hum... Uma que capte o olhar, que seja resistente... – Diga, qual? – Que flor gostaria de ser? [...] Micaela percebeu que faziam uma espécie de jogo. Uma brincadeira, quase um flerte. Respondeu: – Uma rosa! – Delicada demais. – Um jasmim? – Frágil demais. – Uma camélia! – Sem perfume? Não. Absolutamente não! – Diz... diz... [...] – Vamos

ver... Há uma flor por estas terras, meio espinhenta, meio desengonçada, porém de um vermelho intenso que serve principalmente para quebrar a monotonia do verde destas bandas. – Qual? Diz... – Como é mesmo o nome do arbusto? – Diz logo, tenente! – Sim! Agora lembrei: tu és como a flor do mulungu! [...] Micaela desatou a rir. [...] – E não podia ser uma flor com um nome decente? Com menos “us”? – disse rindo, sem conseguir controlar-se. [...] Ângelo riu também, por uns instantes. Depois disse, sério: – Tens um sorriso lindo! Um riso que encanta... E estas covinhas... [...] Soltou as mãos da esposa, e, vencendo a pequena distância que os separava, inclinou-se para ela, tocando-lhe as faces. [...] – És linda, Micaela! [...] O beijo apaixonado e profundo transportou a menina! [...] O paraguaio nesse momento esqueceu os conflitos, os medos, os pesadelos, o dever, a honra. Não era brasileiro nem guarani. Era um homem. Só conseguia sentir o cheiro da mulher: de água de rio, de capim fresco, de flor, de mulungu. Só tinha ouvidos para os gemidos. Libertou-se. Porque, naquela noite, sua pátria era o corpo de Micaela. (LEPECKI, 2003, p. 94-96).

A cena descrita, eminentemente romântica, assemelha-se aos colóquios entre os personagens Cirino e Inocência, com a diferença de que entre eles não ocorre a concretização amorosa. E assim como a personagem Inocência dá nome a um espécime raro de borboleta (*Papilio innocentia*) descoberto pelo naturalista Meyer próximo à morada de Pereira; Ângelo compara Micaela a um espécime natural, que é a flor do mulungu (encontrado principalmente nas regiões Sudeste e Nordeste do Brasil) – talvez porque a linguagem do amor seja sempre “figural” (SOMMER, 1994, p. 168).

As imagens ou correspondências simbólicas (borboleta e flor) utilizadas para as personagens também são uma característica romântica das obras *Inocência* e *Cunhataí*, uma vez que o entrosamento, isto é, a identificação da individualidade singular do sujeito com a “individualidade orgânica da Natureza” é um dos aspectos definidores da estética do Romantismo (NUNES, 1978, p. 59). E em outro episódio da obra *Cunhataí* – quando Ângelo leva Micaela a um recanto (uma cachoeira escondida) para namorarem – esse entrosamento fica ainda mais evidente:

No breve momento depois do prazer, em que se é fraco e forte, vulnerável e invencível, entreolharam-se exaustos. A clareira idílica, as sombras, os pássaros, a grande pedra lisa em que se tinham refugiado, o barulho da água, tudo existira desde sempre para abrigá-los naquela tarde. *Os corpos fundiam-se com a Natureza. Não havia nenhum intruso ali.* Deixaram-se ficar, antes de surgirem os pudores, as mazelas, as apreensões, as humanidades. Micaela caminhou de volta pela trilha sentindo saudade antecipada daquela tarde memorável. (LEPECKI, 2003, p. 113, grifos nossos).

Na verdade, a presença da Natureza é nítida durante toda a narrativa, desempenhando um papel fundamental: é ela que encanta ou amedronta os viajantes e que, com suas leis irremediáveis, atrasa a marcha dos brasileiros que se encaminham para lutar no Paraguai, o que comprova que “a natureza e a história humana se marcam uma à outra” (SOMMER, 1994, p. 164). E Micaela, sem conseguir companhia para retornar em segurança para Campinas, acompanha a tropa:

Conhecer o sertão era uma coisa, expor-se à luta era outra bem diferente! As palavras da mãe vinham-lhe claras à cabeça. E a madrinha?

Esta sabia! A madrinha e suas previsões! Existiria um perigo real então? Santa Maria! Em que embrulho se metera! Ficar com as tropas significava continuar em meio às mulheres miseráveis e putas... Até onde desceria? Sua pele estava crestada de sol, perdera peso, seus cabelos formavam um emaranhado de fios opacos que a desafiavam toda manhã. Por mais que a paixão motive arroubos e loucuras, ninguém passa incólume pelo sertão (LEPECKI, 2003, p. 165).

Conforme a narradora, o sertão marca Micaela, “moça de fino trato, letrada e de boa família” (LEPECKI, 2003, p. 166), que, com o intuito de ser útil, oferecia ervas, chás e xaropes de graça a quem necessitasse, mas sofria com a desconfiança e o preconceito por parte dos médicos da Força, bem como com a rejeição por parte das outras mulheres – esposas de soldados, amásias e prostitutas –, que, pelo fato de Micaela ser esposa de oficial, não gostavam dela:

Logo ela, que desejava tanto ajudar... O pouco de paz que as noites de paixão e os carinhos do marido lhe traziam ficou para trás. Sentia agora um estranhamento, uma sensação ruim, uma sensação de que todos a rejeitavam. Não pertencia a grupo nenhum. [...] A única certeza era a mais perigosa. A única saída não podia ser pior! E era a de que ela, Micaela, sem querer e sem vontade, de forma abrupta e inesperada, sem opção ou escolha, estava indo para a guerra! (LEPECKI, 2003, p. 143 e p. 166).

Diferente de Inocência, que declara que “amar deve ser coisa bem feia” (TAUNAY, 1998, p. 96), para Micaela, acostumada aos livros, “o amor é a maior aventura entre todas” (LEPECKI, 2003, p. 184). No entanto, como se já não bastassem todas as agruras que

enfrentava em sua jornada, o “destino” tira-lhe o seu amado: durante uma das expedições de reconhecimento na região do Pantanal, ao atravessar um rio, Ângelo morre pelo “abraço” de uma sucuri gigante.

Micaela, passado o choque e o luto, continua a seguir com a tropa, acompanhada por Ana, uma ex-escrava também viúva, Buscapé – uma prostituta que engravidara e de quem Micaela fez o parto – e o bebê, que era levado em um dos cestos da mula Diamanta. Diante da proximidade da guerra, Micaela, apoiada por seu amigo da engenharia, o tenente Taunay, aprende a recarregar fuzis, manusear a pistola, mirar e atirar. O capitão Santa Cruz, da artilharia, que se interessara por Micaela ainda em Campinas, quando a vira no Teatro São Carlos – mas que não tivera tempo de se apresentar à moça, devido à rapidez de Ângelo –, a observa em sua empreitada:

A sinhazinha de Campinas, mesmo daquele jeito, desprovida de adornos, de cabelos curtos e desalinhados, executando gestos masculinos, ainda tinha seus encantos. [O capitão Santa Cruz] Ficou por um longo tempo disfarçado atrás das árvores a examinar seus movimentos. Era incrível! A pianista do teatro estava virando *soldada*! (LEPECKI, 2003, p. 268, grifo nosso).

Nomeada e caracterizada por diversos substantivos e adjetivos ao longo da narrativa – dentre eles “romântica”, “sinhá”, “madame”, “senhora”, “curandeira”, “mulher de fibra”, “resistente”, “corajosa”, “audaciosa”, “soldada” e “cunhataí”<sup>6</sup> – Micaela representa a força de todas as mulheres que acompanharam o exército brasileiro na Guerra do Paraguai – mais valente do que muitos homens, que desertaram. Durante a retirada dos brasileiros da Fazenda da Laguna, sua participação é fundamental:

---

<sup>6</sup> Cunhataí significa “[...] moça nova, moça bonita. Que está pronta para o amor” (LEPECKI, 2003, p. 344).

Micaela arrastou-se até uma linha de caçadores e numa rápida troca de olhares ofereceu-se para recarregar os fuzis. Ana tentava em vão acalmar as mulheres que gritavam, histéricas. As duas perceberam o óbvio: estavam quase sem munição! E os outros que não vinham ajudar? Por que os canhões demoravam tanto? Um dos soldados brasileiros caiu, ferido no ombro, e se contorcia de dor. Um cavaleiro paraguaio aproximou-se com uma lança comprida na mão direita, pronto para acertar mais um caçador e romper o cerco. Foi abatido pelo tiro de Micaela, que acabara de apropriar-se de um fuzil. – Bravo, mulher! – gritou o capitão Rufino que vira a cena a pouca distância. – Agora se abaixe! Está na linha de tiro! [...] Micaela demorou para entender o que ele dizia, pois permanecia atônita, sem crer que acabara de matar um homem. Ficou imóvel vendo o cavaleiro no chão, enquanto um caçador tentava capturar a todo custo o cavalo assustado do inimigo. A batalha continuava encarniçada, porém Micaela só tinha olhos para a mancha de sangue que se alargava, tornando mais rubra ainda a camisa do paraguaio morto. – Si protege, sinhá! Óia os tiro! [...] Acordando do choque com os gritos de Ana, retomou sua posição. Rasgou um pedaço da saia, fez um curativo improvisado no ombro do soldado e continuou a recarregar os fuzis (LEPECKI, 2003, p. 307-308).

Depois de mais emoções e sofrimentos, Micaela retorna para Campinas, escoltada por um pequeno destacamento do qual faz parte o tenente Taunay; porém, antes de partir, ela diz a Ana que renasceu nessas terras do Mato Grosso e que pretende voltar em tempo de paz, para “[...] provar as frutas, tomar banho nos riachos, criar uns bois...”

(LEPECKI, 2003, p. 396). Micaela sente que é um dever voltar e povoar a terra que foi motivo de discórdia, em honra ao nome dos que morreram nesse lugar. Então, terminada a guerra, Micaela e o capitão Santa Cruz retornam ao sul do Mato Grosso e iniciam a fazenda São Miguel.

## Conclusões

Diante do que foi exposto, constatamos que as personagens femininas dos romances analisados – inclusive Inocência – são exemplos de força e de resistência e, por isso, são eternizadas: Inocência imortaliza-se na figura da borboleta *Papilio innocentia*; Nhanhá, Ana Gertrudes, Leocádia e as outras personagens de *Morro Azul* são imortalizadas por meio das histórias passadas de geração em geração até Aglay Trindade Nantes, autora do romance e descendente dessas mulheres; Micaela, por sua vez, tem sua história narrada por Coralina, bisneta dela e do capitão Santa Cruz e herdeira da fazenda São Miguel.

Verificamos também que a idealização feminina é tema que se mantém nas obras contemporâneas porque repercute na sensibilidade e desperta o interesse das pessoas, mas agora essa idealização se apresenta de modo renovado, isto é, na voz de narradoras. Nesse sentido, valoriza-se duplamente a figura feminina e sua representatividade: tanto na atualidade quanto na história do país e do estado de Mato Grosso do Sul.

### *FEMALE DEPICTION IN THE LITERATURE OF MATO GROSSO DO SUL: INOCÊNCIA, MORRO AZUL AND CUNHATAÍ*

**ABSTRACT:** The objective of this paper is to analyze the novels *Inocência*, by Alfredo D'Escagnolle Taunay (1872), *Morro Azul: histórias pantaneiras*, by Aglay Trindade Nantes (1993), and *Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai*, by Maria Filomena Bouissou Lepecki (2003), searching for a depiction of woman that, despite having the same historical reference, shows itself under many configurations. To expose how the female characters are developed – in order to establish the features of a female identity – we use Massaud

Moisés' concept of description (1985), Liliane Louvel's concept of pictorial description (2006), Heleieth Saffioti's concept of stereotype (1987), Roland Barthes' concept of atópos (2003) and, last but not least, Helena Parente Cunha's concept of female idealization (2009). We afterwards highlight how the characters' outlining is constructed, in both physical and psychological ways, considering the context in which they are inserted: the Brazilian countryside or, more specifically, the "south-western part of the extensive Mato Grosso province" – known in the present days as the Mato Grosso do Sul state.

*Keywords:* Female depiction. Description. Regionalism.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CUNHA, Helena Parente. Renovação e/ou repetição no tema da mulher idealizada hoje. In: *TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 20, jan-jul. 2009, p.86-100.

LEPECKI, Maria Filomena Bouissou. *Cunhataí: um romance da guerra do Paraguai*. São Paulo: Talento, 2003.

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

MOISÉS, Massaud. Descrição. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985, p.140-141.

NANTES, Aglay Trindade. *Morro Azul*. Campo Grande: UFMS, 1993.

*GUAVIRA LETRAS*, n. 18, jan.-jul. 2014



NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jaime. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.51-74.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SOMMER, Doris. Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.158-183.

TAUNAY, Alfredo D'Escagnolle. *Inocência*. São Paulo: Ática, 1998.

# IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA NO *ENTRE-LUGAR* DAS MATAS DE MUNDO NOVO: UMA ANÁLISE DO CONTO “JACUTINGA” DE HÉLIO SEREJO

Leoné Astride BARZOTTO<sup>1</sup>

Noraci Cristiane Michel BRAUCKS<sup>2</sup>

**RESUMO:** No conto “Jacutinga”, do escritor sul-mato-grossense Hélio Serejo, identificamos o encontro entre a imanência — a região da cidade de Mundo Novo, no Mato Grosso do Sul, e transcendências — as diferentes religiosidades que se mesclam nas crenças em torno da ave jacutinga. Pelo viés da teoria literária pós-colonial, um *entre-lugardas* visões de mundo dos sertanejos e do autor-narrador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Religiosidade. Mata de Mundo Novo-MS. Hélio Serejo.

O autor Hélio Serejo deixou um complexo acervocultural da vivência nas terras do Mato Grosso do Sul. Dentro de sua obra literária estão guardadas histórias do século passado. Por isso, em seus contos nos encontramos com a maneira de viver e de pensar daqueles que viveram nessa região, estabeleceram relações interpessoais e se engajaram no trabalho em torno da erva mate, enquanto um estado brasileiro era construído para um futuro, no qual vivemos hoje.

A linguagem cheia de peculiaridades deste autor marca essa vivência crioulezada – verdadeira mistura de etnias. O leitor perceberá que nos apropriamos de suas palavras e expressões ao longo de nosso texto, a fim de fazermos ecoar seu “crioulismo embriagador”.

---

<sup>1</sup> Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> em Letras – Diálogos Culturais. Docente Permanente na FACALE (Faculdade de Comunicação, Artes e Letras), atual Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: [leonebarzotto@ibest.com.br](mailto:leonebarzotto@ibest.com.br).

<sup>2</sup> Bolsista CAPES. Mestranda no PPG-Letras da UFGD, área de concentração: Literatura e Práticas Culturais. Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: [cristianebraucks@hotmail.com](mailto:cristianebraucks@hotmail.com).

Em *Contos Crioulos* (1998) o autor trata das relações com a terra, com a cultura da erva mate, com o trabalho nas fazendas – a vida sertaneja. O autor Hélio Serejo é, como ele próprio se descreve, um “enamorado, em grau muito elevado, das paisagísticas sertanejas, por tanto, dos ‘mistérios’ das coisas charruas” (SEREJO, 1998, p. 35). Assim, as coisas próprias da região sul-mato-grossense, incluindo a vida nas fazendas ervateiras, as paisagens locais, as diferentes etnias e seus falares, os costumes de diferentes origens, e até mesmo os objetos próprios da vida sertaneja constituem sua compreensão de crioulisto.

Falar do crioulisto é para Serejo “dádiva de Deus” e “dom gratificante”, o que agradece constantemente “de mãos postas” ao “Pai Celestial”. O crioulisto que “está em tudo”, da paisagem aos utensílios para a lida com a erva mate, é “presente carinhoso dos anjos” e “benção sublime do magnânimo e sábio DEUS-CRIADOR” (SEREJO, 1998, p. 149).

Ao ler suas histórias, o leitor percebe aspectos de fé, apreendidos pela sensibilidade autoral. Hélio Serejo registrou as maneiras de se relacionar com os “mistérios charruas”. Esse acento religioso se apresenta católico, quando na perspectiva do narrador<sup>3</sup>, mas também folclórico, quando nas rodas de conversa da “peonada”.

Antonio Carlos de Melo Magalhães chama a atenção para o fato de que na literatura, especialmente através do realismo grotesco e do realismo mágico ou fantástico, é possível encontrar uma interpretação de uma série de crenças populares e religiosas.

É importante ressaltar que neste tipo de romance, não se reduz a uma visão que estes tetos literários têm da religião cristã no sentido clássico, mas leva-se em consideração a experiência pluriforme do sagrado e do religioso no contexto da América Latina (MAGALHÃES, 2005, p. 175).

---

<sup>3</sup> Hélio Serejo retrata literariamente histórias concretas de sua própria vivência. Por isso, em seus contos, o próprio autor assume o papel de narrador e, frequentemente também de personagem.

Magalhães ainda aponta para interpretações acerca da obra *Do amor e outros demônios*, de Gabriel Garcia Marquez, demonstrando como a religião se integra à constituição identitária, à história e à cultura de uma sociedade.

O texto preserva a dimensão estética da literatura e consegue ser um testemunho das práticas e das estruturas mentais de uma época, das formas como identidades são construídas e valores reproduzidos ou mascarados. Em torno de personagens – algo que distingue a abordagem literária de outras abordagens – a história de uma cultura e de uma sociedade é contada, reservando à religião uma dimensão constitutiva da vida (MAGALHÃES, 2005, p. 176).

Desta forma, *Contos Crioulos* sintetiza literariamente aspectos religiosos que constituíram e constituem cultura e identidade da região fronteiriça do Brasil-Paraguai no Mato Grosso do Sul.

### **A imanência e as transcendências em Hélio Serejo**

*“Fui, no perpassar inexorável do tempo,  
obreiro de crença, fé e esperança, como fui  
também, imagem viva de desesperança, revolta  
e sofrimento.  
Revolta, pela gritante desigualdade existente  
entre os seres humanos — criação sublime de  
um mesmo Deus e rebanho sofredor de um  
mesmo Pastor”.*  
Hélio Serejo

A obra de Serejo transita entre o fictício, o histórico e o imaginário humano na fronteira do Mato Grosso do Sul no século

passado<sup>4</sup>. EnildaMougenot Pires, autora do prefácio da edição de 1998 de *Contos Crioulos*, situa o livro de contos dentro da perspectiva literária do neo-historicismo. Para ela, o autor mescla história e literatura na perspectiva de mútuo enriquecimento.

Existe nisso uma modernidade, e ela consiste precisamente em se localizar na fusão entre a fábula e a realidade. Como isso é possível? Talvez por meio de uma única e grande virtude de que precisa o fabulador: a realidade adulta, sem fantasias, é incapaz de inspirar a verdadeira realização humana. (SEREJO, 1998, p. 17).

Para Enilda Pires atrancendência, ou o conteúdo sobrenatural, prefiguram o caráter mítico da obra de Serejo. Entretanto, isso não ofusca a prerrogativa da realidade, ou imanência, da obra de Serejo, manifesta no autor como narrador-personagem de seus contos, e no cenário das narrativas que remete ao passado histórico concreto das fazendas ervateiras da região sul do antigo estado do Mato Grosso. A integração desses dois elementos, imanência e transcendência, pode ser vista em “O peão que viu Jesus”. Nesse conto a realidade é marcada pelo local/cenário, a ranchada “Porto Baunilha” de “Don Chico Serejo”, que fora uma das propriedades da família do autor. O elemento sobrenatural é o próprio tema do conto. Um homem, descrito como “maníaco” e de atitudes “esquisitas”, embora fosse trabalhador braçal “bem mandado” (obediente), ficou conhecido na região como o “peão que viu Jesus”. O peão misterioso contou certo dia que “vira Jesus Cristo... que chegou bem perto, e que Ele, não tocava os pés no chão” (SEREJO, 1998, p. 102).

Podemos incluir entre no aspecto transcendente, a própria religiosidade católica, em sua dimensão popular, marcada pela crença na proteção dos anjos e da Virgem Maria. Esse tema é recorrente na obra do autor. Por exemplo, no conto “Nhá Chamé” aparecena

---

<sup>4</sup> No período em que a região ainda pertencia ao estado do Mato Grosso. A criação do Estado do Mato Grosso do Sul se deu apenas em 11 de outubro de 1977.

religiosidade da personagem homônima. “Para amenizar a dor cruciante, rezava várias vezes ao dia ajoelhada em frente ao altazinho da Virgem. Era seu grande e sagrado consolo” (SEREJO, 1998, p. 64).

Já a expressão cristã católica, no sentido institucional, acreditamos que não se insira tão bem na dimensão transcendente da obra, quanto se pode imaginar. Nesse caso, parece representar justamente a imanência da narrativa, situando, não somente o conto, mas também a fé, numa determinada realidade – a Igreja Católica. É o que ocorre no conto “Jabuca”, onde a Igreja Católica está expressa na comunidade da vila, na piedade dos personagens e na oposição à tirania do progresso nacional. As palavras do vigário exemplificam o ensino católico que sai do plano da imaginação humana, e se concretiza na figura do vigário, o representante local da igreja.

O mundo é isso que você está vendo, Jabuca!  
Para que a civilização avance, apunhala-se um  
coração, viola-se um pedaço sagrado de chão,  
esmaga-se a fé e se conspurca a memória de  
alguém que muito amamos. As leis dos homens  
são imperfeitas. Somente a de Deus é sábia! O  
homem, sempre vil e presunçoso, desrespeita o  
ensinamento divino. Sua fraqueza é infinita.  
Merece compaixão muitas vezes!... (SEREJO,  
1998, p. 261).

No Mato Grosso do Sul a fé católica recebeu influência da orientação do governo Getúlio Vargas, onde o catolicismo foi a religião oficial do Brasil. Essa ideologia levou ao acobertamento do pluralismo religioso brasileiro, e a uma hierarquização das religiões na sociedade brasileira. Jérri Roberto Marin destaca esse aspecto na história da igreja católica no estado.

A Igreja negava a representação de uma  
identidade nacional que valorizasse as  
diferenças culturais existentes. Os  
posicionamentos eram conservadores e  
autoritários e reivindicavam uma posição de

destaque para a Igreja na construção do ideal nacional. A hierarquia católica reconhecia o caráter heterogêneo da cultura brasileira e defendia sua homogeneização e padronização como condição para construir uma sociedade civilizada. Desta forma, a criação de uma identidade coletiva estava associada às pretensões políticas. A ofensiva católica, voltada à recatolização social, buscava na manipulação do imaginário social criar um homem católico e apostólico e uma nova sociedade que orientasse seus valores de acordo com seus princípios (MARIN, 2005, p. 67).<sup>5</sup>

Quanto à religiosidade pessoal de Hélio Serejo, parece-nos adequado situá-la também no âmbito imanente de sua obra. Sua relação com o divino, marca as descrições de seu próprio amor pelo crioulisto, sem apresentar traços do misticismo supersticioso, comum ao sertanejo. Ao contrário é no natural, no concreto que o escritor ancora sua religiosidade.

Vivi, sem queixumes, apoiado tão somente no amor desmedido pela sertania, pela selvatiqueza, enfim, pela obra do Sublime Criador.

Por esse motivo tornei-me – dádiva de Deus – um escravo apaixonado do nativismo. Sempre agradeço, de mãos postas, ao Pai Celestial, pelo dom gratificante.

Quedo-me, invariavelmente, orgulhoso de possuir essa virtude... virtude de permanecer entontecido com os amanheceres e a magia do

---

<sup>5</sup> A política cultural do governo Getúlio Vargas, especialmente em seu primeiro período (1930-1945) ainda negava a heterogeneidade cultural, e afirmava a padronização como única forma de elevação cultural do povo brasileiro (MARIN, 2005, p. 69).

“sol se pondo”, no instante em que o poderoso astro se afora nas sombras da noite que se avizinha. (SEREJO, 1998, p. 36).

Embora o autor-narrador Hélio Serejo registre a todo tempo, em seus contos, várias expressões religiosas, registrando a heterogeneidade da religiosidade sul-mato-grossense, é a partir de sua própria fé, no sentido cristão e católico, que o autor lança sua perspectiva sobre as demais crenças em *Contos Crioulos* (1998).

Há, inclusive, indicações de uma diferenciação entre a fé católica oficial e o catolicismo popular. No conto “Jacutinga”, surgem o respeito sertanejo às “virgenes protetoras” e “Diós”. Note-se que a referência é feita em língua espanhola, e não portuguesa. O próprio plural “virgenes” parece dissociar essa religiosidade da fé católica na Virgem Maria. De fato, a fé praticada na fronteira tem influência do “outro” catolicismo, oriundo do lado paraguaio.

Algo semelhante observamos no conto “Pio Ramirez”, onde a diferença religiosa está marcada pelo uso da língua estrangeira para a designação do religioso, como “protección”, “Los Angeles”, “Virgen de los Milagros”. Não se trata dos mesmos anjos e da mesma virgem? Ao que tudo indica, há um estabelecimento de diferenciação entre a religião ‘oficial’ do lado do Brasil - católica, e a religião do ‘outro’ - do estrangeiro, do diferente, que se torna estranha por misturar entidades indígenas. Com isso, a virgem e os anjos ganham caráter de um catolicismo diferente – um ‘outro’ católico. Chama a atenção o fato de que os termos “Jesus Cristo” e “Nosso Senhor Jesus Cristo” não são referidos em língua estrangeira, o que pode ser visto de maneira recorrente ao longo do conto. “Os dois tinham um plano: isolarem-se do mundo, tendo por companhia somente **Jesus Cristo** e a Virgen de Los Milagros” (SEREJO, 1998, p. 73, grifo próprio). Possivelmente temos, nessa passagem, uma alusão ao pensamento acerca da superioridade religiosa do catolicismo brasileiro sobre o paraguaio.

### **O entre-lugar**

A colonização promoveu a convergência de diversos sujeitos transplantados de sua terra natal para as colônias, como foi o caso das pessoas que migraram para as Américas, forçosa ou voluntariamente.



Isso gerou uma relação de contato entre diferentes costumes, modos de pensar e tradições culturais. Tal ligação não se limitou à mestiçagem dos povos, uma vez que transpôs a previsível mistura biológica da miscigenação, criando regiões culturais e linguísticas totalmente inesperadas. Tem-se denominado esse fenômeno como *crioulização*.<sup>6</sup> Esse processo se reflete igualmente nas regiões de fronteira, ao longo do tempo e atualmente.

Com isso, percebemos que é no território geográfico que acontece o encontro das diferenças. À medida que a crioulização se constitui, o território é transcendido pelo *lugar*. O lugar já não é palpável, sendo real no imaginário dos sujeitos e da sociedade gerada num determinado território concreto. O sistema colonial dominou o território e influenciou o pensamento do *lugar*. Passada a colonização oficial, com a independência política e econômica do território, o lugar permaneceu, e ainda permanece, sob influência do sistema colonial. Nubia Hanciau (2005) chama a atenção para o fato de que no lugar há um encontro dos ‘personagens’ coloniais, a saber, dominados e dominadores. Esse lugar intermediário, que denominamos *entre-lugar*, é um espaço novo, onde se criam novas relações, nova língua, nova cultura. Embora isso, o espaço de aproximação, ou contato, é também de conflitos por conta das relações de poder (VIANNA, 2005, p. 114-116).

A obra de Hélio Serejo apresenta um espaço, um “entre-lugar” ou um “locus de enunciação”. Para o crítico e escritor indiano Homi K. Bhabha, “locus de enunciação” é “um terceiro espaço do discurso, que não pertence somente ao conquistador nem somente ao conquistado, mas a ambos” (BARZOTTO, 2008, p. 62). Ainda seguindo Barzotto, é

---

<sup>6</sup>Termo cunhado por Édward Glissant referindo-se à condição humana, que é a capacidade de misturar-se, enredar-se, e a partir daí, resistir à ideia do dominante que se propõe como única, uniforme e superior. Essa relação complexa, dita crioula, não suprime conflitos gerados pelo contato das diferentes culturas, e visões de mundo, bem como das compreensões diferentes a respeito de como resistir à dominação, e até mesmo, da disposição à resistência. Paradoxalmente, o encontro crioulizado de diferentes culturas “acena como uma esperança histórica de reconciliação dos povos em um mundo marcado por guerras e fenômenos de uniformização e estandardização culturais” (VIANNA, 2005, p. 120).

nesse espaço que se vivencia a hibridização do sujeito, e consequentemente, dos sujeitos entre si.

A narrativa literária, inserida no contexto latino-americano, é, enquanto *lôcus* de enunciação, um espaço novo, ou um terceiro espaço, que “coloca em choque o moderno e o arcaico, o rural e o urbano, o oral e o escrito, o vencedor e o vencido” (BAZOTTO, 2009). Abdala Jr. destaca o crioulisto como uma noção de hibridismo onde essas tensões de confronto não são eliminadas, mas incorporadas. “É das formas misturadas, crioulas, diríamos, que é possível se promover uma coexistência contraditória, onde cada unidade considerada não se anule na outra” (ABDALA Jr., 2004, p. 19).

Diante disso, reconhecemos a obra de Hélio Serejo como *lôcus* de enunciação, um *entre-lugar* onde estabelecem-se relações inter-humanas, a partir de necessidades/ interesses econômicos. Tratam-se da exploração da erva mate e da política de povoamento das fronteiras (A Marcha para o Oeste do Governo Getúlio Vargas).

### **Sincretismo religioso e poder**

Durante o período colonial do Brasil, houve um acobertamento do pluralismo religioso. A religião católica foi a religião do poder, e a tolerância às diferentes religiões só foi conquistada ao longo dos séculos, mediante os interesses políticos relacionados à imigração estrangeira. Podemos afirmar que as manifestações não católicas, no sentido romano, tenham sido consideradas “inferiores” e, em muitos casos, confinadas aos grupos sociais desprovidos de poder, como os escravos e os indígenas e, mais tarde, os estrangeiros, seguidos dos trabalhadores braçais, dos analfabetos e das classes populares. Jérri Roberto Marin (2005) assinala esse aspecto ao afirmar que “os indivíduos que não professassem o catolicismo negavam a nacionalidade”. Um caráter subversivo era atribuído a qualquer expressão religiosa não-católica. Ao mesmo tempo, “ser católico” conferiu certa dignidade mesmo dentro das classes populares, denotando certa superioridade moral.

Na prática religiosa brasileira podemos ver que a coexistência andou passos mais adiantados em direção ao sincretismo religioso, que tem se mostrado como a superação do pluralismo por uma forma

religiosa nova (SANCHIS, 2005, p. 25). Assim, é possível concluir que o hibridismo que ocorre com a língua e com a cultura nos espaços de fronteira – “entre-lugares” de convergência cultural – é válido também para a religião.

Nos contos de *Contos Crioulos* (1998) identificamos aspectos sincréticos da religiosidade popular, uma vez que os “sertanejos” correspondem a um grupo de trabalhadores oriundos de diversas etnias. O conto “Pó Apu’á” apresenta a veneração dos peões sertanejos à Virgen de Los Milagros, à Virgen Azul de Caacupé e à Nandejara, mesclando a fé católica popular do lado paraguaio da fronteira, com a fé indígena. Mas há muito mais no sentido do sincretismo nos contos de Serejo. Há o oratório com santos e santas de NháChamé; uma adivinhadora, a “saca suerte” Madalena; o filho do primeiro casal de humanos, Mangaratu protegendo o casal Ramirez, conforme os mitos indígenas, etc.

Essa convergência religiosa, embora sincrética, não elimina as diferenças entre os aspectos das religiões que se misturam. O uso da língua, como já sinalizamos, responsabilizou-se por manter a distinção entre as partes.

### O exemplo de “Jacutinga”

No conto “Jacutinga”, Serejo parte da imanência, iniciando o conto com uma descrição quase científica da “ave galinácea de cor negra, com crista branca”<sup>7</sup>, se utilizando das palavras do naturalista E. Goeldi.

São aves selváticas que, excetuada a época da incubação, vivem em bandos mais ou menos numerosos. Ainda não rompeu o dia e já os indivíduos de que se compõe o agrupamento estão alertas, depois de terem passado a noite sobre uma árvore, do meio da floresta.

---

<sup>7</sup> O narrador enumera outros nomes pelos quais a ave é conhecida: “Jacu, jacuapeti, jacupará, jacupenga, mutum, aracuã, mutum-cuá e peru-do-mato” (SEREJO, 1998, p. 167).

Espreguiçam-se, “conversam” baixinho, segregando em tom gorgolejante; ao amanhecer, mormente na estação frita, dirigem-se para os galhos em que primeiro bate o sol. Aí se aquecem, estendem as asas e gastam algum tempo em alisar as penas. Não tarda, porém, o desejo de ‘almoçar’ e então voam em busca de toda sorte de árvores frutíferas, não desdenhando mesmo sementes ou bagas amargas e duras; o coquinho do palmito constitui sua alimentação predileta. Habilmente saltam de ramo. Ao escurecer empoleiram-se e a escolha do melhor pouso não se faz sem reiteradas rixas e altercações, gritos e cacarejos. Mesmo depois de noite fechada, os JACUS ainda se conservam vigilantes durante algum tempo (SEREJO, 1998, p. 167-168).

A seguir, o autor alista várias expressões sertanejas acerca da ave, inaugurando a perspectiva transcendente do conto. “Nos meios sertanejos, os ‘ditos’ mais conhecidos sobre a jacutinga, são os seguintes: ‘jacutinga cantô... chão torrô’, ‘se jacutinga se põe a cantá... seca braba tá práchegá’ (...)” (SEREJO, 1998, p. 168).

A dimensão transcendente é ampliada com a perspectiva que o narrador denomina lendária. Trata-se da descrição de uma superstição, ou simpatia, que consistia em retirar do pescoço da ave ‘três peninhas escarlates’. Seria garantia de sucesso e riqueza. Entretanto, a ave não pode ser morta, pois “é crime, é ofensa ‘às virgenes protetoras’, portanto, ultraje a DIOS”, o que torna a simpatia quase impossível de realizar (SEREJO, 1998, p. 168). Nesse sentido, nos deparamos com uma referência ao catolicismo popular, próprio da fronteira. Tal catolicismo está marcado pela influência do lado paraguaio da fronteira. Por isso a denominação é *virgenes protetoras* e *Dios*, e não Virgens Protetoras e Deus. Aliás o próprio plural em *virgenes*, já diferencia a crença paraguaia em *Virgen de Los Milagros* *Virgen Azul de Caacupé*, da fé católica em apenas uma Virgem Maria.

A seguir o narrador apresenta a tônica transcendente do conto, a credence nos “agouros” da ave jacutinga. Seu canto é temido pelos produtores rurais porque “avisa” que a seca está por vir. “(...) e a jacutinga, mutum ou jacupenga, através do seu ‘grito, gurgulejo ou cacarejos’, QUE AVISA – e nunca falha – que a seca amedrontadora está se avizinando (...)” (SEREJO, 1998, p. 169).

Entretanto, o conto não termina com a descrição dessa relação supersticiosa com o canto da ave. Como se fizesse um apelo à imanência (representados, talvez, pela razão, ou pela ciência), o narrador insere uma nova informação ancoradora da realidade na narrativa. Trata-se do *habitat* natural das jacutingas, a região de Mundo Novo. Discurso tendo a cidade diante de si, mas recordando de quando o lugar era uma imensa floresta, pouco visitada, a não ser pelos exploradores da madeira nobre e da erva mate.<sup>8</sup> O autor conclui o conto apontando para o desmatamento da região.

O delgado “peru-do-mato”, de cor negra e crista branca, já se encontra em extinção acelerada.

Sertanejo, logo, loguinho, não vai poder mais se preocupar com as três peninhas escarlates do comecinho da garganta da ave galinácea que pode torná-lo um vivente alegrão da vida, nadando em venturas... (SEREJO, 1998, p. 169).

As matas de Mundo Novo fizeram convergir olhares, temerosos das lendas que se abrigavam lá, mas também desejosos pela madeira e pela erva mate. “Poucos cristãos cruzaram esse chão bruto e selvagem. Os que se aventuraram, buscavam duas coisas: o ‘erval

---

<sup>8</sup> Aqui o autor refere-se, a julgar pela afirmação de que teve a oportunidade de presenciar os gritos da jacutinga, quando fazia uma “exploração de divisas”, ao tempo em que trabalhava com o pai nas fazendas que a família possuía na região. O período histórico corresponde aos anos de 1930 a 1940, aproximadamente. (REIS, 1980, p.1980).

povoado’ e as madeiras nobres: cedro, ipê e aroeira” (SEREJO, 1998, p. 169).

### Considerações Finais

Misturado, novo, mas não sem conflitos. Essa parece ser a tônica dos aspectos religiosos na obra de Hélio Serejo. A fronteira, assim, expõe-se como *entre-lugar*, ou seja, um espaço intermediário, onde a religião oficial, católica no caso específico da região mato-grossense no período histórico em que os contos estão situados, cede, ou tem seu espaço tomado por outras expressões religiosas. A forma sertaneja de se relacionar com o religioso inclui catolicismo popular brasileiro e paraguaio, fé indígena, lendas folclóricas e crendices populares como as “simpatias”.

A dicotomia imanência/transcendência presente em “Jacutinga”, revela-nos um *entre-lugar* pós-colonial, um vez que vislumbramos no conto o encontro do “científico” conhecimento patronal, e a “crendice” do trabalhador braçal. Analisando o conto “Jacutinga”, percebemos que os aspectos de cunho religioso concentram-se no sentido folclórico, que é marcado por uma dicotomia que separa claramente imanência e transcendência. A narrativa apresenta a perspectiva do narrador como científico e histórica, concreta e real, portanto. No andamento do conto, surgem os sertanejos do “mundo ervateiro” trazendo uma transcendência que emerge na narrativa, com contornos de sobrenatural e de crendice popular. Desta forma, é inevitável percebermos que essa dicotomia revela uma persistência do ideário colonial, onde o conhecimento e intelectualidade não fazem parte do pensamento subalterno, permeado por misticismo e crendices.

A floresta de Mundo Novo tornou-se ela própria, lugar geográfico para o *entre-lugar*. Para ela confluíram aqueles que estavam sob os interesses econômicos da região, e que sob essa floresta precisaram estabelecer suas visões de mundo e sua maneira de se relacionarem com elas. A jacutinga foi eleita ícone do *entre-lugar*.

Talvez não tenha havido cristão que “ousou” tocar numa jacutinga. Temerosos, é possível que os homens não a tenham destruído, retirando suas penas do pescoço. Entretanto, por sua

ganância e ambição por riquezas destruíram sua morada. A floresta de mata atlântica, substituída pela cidade de Mundo Novo<sup>9</sup>, e o consequente processo adiantado da extinção das jacutingas denunciam, no final do conto, o “progresso” econômico conquistado *sobre* os recursos naturais da região. Velho pensamento colonial de exploração e imposição de poder.

**ABSTRACT:** In the tale "Jacutinga" by the sul-mato-grossense writer Hélio Serejo, we identify the meeting between immanence — the area of Mundo Novo city on Mato Grosso do Sul, and the transcendences — the various religiousnesses that mix themselves up in the beliefs about the jacutinga bird. Through the bias of the post-colonial literature theory, an in-place between the sertanejo's and Helio Serejo's sights.

**KEY-WORDS:** Literature. Religiousness. Mundo Novo's Woods. Hélio Serejo.

## Referências

ABDALA JR., Benjamin. Um ensaio de abertura. Mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 9-20.

BARZOTTO, Leoné Astride. O entre-lugar na literatura regionalista: articulando nuances culturais. *Revista Raído: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD/ Universidade Federal da Grande Dourados*. Dourados, v.4, n.7, jan./jun. 2010. p. 23-37.

\_\_\_\_\_. Traçados pós-coloniais na literatura do Mato Grosso do Sul. *Anais do XIX Seminário do CELLIP*, Cascavel – PR, 2009.

---

<sup>9</sup>O povoamento teve início em 1955, sendo a cidade de Mundo Novo oficialmente fundada em 1973. Sua formação se deu no centro da única região de Mata Atlântica no Estado do Mato Grosso do Sul. Em 1500 a região abrigava 18% do total da Mata Atlântica no Brasil. Estima-se que 80% dessa floresta foi desmatada. (Fonte: [www.riosvivos.org.br](http://www.riosvivos.org.br)).

HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 125-141.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. Narrativa Religiosa e reescritura literária: um diálogo das ciências da religião com a literatura. In: MARIN, Jérri Roberto (Org.). *Religiões, Religiosidades e Diferenças Culturais*. Campo Grande: UCDB, 2005, p. 169-180.

MARIN, Jérri Roberto. Dom Francisco de Aquino Corrêa e a criação de uma unidade moral e nacional para os mato-grossenses. In: \_\_\_\_\_. *Religiões, Religiosidades e Diferenças Culturais*. Campo Grande: UCDB, 2005, p. 59-73.

REIS, Elpídio. *Os 13 pontos de Hélio Serejo*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1980.

SANCHIS, Pierre. Problemas na análise do campo religioso contemporâneo. In: MARIN, Jérri Roberto (Org.). *Religiões, Religiosidades e Diferenças Culturais*. Campo Grande: UCDB, 2005, p. 13-38.

SEREJO, Hélio. *Contos Crioulos*. Campo Grande: Editora UFMS, 1998.

VIANNA, Magdala França. Crioulização e Crioulidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 103-123.



# **CONTOS DE HOJE E SEMPRE: LITERATURA E MEMÓRIA EM MARIA DA GLÓRIA SÁ ROSA**

Alexandra Santos PINHEIRO<sup>12</sup>

**RESUMO:** Ao realizar a evocação de cenas passadas nas narrativas ficcionais de *Contos de hoje e sempre*, a escritora Maria da Glória Sá Rosa retoma vidas e acontecimentos e, ao evocar esse passado, traz para o presente personagens e fatos redimensionados pelas reflexões. Ao reencontrar o passado, o sujeito que lembra não é o mesmo, trata-se de alguém amadurecido pelo tempo, por escolhas positivas e negativas. Neste sentido, o presente artigo analisa as personagens femininas criadas pela escritora. O “jogo de imagens” que os contos procuram “domesticar”, como é enfatizado na introdução dessa coletânea, é fruto de seus “pedaços de vida” e serão analisados em diálogo com os resultados investigativos a que chegaram Simone de Beauvoir (2001), Eclea Bosi (1994) e Marcia Navarro (1995).

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória, Literatura, Maria Da Glória Sá Rosa

## **Introdução**

Escrevam em sua pesquisa que os  
entulhos da vida não me  
contaminaram (Maria da Glória Sá  
Rosa, 2002, p. 62).

Escrever sobre as narrativas de Maria da Glória Sá Rosa implica em caminhar duas vezes pela escrita feminina. Primeiro porque a sua escritura, seu trabalho em prol da divulgação da cultura sul-mato-grossense e a sua história de vida contribuem para que seu nome integre o rol de escritores/as significativos/as do Mato Grosso do

---

<sup>1</sup> UFGD-Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados-MS.  
[alexandrapinheiro@yahoo.com.br](mailto:alexandrapinheiro@yahoo.com.br)

<sup>2</sup> Uma versão do presente texto foi publicado no livro *Ervais, Pantanaís e Guaviraís: Cultura e Literatura em Mato Grosso do Sul*, publicado pela Editora da UFGD, em 2013.

Sul, rompendo com um cânone comumente marcado pela presença masculina<sup>3</sup>. O segundo motivo relaciona-se ao fato de se trazer, para o debate, narrativas fortes, permeadas por imagens metaforicamente construídas e com personagens femininas marcantes.

Leitora de seu livro *Contos de hoje e sempre: tecendo palavras*, trago para esse ensaio as personagens femininas descortinadas nessa obra ficcional. “O jogo de imagens” que a autora procura “domesticar”, como enfatiza na introdução dessa coletânea de contos, é fruto de seus “pedaços de vida”:

Que me perseguem, relatos teimosos de coisas que vi e senti ao longo dos anos e que ousei transformar em linguagem de conto para resgatar o sabor dos mitos e da poesia, arrastados pelas águas salobras do tempo. São relatos de emoções recuperadas pelo fio da memória, essa caixa de lembranças, que nunca sossegam e costumam atormentar em noites de pesadelo. Fruto da realidade, processada pela imaginação, resultaram do trabalho de ver acontecimentos do passado com olhos do presente (SÁ ROSA, 2002, p. 09).

Como resultado, o leitor depara-se com narrativas inventadas/recordadas. A afirmação feita pela escritora em sua introdução tem consonância com a escolha do título. Além disso, esclarece aos(as) leitores(as) sobre a indagação de se tratar de uma coletânea de memórias ou de ficção. Pela indicação de Sá Rosa, trata-se de uma memória “domesticada”. Conceito discutido em diferentes áreas do saber, é em Eclea Bosi que encontro uma definição que se aproxima das afirmações da escritora Maria da Glória Sá Rosa:

---

<sup>3</sup> Como afirma Navarro, “A Literatura produzida por mulheres foi sempre considerada ‘feminina’, isto é, inferior, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição da Literatura produzida por homens (Mais política)” (NAVARRO, 1995, p. 13).

Qual a função da memória? Não constrói o tempo, não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação (BOSI, 1994, 59).

Ao realizar a evocação de cenas passadas nas narrativas ficcionais de *Contos de hoje e sempre*, a escritora retoma vidas e acontecimentos e, ao evocar esse passado, traz para o presente personagens e fatos redimensionados pelas reflexões. Ao reencontrar o passado, o sujeito que lembra não é o mesmo, trata-se de alguém amadurecido pelo tempo, por escolhas positivas e negativas. Alguém que, distante do ocorrido, seleciona o que deseja ser recordado e a forma como irá re/contar suas lembranças. Paul Ricoeur, em *O perdão pode curar?*, contribui para pensar a memória concretizada no ato de narrar:

É preciso realçar aqui que é na narrativa que a memória é levada à linguagem. Entendo aqui por “narrativa” toda a arte de contar, narrar, que encontra, nas permutas da vida cotidiana, na História das histórias e nas ficções narrativas, as estruturas apropriadas do linguajar. É, pois, ao nível da narrativa que se exerce primeiro o trabalho de lembrança. E a crítica ainda agora evocada parece-me consistir no cuidado em contar a outrem as histórias do passado, em contá-las também do ponto de vista do outro - outro, meu amigo ou meu adversário. Este rearranjo do passado, consistindo em contá-lo a outro e do ponto de vista do outro, assume uma importância decisiva, quando se trata dos acontecimentos fundadores da História e da memória comuns. É a este nível que a compulsão de repetição oferece a maior resistência; é a este nível

também que existe o mais difícil trabalho de lembrança (RICOEUR, *In*. HENRIQUES, 2005, p. 36).

Em suas obras, Maria da Glória Sá Rosa traz à cena a história de personalidades que contribuíram para a divulgação e o enriquecimento da cultura sul-mato-grossense. Parte da memória cultural de Mato Grosso do Sul está registrada em seus trabalhos, fruto de pesquisas, leituras e curiosidades acerca da terra onde decidiu ficar desde 1939. Os contos reunidos em *Contos de hoje e sempre: tecendo palavras*, por sua vez, vão tratar, ao que parece, de invenções da autora. É o momento em que se permite dar voz à sua subjetividade para “domesticar” lembranças ou para inventar enredos.

Tendo por objetivo chamar a atenção dos(as) leitores(as) para as narrativas ficcionais de Maria da Glória Sá Rosa, não enveredarei para análise do conjunto de sua obra. Aqui, o(a) leitor(a) será convidado/a a acompanhar a trajetória de três personagens: Ana Maria, de “Sol na retina”, Dalila, de “Instantes grossos de sangue”, e Joana, de “Tudo por um filho”. Entre lembranças e invenções<sup>4</sup>, vejamos, antes da obra, um pouco mais sobre a leitora e a escritora Sá Rosa.

### **Vida, obra e leitura: descortinando a escritora**

Ainda vou reconquistar a fortuna  
dos velhos tempos. O sonho dá  
corda em meu destino (Maria da  
Glória Sá Rosa, 2002, p. 62)

A cearense de nascimento Maria da Glória Sá Rosa vive desde 1939 no estado do Mato Grosso do Sul, acompanhando o

---

<sup>4</sup> Embora a autora aponte na introdução da obra que a coletânea consiste na reunião de lembranças, não entrarei nesse debate. O ato de narrar corresponde à seleção e a análise dos fatos. O que importa, nesse momento, é instigar leitores/as à leitura de suas narrativas. Uma discussão pertinente sobre o assunto é encontrada no segundo capítulo (seção B) do livro: LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

desmembramento do estado em 1977 e seu desenvolvimento até os dias atuais. Dedica-se à pesquisa sobre a Educação, Cultura e Literatura do estado. De seus trabalhos científicos, resultaram as obras: *Estudo sobre Guimarães Rosa* (1967); *Análise Estrutural do Romance* (1971); *O Romance brasileiro atual Realismo Mágico e Realismo Mimético* (1976); *Análise Interpretativa do conto “Casa de Bronze”, de João Guimarães Rosa* (1974); *Memórias da Cultura e da Educação em Mato Grosso do Sul* (1990); *Deus quer, o homem sonha, a cidade nasce - “Campo Grande Cem Anos de História”* (1999); *Crônicas de Fim de Século* (2001); *Contos de Hoje e Sempre - Tecendo Palavras* (2002); *Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul* (em parceria com Idara Duncan e Yara Penteado, 2005); *A Música de Mato Grosso do Sul* (em parceria com Idara Duncan (2009).

Além de pesquisadora e escritora, Sá Rosa foi professora universitária, coordenadora de festivais culturais, produtora de programas de rádio e de televisão. Pelas atividades tão intensas e diversificadas, a autora foi considerada, nas palavras de Idara Duncan: “ícone da Educação e da Cultura no Mato Grosso do Sul” (apresentação de escreve em *Contos de Hoje e Sempre - Tecendo Palavras*). Pesquisadora, professora, escritora, esposa, mãe, avó... As faces de Sá Rosa são múltiplas, e por isso precisa-se delimitar o olhar quando se pretende escrever sobre ela. Para o presente trabalho, chamo a atenção para seu livro *Contos de hoje e sempre*, publicado em 2002. Nele se encontra uma artista cuidadosa no exercício do fazer ficcional.

A escritora aponta, nas obras ficcionais ou não ficcionais, as leituras que marcam sua trajetória. Dificilmente um capítulo, uma crônica ou uma narrativa são iniciadas sem a presença de uma epígrafe. Os nomes citados sugerem uma leitora de autores diversos, nacionais e estrangeiros, dentre os nomes mais citados estão: Alfredo Bosi, José Saramago, Clarice Lispector, Henriqueta Lisboa, Vinícius de Moraes, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Federico Garcia Lorca, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, William Shakespeare e Cecília Meireles.

O livro *Crônicas de fim de século* faz perceber uma leitora eclética, que procura encontrar nas leituras realizadas durante sua vida, a síntese do que pretende escrever. Para escrever sobre a artista Lydia

Bais, por exemplo, Sá Rosa recorre à Clarice Lispector: “Eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir”. Para sua época, a artista alçou voos, morando em Paris, estudando no Rio de Janeiro, pisando em espaços negados ao gênero feminino. A mesma sensibilidade marca a escolha de todas as epígrafes que anunciam as crônicas sobre Manuel de Barros, Elis Regina, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Guimarães Rosa, Tetê Espindola e Demosthenes Martins. Suas leituras precedem sua escrita, como se a autora desejasse sempre apresentar os lugares de seus enunciados. Ainda em *Crônicas de fim de século*, personalidades regionais dividem espaço com artistas de outras regiões brasileiras. O que pode parecer uma forma de dar ao regional um tratamento que o insere em espaços mais amplos, como a própria autora afirmou em artigo publicado em 1994: “Falta uma ação integradora de Mato Grosso do Sul com o contexto brasileiro e universal” (*Apud.* SÁ ROSA, 2001, p. 117). No mesmo artigo, Sá Rosa indaga:

Vamos contar com os estímulos necessários para imprimir através dos gestos, dos signos, dos projetos, a trajetória de gerações que teceram a vida social de um Estado, rico em belezas naturais, em tradições, em lendas, mas muito pouco preocupado com o registro de sua identidade? (*Apud.* SÁ ROSA, 2001, 113).

Maria da Glória Sá Rosa aceitou a tarefa de registrar a cultura do estado que ela escolheu para viver. Seja escrevendo sobre a vida de artistas brasileiros e sul-mato-grossenses ou rememorando seu passado, a autora emite sua voz, a visão sensível de quem sabe da importância de narrar:

(...) o livro, a ficção atinge uma importância enorme, pois, através dele, a oralidade transformada em escritura sólida, bem alicerçada em conceitos diversos e técnicas narrativas inovadoras, assume proporções gigantescas, a palavra pode chegar a

inexplorados recantos e promover mudanças significativas (NAVARRO, 1995, p. 12).

Em sua trajetória, a autora registra a história de representantes da cultura regional e nacional, narra as angústias e as alegrias daqueles que contribuíram para que o Mato Grosso do Sul se destacasse nacionalmente pela música, literatura e política. Em contrapartida, em *Contos de hoje e sempre*, Sá Rosa afirma realizar o exercício de, ao domesticar o seu passado, explorar sua memória para (re) construir o passado dos parentes e amigos que marcaram a sua subjetividade e a forma com que vê a vida. Para a forma com que trato essa obra, não interessa questionar a veracidade ou não de suas “lembranças”. Direciono o olhar para desvendar o ato criativo dessa autora que se debruçou sobre tantos nomes das literaturas regional, nacional e universal. A obra *Contos de hoje e sempre*, formada por dezenove narrativas, possibilita o encontro com uma escritora sensível, intensa na composição de suas personagens, perspicaz na elaboração dos tempos psicológicos que marcam a alternância entre presente e passado.

### **Personagens femininas: o olhar perspicaz de quem se permite narrar/rememorar**

Neste mundo há tantas histórias como as areias do mar, algumas alegres, outras tristes, a maioria nascida do prazer de acariciar palavras, pequenos embriões, gerados em secretos espaços da mente, querendo ganhar cor e forma (Maria da Glória Sá Rosa, 2002, p. 62).

Marcadas por um narrador que se anuncia como aquele que lembra e que também recolhe lembranças para compor os acontecimentos, as narrativas trazem, em sua grande maioria, personagens femininas, mulheres que comovem, provocam e surpreendem. A primeira, das três narrativas a serem apresentadas nesse ensaio, reconstrói, a partir de relatos, frases jogadas no ar e de

cartas escondidas, o passado da personagem Ana Maria. “Sol de retina” é precedido pela epígrafe de José Saramago:

A memória é como aquele toque instantâneo de sol na retina, que deixa uma queimadura à superfície, coisa leve, sem importância mas que molesta enquanto dura; daqui a pouco a queimadura desaparece, a visão normaliza-se e é como se nada tivesse acontecido<sup>5</sup>.

Inspirada nas palavras do escritor português, de onde parece retirar também o título de sua narrativa, a autora narra a partir de uma personagem/narradora que poderia ser ela mesma, dada as referências explícitas à vida de Sá Rosa, como a volta ao Ceará reacende as cenas experimentadas no passado: “Quem me mandou voltar ao Ceará? Eu não precisava ter feito aquela viagem. Agora as lembranças deslizam, golpes de punhal me atravessam a carne” (p. 13). Era, assim, tempo de “domesticar” as lembranças para sanar a dor de acontecimentos não esclarecidos.

Impressionam as imagens sugeridas: “pintura descascada”, “velho pé de cajá” marcam o tempo passado. Em contraste às marcas de um tempo que ficou para trás, resta “a queimadura à superfície” da retina, que traz para o presente a imagem de seu pai, ainda jovem, recebendo o telegrama que anunciava a morte da tia Ana Maria: “os dezoitos anos de minha tia Ana Maria tinham sido destruídos num toque de dedos do destino” (p. 14). Depois da notícia, o silêncio, quebrado com o retorno para a cidade natal, quando, já adulta, a narradora sente-se impelida a desvendar o enigma de Ana Maria.

Na época, a notícia da morte abalou a todos. A narradora, naquele momento com cinco anos, levaria tempo para desvendar os fatos: “o assunto Ana Maria era o grande tabu familiar, que aguçava minha curiosidade” (p. 15). A tia era linda, carinhosa, companheira dos sobrinhos, “era a nossa defensora quando ameaçados de castigo” (p. 14). A questão que parece movimentar suas lembranças é a tentativa de

---

<sup>5</sup> A autora não indica a fonte da citação, todavia, o texto foi retirado do romance *A caverna*, publicado em 2000. Página da citação: 245.



esclarecer as circunstâncias da morte que interrompeu a existência de um ser feliz.

Pelas vagas lembranças, recorda-se que a tia foi enviada para o Paraná, obrigada a acompanhar os seus pais, no sonho de reconstruir a vida em um novo estado. De lá veio a notícia de sua morte, junto com ela, o silêncio instala-se na família:

Quando alguém mencionava o nome Ana Maria, bocas permaneciam mudas, conversas tornavam-se reticentes. Transformara-se em personagem maldita de tragédia grega. Tão bela, tão doce e amaldiçoada, memória desfeita em cinzas (p. 14)

Enquanto rememora, a narradora percorre espaços e recupera pessoas e gestos que ajudem a compreender a tragédia que marcou a vida de sua tia. A mudança da tia para o Paraná, com a justificativa de acompanhar seus pais e o reencontro com a avó, ainda de luto pela morte da filha, quando seus pais também decidem buscar por uma vida melhor naquele estado. Entre um comentário e outro, reconstruía aos poucos a trajetória de Ana Maria. Descobriu, pelo comentário jogado ao ar, que a ida para o Paraná foi a forma encontrada pela família para afastá-la do namorado rejeitado pelos seus pais. No novo estado:

(...) onde iniciou o curso normal, sofria com o inverno rigoroso e com a ausência do jovem por quem estava apaixonada. (...). Em madrugada de intensa cerração, ingeriu um veneno, colocado por engano num vidro vazio de xarope, igual ao que ela costumava tomar. Morreu poucas horas mais tarde, depois de cravar os desesperados olhos em minha avó. Deixou como herança um enigma a perturbar minhas noites de insônia, em que sua lembrança não me abandonava (p. 15).

Para desvendar o enigma, a narradora, na época adolescente, passa a interrogar a mãe, os tios, a avó. O pouco que consegue obter

como resposta dá a ela pistas para prosseguir com a investigação. Enquanto todos dormiam, ela revirava gavetas à procura de fotos ou documentos. Um dia encontrou um papel escondido em uma lata, onde estava escrito:

Artur, estou morrendo de saudades de você. A cidade é pequena, feia, o frio terrível não me deixa dormir. Meus pais me vigiam o tempo inteiro, estou presa numa cadeia. Não tenho uma amiga sequer. Só penso em você, na hora de voltar (p. 15).

As tentativas para desvendar os fatos são em vão. Já adulta, quando retorna ao Ceará, relembra os fatos e encontra no desabafo do tio Paulo a explicação da morte da tia Ana Maria. Depois que o “vendaval do tempo arrastou para o outro lado da vida avós, pais, parentes que partiram, carregando segredos” (p. 16), ouve a versão que tomará como verdadeira. Diante da apreensão dos irmãos em relação aos parentes mortos, o tio desabafa: “Não sei por que tanta revolta diante do desaparecimento de velhos. Pior foi o suicídio...” (p. 17). Por fim completa:

Ana Maria estava namorando no Ceará um rapaz sem futuro, um vagabundo que em hipótese alguma meus pais deixariam que se casasse com ela. Como sempre, foi teimosa, voluntariosa, passou a encontrá-la às escondidas. Não aceitava conselhos, admoestações. Naquele tempo, a educação era rígida, os pais tinham autoridade sobre os filhos. O jeito de acabar com o namoro foi obrigá-la a acompanhar papai e mamãe na mudança para o Sul, onde esqueceria o rapaz e começaria vida nova (p. 17).

Estava solucionado o enigma. Ana Maria suicidou-se. A mentira do veneno tomado por engano deveu-se à rigidez da igreja católica, que, na década 30 do século XX, condenava o ato, tirando da

família o direito à encomendação da alma e à missa de sétimo dia. Tia Maria tirou a própria vida porque não aguentou viver longe de seu namorado e porque não suportou a autoridade dos pais. Como descrita no início do enredo, era uma jovem de bem com a vida, que perdeu as energias quando se viu obrigada a conviver com a intransigência da família diante de suas escolhas. Ao final, a narradora concilia-se com seu passado:

A voz de tio Paulo ressoava sombria em meu acerto de contas com o passado. A queimadura voltara a doer, mas não perturbava mais. Os fios da dúvida tinham-se dispersado no ar. Ao reviver, na velha casa de meus avós, pedaços do passado, que tanto haviam atormentado minha infância e mocidade, sentia-me em paz, porque reconciliada com a verdade (p. 18).

No artigo *O perdão pode curar?*<sup>6</sup>, Paul Ricoeur observa esse exercício de reconciliação entre o sujeito e o seu passado:

Certamente, os factos passados são inapagáveis: não podemos desfazer o que foi feito, nem fazer com que o que aconteceu não tenha acontecido. Mas ao invés, o sentido do que nos aconteceu, quer tenhamos sido nós a fazê-lo, quer tenhamos sido nós a sofrê-lo, não está estabelecido de uma vez por todas. Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações, como também se dá uma reviravolta nos nossos projectos, em

---

<sup>6</sup> \_Publicado em *Esprit*, nº 210 (1995), pp. 77-82. Texto de uma conferência proferida no Templo da Estrela, na série “Dieu est-il crédible?”. O título foi-lhe atribuído pelos organizadores. Foi pela primeira vez publicado em português na revista *Viragem*, nº 21 (1996), pp. 26-29, e republicado in Fernanda HENRIQUES (org.), *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Porto: Edições Afrontamento, 2005, pp. 35-40.

função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas” (RICOEUR, In. HENRIQUES, 2005, p. 36). .

O “acerto de contas” com o passado, no caso da narradora de “Sol da retina”, é feito a partir da resposta ao enigma que rondou sua infância e sua juventude: as circunstâncias da morte da tia Ana Maria. Não há julgamento de valores, o fato ocorreu na década de 30, em uma família marcada pelo patriarcado e pela moral religiosa. O/a leitor/a pode questionar o quanto esse enredo exemplifica a história de submissão vivenciada pelas mulheres brasileiras, quando até a escolha do namorado necessitava ser autorizada pela família. Pode-se pensar nas tantas mulheres “de bem com a vida”, como a tia Ana Maria, que tiveram a vida interrompida, não apenas pelo suicídio, mas também por casamentos arranjados ou pela imposição de se anularem em conventos ou na obrigação de ficarem solteiras para cuidarem dos pais.

A narradora, todavia, não emite juízo de valor sobre o ocorrido, seu desejo de reconciliação com o passado é realizado quando descobre a verdade. As dúvidas que marcaram sua infância e juventude são sanadas e ela se sente em paz. Não há a quem perdoar ou a quem acusar, os envolvidos estão mortos. Ao se lembrar deles, a sobrinha, que por tanto tempo desejou desvendar a morte prematura da tia, passa a ter a recordação clareada pela “verdade”.

De lembranças também trata o conto “Instantes grossos de sangue”, título inspirado nas palavras de Clarice Lispector, usadas como epígrafe da narrativa: “Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue”<sup>7</sup>. Mais uma vez, a narradora traz à cena recordações de outra tia, Dalila, “mulher que fora julgada louca pelos que queriam desembaraçar-se de sua presença incômoda” (p. 19). Como a tia Ana Maria, Dalila era lembrada por sua beleza e inteligência, mas que vai chegar aos sessenta anos “vazia como uma bola cujo ar tivesse sido lentamente retirado”:

---

<sup>7</sup> Sem indicação de fonte. Trata-se de uma frase retirada da obra *Água viva*. Ver: LISPECTOR, Clarice (1925-1977). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21.

A vida deslizou-se por ela como rio repleto de detritos que a tornaram dura, irônica sem outro suporte a ser uma orgia de pensamentos que provocavam o vômito reprimido, a angústia do que poderia ter sido e não foi (p. 19).

Essa foi a interpretação feita em relação à última vez que a narradora viu a tia Dalila, presa em um asilo. Com o tempo, os comentários ganham corpo e, mais uma vez, a narradora desvenda os mistérios em torno da tia. O(a) leitor(a) é transportado pelo tempo à cidadezinha nordestina que viu, numa manhã, Dalila perder-se em comportamentos que não condiziam com a “jovem bonita, cabelos louros e olhos azuis”. Depois desta manhã, era comum ver a personagem, apenas de camisola, passear pela praça segurando nas mãos as imagens de santos do oratório de sua família.

Recorda-se que, durante o dia, tia Dalila trancava-se no quarto para rezar e chorar. À noite, atormentava o sono da família com o barulho da máquina de costurar e, quando conseguia fugir, ia bater à porta dos vizinhos, no desejo de conversar. A pequena cidade, penalizada, procurava explicações para as transformações ocorridas com a jovem. Antes de a loucura ser deflagrada, anunciou o desejo de entrar para o convento, o que foi negado veementemente pelo pai:

Era obcecada com a pureza, que não admitia qualquer gesto ou palavra inconveniente que pudesse ferir a prática de virtude de suma importância aos olhos de Deus. Sua ocupação predileta era ler vidas de santos, principalmente História de uma vida, de Terezinha de Jesus, com quem ansiava parecer-se (p. 21).

Como se desejasse justificar o que ocorreu com Dalila, a narradora lembra que os fatos se passam no início dos anos 30, quando para os loucos restava apenas o tratamento com choques elétricos. Depois de alguns choques, o pai sente-se penalizado e constrói para a filha um quarto com grade no fundo do quintal. Com a morte do pai, Dalila é internada pelo irmão mais velho, um padre conceituado, em

um hospício em Fortaleza. Dessa época, a narradora se lembra de quando acompanhou a mãe em uma visita feita à irmã:

Uma das imagens mais terríveis de minha infância aconteceu no dia em que minha mãe levou-me com ela para visitar Dalila no hospício. A mulher de cabelos grisalhos, descalça, camisola de algodão, de listras, como a de um presidiário, não podia ser minha tia de quem a família gabava a beleza e a inteligência. Mãos trêmulas, olhar inquieto, insistia em levantar a roupa para queixar-se das outras loucas que lhe haviam roubado a roupa de baixo e a maltratavam, fazendo-a dormir no chão (p. 23).

Esse foi o último dia em que viu a tia. Na saída, ouviu o pedido desesperado de que a irmã lhe tirasse dali, que intercedesse por ela: “que crime tão grave cometi para me irem matando aos poucos” (p. 15). O “crime” só é descoberto pela narradora muitos anos depois, quando revisita a história da tia Dalila e interroga aqueles que testemunharam seu drama:

Numa noite em que regressava à casa, Dalila foi abordada por um admirador que a agarrou à força e quase a violentou. No dia seguinte, no mesmo local, ele a abraçou e beijou. Dalila sentiu prazer no contacto físico, sua natureza ardente recebeu com ânsia renovada o carinho daquele moço que na terceira noite não apareceu. A descoberta das alegrias do sexo foi uma revelação crivada de angústias, o começo de um calvário cruel. (...) Desesperada, entregou-se ao prazer solitário, foi descoberta e relegada ao desprezo pela família, que comentava em segredo seus hábitos pecaminosos (p. 23).

Envolta em seu “pecado”, tia Dalila morreu sozinha no hospício. Ao voltar ao passado e rememorar a vida dessa personagem, a narradora questiona-se sobre a loucura da tia. Estaria ela louca? Como dimensionar a doença de Dalila se naquela época qualquer comportamento que destoasse das normas morais era considerado sinal de loucura? As marcas deixadas pelo destino da tia são trazidas para o presente. Trata-se de um acontecimento que ainda perturba a narradora, que sonha com Dalila e que teme, em alguns momentos, acabar como ela. Se em “Sol na retina” não há juízo de valor sobre o passado de tia Ana Maria, em “Instantes grossos de sangue” o desfecho ocorre a partir do questionamento dos atos daqueles que sentenciaram à tia ao hospício:

Na noite sem saída da pequena cidade cearense, os gemidos de Dalila são espinhos dilacerando a carne dos que não tiveram piedade, dos que sufocaram os desejos de uma jovem dividida entre o sonho e a realidade, a pureza e o pecado da carne. Não teriam sido mais sem razão os que a aprisionaram nas paredes de um quarto de hospício? (p. 24)

“Não teriam sido mais sem razão os que a aprisionaram nas paredes de um quarto de hospício?” (p. 24). A indagação final representa um julgamento acerca do passado. Tia Dalila foi uma das tantas mulheres aprisionadas em hospícios por terem descumprido as regras socialmente impostas. Magali Engel, em “Psiquiatria e feminilidade”, um dos capítulos que compõe a obra *História das mulheres no Brasil*, narra as experiências de diversas mulheres que, desde o final do século XIX, foram internadas sob a acusação de sofrerem de distúrbios mentais. Engel permite compreender o destino de tia Dalila quando esclarece que:

Lugar de ambiguidade e espaço por excelência da loucura, o corpo e a sexualidade femininos inspirariam grande temor aos médicos e aos

alienistas, constituindo-se em alvo prioritário das intervenções normalizadoras da medicina e da psiquiatria. Muitas crenças pertencentes a antigas tradições e no âmbito dos mais variados saberes – muitas das quais remontam à antiguidade clássica – seriam retomadas e redefinidas pelo alienismo do século XIX. Entre os alienados considerados “rebeldes a qualquer tratamento, por razões mais morais do que propriamente médicas”, Pinel incluía as mulheres que se tornavam irrecuperáveis por “um exercício não-conforme da sexualidade, devassidão, onanismo ou homossexualidade”. O temperamento nervoso, intimamente relacionado à predisposição às nervosas e nelvragias, era frequentemente considerado como típico das mulheres, “cujas funções especiais ao sexo, em muito contribuem para o seu desenvolvimento”<sup>8</sup> (ENGEL, 2002, p. 333).

Tia Ana Maria e tia Dalila exemplificam um momento da história das mulheres em que o desvio da conduta imposta levava ao suicídio, à morte prematura ou ao hospício. A moral religiosa implicava na vigilância da pureza do corpo. As personagens chamam a atenção para o momento atual, quando a sexualidade feminina ainda é controlada por padrões sociais e religiosos. Ao rememorar as personagens do passado, Sá Rosa provoca o leitor a pensar acerca da situação da mulher. O suicídio e a loucura, abordados nos contos que analisei anteriormente, demonstram a pressão social experimentada pelo gênero feminino de ontem, “de hoje e de sempre”.

“Tudo por um filho”, última narrativa a ser analisada nesse artigo, contempla um tema caro à mulher, a questão da maternidade. A

---

<sup>8</sup> As partes entre aspas referem-se, respectivamente, às palavras de: CASTEL, Robert. *A ordem psiquiátrica: a idade e ouro do alienismo*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 154; GREENHALGH, A. *O que se deve entender no estado atual da ciência por temperamentos*. Rio de Janeiro: Tip. Acadêmica, 1876, p. 26.



epígrafe desse conto, mais uma vez é retirado da escritora Clarice Lispector: “Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem”<sup>9</sup>. A citação introduz a história de Joana, uma mulher bonita, casada com Tomaz, um homem rico, inteligente e de boa aparência. O casal desejou, desde os primeiros dias de casados, o nascimento de um filho, que nunca veio. Tratamentos, promessas, tudo em vão:

ter um filho era muito mais que um desejo. Para Joana era uma obsessão que a acompanhava desde a infância. Trazer uma criança dentro de si, alimentá-la com o próprio sangue, senti-la viva, chutando seu ventre, era imagem que nunca a abandonava (2002, p. 87).

O marido tentava acalmar a esposa e propunha alternativas, todas refutadas por Joana:

Desesperada, Joana ouvia as sugestões do marido, sem aceitar nenhuma delas. Adotar estava fora de cogitação. E os problemas que uma criança com sangue diferente poderia trazer-lhe no futuro? Inseminação artificial não era conhecida naquele tempo. E assim Joana começou a ficar deprimida, a chorar pelos cantos, perdida na noite de um desespero que a imaginação tornava mais forte. Tinha vontade de morrer, falava em suicídio, transformava a vida de Tomaz num inferno (p. 88).

A representação da maternidade comunga com o discurso social que sempre marcou o lugar da mulher. Para Simone de Beauvoir (2001), a biologia da mulher é a sua maior inimiga, pois é por causa da

---

<sup>9</sup> Embora a autora não indique, o fragmento foi retirado do conto “laços de Família”, do livro “Laços de Família”, Editora Rocco - Rio de Janeiro, 1998, pág. 94.

maternidade que o sexo feminino, por um longo tempo, teve seu espaço restringido ao lar. Em *Memórias de uma moça bem comportada*, Beauvoir descreve:

Eu resolvera, há muito, consagrar a vida aos trabalhos intelectuais. Zazá scandalizou-se um dia, declarando, provocante: ‘Pôr nove filhos no mundo, como fez mamãe, é tão importante como escrever livros.’ Eu não via denominador comum entre dois destinos. Ter filhos, que por sua vez teriam filhos, era repetir ao infinito o mesmo refrão tedioso. O sábio, o artista, o pensador criavam um mundo diferente, luminoso e alegre em que tudo tinha sua razão de ser. Nele é que eu queria viver; estava resolvida a conquistar meu lugar (BEAUVOIR, 1959, p.129).

A autora representa uma das vozes mais importantes para o estudo das relações entre gêneros. Ao rememorar sua trajetória de vida em *Memórias de uma moça bem comportada*, assume o lugar daquela que não deseja o que socialmente seria destinado a ela: filhos. De qualquer forma, a maternidade é reconhecida por Beauvoir como um obstáculo para as conquistas femininas e como uma imposição a esse sexo. O “mito da maternidade”, assim denominado pela pesquisadora em *O segundo Sexo* (2001), corresponderia ao destino a que o gênero feminino estaria fadado.

A personagem criada por Sá Rosa, Joana, tinha “um bom marido”, disposto a realizar o desejo da esposa pelo caminho da adoção. “E os problemas que uma criança com sangue diferente poderia trazer-lhe no futuro?”, era esse o argumento da protagonista para recusar a oferta do marido. O argumento de “uma criança com sangue diferente” foi superado quando a irmã mais velha, grávida da sexta criança, pediu-lhe dinheiro emprestado para abortar:

- Você não vai tirar essa criança. De hoje em diante ela é minha. Sou eu quem vai gerá-la,

criá-la, como parte de minha vida. Esqueça os problemas financeiros. A partir de agora, seu marido e seus filhos não vão mais passar dificuldades com dinheiro. Só lhe peço uma coisa: não comentar com ninguém este nosso pacto. Sou eu quem está esperando esse filho. Você e seu marido geraram cinco crianças lindas e saudáveis, o que me dá a certeza de que meu filho vai reproduzir as qualidades dos irmãos e corresponder ao que eu espero de uma criança (p. 88-89).

Percebe-se que para a protagonista não basta apenas realizar o sonho da maternidade, há nela o desejo de que o filho seja perfeito, saudável. Os cinco filhos da irmã são tomados como garantia da realização de seu desejo de ser mãe de uma criança perfeita. O acordo firmado é cumprido até o fim. Joana partilha de sua alegria com amigas e familiares. Organiza o enxoval, sente enjoos, etc. Depois de nove meses, viaja com a irmã para o Rio de Janeiro, de onde volta com seu filho, Tomaz Augusto Ribeiro Filho, nos braços. A todos foi informada a morte do filho da irmã.

Com o passar do tempo, a conquista de Joana transformou-se em frustração. Durante a infância, Tomaz Filho pouco se aproximou da mãe. Preferia ao pai, “preocupado com os negócios, que o deixavam cada vez mais rico e solitário” (p. 89). Na adolescência, o garoto parou de estudar, passou a maltratar animais, pessoas e os próprios pais: “O proibido era sua meta de prazer. Fugir de casa, maltratar animais, desprezar os mais fracos, zombar dos pobres era seu divertimento predileto” (p. 90). Depois que descobriu que não era filho legítimo do casal, Tomaz Filho desapareceu de casa. Joana procurou desesperadamente pelo filho, sempre sem sucesso:

Um dia, ao entrar num cinema, Joana sentiu o olhar de um jovem pousado em sua face. Seria ele? Antes que tivesse certeza, a visão desapareceu. Não poderia ser ele. E se fosse, de que adiantaria? O ódio roxo, ódio velho, só

tornaria mais terrível o encontro dos dois (p. 90).

O narrador conclui em tom moralista: “Joana desistiu de procurar o menino, que poderia não ter nascido e só veio ao mundo para cumprir os caprichos de uma mulher que ousou desafiar o destino” (p. 90). Um olhar mais atento deixa transparecer que a questão não recai apenas para os aspectos egoístas de Joana, também se trata de uma marca feminina, ou seja, “o mito da maternidade”.

### **É possível concluir?**

A paisagem era árida, seca, paisagem de mulher que fora julgada louca pelos que queriam desembaraçar-se de sua presença incômoda (SÁ ROSA, 2002, p. 19).

O(a) leitor(a) que se aventurar pelas narrativas de *Contos de hoje e sempre* será surpreendido(a) por outras personagens tão intensas quanto as apresentadas anteriormente: Ana Maria, Dalila e Joana. Os questionamentos sobre a felicidade em “A felicidade existe?”; a dor de se perder uma filha em “Minha filha”; Os mistérios sobre o noivado da prima Rosana em “O noivado de Rosana”; as revelações da finada tia Carminha em “Revelações de uma redimida”, e outras, para não dizer todas, narrativas da obra, envolvem o(a) leitor(a) pela construção da narrativa e pela intensidade dos sentimentos vivenciados pelas personagens. Na maioria dos contos, o(a) leitor(a) é levado ao papel de detetive que, junto com a narradora, monta fragmentos de lembranças e vozes para desvendar mistérios.

Maria da Glória Sá Miranda está no auge de sua produção, divulgando a música, a pintura e as letras do Mato Grosso do Sul. Como leitora de seus contos, desejo que venham outros, mesclados entre lembranças e invenções. O volume e a intensidade com que a escritora trabalha indicam que Maria da Glória Sá Rosa continuará nos brindando com os resultados de suas pesquisas sobre a cultura e a história sul-mato-grossense. Como admiradora de sua forma de narrar,

fico na expectativa de que a autora nos delicie com outras invenções/lembranças das vidas que se relacionaram com ela no Mombaça, no Mato Grosso do Sul e por outros tantos lugares por onde a escritora passou.

Da leitora eclética apreende-se a sensibilidade para se perceber e perceber o outro. Que as três narrativas escolhidas para esse ensaio tenham contribuído para cumprir o objetivo deste ensaio: aguçar o interesse daqueles que conhecem e daqueles que não conhecem Maria da Glória Sá Rosa, a lerem seu livro de conto. A pesquisadora que tanto divulga o Mato Grosso do Sul, é destacada aqui pela força de sua narrativa ficcional.

## TALES TODAY AND ALWAYS: LITERATURE AND MEMORY OF MARIA DA GLÓRIA SÁ ROSA

**ABSTRACT::** When performing the evocation of past scenes in fictional narratives of Tales today and always, the writer Maria Rosa Sá da Gloria takes lives and events, and to talk about all this, brings the characters and facts present resized by reflections. To rediscover the past, remember the guy who is not the same, it is someone matured by time, by positive and negative choices. In this sense, this article analyzes the female characters created by the writer. The "game images" tales that seek to "tame" as is emphasized in the introduction of this collection is the fruit of his "pieces of life" and will be analyzed in dialogue with the investigative reached by Simone de Beauvoir (2001), Ecléa Bosi (1994) and Marcia Navarro (1995).

**KEYWORDS:** Memory, Literature, Maria Da Gloria Rosa Sá

## REFERENCIAS:

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de uma moça bem comportada*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BOSI, Ecléa, *Memória e sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Cristiane; GONÇALVES, Franciane & BAMBIL, Thobias. *Tempos de Glória: resgate da cultura em MS sob a ótica de Maria da Glória Sá Rosa*. Campo Grande: ASL, 2007.

ENGEL, Magali. “Psiquiatria e feminilidade”. In.: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002, pp. 322-361.

HENRIQUES, Fernanda (org.). *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*. Porto, Edições Afrontamento, 2005, pp. 35-40.

NAVARRO, Márcia Hoppe. “Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea”. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. *Rompendo o silêncio*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995. pp. 11-55.

ROSA, Maria da Glória Sá. *Contos de hoje e sempre: tecendo palavras*. Campo Grande: edição da autora, 2002

ROSA, Maria da Glória Sá; Duncan, Idara & PENTEADO, Yara. *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, MS: edição das autoras, 2012.

## ACERVO E MEMÓRIA DO PROFESSOR JOSÉ PEREIRA LINS

Paulo Sérgio Nolasco dos SANTOS <sup>1</sup>

Luciano Primo da SILVA <sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo principal deste trabalho é divulgar estudos iniciais sobre o acervo e a memória do professor José Pereira Lins, nome dos mais expressivos intelectuais sul-mato-grossenses, que deixou significativo legado à comunidade e cultura do estado de MS. O trabalho põe em perspectiva a vertente dos estudos e da crítica autobiográfica contemporânea, de natureza comparatista, visando à recuperação de acervo, da memória e do resgate de fontes primárias. Com isso, verificou-se que o intelectual e escritor douradense e sul-mato-grossense deixou registrado não só um dos mais representativos acervos histórico-literários, imprescindível ao conhecimento da cultura brasileira, mas também inscreveu-se como homem de Letras de seu tempo por meio de um currículo bem diversificado. Disso se conclui que o professor José Pereira Lins torna-se nome emblemático e dos mais representativos para a real compreensão da história regional do estado de MS. Fundamental para essa constatação foi a consulta ao acervo bibliográfico disponível na biblioteca da UFGD, bem como ao levantamento de uma fortuna crítica inicial que assinala para a pertinência do estudo e a expressiva produtividade em torno do acervo e da memória do professor, escritor e homem de Letras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autobiografia. Memorialismo. Acervo. Arquivo.

---

<sup>1</sup>UFGD-Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Dourados-MS, Brasil. CEP: 798004-070. Doutor; pesquisador do CNPq. *E-mail:* paulonolasco@ig.com.br

<sup>2</sup>UFGD-Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Dourados-MS, Brasil. CEP: 79848000. Bolsista CAPES. *E-mail:* luciano\_primo93@hotmail.com

## I.

“O ideal seria que todos os homens, cada homem escrevesse as memórias de sua vida, e nós pudéssemos ler tôdas elas. Cada destino humano é um tesouro sem fundo de significações, de descobrimentos, de experiências. E cada um de nós, com o seu tempo próprio, vive praticamente ilhado dos demais. As memórias que conseguimos ler no transcurso da existência breve são uma gôta de água no oceano. É verdade que temos as obras de arte enumeráveis, as estátuas, as telas, os murais, as músicas, os romances, os poemas de todos os instantes da história, carreando substância do mistério de outras vidas para a nossa. Mas as obras de arte são decantação, estilização, simbolização apenas de experiências vividas. Não nos dão, diretamente, a vida de cada um, as circunstâncias únicas, a face única, singular, da vida de cada um. Vivemos, de fato, emparedados em nós mesmos, adivinhando vagamente, pelo sussurro longínquo das águas e dos ventos, a infinitude do mar lá fora. Também seríamos como Deus, se pudessemos acaso abranger o mistério total das outras vidas, dos destinos sem número que se escoaram antes que viessemos, e dos que em torno a nós neste mesmo momento se escoam – em dor, alegria, esperança, medo... 28.2.952 (sic)”

Tasso da SILVEIRA (1895-1968).  
“Memórias”. 1971, p. 114.

José Pereira Lins. É chegada a hora de todas as homenagens à memória deste Professor, intelectual e homem de Letras, bem como à sua notável biblioteca constitutiva de um formidável acervo, que



queremos não só exaltar, mas registrar com vistas a um processo de visitação e conhecimento da riqueza desta biblioteca que se preservou e se perpetuou em cada uma das centenas de milhares de páginas desses livros. No dia 21 de novembro de 2005, ainda em vida, o professor Lins veio nos visitar e em homenagem dedicou alguns dos mais representativos e raros títulos, inclusive do imortal Tasso da Silveira. Além de notável escritor e erudito sul-mato-grossense, *Doutor Honoris Causa*, o Professor Lins residiu em Dourados e faleceu na madrugada de 2 de maio de 2011, aos 90 anos. Era membro da Academia Sul-mato-grossense de Letras e da Academia Douradense de Letras; sua biblioteca com cerca de 50 mil títulos foi adquirida pela UFGD e seu nome imemorable batizou a Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da mesma Universidade. Desejamos registrar a memória que enaltece o Professor Lins, evocando desde já uma homenagem que promovida na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD e à qual o Professor emprestou o seu nome, por ocasião da sessão de abertura do 12º Ciclo de Literatura / Seminário “Literatura e práticas culturais”, nos dias 7, 8 e 9 de maio de 2008. A referida homenagem precedeu a mesa-redonda do evento, e, com a presença do professor Lins, foram evocados dados relevantes de sua “biobibliografia” e a exposição de videodocumentário com várias imagens relativas à história de vida do professor, especialmente seu pioneirismo na educação ao abrir sendas e instalar a “casa” onde funcionou durante décadas a escola Oswaldo Cruz de Dourados. Tanto a homenagem como as conferências do evento estão registradas no livro *Literatura e práticas culturais* (2009), onde se registra a presença, durante a solenidade, dos professores e críticos literários: Benjamin Abdala Júnior, Eduardo Coutinho, Miguel Ángel Fernández, Edgar Cezar Nolasco, Lori Alice Gressler, Luiza Melo Vasconcelos, Rita de Cássia Limberti, além de professores da FACALES- José Pereira Lins, da Universidade de um modo geral, e em especial do Magnífico Reitor Damião Duque de Farias, dentre outros. No que se refere ao perfil de José Pereira Lins, impõe-se o reconhecimento de que sua vida foi dedicada à causa pela qual viera a morrer, pois, assim como o “filósofo” de que fala Eneida de Souza, crítica biográfica, também morreu daquilo que viveu, ou seja, “de sua paixão pelo

conhecimento e por uma particular forma de saber”. (SOUZA, 2011, p. 17).

## II.

A epígrafe que inicia este trabalho foi extraída da antiga coletânea de crônicas, assinada pelo memorável homem de letras brasileiro que foi Tasso da Silveira, e reúne, desde o lugar em exergo neste texto, pelo menos três justificativas de sua citação, pois, a partir do título “Memórias” e a ocupar um lugar de paratextualidade – recobrando à guisa de véu a produção de sentidos de nossa reflexão –, ela assume, primeiro, a função de texto / paratexto emitindo reflexos que dela se desprendem na economia textual de nossa escrita propriamente dita; em segundo lugar, a epígrafe evoca uma de suas mais frequentes funções no jogo textual, ou seja, trazer para o nosso universo de discurso a assinatura, a “autoridade”, o nome de Tasso da Silveira como pioneiro do comparatismo brasileiro e que teve ampla influência na história da literatura comparada no Brasil; em terceiro lugar, ao ser publicada no ano da morte de seu autor, em 1968, e integrando o volume de crônicas *Diálogo com as raízes (jornal de fim de caminhada)*, de 1971, o qual nos fora ofertado pelo próprio professor José Pereira Lins, perpetuando assim a sua memória, bem como sua biblioteca e formidável acervo. Além desse título, juntaram-se *Definição do modernismo brasileiro* (1932); *Tasso da Silveira e o tema da poesia eterna* (1940), de Adonias Filho; *Contos do campo de batalha* (1997); *As mãos e o espírito* (1997); *Tasso da Silveira – poemas*, organização e seleção de Ildásio Tavares (2003), dentre outros.

Desta perspectiva, este texto visa a prestar uma “homenagem especial” ao Professor José Pereira Lins, que, de sua biblioteca, em Dourados, orquestrou toda uma operação de reunião da produção e variada bibliografia composta, inclusive, de manuscritos de nossos escritores regionais, sobretudo de Lobivar Matos, seja em viagens de pesquisa, consultando arquivos de jornais, bibliotecas, antigas livrarias (sebos) e na sondagem de parentes longínquos, revelando-se ele próprio o maior interessado e arquivista da obra de Lobivar. De sua biblioteca saíram as anotações e fichamentos que deram origem às

pesquisas e enfim aos *corpora* reveladores do poeta-escritor, de tal forma que se pode reconhecer, através da figura do Professor Lins, o estudioso, pesquisador e “sombra” do outro, “o poeta desconhecido”<sup>3</sup>, que, para sorte de outros tantos pesquisadores, ganhou estatura e fortuna crítica, já bem conhecido e reconhecido hoje em dia. A vida de um e outro intelectual tece correspondências de tal forma que, ao retornar à abordagem da obra de Lobivar sem considerar os fios que entretecem um e outro nome, com mais veemência a partir de hoje, resultaria em sacrilégio à que nenhum “memorialista” seria poupado.

Ao entrelaçar a vida e a obra de ambos os escritores, testemunhas de dois intelectuais sul-mato-grossenses que fixaram particulares perfis de homens de letras, e que entretanto coube ao imponderável destino aproximá-los, constitui nosso objetivo buscar a reconstrução desses perfis que residiriam num procedimento de mão dupla, ou seja, “reunir o material poético ao biográfico, transformando a linguagem do cotidiano em ato literário.”, assim como professa a qualificada crítica biográfica da atualidade, ao esclarecer que tal reconstrução consiste “(...) na liberdade de montar perfis literários que envolvem relações entre escritores, encontros ainda não realizados, mas passíveis de aproximação, afinidades eletivas resultantes das associações inventadas pelo crítico ou escritor. Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais”. (SOUZA, 2011, p. 19, 21)

Considerando o fato de que a crítica literária se expande “em várias e múltiplas vertentes, incluindo a crítica comparada”, não obstante os diversos trânsitos e a transdisciplinaridade no caráter das disciplinas, todavia há que serem marcados os pressupostos teóricos e as metodologias na realização de um trabalho crítico. Aliás, como enfatiza a própria crítica literária, ao definir nosso campo de atuação, através da vertente biográfica:

*A crítica biográfica se apropria da metodologia comparativa ao processar a relação entre a obra e a vida dos escritores pela*

---

<sup>3</sup>Com esse cognome, poeta desconhecido, o escritor corumbaense Lobivar Matos marcaria definitivamente sua trajetória na literatura sul-mato-grossense.

mediação de temas comuns, como a morte, a doença, o amor, o suicídio, a traição, o ódio, as relações familiares, como o tema dos irmãos inimigos, da busca do pai, da bastardia, do filho pródigo e assim por diante. Reunidos por um fio temático e enunciativo, independente de intenções ou da época em que viveram, escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional. A *comparação* conta, portanto, com a ajuda de critérios biográficos ao promover encontros entre escritores e incentivar a criação de diálogos muitas vezes inesperados (SOUZA, 2011, p. 20. Grifos nossos).

Com efeito, essa passagem crítica dá razões para evocarmos não só a memória do professor Lins, mas simultaneamente recuperar traços das relações de amizade e da constituição de perfis literários que emergem junto com o nome do escritor, da sua vida e de tudo que brota de dentro de sua biblioteca – tudo resultando da convivência e “leitura” de seu formidável acervo, hoje disponível no setor de obras raras da biblioteca da UFGD.

Assim, um dos registros significativos diz respeito ao encontro memorável que tivemos, no ano de 1998, durante a realização de um *Ciclo de Literatura*, que tinha por objetivo discutir a produção literária de escritores sul-mato-grossenses: este Ciclo constituiu, por si só, um valioso arquivo de informações que requeriam registro em publicação, mas que fora preterido em virtude de outros projetos. Dentre os presentes naquele ciclo – além dos escritores Brígido Ibanhes, Nicanor Coelho, Emmanuel Marinho, do artista plástico Paulo Rigotti e do músico Jerry Espindola –, o professor Dr. José Pereira Lins tinha sido convidado para discorrer sobre a vida e a obra do poeta Lobivar Matos. Àquela altura, parecia que o “nome” Lobivar era uma exclusividade própria da biblioteca do eminente professor, que, como se soube depois, tinha dedicado um longo período de sua vida pesquisando a vida do poeta e reunindo um farto e valioso acervo em torno de sua obra. A partir daí, o nome Lobivar deixou de ser mais uma

exclusividade da biblioteca do professor e passou a interessar-nos em aspectos tão variados dos estudos literários, como, por exemplo, o do interesse pela vida, tempo e lugar onde o escritor escreveu seus reconhecidos poemas. Interessou-nos, portanto, de modo particular, o aspecto “biográfico” propriamente dito, sobretudo pelas descobertas que, recentemente, realizamos em torno da família do escritor, até então considerado um solitário que não deixara descendência. Naquela ocasião, em 1998, nosso encontro com o poeta foi decisivo e marcante para a apreciação da sua poesia e para o comentário que aqui queremos fazer. Pois, desta perspectiva, nossa aproximação do acervo do professor Lins concretiza-se como em um “encontro marcado” que somente hoje, decorrido os anos e em “*memoriam*”, podemos percebê-lo pelos elos de intermediação ou mediação que as fontes primárias nos permitem aceder. De fato, além dos volumes já citados, com dedicatória do professor Lins, e a interligar-nos nessa reflexão a epígrafe de Tasso da Silveira, temos em mãos cópia de uma carta, de alguns dos contos e um volume da primeira edição de *Areôtorare – poemas boróros* (1935), editado pela Irmãos Pongetti, ofertados pelo ilustre professor. E, é sob o efeito da referida epígrafe, cujo autor foi pioneiro no ensino e do célebre manual de Literatura Comparada para o público brasileiro, que evocamos os a intermediação através dos sentidos espiralados pela epígrafe, que aproximam e entrelaçam as memórias de Lobivar Matos e de José Pereira Lins, como a nossa também, buscando na transcrição a seguir, ultimas palavras e gestos com as quais o Doutor José Pessoa registrou sua longa convivência com o professor, expressando se no relato e nas duas fotos que resgatamos em viva homenagem à memória do Professor Lins:

**PROFESSOR JOSÉ PEREIRA LINS**

*Colégio Oswaldo Cruz de Campo  
Grande e de Dourados*

*A primeira vez que o vi, foi há anos, em um domingo. No final do culto, na Primeira Igreja Batista em Campo Grande, estava conversando com o Carlos Rocha, quando vi um rapaz alto fechando uma das janelas do templo e eu lhe perguntei quem era ele. Me disse que era o*

novo zelador da Igreja o Zé Lins. Disse-me que seu pai foi pedreiro, grande construtor no Nordeste. José Pereira Lins veio para Campo Grande, também foi pedreiro, trabalhou bastante, alimentando sempre o desejo de um dia se tornar professor. Esforçou-se, fez os cursos fundamentais e secundários. Se preparou de acordo com suas possibilidades e numa noite pegou o trem da Noroeste do Brasil e se foi para Curitiba. Enfrentando dificuldades, mas, com garra consegue fazer o tão almejado curso na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná. Lá fica apaixonado e fascinado, casa-se com a linda e prendada jovem Isabel, exímea pianista. Volta para Campo Grande e é convidado por Dr. Luiz Alexandre para ajudá-lo na administração do Colégio Oswaldo Cruz naquela cidade. Com pulso firme e austeridade o professor Lins foi de grande valia naquele estabelecimento de ensino.

Tempos depois, Luiz Alexandre, prevendo o desenvolvimento de Dourados, fundou aqui O Colégio Oswaldo Cruz de Dourados, que funcionava em salas cedidas na Escola Joaquim Murtinho. Professor Lins adquiriu o referido colégio e o transferiu para um prédio de madeira na rua Presidente Vargas, esquina com a Onofre Pereira de Matos de propriedade do senhor Joaquim de Oliveira, do cartório do terceiro ofício. Eu vinha sempre a Dourados, para visitar minha irmã Maria Florezia e frequentava a congregação Batista na casa do Pio Goti. Foi lá que reencontrei o Lins. Eu trabalhava em Maracaju e me mudei para Dourados em 5 de janeiro de 1958. **Em 20 de abril de 1957**, quando conheci a Aydê em

*Ponta Porã, o professor Lins estava comigo, **vide foto**. À convite do Lins lecionei Inglês e Ciências no Colégio. A Aydê foi minha aluna. Fui vice-diretor, enfim, fiquei no Oswaldo Cruz cerca de 15 anos. Foi muito bom, gratificante. Passaram-se os anos, mas entre nós continua ainda a grande e firme amizade. Com imenso pesar participamos de seu funeral no dia **2 de maio de 2011**. Findou-se a jornada de um grande educador. Amizade de mais de 60 anos. MAIO 2011.*

*José Pessoa.*



**Fig. 1.** Professor Lins em foto de 20/04/1957.



**Fig. 2.** Casa que abrigou a escola Oswaldo Cruz em Dourados.

Sob esse ângulo, a leitura da obra do poeta Lobivar Matos contribui com nosso propósito de, através da sua exaltação, ler também, simultaneamente, a história de vida do professor Lins como se ambos os perfis se mostrassem num emaranhamento resultante do compartilhamento do mesmo espaço na biblioteca do professor, bem como da nossa própria observação traduzida na leitura que realizamos. Dizendo de outra forma, podemos reconhecer nos versos lobivarianos um destino e um vate interconectando ambos os perfis de homens de Letras, intelectuais que se articulam em um espaço-tempo comum.

Ou seja, ambas as histórias de vidas alertam para repensar uma das questões fundamentais da historiografia e com a qual muito se preocupa a crítica literária e cultural contemporânea, principalmente os estudos de Literatura Comparada: a fortuna crítica de um escritor, os



fluxos / influxos e refluxos de uma obra, as injunções socioeconômicas, que no caso de Lobivar Matos parecem ter sido decisivas na sua fortuna crítica e da sua própria história de vida, entrecruzada por idas e vindas do Rio de Janeiro para Corumbá, configurando um *ethos* errático, à deriva da história oficial e à margem da vida. Hoje em dia, estudos de natureza crítico-comparativa têm chamado a atenção para o complexo e problemático estabelecimento de obras formadoras do cânone literário. Pesquisas empíricas, realizadas em âmbito universal (FOKKEMA; IBSCHE, 2006) demonstram o quanto pode ser relativizado o processo de escolha e a prática de leitura de um dado cânone, uma vez que isso representa frequentemente o banimento de obras e autores igualmente representativos para a formação cultural de uma nação. No que parece se incluir o caso de Lobivar Matos. Também, estudos de crítica, como o de Pascale Casanova (2002), voltam-se particularmente para a avaliação do “sucesso” de certas obras, denunciando o perverso apagamento daquelas que não tiveram acesso à “cidade letrada”, ao “meridiano de Greenwich”, como diz a crítica francesa, ao fazer o balanço da *república mundial das letras*.

Hoje, distanciados do tempo de Lobivar, porém lendo-o em reflexo no acervo Pereira Lins podemos voltar o olhar para sua obra na intenção não só de ressaltar a criatividade do escritor, mas, sobretudo com o propósito de verificar o caráter especialmente vital, dialógico, que sua obra faz instigar na análise de uma região particularmente singular, na relação do local com o global, para onde está se direcionando de modo especial, hoje em dia, o olhar da crítica literária e cultural do continente latino-americano. Daí que, tanto a reedição das obras de ambos os escritores quanto a abordagem de estudos acerca dessas obras e respectivos acervos, tornam-se condição *sine qua non* nas seleções de leitura das novas gerações. Pois, como sabemos, é a contínua e sistemática presença da leitura que assegura o lugar de vitalidade e expressão a todo texto literário e a seu autor.

Como reptação, receptáculo, das vozes e versos dos dois escritores, diálogo silencioso em biblioteca, transcrevemos versos do poema “Destino do poeta desconhecido...”, que abre o livro *Areôtorare*, de caráter antológico em meio ao representativo acervo José Pereira Lins:

Eu sou o poeta desconhecido...  
Andei de cidade em cidade;  
caminhei por vilas, grutas e montanhas;  
atravessei riachos, pantanais imensos;  
venci, afinal, todas as distâncias  
com o mesmo heroísmo selvagem  
da minha tribo, forte e guerreira...  
A ilusão é minha amiga e meu consolo.  
(MATOS, 1935, p. 9)

### III.

Ao iniciarmos este trabalho, fomos movidos particularmente pela admiração frente ao acervo José Pereira Lins e pelas ressonâncias que vislumbramos a partir daí, criando filamentos com a vida do próprio intelectual e escritor, que hoje põe em demanda estudos ancorados nas vertentes teóricas da biografia, do arquivo, do memorialismo, amplamente reconhecidas e reveladoras das histórias de vida<sup>4</sup>. Há que salientar que a pesquisa em torno do assunto cresce em produtividade e revigorada por uma bibliografia específica. O renovado interesse pela pesquisa em arquivos, hoje em dia, transpõe a inércia de grande parte dos estudiosos que, na supervalorização do texto literário, frequentemente confundiam a pesquisa de fontes primárias como atitude conservadora e retrógrada. Como bem observa Eneida de Souza, que assim valoriza a reflexão nessa área: “É significativa esta retomada crítica da figura do autor, seu retorno por meio de traços e resíduos, da assinatura, abolindo-se o procedimento de recalque como produto do pacto ficcional com a escrita, inscrita de modo asséptico e distanciado.” (SOUZA, 2011 p. 39)

Dentre a multifacetada gama de aspectos decorrentes do convívio com o “espaço” José Pereira Lins, na biblioteca central da UFGD, o pesquisador sai com a ostensiva imagem do intelectual fanático por livros, que possuía uma biblioteca gigantesca, com obras completas de magníficos

---

<sup>4</sup>Ver, neste sentido, os trabalhos “A biografia, um bem de arquivo”, do sugestivo título *Janelas indiscretas*, de SOUZA (2011), bem como o texto “Eduardo Prado: o último dos lusíadas”, de LEONZO, também publicado no sugestivo volume *Trajatórias de vidas na história* (2008).

escritores, tais como: Machado de Assis, Humberto de Campos, Érico Veríssimo, Hélio Serejo, Lobivar Matos, Castro Alves, Gonçalves Dias, Eça de Queirós, Lima Barreto, José de Alencar, Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, entre outros. Afora o fato de que escreveu vários livros, que merecem abordagem literária mais específica, como, por exemplo, o livro *O sol dos ervais: exaltação a obra literária de Helio Serejo* (2002), com o qual professor Lins celebrou os 90 anos de idade do homenageado e assim eternizando o escritor sul-mato-grossense.

Não à toa, as comemorações dos 40 anos do Curso de Letras da UFGD foram ilustradas com um concurso literário que homenageou o professor José Pereira Lins – concurso literário José Pereira Lins –, realizado em 2011, cuja comissão foi presidida pelo professor Paulo Bungart Neto, premiando o primeiro e o segundo lugares, de trabalhos inéditos em cada gênero literário: poesia, conto, crônica<sup>5</sup>. De fato, foi nesta solenidade que despertou todo nosso interesse pela grandiosidade dos feitos, do currículo do professor Lins, que nos levaram a propor um projeto de estudos, em primeira mão, visando elaboração de uma dissertação, que desde já desponta como relevante, garantida edição e publicação em livro, de valiosa e justa recuperação da vida e obra deste imortal acadêmico, que foi membro fundador e presidente da academia douradense de Letras, bem como membro presidente da academia sul-mato-grossense de Letras.

De resto, destacamos dos artigos de Carneiro (2011) e da *Revista Premissas*<sup>6</sup>, tanto o depoimento gravado em revistas quanto as imagens mais significativas da cultura e da biblioteca do professor Lins. Mais do que ser um paraibano, nascido em 1921, o professor chegou em Dourados em 1954, vindo de Campo Grande para fundar o colégio Oswaldo Cruz. Como relata ele próprio:

Cheguei em 1954 aqui para fundar o Ginásio Oswado [...] na época. Este foi um Ginásio que já desapareceu [*no terreno hoje funciona a Cassems/Dourados*]. Ele foi praticamente fundido para o curso que se chama hoje curso

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://letras40anos.blogspot.com.br/>. Acesso em: 14 jun. 2014.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.ufgd.edu.br/comunicacao/downloads/materia-com-professor-lins-na-premissas>. Acesso em: 14 jun. 2014.

primário, fundamental me parece. Só a partir de 54 que eu tenho tomado conhecimento. Quando eu cheguei em 54, havia só o Clube Escolar Joaquim Murtinho, que ainda hoje existe, e é o mais antigo curso fundamental, não sei se já mudou de nome, porque geralmente passam uma tirada e eles dizem que vai melhorar o ensino e só muda de nome, no resto piora tudo. (CARNEIRO, 2011, p. 200).

Noutra passagem, o professor discorre acerca do desenvolvimento da cidade de Dourados, à época da criação do colégio Oswaldo Cruz: “Quando foi fundado o Oswaldo Cruz, essa quadra não era assim. A primeira pedra realmente de alvenaria por aqui ainda foi o Oswaldo Cruz. [...] é por exemplo, em 76 quando nosso prédio ficou pronto, ainda não dava pra vir aqui de automóvel, bem, primeiro porque não havia automóvel.” (CARNEIRO, 2011, p. 201).

E, por fim, resumindo passagens da memorável e incomparável entrevista do professor Lins, destacam-se partes dos aspectos que configuram sua decisiva participação e representatividade na história regional e na construção do quadro sociocultural sul-mato-grossense:

É mais ou menos isso porque a minha área de conhecimento maior é sobre o ensino secundário, o universitário, mas eu posso afirmar isto, que havia Joaquim Murtinho, eu estou repetindo isso sempre porque professor sempre gosta de repetir, o professor é chato, repete muito. Particularmente quando se quer aprender a gente repete. Era exatamente, quando eu cheguei havia, o Erasmo Braga, a Escola Presbiteriana Erasmo Braga, hoje parece que é só Erasmo Braga, e havia o Joaquim Murtinho, que era do estado, não era particular. Nós fizemos aqui, em função do Oswaldo Cruz, o nome da escola era Primária Princesa Isabel, teve também pouca duração,

porque quando a gente funda, por exemplo, eles chamam como ponto de apoio, e o Patronato, que também fechou, no tempo do Dom Teodardo. Isso mostrando como a cidade vai se desenvolvendo, então vem o bispado, o bispado em Corumbá, em Campo Grande e em Dourados estava se desenvolvendo, então foi um dos primeiros, a gente pode por que foi o terceiro bispo. Trabalhou muito por Dourados, como os próprios missionários, os evangélicos e hoje nós temos essa cidade, emperrou um pouquinho, porque há determinados surtos, a cidade cresce, depois existe uma acomodação. A cidade é essa que vocês conhecem, tem asfalto, a região toda é asfaltada, muito bom. [...] Eu, por exemplo, eu lutei muito, sou nordestino, não estudei lá, porque lá, ainda hoje está assim, não na cidade, mas é o irmão mais velho que ensina ao irmão mais novo e as moças ainda não estudam muito lá não. Os nossos pais, quando falo estou dizendo na minha faixa etária, eram tudo analfabeto, eles contavam histórias das pessoas que pagavam um pedaço de papel e ali escreviam. Está melhorado, mas estamos longe ainda, e no mundo inteiro. A gente conhece os problemas daqui do Brasil. A gente diz ‘ah, porque lá em Cuba não existe analfabeto, tal país não existe’, existe sim. É que eles não divulgam. Nós temos a democracia de chegar aqui e dizer ‘O Lula é um analfabeto, só fala besteira’, lá você vai apodrecer na cadeia se fizer isso. (CARNEIRO, 2011, p. 205, 209)

Em considerações finais, ficam essas palavras do professor Lins, que, em eco ao palpitante “silêncio” ecoando por sobre suas estantes, nos livros que escreveu, naqueles que diligentemente

***GUAVIRA LETRAS***, n. 18, jan.-jul. 2014

coleccionou, tão bem preservados e transferidos à biblioteca UFGD, tornam-se o reflexo do cognome lobivariano, “poeta desconhecido”, quando aprendemos a ler ao contrário, e na interação com o silêncio conseguimos trazer à luz um pouco da história de vida e do testemunho de um homem de letras, cuja vida se inscreveu nas páginas dos livros que leu e semeou em sua longa e significativa trajetória de vida. E assim, poderíamos reconhecer, a partir de hoje, que tanto José Lins como Lobivar Matos já não são intelectuais desconhecidos.

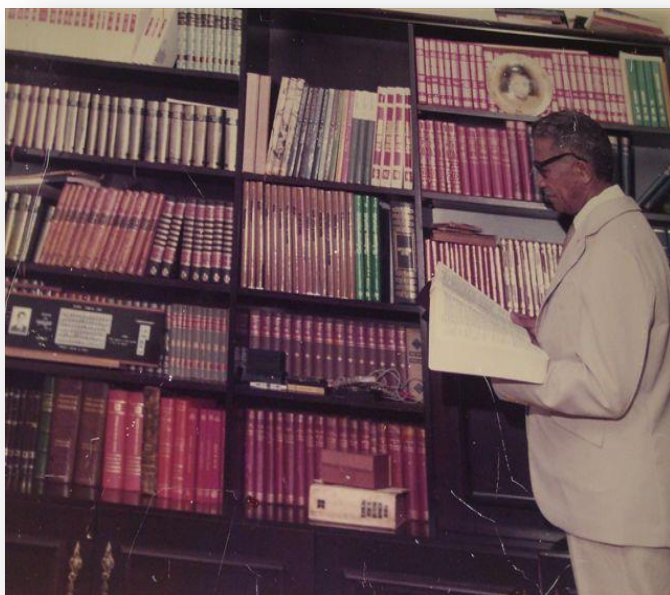


**Fig. 4.** Professor Lins em sua biblioteca



**Fig. 5.** Professor Lins no poço em que foi alfabetizado durante a infância.

### **Professor José Pereira Lins' personal collection and memory**

**ABSTRACT:** The main objective of this work is to disclose initial studies on Professor José Pereira Lins' personal collection and memory. Professor José Perereira Lins is one of the most expressive Sul-mato-grossense intellectuals, that left a significant legacy for both community and culture of the MS State. This work puts in perspective the contemporary autobiographical studies and criticism, of a comparative nature, aiming at the recovery of the personal collection and memory and the redemption of primary sources. Thus, it was found that the Douradense and Sul-mato-grossense intellectual and writer has left registered not only one of the most representative historical-literary collections, essential to the knowledge of the Brazilian culture, but also enrolled himself, through a well diversified curriculum, as a man of letters of his time. All things considered, Professor José Pereira Lins becomes an iconic - and one of the most

*GUAVIRA LETRAS*, n. 18, jan.-jul. 2014

representative - name for the real understanding of MS State regional history. Fundamental to this finding was consulting the bibliographic collection available in the UFGD library, as well as the lifting of an initial critical fortune that points out to the relevance of the study and the expressive productivity around the professor, writer and man of letters' personal collection and memory.

**KEYWORDS** : Autobiography. Memorialism. Collection. Archive.

## REFERÊNCIAS:

CARNEIRO, Patricia Gaiofato. “Botamos muita água no leite”: José Pereira Lins, um educador brasileiro. In: AMARILHA, Carlos Magno M.; SERAFIM, Luciano. (org.). *Vozes Guarany: Histórias de vidas sul-mato-grossenses*. Dourados; MS: Nicanor Coelho Ed., 2011, p. 200-210.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

FOKKEMA, Douwe; IBSCH, Elrud. *Conhecimento e compromisso: Uma abordagem voltada aos problemas dos estudos literários*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2006.

LEONZO, N. Eduardo Prado: o último dos lusíadas. In: BORGES, F. T. de M. ; PERARO, M. A. ; COSTA, V. G. das. (org.). *Trajetórias de vidas na história*. Cuiabá: EdUFMT, Carlini e Caniato Editorial, 2008, p. 377-384.

LINS, José Pereira. *Lobivar Matos – o poeta desconhecido*. Dourados: Ed. Colégio Oswaldo Cruz, 1994, 68p.

\_\_\_\_\_. *Hélio Serejo... Sublime poema!*. Dourados: Franquini & Santini Ltda., 1996.



\_\_\_\_\_. Lobivar Matos: O homem e o poeta. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (org.). *Ciclos de literatura comparada*. Campo Grande: Editora UFMS, 2000, p. 93-116.

\_\_\_\_\_. “Dossiê” Lobivar Matos. Palestra apresentada no *VI Ciclo de Literatura*, em 29 nov. 1998, 25 p.

MATOS, Lobivar. *Areôtorare* – poemas boróros. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935. 73 p.

\_\_\_\_\_. (org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora UFGD, 2009.

SILVEIRA, Tasso da. Memórias. In: \_\_\_\_\_. *Diálogo com as raízes* (jornal de fim de caminhada). Salvador: Edições G. H. DOREA, 1971, p. 114.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 17-25.

\_\_\_\_\_. A biografia, um bem de arquivo. In: \_\_\_\_\_. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 39-51.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a crítica biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 111-120.

# GERALDO FRANÇA DE LIMA – UM INTÉRPRETE DO CERRADO

Betina Ribeiro Rodrigues da CUNHA<sup>1</sup>



Fig. 1: Geraldo França de Lima no dia de sua posse na Academia Brasileira de Letras.

---

<sup>1</sup> Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>, UFU, Universidade Federal de Uberlândia: ILEEL, PPLET – 38408-400, Uberlândia – MG, Brasil. E-mails: [betina@ufu.br](mailto:betina@ufu.br); [betinarr Cunha@gmail.com](mailto:betinarr Cunha@gmail.com)

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma pesquisa ainda embrionária sobre a vida e obra de Geraldo França de Lima, que foi o sexto ocupante da Cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 30 de novembro de 1989, na sucessão de José Cândido de Carvalho e recebido em 19 de julho de 1990 pelo Acadêmico Lêdo Ivo. França de Lima recebeu o Acadêmico Antonio Olinto. Nascido em Araguari, MG, no coração do cerrado do Triângulo Mineiro, autor de quatorze obras, entre romances e contos, o escritor foi amigo pessoal e secretário de George Bernanos no período que este habitou o Brasil. Além disso, recebeu todas as atenções do amigo Guimarães Rosa, que apadrinhou a edição do primeiro romance *Serras azuis*, tendo inclusive contatado o editor e discursado na primeira noite de autógrafos. Geraldo França de Lima dispõe, com os familiares, de uma série de documentos, correspondências inéditas de Guimarães, Bernanos, acadêmicos amigos, dentre outros. Através desse estudo e desse resgate disponibilizado pelos membros da família, espera-se desvelar e ilustrar uma parte da biografia, das memórias e da literatura deste acadêmico ainda pouco conhecido da crítica e dos leitores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. cultura. memória. narrativa. identidade

“Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.”  
L. Tolstói

Falar em literatura implica, de alguma forma, em falar da crítica que, muitas vezes, atenta a visões circunstanciais, recortes e pormenores, cristaliza o objeto e a análise literária, acabando por não observar aspectos importantes do entendimento e das reflexões estéticas e artísticas. Passa-se, equivocadamente talvez, a valorizar somente as produções mais reconhecidas, alinhadas a juízos de valor que, muitas vezes, desconsideram as relações e ambiguidades inerentes ao próprio homem, ao seu processo contínuo de se reconhecer e se construir a partir dos elementos e contradições que o identificam e, ao mesmo tempo, justificam sua busca, sua expressão e suas manifestações culturais.

Nesse sentido, este trabalho espera desvelar as interrogações e exercícios escriturais, significativos da cultura distanciada de um eixo convencional, cujo conteúdo revela aspectos de uma essência dinâmica, plural e reveladora de um Outro – Geraldo França de Lima, homem - essência de um Eu, o escritor, que busca se impor e se conservar pela palavra e por uma escritura substantiva. Esta investigação-provocação insiste em legitimar o reconhecimento e a valorização deste romancista, do regional, do local, do fronteiro e do universal como elementos imprescindíveis para se determinar e reconhecer as identidades recriadas. Estas destituem a cristalização canônica, alçando o “anticânone” (assim considerado pelos mais tradicionais) à condição de um olhar privilegiado da cultura e do “elogio da diferença”.

Nesse caminho, as reflexões contemporâneas acerca das noções de espaço, alteridade, fronteira, universalidade e transculturação, visam a uma correlação dentre essas mesmas reflexões na perspectiva de entendimento das diferenças e das identificações, dentro de uma formulação do reconhecimento de nós mesmos, sujeitos de identidades híbridas, mestiças, fronteira e plurais.

Pensando sobre as transformações teórico-críticas que perpassam o domínio da Literatura, pode-se justificar, para este trabalho, a escolha de um caminho crítico voltado para questões biográfico-culturais referentes a Lima, privilegiando inter-relações que apontem outros desdobramentos ao permitir delinear linhas de força da Literatura, ao mesmo tempo esperando anunciar, pelo menos, as formas narrativas, que interrogam os sujeitos ficcionais, fragmentados e ambíguos - como a subjetividade moderna que os acolhe e, ao mesmo tempo, garante o caráter essencial que mantém e justifica a perspectiva ontológica deste ser humano.

França de Lima foi o sexto ocupante da Cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 30 de novembro de 1989 na sucessão de José Cândido de Carvalho e recebido em 19 de julho de 1990 pelo Acadêmico Lêdo Ivo. Romancista e professor, nasceu em Araguari, MG, em 24 de abril de 1914 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 22 de março de 2003.

Filho de Alfredo e de dona Corina, Com a mãe, aprendeu a ler e a escrever com a mãe. *Inocência*, de Visconde de Taunay,

recomendado por seu pai, foi o primeiro livro que leu (antes de completar 11 anos). Em 1929, seguiu para Barbacena, matriculando-se no internato do Ginásio Mineiro. Ali permaneceu por cinco anos, distinguindo-se no aprendizado de línguas e sendo um dos mais assíduos frequentadores da biblioteca. O seu primeiro escrito, descrevendo a viagem, que demandou cinco dias, pela antiga Estrada de Ferro Oeste de Minas, de Uberaba a Belo Horizonte, foi publicado no jornal Araguari. Em 1932, os estudantes do último ano do ginásio, levados pela efervescência cultural de Barbacena, transformaram o grêmio literário no grupo literário Arcádia Ginasiana de Letras. Geraldo França de Lima foi eleito seu presidente e diretor do jornal *O Kepi*, seminário de ideias em Barbacena. Nesse jornal, apareceram suas primeiras poesias.

Em Barbacena, na Quarta-feira santa de 1933, conheceu por acaso João Guimarães Rosa, capitão-médico do 9º BCM da Força Pública Mineira, e uma fraterna amizade logo os uniu. Em 1934, no Rio de Janeiro, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade do Brasil e obteve o primeiro emprego, como revisor do jornal *A Batalha*, de Júlio Barata, estreando também como articulista. Em 1935, Bastos Tigre publica suas poesias na revista *Fon-Fon*. Longe, ainda, de se tornar escritor, Geraldo França de Lima continuava sendo inveterado frequentador de bibliotecas e livrarias.

Em 9 de dezembro de 1938 colou grau de bacharel em Ciências Jurídicas. Depois de rápida passagem por Araguari, voltou para Barbacena, onde conheceu o escritor francês Georges Bernanos, de quem se tornou amigo e confidente. Ali, iniciou vagarosamente todo o plano da obra literária.

Em 1951, acompanhando o Ministro da Justiça Bias Fortes, retornou definitivamente ao Rio de Janeiro, sendo nomeado advogado da Estrada de Ferro Central do Brasil, de onde passou para a Procuradoria Geral da República e daí para a Consultoria Geral da República. Reapareceu no *Diário de Notícias*, com o poema "Saudades sugeridas". Em 1960, Paulo Rónai oferece-lhe um espaço em *Comentário*, no qual publica o artigo "Com Bernanos no Brasil", de larga repercussão no exterior, considerado importante depoimento sobre o escritor francês.

Em 1958, tendo prestado provas públicas, foi nomeado professor do Colégio Pedro II, e posteriormente, admitido como professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFRJ. Foi assessor do Presidente Juscelino Kubitschek e do presidente do Conselho de Ministros, Tancredo Neves.

O ano de 1961 foi o ano do ingresso de Geraldo França de Lima em definitivo na vida literária. Guimarães Rosa, almoçando em casa do amigo, encontrou na escrivaninha os originais do romance "Uma cidade na província". Levou-os consigo e, entusiasmado, leu-os no mesmo dia. Pela madrugada, ao terminar a leitura, telefonou para dona Lygia, esposa do romancista e, emocionado, transmitiu-lhe sua impressão: "Ou muito me engano ou estou na frente de um grande romancista." Mudou o nome para *Serras azuis*, providenciou a publicação, indo pessoalmente procurar o editor Gumercindo Rocha Dórea. Na tarde do lançamento, na Livraria Leonardo da Vinci, em 2 de junho de 1961, Guimarães Rosa pediu a palavra e em discurso relatou sua amizade com Geraldo França de Lima, terminando com a apologia do romance. O sucesso alcançado valeu ao livro o Prêmio Paula Brito Revelação Literária 1961, da Biblioteca Pública do Estado da Guanabara. Em 1969, a União Brasileira de Escritores, sob a presidência de Peregrino Júnior, conferia o Prêmio Fernando Chinaglia a *Jazigo dos vivos*, considerado o melhor romance de 1968. Em 1972, o Prêmio Paula Brito Ficção, destinado a conjunto de obra. Em 1991, recebeu o Prêmio Nacional de Literatura Luísa Cláudio de Sousa, conferido pelo PEN Clube do Brasil ao romance *Rio da vida*. Em 1994, o Troféu Guimarães Rosa foi concedido a *Folhas ao léu* como conjunto de melhores contos.

Foi casado com d. Lygia Bias Fortes da Rocha Lagoa França de Lima, que faleceu em 2002. Sofrendo a perda da visão, o acadêmico ditava seus livros à companheira. Seu último romance, *O sino e o som* foi lançado em 2002.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Dados biobibliográficos compilados com a contribuição de notas disponibilizadas pela Academia Brasileira de Letras.



Fig. 2: Geraldo França de Lima, Guimarães Rosa, dentre outros



Fig 3: Geraldo França de Lima e o presidente Juscelino Kubistchek

A fortuna de um escritor não resulta tão somente das condições que garantiram o sucesso e divulgação “universal” de suas obras; para uma justa valoração das obras e autores, interessa verificar aquilo que os torna originais e o *vate* de um lugar, um espaço, uma localização. Assim, no caso da literatura brasileira e, especialmente de Geraldo França de Lima, alvo deste estudo, experimenta-se delinear como *as diversidades regionais se articulam com o todo nacional e o constroem* – lembrando que, assim como a nação, a região é também uma tradição inventada. (SENA, 2003, p.135). Acredita-se, então, interessar ao crítico da modernidade, *a noção de região, considerada em seu processo de constituição e de acentuação de peculiaridades locais, aproxima-se à de nação, pois que adota idênticos procedimentos de construção e de afirmação. O regionalismo aparece na ficção, sublinhando as particularidades locais e mostrando as várias maneiras possíveis de ser brasileiro.* (CARVALHAL, 2003, p. 144-145).

Tal afirmação de Tania F. Carvalhal vem corroborar inúmeras passagens e depoimentos sobre França de Lima, algumas aqui apresentadas, as quais desenham esse regionalismo peculiar imprimido ao conjunto de sua obra e, em consequência, realçando a importância e valor do lirismo franciano. Guimarães Rosa, por exemplo, assim se manifesta sobre a obra Serras Azuis, por ele descoberta em uma gaveta do escritor araguarino:

“Mas não só de costumes – isto é, frouxa e externa crônica, exatidão de ramerrão, populoso cadastro, observação apanhada fácil, mero movimento material em relato e retrato. *Serras Azuis*, graças a Deus, por tom e espécie, vai acima e adiante, no desenho que quer e no *quid* que capta. Sua ingenuidade é meditada, sua modéstia um amável disfarce. Usa, sim, a autêntica verdade local, certa, direta, correta, de um mineiro, senão brasileiro, teor de urbe da roça, ou pequeno viver vilarejo. Sob e sobre tal pretexto, porém,



quadra arredondamentos hábeis, enverga  
e abarca confechamento sensível, traz  
espírito, faz alma, tira música própria,  
ganha graça e íntimo ritmo.<sup>3</sup>

O sertanejo Rosa alude, com propriedade, ao romance de costumes desenhado por Lima. As “cenas”, ou capítulos – 192, ao todo - são compreendidas como crônicas e refletem um harmonioso retrato de um cotidiano ficcional, cujo título dado a cada um, ostenta também um acontecimento, ou uma personagem-habitante do lugar ou, ainda um aspecto da natureza circundante ou das questões sociais ali percebidas. Misturam-se, por exemplo, “A natureza” ao “Sobrenatural”, à “Filologia” tem-se “Forças ocultas”, dentre outros, além dos inúmeros eventos cujos títulos em francês, latim ou alemão, configuram um escritor também poliglota e amante das manifestações e acontecimentos culturais cosmopolitas, até mesmo universais, que remontam ao ano de 1713, época em que se situa a trama narrativa.

A cidade – ou a região? – Serras Azuis, fica assim localizada:

“Serras Azuis!  
Tropeiros  
Carros de boi,  
Garimpeiros,  
Boiadeiros,  
Mulherio,  
Cachaçada,  
Foguetório,  
Tiros pro ar,  
Truque,  
Roleta,  
Campista,  
Pavuna,  
E trinta-e-tres!  
Dobrados desafinados,

---

<sup>3</sup> ROSA, João Guimarães. In: LIMA, Geraldo França de. *Branca Bela*. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1965, contra capa

Passeatas eleitorais,  
Disputas de ódio e sangue!

- Quem virá orquestrar esses sons esparsos e heterogêneos, numa sinfonia pujante que te exprima a vida e te immortalize nas tuas dores e alegrias?

- Serras Azuis!

A geografia nem sequer te menciona e os dicionários não te consignam o nome!

Serras Azuis – “mais belas do que mil diamantes juntos” – perdida no meio de um chapadão, numa divisa extrema de Minas Gerais”<sup>4</sup>

Em um espaço geográfico não detalhadamente indicado, tem-se um chapadão, uma divisa extrema de Minas Gerais e uma rica paisagem cotidiana, social, cuja memória do escritor destina sons, sonhos e lembranças à composição de uma experiência visual objetivada pela aposição em versos de imagens cotidianas, prenhes de sentido e de sentimento, de uma província interiorana mas grandemente poética e lírica na sua existência reatualizada pelos sons-imagens coloridas de saudade, e, ao mesmo tempo, eternizada, em dores e alegrias, pela pureza dos mil diamantes que definem a sempre azul Serras Azuis. Ou, como confirma Rosa, espírito, alma, música e graça se juntam em *locus mítico* da mineiridade e do eterno sertanejo mineiro.

Aliás, tal espaço identitário e criativo é reconhecido por inúmeros críticos e leitores abalizados entre os quais destaca-se, por exemplo, a observação do crítico Tristão de Athayde: “Geraldo França de Lima, que se havia revelado romancista de pulso, com suas violentas *Serras Azuis*, volta-nos agora, em Brejo Alegre, - o reflexo

---

<sup>4</sup> LIMA, Geraldo França. *Serras Azuis*. 6ª. Ed. São Paulo: D&Z computação gráfica e editora. 1988, p.5

da última grande guerra no meio de vida parada, entre a grande cidade e o sertão”.<sup>5</sup>

Manuel Bandeira e Drummond de Andrade também leitores argutos assim resumem a obra *Branca Bela*, 3º romance do escritor, publicado em 1965.

“Geraldo França de Lima,  
Viva! O teu romance *Brejo*  
*Alegre* – e – como te invejo! –  
Uma obra prima, obra opima.  
Tua bossa é irmã da do Rosa:  
Inventiva, imaginosa,  
Geraldo França de Lima.”<sup>6</sup>

Bandeira aproxima a prosa leve e refinada de Lima às produções do seu amigo Rosa, valorizando a inventividade e o sabor da imaginação que se traduz em soluções narrativas especiais e inesperadas. Drummond, no mesmo caminho, também leitor cuidadoso e atento, confessa o prazer em usufruir de uma leitura delicada e agradável: “Mas há outros prazeres no presente. Êste eu prolongo: ler gostosamente o *Brejo Alegre* que França de Lima ( Geraldo) imaginou em prosa fina.”<sup>7</sup>

Essa prosa fina a que alude Drummond acaba por resumir a condição privilegiada de França de Lima: um ficcionista magistral, capaz de subjugar o leitor, convidando-o para a narrativa, tornando-o parte de estórias e tramas sem par. A crítica parece considerá-lo um romancista nato, cuja vocação foi se consolidando, em uma apurada construção de retratos e tipos psicológicos.

---

<sup>5</sup> ATHAYDE, Tristão. In Idem, *ibidem*, orelha

<sup>6</sup> BANDEIRA, Manuel. In: LIMA, Geraldo França de. *Branca Bela*. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1965, contra capa

<sup>7</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. IN: LIMA, Geraldo França de. *Branca Bela*. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1965, contra capa

Em *Branca Bela*, como aponta Brito Broca<sup>8</sup>, os personagens são ficcionalizados em características e tipos lapidares, movimentando-se com intimidade pelos meandros da narrativa e, ao mesmo tempo, deixando realçar elementos de uma psicologia feminina que transcendem o lugar comum para empolgar o leitor em uma proposta de convivência e de urdidura dramática que se mescla por outro lado com momentos de uma requintada ironia e um riso solto.

Sob este viés, e apesar de se aludir, em retomada, ao "regionalismo", pode-se pensar a ideia/proposta de "literatura e produção artístico cultural" seja dos nossos locais, de outros muitos locais, pelos caminhos da inclusão, dentre outros mecanismos de suporte e instrumentalização identitária. Esta, construída ou reivindicada, na modernidade, por cada um desses aparatos sensíveis que o tempo resgata pela memória e a sensibilidade valoriza no seu exercício de universalização.

Nesse sentido, e continuando a verificar elementos e temas narrativos, em *Branca Bela*, é imprescindível valorizar a narrativa deste romancista araguarino como antecipatória interrogações sobre um comportamento socio-cultural desta modernidade e dos papéis que a mulher desempenha na sociedade contemporânea – considerando a concepção de Agamben para esse termo – configurando, literária e poeticamente, a sociedade machista e patriarcal, a evolução dos gêneros e a condição da mulher como ser social e agente de suas próprias escolhas. Nesse fragmento, ainda que longo, pode-se apreciar algumas intuições referendadas pela escritura literária:

*Nem sempre são flores a livraria: há instantes em que o ambiente se torna empestado e tenho de meter-me dentro de mim mesma, para não ouvir o que, alto, de propósito, conversam. Explosões de sensualismo naqueles homens incapazes, que tentam afirmar-se pela palavra, pelos gestos... Embora eu me mantenha de cabeça baixa, sinto fixados em mim seus olhares insatisfeitos.*

---

<sup>8</sup> Idem, Ibidem

*O juiz é mestre, e se está na terra o coronel Anfilóquio, deliram... Às vezes fico arrepiada. E tais, os tipos que dirigem a sociedade, que falam em moral e que condenam!*

*Meu pai com suas manias cíclicas, com aquela irreverência, jamais proferiu uma palavra feia. Nem me lembro de o ter visto ser estar barbeado, camisa clarinha, de gravata, paletó abotoado, sapatos limpos e impecáveis os frisos da calça.*

*Falar mal dos outros é o assunto da livraria. O que dizem! Excetuados os negócios serão incapazes de uma palavra séria.*

*Acompanha-me, de Seu Artur, sacristão e pai de Nora, a impressão da infância: jeitos e trejeitos do demônio, língua impiedosa, o primeiro comentário sobre Luisita Veras veio dele.*

*Seu Antero é fantasma, fugindo à luz e ao sol, esqueleto em movimento: olhos morbidamente apagados, encravados nas órbitas.*

*Dr. Orestes é o menos mal-educado: desagradáveis as risadas regozijando-se com a desdita alheia. Por entre o intervalo de cada gargalhada, sentença doutrinariamente:*

*– Mundo perdido! A licenciosidade, a promiscuidade!*

*– A causa é a mulher. Lugar dela é trancada em casa. Mas vive solta, tentando os homens – acrescenta Seu Artur porejando despeito.*

*– E você está certo, Artur, — concorda Seu Antero — a mulher é o mal. Ainda ontem vi uma, na rua, sem meia! Que se pode esperar de uma mulher sem meia!*

*Fervo e protesto por dentro: reduzir o conceito de mulher a um par de meias! Moral terá sexo?*

*Por que existem uma moral masculina e outra feminina?*

*Infelizmente a mulher permanece propriedade e sua conduta depende das concessões ou do tacanhismo do senhor”<sup>9</sup>.*

Os personagens são apresentados pelas suas características pessoais, morais e sociais. Cada um, à sua maneira, recebe do autor uma parcela bastante significativa do retrato de uma comunidade provinciana, na qual os interesses estão subjugados às relações impiedosas e superficiais que dominam a falta de ética e de respeito pelo outro. Por outro lado, neste mesmo desenho, ficam claras as ressalvas e olhares que desabonam todo esse grupo e seu estreita visão machista, fazendo valer o embrião de novos comportamentos – mais legítimos e precursores de uma nova moral e de uma ordem social. A mulher não pode ser vista como um “par de meias”, a moral não terá “sexo”-, ou seja, a questão de gênero, ainda não discutida claramente, passa, aos olhos do autor a ser configurada dentro de uma promessa de igualdade e respeito até então não preconizadas.

Sem dúvida, esta obra, na sua maturidade e excelência, merece uma visada mais atenta e voltada para um aprofundamento de suas temáticas e diálogos interativos. Assim como as outras obras de Lima, aqui não citadas ou referenciadas por seus contextos e inegável qualidade, toda a obra do escritor araguarino guarda um destino e uma missão vencedores, cuja força reside na possibilidade deste reconhecimento e resgate aqui alinhavados.

Sabe-se que esse primeiro degrau de apresentação literária conduzirá a uma longa trajetória crítica e reflexiva, ousando, ou prometendo, rever o lugar de França de Lima na esfera de valorização e importância na literatura brasileira. Nesse sentido, e buscando interromper essa apresentação e resgate do intérprete do cerrado, tem-se a confirmar a supremacia lírica de uma prosa calcada no cotidiano e na compreensão de um regionalismo – afeito às paisagens interioranas e provincianas de um Brasil sem idade – que se alarga a um

---

<sup>9</sup> LIMA, Geraldo França. **Branca Bela**. Rio de Janeiro, São José: 1974, 2ª edição, p.49

universalismo e a uma conjunção transcultural, em que as inúmeras relações dialogam com as heranças plurais e interativas de um caldo sociocultural identitário e, ao mesmo tempo, político e ideológico.

Com todos esses ingredientes e percorrendo o mundo criado por Lima, encontra-se uma escritura delicada, poética, de refinado gosto, mas também atenta à dinâmica das relações sociais, afetivas e existenciais. O acadêmico recria um mundo sensível, desvelando até mesmo aos estrangeiros, a imensidade do universo Brasil, explicado, contado com seu próprio sentido, particular, de valorização poética e lírica.

Assim e inconcluindo, pode-se resumir, ainda que rapidamente, a obra de Geraldo França de Lima como uma disponibilidade para o gozo da experiência estética, o cultivo e o reconhecimento de uma experiência de sensibilidade, e, ao mesmo tempo, a capacidade de concentrar em uma bela obra de arte, valores fundamentais e atemporais da vida humana. Mais uma vez, a invenção poética de França de Lima eterniza o universal a partir de desenhos e visões de um universo regional ou cotidiano, que instaura o movimento transcultural e identitário como um pilar de sensibilidade e poesia.



Fig. 4: Acadêmicos reunidos em dia da posse de Roberto marinho na Academia



Fig. 5: Geraldo França de Lima e Nélida Piñon,  
em dia de posse na Academia



GERALDO FRANÇA DE LIMA – AN  
INTERPRETER OF THE CERRADO

**ABSTRACT:** This paper presents an embryonic research on the life and work of Geraldo França de Lima, who was the sixth occupant of chair #31 of the Brazilian Academy of Letters, elected on November 30th, 1989, in succession to José Cândido de Carvalho and received July 19, 1990 by Academic Ledo Ivo. França Lima received the Academic Antonio Olinto. Born in Araguari, MG, In the heart of the savannah of Triângulo Mineiro, author of fourteen works, including novels and short stories, the writer was a personal friend and secretary of George Bernanos in this period residing in Brazil. He was also given all the attention by friend Guimarães Rosa, who sponsored the publication of the first novel *Serras Azuis*, including having contacted the editor and giving a speech on the first night of autographs. França de Lima had with his family a series of documents, unpublished letters to Guimarães, Bernanos, academic friends, among others. Through this study and this rescue provided by family members, it is expected to reveal and illustrate a part of the biography and memories of this still little-known academic by the critic and readers.

**KEY-WORDS:** Narrative. Brazilian Literature. Culture. Identity.

**REFERÊNCIAS:**

ANDRADE, Carlos Drummond. IN: LIMA, Geraldo França de. *Branca Bela*. Rio de Janeiro: Livraria São José. 1965, contra capa

LIMA, Geraldo França. *Branca Bela*. Rio de Janeiro, São José: 1974, 2ª edição

LIMA, Geraldo França. *Serras Azuis*. 6ª. Ed. São Paulo: D&Z computação gráfica e editora. 1988, p. 5.

# GUIMARÃES ROSA E A DEMARCAÇÃO MODERNA

José Carlos LEITE<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo do texto é apresentar os indícios que sugerem que a prosa e a poética de G. Rosa beberam de um universo cultural no qual a demarcação moderna ainda não se fizera presente. Para tal intento, vale-se tanto de textos do próprio Guimarães Rosa como de seus comentadores. Constata-se que a cosmovisão do sertanejo, *locus* da inspiração rosiana, era demarcada mais por processos de um Brasil próximo ao medieval ou afro-ameríndio – e cuja visão de mundo era mais orgânica, processual – do que pela visão moderna que emerge no século VII e seguintes, na Europa. Tal visão alcança mais rapidamente o Brasil litorâneo (ou os poucos espaços urbanos do interior) do que o sertão retratado por Rosa. Neste irá ainda predominar, em pleno século XX, uma cosmovisão em que não se demarca o ser ou a realidade, e não estão presentes as dualidades típicas do pensamento ocidental moderno: homem e natureza (ou natureza e cultura), deus e diabo... Conclui-se indicando que crenças incompatíveis no contexto moderno estavam misturadas, compostas na cosmovisão sertaneja e que Rosa as capta em sua prosa. Em sua cosmovisão, até rios possuíam para além de duas margens.

**Palavras-chave:** demarcação, dualidades, visão orgânica, medievo brasileiro, Guimarães Rosa.

## Introdução

O que fui buscar em Guimarães Rosa (1908-1967) é algo que já estava procurando alhures. Em minhas leituras no campo da filosofia – desde 1993, quando ingresso na UFMT –, os problemas da

---

<sup>1</sup> UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Filosofia. Cuiabá, MT, Brasil. 78.085-100. [jcleite343@gmail.com](mailto:jcleite343@gmail.com)

demarcação, separação, segmentação do mundo em vista de sua apreensão, sempre estiveram presentes. Vários projetos de pesquisa que submeti e desenvolvi nos últimos anos, direta ou indiretamente, lidam com este problema.

Trabalho com epistemologia de linhagem continental e com filosofia da ciência e da técnica; nos últimos 6 e 8 anos, respectivamente, passei a me interessar por saberes locais, os quais, geralmente, não são contemplados ou considerados no âmbito de uma epistemologia que se pode nomear de “técnica” ou acadêmica. Tal desconsideração talvez tenha se dado por entender que estes saberes foram – ou em breve serão – extirpados de nosso contexto social.

Nos últimos anos venho desenvolvendo pesquisas que incidem prioritariamente no ambiente do cerrado, onde tento encontrar *links* entre o mundo urbano e rural, entre as técnicas ou tecnologias antigas e modernas,<sup>2</sup> assim como compreender um mundo que nasce sobre os escombros de um muito, muito, antigo, sem que este necessariamente desapareça por completo (LEITE, 2012a e 2012b; LEITE & LEITE, 2012). Talvez o interesse pelo tema esteja para além das ciências humanas, e encontre suas raízes na afetividade, porque Rosa retrata um mundo em que vivi até os meus vinte e cinco anos, nas proximidades da Serra da Canastra, cujo ambiente natural e cultural não é muito distante daquele retratado em seus livros. Quando escrevia este texto ficava me perguntando: seria o meu interesse por Rosa puramente acadêmico? Não sei dizê-lo ainda com muita certeza.

O texto contém duas partes distintas. Na primeira, apresentarei o conceito de demarcação e problematizarei sua existência ou não. É real a demarcação que foi estabelecida pelos portadores do que aqui se pode nomear, genericamente, de cultura ocidental? Por tal cultura aqui se compreende os imaginários que nascem nas bordas do Mediterrâneo e que têm sido globalizados sejam por gregos, romanos e, mais

---

<sup>2</sup> O projeto *Tradição e inovação tecnológica: transformações dos saberes e práticas na região compreendida pelo Bioma Cerrado, no Centro-Oeste Brasileiro* desenvolvido entre os anos 2011 e 2013, contou com o apoio financeiro da CAPES – na forma de uma bolsa semestral, para a realização de estágio pós-doutoral em Coimbra, Portugal, no ano de 2011. O presente texto foi iniciado durante o estágio referido e finalizado no ano de 2014

recentemente (séculos XV ao XIX), pelos estados modernos europeus e suas agências. Um marco desse processo são os anos de 1492 (para as Américas, em geral) e 1500 (para Brasil, em particular). Na segunda, trarei alguns trechos de entrevistas, contos, novelas, romances de Rosa que evidenciam os processos não-demarcados do mundo sertanejo e/ou pantaneiro, *locus* onde incide sua prosa poética.

A demarcação pode ser entendida em dois sentidos: um restrito e outro alargado.

No restrito, a demarcação – ou o problema da demarcação –,

(...) consiste em distinguir a ciência das disciplinas não científicas que também pretendem fazer afirmações verdadeiras sobre o mundo. Os filósofos da ciência foram propondo vários critérios, incluindo o de que a ciência, diferentemente da não-ciência, 1) é empírica, 2) procura certezas, 3) procede utilizando um método científico, 4) descreve o mundo observável, não um mundo não observável e 5) é cumulativa e progride (ACHINSTEIN, 1998, p. 1).

É o velho problema platônico entre a *doxa* (opinião) e a *episteme* (conhecimento) e que foi atualizado na modernidade, no limiar do século XX, pelo menos em sua primeira metade.

Em sentido alargado, pode-se pensar que esta noção – a de demarcação – tem pautado o pensamento ocidental, e sua constatação encontra-se em diferentes pensadores desta tradição: Platão (opinião e *episteme*, corpo e alma), Descartes (*res cogitans* e *res extensa*), Kant (mundo noumênico e fenomênico), Popper (ciência e não-ciência). Para além da filosofia, a dicotomia alcança diferentes áreas do saber ou do saber/poder, como a antropologia, a sociologia, a politicologia, o direito etc., e se expressa em outras dicotomias: centro/periferia, civilizados/bárbaros, natureza/cultura, urbano/rural etc.

Não é o caso de se promover uma longa discussão e de questionar se, de fato, há uma realidade que é cindida, separada, ou se

toda a nossa herança ocidental – veiculada não somente por meio da filosofia e da ciência moderna, mas também pela religião monoteísta judaico-cristã – não passa de uma ilusão; ilusão que incide tanto na subjetividade individual quanto coletiva. Questionamento que pode ser resumido nas perguntas que seguem:

- a) nossa representação do mundo que se julga cindido nos termos apresentados acima corresponde mesmo ao que é o mundo?;
- b) será que não estamos a viver numa grande ilusão representacional que não é colocada em cheque por amplos segmentos ditos “esclarecidos”?;
- c) devemos permanecer atados à tradição mediterrânea moderna que insiste na validade universal de suas verdades?

Entre tais verdades consta a não-existência da realidade metafísica, uma vez que o mundo se reduz à força, matéria e energia, de um lado; e à linguagem, representações, crenças ilusórias, de outro. Daí que toda explicação da realidade que alude a um mundo que se situa além do material, da linguagem e das representações seria mera ilusão.

Mas, ao voltar-se para a concretude vivida por algumas pessoas ou para amplos segmentos sociais nos ditos rincões – nos espaços do mundo sertanejo e pantaneiro retratados por Guimarães Rosa –, o que se constata é que nessas localidades o “credo mediterrâneo moderno” não se aninhara. Ou o que se floresceu por essas regiões foi uma cultura mediterrânea pré-moderna, conforme será visto.

O que me parece é que a prosa de Guimarães Rosa captura – ou cria, ou inventa – um universo em que tal demarcação não se fazia presente. Pelo menos a demarcação moderna. Ou se tal demarcação ocorreu operava de uma maneira muito frágil.

Assim, tomo como ponto de partida que não há nos cenários e personagens por ele criados – ou retratados – uma demarcação no sentido lato como apontado acima.

Rosa recebeu uma formação que tinha todos os signos da demarcação mediterrânea. Fora formado em uma escola dirigida por alemães em Belo Horizonte, tornou-se médico – e, ao final da década de 20, exerceu a medicina na condição de trabalhador autônomo, na

localidade de Itaguara, distrito de Itaúna (MG); continuou, no início da década de 30, a atuar como médico, mas agora sob a tutela do exército brasileiro, na cidade de Barbacena-MG. Em 1934 muda-se para o Rio para disputar uma vaga no Itamarati. É aprovado. Como diplomata cumpriu missões em Hamburgo (Alemanha), entre 1938 e 1942), em Paris (França), primeiro nos anos de 1946 e 47 e depois entre 1949 e 1950. Em 1948 esteve em Bogotá, (Colômbia); e, ao final de sua vida, prestava serviços em um organismo estatal denominado *Serviço de Demarcação de Fronteiras*.

Tais fatos relacionados à formação e atuação do autor podem parecer paradoxais com aquilo que retrata sua prosa ou sua poética. O paradoxo pode ser afastado se considerarmos a existência de “dois Rosas”. O “Rosa profissional” (médico, militar, diplomata...) certamente não escaparia à demarcação. Mas o “Rosa literato” (contista, romancista, romancista...) conseguiu criar uma linha de fuga – utilizando aqui uma expressão de Deleuze e Guattari (1997) – que deu vazão a processos não-demarcados.

Assim, o que se busca aqui é apresentar indícios da não-demarcação rosiana presentes em sua poética.

Para isso, inicio recorrendo a uma missiva endereçada a seu editor, João Pondé, em que ele indica que queria se afastar das demarcações que recebera em sua formação.

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe (ROSA, 1984a, p. 8).

Vê-se na passagem acima que há uma cosmovisão na qual Rosa buscava escapar da demarcação recebida em seus processos de escolarização/formação.

Tinha consciência de qual concepção de mundo deveria constar em sua prosa – pelo menos no *Sagarana*. E isto era feito propositadamente, conforme segue:

Assim, pois, em 1937 (...) quando chegou a hora de o ‘Sagarana’ ter de ser escrito, pensei muito. Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha concepção-do-mundo (ROSA, 1984a, p. 7).

Por que o sertão de Minas – ou o Pantanal de Mato Grosso? Na carta referida, ele esclarece:

Aquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior - sem convenções, "poses" - dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (ROSA, 1984a, p. 8).

Assim, o Sertão de Minas, bem como o Pantanal de Mato Grosso, foi o lugar escolhido para alocar sua concepção-do-mundo. Um lugar não-modernamente-demarcado. Lugar onde a linguagem do sertanejo/pantaneiro não se deixara aprisionar pela dita norma culta. E isso ia ao encontro de alguém que amava a língua (ou o idioma) não “como a uma mãe severa, mas como a uma amante e companheira” (ROSA 1984a p. 8), e de alguém que tinha “horror ao lugar comum” que a linguagem literária de seu tempo adotara.<sup>3</sup> É por isso que perguntara se não seria possível trabalhar a língua “além dos estados líquidos e sólidos”, e se não poderia fazê-la operar em seu “estado gasoso” (ROSA, op. cit. p. 8).

A propósito da invenção ou construção de uma linguagem específica para expressar a cosmovisão aludida, Coutinho (1994, p 4) assinala que Rosa

Mergulha de corpo e alma nos meandros da linguagem, violando constantemente a norma, e substituindo o lugar-comum pelo único, ou, melhor, abandonando as formas cristalizadas e dedicando-se à busca do inexplorado, do metal que, como ele próprio afirma, se esconde "sob montanhas de cinzas".

### **O imaginário de Rosa, a ambiência cultural “pré-moderna” e a convivência das oposições**

O sertão mineiro e o pantanal mato-grossense, assim como outras áreas interioranas do Brasil, conservavam, ao tempo de Rosa, características de um mundo pré-moderno. Isto é o que parece justificar a alocação de suas estórias ali. Tais raízes pré-modernas foram destacadas por Franco Junior (2008). Em *Raízes medievais do Brasil*, o autor citado aponta para a presença, em pleno século XX, de

---

<sup>3</sup> Sobre isso ver Coutinho, 1994.



um “imaginário medieval” no interior do Brasil. É este Brasil que Rosa encontra e retrata.

Betina da Cunha, ao lado de Eduardo Coutinho, tem destacado a não separação de processos na obra de Rosa, com ênfase para a unificação do pensamento “mítico e racional”.<sup>4</sup> Outros autores que têm ressaltado a unidade de processos, que na cultura ocidental tem sido visto em oposição, são Suzi Frankl Sperber e Wille Bolle<sup>5</sup>. Neste sentido são reveladores os títulos das obras de Sperber<sup>6</sup>. O diálogo de dois carreiros (Seu Agenor Soronho e João Bala) – do conto *Conversa de Bois* – onde não há a separação aludida.

- Ficou feio, seu Soronho! Ficou feio. *Deus e demo*, que o carro descambava p'ra trás, feito doido, tinindo e arrastando a junta do coice, que foi a única que ficou presa, com os bois enforcados quase. Aquilo eles vinham que vinham mesmo, ajuntando o capim nos cascotes e arrastando o capim p'ra trás!... (ROSA, 1984, p. 330).<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> No grupo de pesquisa intitulado *Poeima – Poéticas do Imaginário*, há uma linha de pesquisa (a qual se vincula a Profa. Betina e a quem agradeço pela indicação da leitura do texto *Entremeios com o Vaqueiro Mariano*) intitulada *Guimarães Rosa: Um bestiário contemporâneo? Mitos e artifícios escriturais*, cujo objetivo é analisar a obra de Guimarães Rosa, destacando “pontos de contato entre os mitos tradicionais ou reatualizados e as manifestações da sensibilidade ocidental. Pretende-se estudar os elementos e as formas de representação dos animais na ficção rosiana, verificando em que medida os animais têm sido revisitados pelo escritor, a partir de uma visão crítica da tradição zoológica ocidental e de uma perspectiva das experiências arquetípicas, sacralizadas e existenciais do mundo contemporâneo”.

<sup>5</sup> Ver deste *o grandesertão.br – o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2004a.

<sup>6</sup> *Razão e ficção*: uma retomada das formas simples (pela Hucitec) e *Identidade e alteridade*: conceitos, relações e a prática literária (pela DTL-Unicamp). Ver também, da mesma autora, *Caos e Cosmos em Guimarães Rosa*.

<sup>7</sup> O Itálico é de JCL.

Veja aí, *Deus e Demo*; ambos são referidos para tratar do mesmo fato. Ambos são convocados pelo carreiro ao narrar um trágico acontecimento – o despencar do carro de bois por ladeira abaixo.

Há que mencionar também a religião adotada por Riobaldo, personagem central de *Grande Sertão: Veredas*. É antológica a passagem em que ele confessa a seu interlocutor sua não-filiação ou “infidelidade” religiosa. Diz Riobaldo,

Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar - o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável (Rosa, 2001, p. 32).

Processo de não-demarkação também se observa em várias de seus textos – nas diferentes obras – nos quais homens e animais interagem e se comunicam. E mesmo espécies de animais diferenciadas trocam informações e partilham “códigos informativos”, conforme será visto mais à frente.

## No Pantanal de Nhecolândia com o Vaqueiro Mariano

Rosa, em julho de 1945, fez uma viagem ao Pantanal de Nhecolândia, situado no Mato Grosso do Sul<sup>8</sup> e lá conheceu o vaqueiro Mariano. De conversas com esse homem surgirá, dois anos mais tarde, o texto *Entremeios com o Vaqueiro Mariano*.<sup>9</sup>

Antes, permita-me fazer uma observação, que penso ser importante para compreendermos o tipo de sensibilidade e de criação que faz Rosa, especialmente no texto que será tomado como base para a exposição. Trata-se da relação de Rosa com o saber local.<sup>10</sup>

Rosa, ao que tudo indica, também tinha uma grande simpatia pelo saber local. Em que pese sua formação em medicina, não deixava de valorizar o saber local, saber este no qual, muitas vezes, não se separa o palpável ou sensível do inventado ou fantasiado. Os fatos e os valores não são separados; os casos (ou causos) que são mediados pelas narrativas sobre tais fatos, conforme se verá à frente.

Ao se formar em medicina, Rosa inicia-se como profissional médico na localidade de Itaguara, onde permanece por cerca de dois anos.<sup>11</sup> Relaciona-se com a comunidade local, onde havia a presença de “raizeiros e receitadores”. Estes recorriam, para as curas dos males do corpo e da alma, aos ancestrais saberes. Nesta relação, tornar-se grande amigo de um desses detentores dos saberes locais, de nome Manoel Rodrigues de Carvalho, mais conhecido por ‘seu Nequinha’. Este morava “num grotão enfundado entre morros, num lugar conhecido por Sarandi”. ‘Seu Nequinha’ era espírita, conhecedor de plantas do cerrado, e parece ter sido o inspirador da figura do

---

<sup>8</sup> A divisão do Estado de Mato Grosso em Mato Gros e Mato Grosso do Sul, ocorreu da década de 70.

<sup>9</sup> O texto já havia sido publicado em 1947 e em 1952, antes de sair em *Estas Estórias*, obra póstuma, publicada pela primeira vez em 1968. Confira, de Paulo Rónai, *Nota Introdutória*, em ROSA, 1985, p.8. Agradeço à Profa. Betina da Cunha, pela indicação do texto *Entremeios com o Vaqueiro Mariano*.

<sup>10</sup> A relação entre os saberes acadêmicos (ou saber formal) e etnosaberes (ou saberes locais) tem sido também uma de minhas ocupações acadêmicas (ver Leite e Leite, 2012).

<sup>11</sup> Sobre os traços biográficos de Rosa, ver Galvão, 2000.

*Compadre meu Quelemém*,<sup>12</sup> espécie de oráculo sertanejo, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, por quem o personagem Riobaldo nutria grande respeito.

Nogueira Junior aponta que enquanto Mario de Andrade

se tornou turista aprendiz, em suas viagens ao norte e nordeste do país na década de 20, onde coletou farto material sobre lugares, modos de vida e expressões culturais daquelas regiões, Guimarães Rosa, depois de deixar Cordisburgo, em 1918, para estudar em Belo Horizonte, também fez sua viagem etnográfica a Minas, que percorreu, seja como médico, na década de 30, ou já diplomata, em dezembro de 1945 e maio de 1952. Nessas ocasiões, curando doentes ou revendo o mundo em que vivera quando menino, Rosa retomou contato com os costumes, falas, histórias, cantos e danças dos homens do sertão.<sup>13</sup>

Em meados do ano de 1945<sup>14</sup>, de avião, Rosa vai até Campo Grande; depois segue por terra, em direção ao Pantanal. A Caminho de Corumbá – de onde depois seguiria de barco para o Pantanal de Nhecolândia –, passa por Miranda, onde entra em contado com indígenas Terena.<sup>15</sup> O que o leva ao Pantanal? Ou seja, o que ele procurava ali? Por que foi parar no espaço pantaneiro da Nhecolândia? Por que ele se aproxima do vaqueiro Mariano e o fustiga com tantas

---

<sup>12</sup> Quelemém - “cumprade de Riobaldo”, é referido 39 vezes em *Grande Sertão: Veredas* (cf. BARBOSA, 2012, p. 97).

<sup>13</sup> A citação acima consta no blog denominado Releituras. É organizado por Arnaldo Nogueira Júnior. Disponível em: <[http://www.releituras.com/guimarosa\\_bio.asp](http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp)>.

<sup>14</sup> Em 1945 faz também uma longa viagem pelo interior de Minas Gerais. Tal viagem é mencionada ao receber o título da Sociedade Brasileira de Geografia, em dezembro deste mesmo ano. Confira o final do *Dossiê Guimarães Rosa*.

<sup>15</sup> Ver na obra póstuma *Ave, Palavra*, os textos *Uns Índios (sua fala)* e *Ao Pantanal* **GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014

perguntas? Queria aprofundar seus conhecimentos sobre o ser ou a natureza do boi: “Eu tinha precisão de aprender mais sobre a alma dos bois”.<sup>16</sup> E é para isso que se aproxima do vaqueiro Mariano: “instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas” (ROSA, 1985, p. 93). Se se quer saber sobre boi – não sobre seus aspectos físicos, sobre aquilo que aparece do boi, mas aquilo que é de fato um boi, a sua essência<sup>17</sup>, sua alma – deve-se consultar quem entende de boi. Tal e qual o homem dos Gerais, o homem pantaneiro também forneceria elementos essenciais sobre o ser do boi. Ele poderia revelar-lhe a alma do boi. Este parece ser um pressuposto lícito do qual se pode partir; e procura saber através de um vaqueiro por respeitar e valorizar o saber que o mesmo detinha sobre bois. Como poucos dias antes, em sua viagem em direção ao Pantanal, passara por Aquidauana e lá conhece índios da nação Terena. Ao falar sobre a língua dos “Terenos”, assim se expressa: “[r]espeitei-a, pronto respeitei seus falantes como se representassem uma cultura velhíssima” (ROSA, 2001, p. 126).

O espírito inquiridor de Rosa não era uma mera curiosidade de um homem urbano que ignorava “curiosidades” ou os ditos “exotismos” do mundo rural. Ao se relacionar com os vaqueiros do Pantanal ou boiadeiros de Minas não buscava as tais curiosidades ou exotismos: queria compreender a alma humana (mesmo que dissesse que era a alma do boi).

---

<sup>16</sup> Na obra *Ave, palavra*, Rosa aponta que o boi seria um rosto a menos entre os humanos. Nesta obra, em diferentes momentos, Rosa se refere a outros animais, mas a presença do boi é sempre marcante. Parece-me que seria lícito traçar um paralelo entre a domesticação do boi (o que se faz ao conhecer o seu jeito de ser ou de operar – “conhecer sua alma”) e a domesticação humana, no controle de suas paixões, a domesticação de sua alma. Esta, nos humanos, seria também “irracional” em grande medida. Isso é o que parece sugerir o colega Alécio Donizete no poema – ainda inédito - *Estudo de um Boi*.

<sup>17</sup> Estou aqui operando a partir da ótica rosiana – ótica esta que pressupunha e operava como se de fato houvesse mesmo as ditas realidades metafísicas. Ou seja, pressupunha a realidade de almas. E estas não se atinham somente aos humanos. Poderiam ainda fazer parte do ser dos animais bovinos. E por que não? Para o imaginário roseano tudo era possível. Os bois (bem como outros animais) pensavam, tinham sentimentos, comunicavam entre si e entre os humanos...

Manuel Nardi, vulgo Manuelzão – outro vaqueiro ou boiadeiro do qual Rosa se aproxima e extrai muitíssimas informações sobre bois –, diz que Rosa pedia notícia de tudo e a tudo anotava: "Ele perguntava mais que padre". Consta que teria consumido "mais de 50 cadernos de espiral, daqueles grandes". Em seus dados biográficos verifica-se que em suas viagens anotava tudo sobre aspectos da flora, da fauna e da gente sertaneja. Assim como sobre seus usos, costumes, crenças, linguagem, superstições, versos, anedotas, canções, casos, estórias...<sup>18</sup>

Seus textos refletem as minúcias e detalhes de uma mente inquiridora, de alguém com um profundo senso de observação, e de interesse por coisas aparentemente prosaicas, insignificantes. E é justamente sobre tais coisas “prosaicas”, “insignificantes”, sobre estes “pequenos nada”<sup>19</sup>, aparentemente sem importância, que ele constrói sua riquíssima prosa. É emblemático neste sentido o texto *Uns inhos engenheiros* (um conto da obra *Ave, Palavra*). O texto é resultado da observação de um quintal povoado de pássaros. O olhar de Rosa se detém sobre as ações ou comportamentos de casal de pássaros em tempo de nidificação.

Trata-se, portanto, de um escritor cuja formação foi profundamente marcada por essa experiência de mediação entre dois mundos, ou entre dois modos de vida, um rural e tradicional e outro urbano e moderno. Acostumou – já desde criança – a ouvir histórias de boiadeiros e jagunços. Iniciou com as narrativas de Juca Bananeira, o pajem negro que certamente lhe contava casos ou “causos” cujos

---

<sup>18</sup> As informações sobre esta faceta inquiridora de Rosa e o testemunho de Manuelzão foram obtidas em Nogueira Jr, s/d. Confira o blog Releituras em *Releituras*. Disponível em:

<[http://www.releituras.com/guimarosa\\_bio.asp](http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp)>. Acesso em 26 de jun. 2013

<sup>19</sup> Expressão usada por Gilberto Freyre para se referir aos saberes das populações marginalizadas – seja dos tempos coloniais, imperiais ou republicanos de nosso país – e que se coloca em contraposição aos “grandes feitos” das elites. O mérito desses “pequenos nada”, para a formação não somente de nossa cultura mas também para o estabelecimento das bases sobre as quais se constrói – nos últimos 20 ou 30 anos uma economia rural de escala –, somente em anos recentes (cerca de 50 anos) é que tem sido reconhecido por uma pequena parcela dos elos intelectuais ou acadêmicos. A este respeito ver Leite, 2012a, 2012b.

personagens eram os habitantes de um mundo mágico, encantado – surreal, quem sabe. Juca Bananeira provavelmente é quem inicia Rosa nas artes da narração, quem lhe ensina a pintar os primeiros quadros e cenas de seu mundo infantil. Ainda criança (aos 10 anos de idade) vai morar com os avós em Belo Horizonte.

Mas, mesmo morando em grandes cidades – Rio de Janeiro, Hamburgo, Paris, Bogotá –, continuou armazenando o “saber da terra natal”, pois para lá voltava regularmente. Já adulto tornou-se um misto de médico e diplomata – um ser do mundo urbano, portanto. Mas era também um homem do sertão, “meio vaqueiro”. E era de vaqueiros que queria que o mundo fosse habitado, conforme revelou em entrevista ao seu tradutor alemão, Günter W. Lorenz (LORENZ, 1973). Era também um sofisticado leitor. Quando recebeu as honrarias da Associação dos Geógrafos apontou que lia uma gama extensa de assuntos, “como zoologia, geografia, heráldica, religião, literatura, filosofia, pintura”.<sup>20</sup> A mistura programática desses saberes faz da obra de Rosa um espaço permanente de negociação entre a modernidade urbana e a cultura tradicional-oral das comunidades rurais, ou de articulação entre o espírito de vanguarda e o interesse no regional, o que, superando dualismos e dicotomias, resultou numa mescla de formas cultas e populares, arcaísmos e neologismos e regionalismos e estrangeirismos.

### **Entremeio: com o Vaqueiro Mariano**

Comecemos com o termo entremeio. Carolina Natale Toti, com base na consulta ao *Dicionário Michaelis*, lembra que o termo *entremeio*, entre outras acepções, remete à “região do corpo da vaca entre as nádegas e as coxas, atrás do úbere” (TOTI (2012). Aponta ainda que, por tratar-se de uma região bastante fértil, a escolha do

---

<sup>20</sup> Confira o pronunciamento de Guimarães Rosa feito na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, em 20/12/1945. Na ocasião ele tornou-se sócio titular desta Sociedade. O pronunciamento foi publicado, em 1946, na Revista da Sociedade Brasileira de Geografia, Rio de Janeiro (Tomo LIII, p.96-7), com título de *Guimarães Rosa e a Geografia*. O pronunciamento foi reproduzido no *Dossiê Guimarães Rosa*. Ver BEZERRA e HEIDEMANN, 2006, p 16-17.

termo *entremeio* por parte de Rosa pode ser interpretada como uma “metáfora do caráter frutífero da interação entre tradições distintas e, neste caso, das trocas culturais entre um pantaneiro pertencente a uma cultura predominantemente oral e um cidadão letrado” TOTI, op. cit.).

Faz-se necessário, antes de tudo, apresentar ao leitor o Vaqueiro Mariano. Quem é esse homem que fisga o olhar de Guimarães Rosa? Veja que até o momento de sua chegada ao Pantanal de Nhecolândia e, mais especificamente, à Fazenda Firme<sup>21</sup>, Mariano da Silva era um estranho para Guimarães Rosa.

Deixemos que Rosa apresente essa figura emblemática, que – como fará também Manuelzão – vai lhe revelar “a alma do boi”. Mariano era:

(...) um vaqueiro que reunia em si, em qualidade e cor, quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais. Típico, e não um herói, nenhum. Era de tão carne-e-osso, que nele não podia empessoar-se o cediço e o fácil da pequena lenda. Apenas um profissional esportista: um técnico amoroso de sua oficina. Mas denso, presente, almado, bom-condutor de sentimentos, crepitante de calor humano, governador de si mesmo; e inteligente. Essa pessoa, esse homem, é o vaqueiro Mariano da Silva, meu amigo (ROSA, 1985, 93).

---

<sup>21</sup> As peripécias para aí chegar estão relatadas na obra póstuma de Rosa, já mencionada, *Ave, Palavra* (ROSA, 2001). Ver o texto *Ao Pantanal*. Ele sai do Rio e vai de avião até Campo Grande. Daí segue por terra em direção a Corumbá passando por Aquidauana. De Corumbá segue de barco para o Porto da Manga e deste para a Fazenda Firme. No percurso entre Campo Grande e Corumbá ele mantém contato com o povo Terena e tenta por todos os meios, já num primeiro contato, decifrar sua língua. Cf. o texto *Uns índios (sua fala)*, Rosa, 2001. Atentar para o que consta na p. 127 e 128 sua acuidade ao indicar uma hipótese sobre o que poderia ser a expressão (ou o sufixo?) *i' ti* presente em várias palavras da língua “dos Terenos” que remetiam à cor.



Em outro momento do texto, após um relato épico em que Mariano conta como escapou de um rio enfeitado de piranhas, Rosa aponta que:

[t]inha-o ante mim, sob vulto de requieto e quase clássico boieiro (...) o mais adulto e comandante dos pastores (...) trivial na destreza e no tino, convivente honesto com o perigo, homem entre o boi xucro e permanentes verdes; um “peão”, o vaqueiro sem vara do pantanal<sup>22</sup> (ROSA, 1985, p. 97).

Rosa colocava-se como uma esponja auditiva ante Mariano; ao mesmo tempo, em que dizia compreender suas narrativas, ressaltava que havia algo experimentado no curso da vida do vaqueiro, que era impossível de transmitir – e era justamente aí que residia o poder do relato de seu interlocutor. E Rosa comenta, após o relato do episódio em que o vaqueiro por pouco não foi devorado por um cardume de piranhas em uma das travessias pelos rios do Pantanal.

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranjeira não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos (ROSA, 1985, p. 98). .

É justamente do fato de não conseguir transmitir tudo aquilo que é vivido, que Rosa empresta força ao relato de Mariano (“que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos”). E mais: quando alguém narra, esse alguém se transforma (“performa”, nas palavras de Rosa), torna-se

---

<sup>22</sup> Provavelmente o “sem vara” é aqui mencionado em comparação com os vaqueiros (boiadeiros) de Minas Gerais – que normalmente usavam varas em sua lida com os bois.

mais forte, mais resistente, pois estórias não apenas desprendem do narrador, elas concede-lhe a forma, fabricam-no, performam-no. E mais: “Narrar é resistir” (ROSA, 1985, 98).

O texto – que foi chamado por Rosa de “entrevista-retrato” – está dividido em três partes, que refletem os distintos momentos de convivência com o vaqueiro do Pantanal. O que é narrado remete a três momentos. O primeiro se dá “na copa da Fazenda Firme” e “durou três horas, à luz do lampião” (p. 93). O segundo, que se inicia pela madrugada e se estende até ao levantar do sol, e ocorre nas cercanias e dentro dos currais da fazenda Firme. E o terceiro – “(só) às nove da manhã pudemos sair” –, em “campo aberto”, quando os dois saem montados em seus respectivos cavalos para vistoriar o gado nos campos do pantanal. Não há a indicação precisa a respeito da hora que retornaram a sede da fazenda Firme: fizeram-no quando a fome pressionou.

Do conteúdo da novela, serão destacadas algumas partes das quais são acentuadas a não-separação entre humanos e animais, sobretudo entre humanos e bois. Ou a interdependência entre ambos, constituindo assim uma espécie de simbiose entre espécies distintas. É como se a diferença entre humanos e bois fosse mais de grau do que de espécies. Remete, portanto, à noção de não-demarcação referida acima.<sup>23</sup>

Nas três primeiras horas de contato de Rosa com Mariano, sentados junto a uma mesa na copa da Firme, este narra para Rosa muitas situações-limites vividas em suas lidas com o gado no Pantanal. Rosa o instiga a fornecer-lhe “fatos, casos, cenas”, pois “tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois”. Mariano “enrolado no poncho, com as mãos plantadas definitivamente na toalha da mesa, como as de um bicho em vigia”, atendeu ao pedido de Rosa. Falou do garrote *Guabiru* que emitia um berro que provocava saudades; berro esse emitido sempre nove vezes. O singular berro que emulava sentimentos, aliado à proeza de sua repetição numérica foi quem lhe

---

<sup>23</sup> O texto enseja ainda análises que contemplaria, por exemplo, um foco nas aves. Rosa a todo o momento que está em campo aberto observa as aves e faz delas belíssimas descrições, que evocam imagens singulares e que certamente será objeto de outro texto.

salvou da morte. “E só por isso não o matavam” (p. 93), por saber lidar com contagem aritmética. Um boi matemático?

Contou sobre uma vaquinha-sentinela. *Burivi* que era quem “acompanhava ao campo sua dona moça, a colher as guaviras, ou para postar-se à margem do poço, guardando o banho dela, sem deixar vir perto nenhuma criatura” (ROSA, 1985, 94).

Relatou sobre um boi que morrera de vergonha ou por não suportar uma humilhação que lhe impusera os vaqueiros. Touruno sendo um boi destemido, indo onde lhe aprazia, desgarrava-se sempre da manada, como bem entendia fazê-lo. Capaz de romper, sozinho, os emaranhados de vegetação, tecido com tabacais e espinheiros, um dia fora apanhado por uma empresa composta de vaqueiros e cães que consegue lançá-lo pelos chifres. Um laço nos chifres significou para o boi – é Mariano relatando – uma grande humilhação e daí seu desgosto e a morte que lhe sobreveio. Touruno é, portanto, o único boi suicida que vim a conhecer pela leitura do relato do Vaqueiro Mariano.

Falou, também, de outro boi que não parava de infernizar a boiada; sempre aprontado arruaças, provocando desavenças entre o mundo bovino e importunando a vida dos vaqueiros. E a causa ou a razão disso, conforme Mariano, seria um trauma – um desgosto incurável em suas palavras – sofrido quando boi ainda “ganhava corpo”.

E mais, afirmou Mariano, imagino que sem nenhuma expressão de espanto escancarada em seu rosto: “Tem boi que pode tomar ódio a uma pessoa...”. E concluiu sobre a relação homens/bois indicando uma inversão de papéis que estaria ocorrendo no Pantanal de Nhecolândia. Aqui é “(...) o gado é que cria a gente...”

Há outros casos em que a imaginação é acionada para construir os quadros e as cenas. Especialmente entre as páginas 95 a 103, Mariano narra vários casos (ou seriam mesmo fatos?) que se transformam em cenas fortes, potentes, apeladoras. Não há como não vê-las, não se pode fugir de uma montagem na forma de um quadro; que se emoldura através de nossa imaginação enquanto se lê sobre o que conta o vaqueiro Mariano.

O que salta aos olhos do leitor é a transferência, ou melhor, a atribuição do que se pode chamar de qualidades próprias dos humanos ao mundo dos bois e aves – sentimentos, capacidade linguística,

capacidade de estabelecer relações, inferir fatos futuros com base na percepção do presente, aves sabem decodificar sinais e transmiti-los para as outras espécies. Há um relato no texto que ainda não foi mencionado quando anhumas avisam para a manada bovina a aproximação dos vaqueiros: e emitem três modalidades de canto., Segundo Mariano, o primeiro canto avisa sobre a aproximação dos vaqueiros; o segundo que vieram em paz e não irão infernizar o mundo da boiada; e um terceiro indica que podem manter-se todos em paz sem necessidade de fuga.

No fantástico mundo de Rosa, homens e animais parecem participar da mesma substância. Têm sentimentos parecidos. O que está há anos luz daquilo que nos legou a tradição ocidental – e que “demarca o mundo” dos humanos ao dos outros animais. No *Discurso do Método*, Descartes diz:

(...) E isso não demonstra apenas que os animais possuem apenas menos razão do que os homens, mas que não a possuem absolutamente. Vemos que é preciso muito pouco para saber falar; e já que se nota desigualdade entre os animais de uma mesma espécie, assim como entre os homens, e que uns são mais fáceis de serem adestrados que outros, não é crível que um macaco ou um papagaio, por mais perfeitos que fossem, em sua espécie, não iguallassem uma criança das mais estúpidas (...) (DESCARTES, 1979, 61).<sup>24</sup>

Assim temos a não-separação de homens e animais.

O psicanalista Fernando Py<sup>25</sup> – ao comentar sobre a obra *Estas Estórias* – sugere que é “a rudeza da vida em comum que irmana os

---

<sup>24</sup> Agradeço ao Alécio Donizete pela indicação desta passagem do *Discurso do Método*.

<sup>25</sup> Ver o Vol. I Guimarães Rosa, Obras Completas, Vol. .1, p. 175.

seres como numa competição de valores entre rivais da mesma classe (...)", porém de espécies diferentes.

A não separação de saberes do mundo urbano e rural.

O respeito de Rosa por Mariano vinha não somente por sua capacidade de narrar – de fornecer fatos, casos e cenas –, mas também por ser o vaqueiro uma pessoa de um grande domínio técnico – “um técnico amoroso de sua oficina”, como visto. Alguém que detinha uma *expertise* – diríamos hoje. Mariano não é idealizado, romantizado. Era um ser de carne-e-osso, em quem “não podia empessoar-se o cediço e o fácil da pequena lenda”, conforme já referido. Um médico (e diplomata) detentor de saberes técnicos especializados admira e reconhece outra habilidade técnica altamente especializada – a do vaqueiro do pantanal.<sup>26</sup>

Na terceira parte do texto, Rosa descreve a habilidade de Mariano em identificar os sinais ou marcas nas orelhas dos bois que os vinculavam a fazendas específicas. Mas não somente isso: apresenta os procedimentos – que somente o detentor de uma *expertise* daria conta – para apanhar com o laço um garrote em campo aberto e imprimir nele os sinais ou marcas aludidas.

## Considerações finais

Sobre o *Entremeio: com o Vaqueiro Mariano*, creio que se pode dizer o mesmo que disse Lazar (1992) a respeito da obra *Filosofia Mestiça* de Michel Serres. Mais do que um elogio à mestiçagem de saberes, há encontros de universos culturais assimétricos, *Entremeios* pode ser visto como um tratado da aprendizagem. Uma prova de se ser culto é obter uma aprendizagem por meio de alguém que é diferente do aprendiz. Ser culto, neste sentido, é aprender com o outro. O educado – ou o ser culto ou aculturado – é quem mistura sua cultura com a de outrem. O sujeito culto é aquele que vai ao encontro do outro e se mistura, torna-se

---

<sup>26</sup> Vale notar que na entrevista que cede a Günter, em Veneza, ele aponta que selecionava os entrevistados. Por isso escolhe o Vaqueiro Mariano e o Manuelzão como interlocutores preferidos. Eram especialistas populares, podemos assim dizer? Gente que tinha a capacidade ou habilidade de lhe revelar a “alma do boi”.

mestiço. Um encontro que provoca mudanças pela mistura de elementos diversos, heterogêneos.<sup>27</sup>

Nos extremos, podemos colocar, de um lado, os iluminados: os que já sabem (ou que julgam saber) e, portanto, não precisam da aprendizagem e por isso não se misturam. Aqui se colocam também os puristas e os purificadores; os que buscam a todo custo estabelecer demarcações, colocar tabiques, separações, fundar assepsias, acreditando que é por meio disso que se alcança a aprendizagem, o saber e mesmo a sabedoria. E, do outro lado, tem-se as bestas: aqueles seres que não aprendem; repetem os processos repassados pelas gerações anteriores. Na verdade repetem um programa inscrito nos genes; seriam os seres pautados pelos instintos, pela fome do poder, pela guerra sutil ou brutal e pela sede de morte.

Haveria, então, humanos que se situam tanto nos dois extremos referidos e outros que buscam escapar desses extremos? Parece ser lícito especular sobre essa possibilidade.

Rosa apresenta, portanto, esse caminho do meio, uma terceira margem para navegar no mundo dividido em duas margens mundo da cultura – a mítica e a racional. Ou como quer o colega Alécio Donizete<sup>28</sup>, ao fazer observações sobre o presente texto, Rosa concede ouvidos e falas ao mistério que envolve a existência humana e a das coisas; ele procura e acha ou inventa sentidos para a realidade que é sempre transfigurada pela presença do discurso e de quem o profere. E por *transfigurar* compreende o colega referido:

Parte do ‘mistério’ que o discurso científico – e, infelizmente, também o filosófico – quer evitar ou negar, enquanto Guimarães o abarca; por isso o conhecimento, ou se quisermos, o conceito de conhecimento em sua inescapável relação com a linguagem ganha um sentido muito mais pleno, dinâmico e profundo ao

---

<sup>27</sup> A este respeito, ver de Michel Serres *Filosofia Mestiça* e a Entrevista que cedeu ao Programa Roda Viva da TV Cultura, em 1999.

<sup>28</sup> Em e-mail enviado ao autor em 27/04/ 2014, às 14:10, após leitura e indicações para melhorar o presente texto.

retratar vivências, não apenas como experimentos acadêmicos.

“Será exagero?” Interroga e responde Alécio Donizete, “Talvez, mas é preferível exagerar que ficar preso ao racionalismo formal, que elege a análise e o distanciamento como método em detrimento da contemplação”. Nem é preciso dizer que o autor do presente texto está de pleno acordo quanto às observações de Donizete: o racionalismo formal conduz não apenas a análises; funda os distanciamentos, estabelece os “septos”, as “limitações”, os “tabiques”... esconjurados por Rosa.

Seria desejar em demasia reivindicar um mundo em que tal racionalismo não imperasse? Creio que não.

### **GUIMARÃES ROSA AND MODERN DEMARCATION**

**ABSTRACT:** The objective of this paper is to present evidence suggesting that the prose and poetry of Guimarães Rosa were inspired by a cultural universe in which modern demarcation is not yet present. For this purpose, it was used the texts written by Guimarães Rosa himself and also by his commentators. It appears that the cosmovision of the backcountry, locus of the Rosean inspiration, was marked more by processes from a medieval or African-Amerindian Brazil - in which the perception of the world was more organic, than the modern vision that emerges in the seventeenth century and after in Europe. Such insight reaches the coast of Brazil faster (or even the few urban spaces in the countryside) instead of the backcountry portrayed by Guimarães Rosa. This will still predominate in the twentieth century, a cosmovision in which the being and the reality are not marked. The typical dualities of Western modern thought are not present: man and nature (or nature and culture) God and the Devil... It is concluded that incompatible beliefs in the modern context were mixed, composed in the backcountry cosmovision in which is captured by Guimarães Rosa in his prose. In his cosmovision, even rivers had more than two banks.

**Keywords:** Demarcation, Dualities, Organic View, Brazilian medieval, Guimarães Rosa.

## Referências

ACHINSTEIN, Peter. **O problema da demarcação**. Tradução de Paulo Sousa. Disponível em: <[http://criticanarede.com/cien\\_demarcacao.html](http://criticanarede.com/cien_demarcacao.html)> Acesso em: 27 de jan. 2014. Publicado originalmente em *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, org. Edward Craig. Londres: Routledge, 1998.

BARBOSA, Roseane do Socorro Gomes de. O religioso em Grande Sertão: Veredas e seu aporte para a aula de ensino religioso. **INTERAÇÕES - Cultura e Comunidade**. Uberlândia, v. 7 n. 12 / p. 91-102 / jul./dez. 2012 [p. 91-102]). Disponível em<<http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/revistainteracaoe/article/view/543/471>>. Acesso em: 12 de abr. 2013.

BEZERRA, Marily da Cunha e HEIDEMANN, Dieter. Dossiê Guimarães Rosa. **Rev. Estudos Avançados**, 20(58), 2006.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.

COUTINHO, Eduardo. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In: **Guimarães Rosa**. Prefácio da Ficção Completa. Vol I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 11-24 (Coleção Fortuna Crítica, 6).

----- . Apresentação. In CUNHA, Betina R. R. **O tecelão ancestral**: Guimarães Rosa e discurso mítico. São Paulo: Annablume, FAPEMIG, Belo Horizonte; UNIARAXÁ, Araxá, 2009 (p. 15-18).

CUNHA, Betina R. R. **O tecelão ancestral**: Guimarães Rosa e discurso Mítico. São Paulo: Annablume, FAPEMIG, Belo Horizonte; UNIARAXÁ, Araxá, 2009.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Regras concretas e máquinas abstratas. In: **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DESCARTES. **Discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (col. Pensadores).



FRANCO JUNIOR, Hilário. Raízes medievais do Brasil. **Revista USP**, v. 78, p. 80-104, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Publifolha, 2000 (col. Folha explica).

LAZAR, Liliane. Le Tiers-Instruit by Michel Serres. **The French Review**, Vol. 66, No. 1. (Oct., 1992), pp. 144-145.

LEITE, José Carlos. Saber local e cultura caipira – avaliação na ótica de alguns “intérpretes do Brasil”. Em **Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói RJ: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 03 a 06 de Setembro de 2012a.

LEITE, José Carlos. **Saber local**: reflexões a respeito de sua ressurgência e seu fortalecimento. Comunicação apresentada no Simpósio Cidade Pensada, em Cuiabá, no ano de:. (inédito). Referido como Leite, 2012b.

LEITE, José Carlos e LEITE, Eudes F. Saber formal e saber local: convergências e assimetrias. Em **Ciências & Cognição**, Vol 17 (2): 135-154, 2012.

LORENZ, Günter W. **Diálogo com a América Latina**: panorama de uma literatura do futuro. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

MENDES, Madalema. Nota sobre o Seminário. A Educação em Diálogos transculturais. Em **Revista Lusófona de Educação**, no. 14, 2009.

NOGUEIRA Jr. Arnaldo. Biografia de João Guimarães Rosa. Em. **Releituras**. Blog dedicado aos melhores escritores brasileiros, 1996 Disponível em: <[http://www.releituras.com/guimarosa\\_bio.asp](http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp)>. Acesso em: 26 de jun. 2013.

PY, Fernando. Estas estórias. In. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 562-573.

ROSA, João Guimarães. Carta de Guimarães Rosa a João Condé, Revelando os Segredos de Sagarana. In **Sagarana**. 31ª. Ed. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 1984a, (p. 7-11). Publicada originalmente como CARTA a João Condé (como e por que foi escrito Sagarana). A Manhã. Rio de Janeiro, 21/28 de jul. de 1946. (Suplemento Letras e Artes).

ROSA, João Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. Entrevista cedida a Günter Lorenz, Gênova, Itália, em janeiro de 1965. Publicado na obra **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: Pedagógica e Universitária, em 1973, Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>>

ROSA, João Guimarães. Entremeio: com o vaqueiro Mariano. In: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985 (p. 97-127).

ROSA, João Guimarães. Ao Pantanal. In **Ave, palavra**. 5ª. Ed. (3ª. Reimp.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001 (p. 228-233).

ROSA, João Guimarães. Uns índios (sua fala). In **Ave, palavra**. 5ª. Ed. (3ª. Reimp.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 (p. 125-128).

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001.

RÓNAI, Paulo. Nota Introdutória. Em Guimarães Rosa. **Estas Estórias**, 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985 (p. 7-9).

ROSA, Guimarães. Pronunciamento na Sociedade Brasileira de Geografia, em 1945. Publicado na **Revista da Sociedade Brasileira de Geografia** com o título Guimarães Rosa e a Geografia. Rio de Janeiro (Tomo LIII, 1946, p.96-7).

SERRES, Michel. **Filosofia Mestiça** – Le tiers instruit. São Paulo, Martins Fontes, 1991

SERRES, Michel. Entrevista cedida ao Programa *Roda Viva* da TV Cultura. São Paulo: 1999. Disponível em: <<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/386/entre>> Acesso em 4 de jul. 2013.

SPERBER, Suzi Frankl. **Quem tem medo de Guimarães Rosa?** Entrevista cedida à CECÍLIA PRADA. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas\\_sesc/pb/artigo.cfm](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm). Acesso em: 07 de dez. de 2010.

TARNAS, Richard. **A epopeia do pensamento ocidental:** para compreender as idéias que moldaram nossa visão de mundo. Trad. Beatriz Sidou, 3ª. Ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

TOTI, Carolina Natale. Meandros do entremeio com o vaqueiro Mariano de Guimarães Rosa. **Revista de Educação Pública**, Rio de Janeiro, CECIERJ, 2012. Utilizou-se o texto disponível em:

<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0137.html>>.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **Guardados da memória:** as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. Disponível em: <[http://www.klickescritores.com.br/pag\\_imortais/rosa\\_fort6.htm](http://www.klickescritores.com.br/pag_imortais/rosa_fort6.htm)>. Acesso em 27 nov. de 2010.

WEISZFLOG, Walter. **Michaelis Português:** moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

# REFLEXÕES ACERCA DA CONSTITUIÇÃO DA IDENTIDADE DO CAMPO-GRANDENSE SOB A PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA FRANCESA

Maria Luceli Faria BATISTOTE<sup>1</sup>  
Talitha Gresele da Silva OZÓRIO<sup>2</sup>

**Resumo:** As tradições, as influências de outros povos e as características regionais são enfatizadas numa tentativa de definir o povo sul-mato-grossense, mais especificamente o Campo-grandense. Dessa forma, neste trabalho, examinamos, com base nos pressupostos teóricos da Semiótica francesa, reportagens publicadas no jornal Correio do Estado - *online*, com vistas a construir a identidade desse povo. Observamos que (por meio de resultados preliminares, dada à vasta possibilidade de estudos que podem ser realizados considerando a identidade cultural de um povo), essa identidade constitui-se sempre a partir do Outro (o sujeito imigrante). Percebemos duas culturas (campo-grandense e imigrante) coabitando em um mesmo espaço discursivo, produzindo, então, uma "hibridização". Nesse processo, encontramos um sujeito que se reconhece e se identifica a partir do Outro, cuja representação identitária forma-se pelo discurso da mídia, que não se apresenta de forma neutra, mas carregado de valores ideológicos.

**Palavras-chave:** discurso jornalístico, identidade, campo-grandense

## Considerações iniciais

Para a presente pesquisa, importa considerar que, a observação da formação do Sul-mato-grossense sempre é associada à diversidade de tradições trazidas por imigrantes, tais como: japoneses, libaneses,

---

<sup>1</sup> Docente da UFMS, Curso de Letras e Programas de Pós-Graduação - Mestrado em Estudos de Linguagens e Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS); e-mail: [lucelibatistote@hotmail.com](mailto:lucelibatistote@hotmail.com)

<sup>2</sup> Graduada em Letras pela UFMS; e-mail: [talithagresele@hotmail.com](mailto:talithagresele@hotmail.com)

paraguaios, bolivianos e gaúchos; e, ainda, por meio de influências regionais advindas de indígenas e dos costumes do pantaneiro. Constata-se, um lugar onde coexistem múltiplos sujeitos e consequentemente, do ponto de vista cultural, múltiplas identidades.

Cabe, portanto, (re) pensar a construção da identidade, doravante ID, do povo de Mato Grosso do Sul, especificamente o campo-grandense: Esta identidade existe? Está em crise? Ou, ainda, há possibilidades de assimilação de outras culturas ressurgindo uma terceira, “a do campo- grandense” ?

Indagações apontadas acima, levam-nos a discutir o problema da constituição da ID do campo-grandense, a partir de cinco reportagens do Jornal Correio do Estado *online*, veiculado em nosso estado – MS. E, também, buscar compreender em que medida a mídia – como instituição ideológica, neste caso, o jornal mencionado, interfere na construção da figura do sujeito campo-grandense.

Como embasamento teórico para análise das reportagens (melhor explicitados no próximo tópico), utilizamos a perspectiva da Semiótica francesa, recorrendo, especificamente, aos conceitos de tematização e figurativização pertencentes à semântica do nível discursivo. E, para somar, levamos em consideração os apontamentos e estudos de Landowski (2002), no que diz respeito à constituição de identidades e articulação de culturas.

## **1 Apontamentos sobre a Semiótica francesa**

A Semiótica francesa procura como afirma Barros (2011, p. 7), “descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”. Ou seja, a semiótica examina os procedimentos de organização textual e, concomitantemente, os mecanismos enunciativos de produção e recepção do texto. Interessa, pois, a perspectiva semiótica, os efeitos de sentido de verdade com os quais um discurso se apresenta como verdadeiro, falso, mentiroso, entre outras características.

Nessa perspectiva teórica, o sentido de um texto é explicitado por meio de um modelo que o trata como sendo o resultado de um percurso com três níveis que se completam, mas que podem ser estudados separadamente. O percurso gerativo de sentido comporta o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo, partindo de

estruturas profundas para estruturas de superfície, do simples ao complexo, do abstrato ao concreto.

Para analisar como é construído o sentido de um texto, a semiótica francesa propõe, como já explicitado, um percurso gerativo em três níveis: **o nível fundamental**, “em que a significação surge como oposição semântica mínima” (TEIXEIRA, 1996, p. 39), ou seja, parte-se da oposição entre dois semas contrários – /vida/ versus /morte/, /amor/ versus /ódio/; fundamentados numa diferença, numa oposição e para que esta diferença se estabeleça “é preciso que os termos tenham algo em comum e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença” (FIORIN, 2011, p. 22). Enfim, um termo nunca faz sentido sozinho, mas sim na relação com o outro.

Já o **nível narrativo**, compreende-se o momento em que “um sujeito assume a ação e realiza transformações de estados” (TEIXEIRA, 1996, p. 39), isso significa uma transformação entre dois estados. Teixeira (1996, p. 43) explica que,

Num enunciado de estado, há um sujeito em relação de junção (conjunção ou disjunção) com um objeto. Num enunciado de fazer opera-se a transformação de estados (estado conjunto para disjunto ou estado disjunto para estado conjunto). A sucessividade de enunciados de ser e de fazer marcando as relações de transitividade entre os actantes sujeito e objeto, organiza-se sintaticamente numa sequência canônica constituída pelas etapas de manipulação, competência, *performance* e sanção.

Em suma, a articulação destes estados aponta polêmicas dos embates entre as ações dos sujeitos e a busca de valores ideológicos, não importando sua existência material, mas sim os valores que representam.

No **nível discursivo**, utilizado em nossas análises, o sentido chega ao patamar mais superficial e ao mesmo tempo, mais específico

e complexo, pois a narrativa é assumida por um sujeito. Teixeira (1996, p. 45) aponta que:

A introdução de um sujeito da enunciação imprime variações aos conteúdos narrativos invariantes, com a projeção de escolhas que não só espacializam, temporalizam e actorializam o discurso, mas também revestem-no das coberturas temáticas e figurativas que lhe darão identidade e filiação.

A projeção de escolhas realizadas pelo sujeito da enunciação marca os diferentes modos pelos quais o enunciado se relaciona com o discurso que enuncia. Enfim, “as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário [...] convencendo o enunciatário da verdade do seu texto”.(BARROS, 2011, p. 53-54).

Cabe ressaltar que os procedimentos semânticos do nível discursivo são dois: os percursos temáticos e figurativos. O percurso temático (Tema)

[...] é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc (FIORIN, 2011, p. 91).

Já, o percurso figurativo (figuras) “é o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc” (FIORIN, 2011, p. 91).

Com referência aos conceitos de tematização e figurativização Fiorin (2011) afirma que o percurso figurativo cria um efeito de realidade, construindo uma representação artificial da realidade, pois, representa o mundo, simula o mundo e descreve o mundo. Já, o

percurso temático, explica a realidade, classifica, ordena, estabelecendo relações de dependência.

É nesse nível de percurso que os sujeitos entram em cena manifestando suas intenções e propósitos, por meio da escolha de temas e figuras que dão concretude as suas intenções, buscando convencer, assim, o enunciatório da verdade de seu discurso.

Segundo Barros (2011), no nível do discurso os valores assumidos pelo sujeito são disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos, garantindo assim a coerência semântica do discurso e criando efeitos de sentido de verdade e realidade. Além disso, as escolhas temáticas e figurativas feitas pelo sujeito da enunciação “constroem percursos ideológicos que reiteram a construção social do sujeito da enunciação” (TEIXEIRA, op. cit., p. 47).

Entendendo que os conceitos de Tematização e Figurativização permitem, representados pela palavra, os embates sociais e constroem percursos ideológicos, optamos por mobilizá-los em nossas análises em busca de compreender como se dá a construção identitária de moradores do município de Campo Grande, MS.

## **2 Dos conceitos: identidade e gêneros textuais**

Sabemos que o conceito de identidade foi e é bastante discutido nas várias áreas científicas, por exemplo: Para a Sociologia e Antropologia a identidade se dá pela diferença, pela oposição, ou seja, eu me reconheço por ser diferente de outra pessoa; na Filosofia ocorre pela semelhança com o outro; já na Psicologia eu me reconheço a partir da relação que eu tenho com a sociedade.

Interessante notar que, apesar de cada estudo apresentar definições distintas ou similares ao conceito de “identidade”, todos tratam as questões identitárias, a partir do Outro. Seja pela diferença, semelhança ou relação, eu me reconheço a partir do outro. Embora todas as discussões advindas dessas perspectivas teóricas corroborem com nossos estudos, buscamos, ainda, o conceito de Identidade na visão descritiva-explicativa do dicionário. Segue,



Identidade – s.f. 1. Conjunto de características próprias e exclusivas de um indivíduo. 2. Consciência da própria personalidade {crise de identidade}. 3. O que faz que uma coisa seja da mesma natureza que outra. 4. Estado do que fica sempre igual. 5. Documento de identificação (HOUAISS, 2001, p. 396).

Percebemos o lexema identidade definido como um conjunto de similaridade ou para designar individualidade (que na verdade é gerada pela coletividade) e é exatamente essa forma de identidade que abordamos, especificamente, o momento em que o sujeito toma “consciência da própria personalidade” e, ou da própria identidade.

Cabe observar que ao se tratar de identidade relacionada à cultura, estaremos lidando simultaneamente com dois sujeitos: um sujeito individual, em nosso caso representado pelo sujeito campo-grandense; e um sujeito coletivo, representado pelos imigrantes. Sujeitos esses que se relacionam não por oposição, mas, sim, por assimilação. Conceito utilizado por Landowski (2002, p. 15), e que muito contribui para nosso entendimento, pois o autor aponta para o fato de integrar (assimilação) ou de repelir (exclusão).

A configuração da identidade do campo-grandense, neste caso, é baseada pela presença do outro, o imigrante; suas características, seu modo de ser, sua personalidade (tradições, costumes, etc.) são pontuados na relação que o sujeito individual tem com o sujeito coletivo e vice-versa. Entretanto, é importante ressaltar que semioticamente toda relação implica uma manipulação, e, é neste momento que o papel da mídia torna-se relevante na medida em que tal instituição (mídia / jornal Correio do Estado) “representa o sujeito campo-grandense” impondo / definindo a identidade do morador de Campo Grande ao destacar e valorizar os costumes e tradições do imigrante.

Abordamos a questão da identidade por meio do gênero reportagem, dessa forma, tecemos algumas reflexões sobre a noção de gênero, que se ampliou hoje para toda a produção textual. A opção de trabalhar com o gênero reportagem permite uma análise mais profunda

do texto na medida em que questionamos como a realidade é interpretada pelos meios de comunicação. Muitas vezes comete-se o equívoco de trabalhar a reportagem apenas como um veiculador de informações, algo meramente informativo. Entretanto, segundo Lara (2007, p. 03), “o estudo formal dos enunciados jornalísticos nos permite desvelar as intenções e ideologias subjacentes aos textos, colaborando para uma leitura menos ingênua dos discursos veiculados pelos meios de comunicação”.

Para colaborar com nossa reflexão, encontramos em Marcuschi (2008, p.155), a seguinte definição de gêneros textuais:

Gênero textual refere os textos materializados em situações comunicativas recorrentes. Os gêneros textuais são os textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas.

Os gêneros jornalísticos ainda são pouco conhecidos em termos acadêmicos, entretanto há autores que explicam a constituição de tais gêneros. Lara (2007) retoma José Marques de Melo na tentativa de conceituar o gênero jornalístico a partir dos critérios de intencionalidade e de reprodução da realidade. Os textos jornalísticos são de caráter opinativo e informativo e isso inclui o gênero reportagem.

A reportagem, gênero trabalhado nesta pesquisa, se apresenta como uma produção mais livre e variada, apesar de classificada como registro de fatos importantes que deve eximir-se de comentários, juízos de valor ou interpretação. Faraco (2005, p. 42 *apud* LARA, op. cit., p. 15), de forma didática, trata a reportagem como “um texto mais extenso, resultante e uma investigação mais detalhada dos fatos, apresentando as informações em maior profundidade”.

Dadas as considerações tecidas com referência a gêneros textuais, gêneros jornalísticos, e por fim considerações acerca do

gênero reportagem, importa a esta pesquisa, o entendimento de que o gênero reportagem não é apenas um veiculador de informações, pois sempre parte do ponto de vista de um enunciador, que pode ser do próprio jornalista ou do jornal, que interpreta os fatos do seu ponto de vista e os transmite a partir de seu juízo de valor. Isso deixa claro que a reportagem está repleta de carga ideológica, porque parte da opinião de um sujeito (que neste caso é um formador de opinião) inserido em uma determinada formação discursiva.

### 3 Das análises

Para as análises das cinco reportagens (*online*) do Jornal Correio do Estado, que circula no município de Campo Grande (MS), montamos quadros semióticos (descritos e analisados, a seguir) mobilizando conceitos de Tematização e Figurativização, procedimentos semânticos do discurso.

É importante enfatizar que, assim como o fazer teórico da semiótica é aspectualizado e imperfeitamente, o que significa que ela não se constitui como uma teoria pronta e acabada, mas um projeto: esta pesquisa apresenta resultados preliminares, considerando a extensão do assunto, a vasta possibilidade de análise, e os vários campos que podem ser explorados em se tratando da construção da identidade cultural de um povo. O foco de nossa análise, como já explicitado, comporta as influências dos costumes e tradições trazidas pelos imigrantes que vivem na cidade de Campo Grande, MS.

**Quadro 1 – Reportagem: “Arte do estado é mostrada em campeonato” (20/04/2011)**

| <b>Temas</b>     | <b>Figuras</b>                                                                                                                            |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Cultura Regional | Pantanal; População indígena; Intercâmbio cultural; Divisa Paraguai / Bolívia; Movimento migratório; Peças artesanais; Amostras de artes. |

No quadro semiótico 1, vemos que o enunciador utilizou as figuras do discurso: Pantanal; População indígena; Intercâmbio cultural; Divisa Paraguai / Bolívia; Movimento migratório; Peças artesanais; Amostras de artes – para levar o enunciatário a reconhecer ‘uma imagem no mundo’: Cultura Regional, e a partir daí, a acreditar na ‘verdade’ do discurso. Nesta reportagem a arte produzida no estado constrói o nosso universo cultural e podemos perceber que este universo parte de costumes e tradições do imigrante. Prova disso, é a escolha das figuras feita pelo enunciatário: População indígena, Divisa Paraguai/Bolívia, movimento migratório. Vemos, então que a forma abstrata: Cultura Regional – foi revestida de termos que lhe deram concretude: Pantanal; População indígena; Intercâmbio cultural; Divisa Paraguai / Bolívia; Movimento migratório; Peças artesanais; Amostras de artes. Fica claro que a atividade (Amostra de arte) que constitui o universo cultural do Campo-grandense constrói-se a partir do Outro – a saber, o sujeito coletivo = Imigrante (Indígena, Boliviano, Paraguaio).

**Quadro 2 – Reportagem: “Imigração libanesa será homenageada nesta quinta-feira” (06/08/2009)**

| <b>Temas</b>               | <b>Figuras</b>                                                                        |
|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Identidade Campo-grandense | Imigração libanesa; Oriente médio; Comércio; Influência cultural; Dança; Gastronomia. |

No quadro semiótico 2, o universo cultural também é constituído a partir do outro. Entretanto, neste caso, o sujeito individual = o campo-grandense se reconhece por meio do imigrante. O termo ‘Identidade Campo-grandense’ foi revestido pelas escolhas das figuras: Imigração libanesa; Oriente médio; Comércio; Influência cultural; Dança; Gastronomia, apresentando um efeito de verdade por parte do enunciador. O enunciatário crê no discurso, graças ao reconhecimento das figuras. Percebe-se que a ID do sujeito campo-grandense define-se a partir do imigrante (Libanês).

**Quadro 3 – Reportagem: “Colônia Japonesa é homenageada em Campo Grande” (12/08/2011).**

| <b>Temas</b>                   | <b>Figuras</b>                                                                                             |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Construção da Identidade do MS | Chegada dos Japoneses; Cultivo da terra; Formação de colônias Japonesas; Criação de escolas e associações. |
| Valorização do Imigrante       | Homenagens, Exposição de fotografias, Arquivos de fotos; Projeto da Prefeitura Municipal de Campo Grande.  |

**Quadro 4 – Reportagem: “Jogos urbanos indígenas chegam à 6ª edição” (19/05/2011).**

| <b>Temas</b>                             | <b>Figuras</b>                                                                                                                                                                                                                            |
|------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Jogos Urbanos                            | Intercâmbio esportivo; Futebol society; Vôlei de praia; Corrida; Evento; Integração.                                                                                                                                                      |
| Competição                               | Classificação; Modalidades; Equipes; Jogos; Cerimônia de abertura; Prêmios; Troféus; medalhas.                                                                                                                                            |
| Jogos Urbanos Indígenas                  | Intercâmbio esportivo entre a comunidade indígena; Dezoito comunidades; Modalidades: arco, flecha; cabo-de-guerra e lança; Danças tradicionais indígenas; Entrada do fogo simbólico; Integração do índio com a sociedade; Reforça raízes. |
| Jogos Urbanos Indígenas Campo-grandenses | Prefeitura de Campo Grande; FUNESP; FUNDAC; Evento; Parque do Sóter; Congresso técnico; Homenagem; Integração com a sociedade.                                                                                                            |

Já nos quadros semióticos 3 e 4, a identidade também é construída a partir do outro. No entanto, o universo cultural do outro (imigrante) é valorizado e enfatizado para que o sujeito individual se reconheça. Os temas ‘construção da identidade do MS’ e ‘valorização do imigrante’, do quadro 3 foram revestidos pelas figuras: Chegada dos Japoneses; Cultivo da terra; Formação de colônias Japonesas; Criação de escolas e associações; e, Homenagens, Exposição de fotografias, Arquivos de fotos; Projeto da Prefeitura Municipal de Campo Grande. E, o mesmo ocorre no quadro 4, a escolha das figuras no discurso, nos leva a reconhecer um sujeito que se constitui quando a cultura do outro é valorizada.

**Quadro 5 – Reportagem: “Dia do povo paraguaio: uma comemoração de justa alegria” (14/05/2012).**

| <b>Temas</b>                                                | <b>Figuras</b>                                                                       |
|-------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Costumes e tradições Paraguaia                              | Tereré; Chipa; Música Paraguaia; Harpa.                                              |
| Costumes Arraigados ao Mato Grosso do Sul (Campo-grandense) | Tereré; Chipa; Música Paraguaia; Harpa como símbolo da cidade morena (Campo Grande). |

No quadro 5, também configurado no reconhecimento do outro para a construção da identidade, percebe-se que o enunciador escolhe as mesmas figuras para representar o imigrante (Paraguaio) e o Campo-grandense. As figuras Tereré; Chipa; Música Paraguaia; Harpa revestem o tema: Costumes e tradições Paraguaia. E, as mesmas figuras Tereré; Chipa; Música Paraguaia; Harpa como símbolo da cidade morena (Campo Grande) revestem o tema: Costumes Arraigados ao Mato Grosso do Sul (Campo-grandense).

Observamos que as escolhas feitas pelo enunciador ancoradas ao percurso temático são de suma importância, pois, além de garantir a coerência do texto manifestam claramente as intenções e propósitos do enunciador do discurso.

Podemos inferir um possível conceito de identidade que surge no âmbito da assimilação e não da diferença como é comum na maioria das análises. Podemos entender que o sujeito campo-grandense

absorve e incorpora várias culturas, ou seja, encontramos um sujeito apropriando-se daquilo que originalmente pertence ao outro (o sujeito imigrante).

A identificação é construída pela assimilação de hábitos, como: o consumo de tereré, a produção de chipa, o ritmo da música paraguaia etc e pela valorização do outro.

Compreende-se que o outro se torna o nós, porque assimilamos as práticas e os processos simbólicos do outro, apropriamo-nos do que o outro possui de mais marcante e significativo para, então, nos identificarmos como sujeito.

A partir das análises e discussões, nota-se a identidade campo-grandense de forma híbrida, pois se constitui na mescla e assimilação de outras identidades (a dos imigrantes), formando uma nova identidade. Há uma articulação, haja vista que, na medida em que se traduz alguma coisa, são também dados ao traduzido elementos novos de cultura, isto é, algo que é diferente do original.

Enfim, duas culturas (campo-grandense e imigrante) se encontram e se articulam, surgindo uma terceira identidade que podemos chamar de híbrida.

A semioticista brasileira Barros (2011, p. 82-83) afirma,

[...] é sobretudo no nível das estruturas discursivas que a enunciação mais de revela, nas projeções da sintaxe do discurso, nos procedimentos de argumentação e na escolha dos temas e figuras, sustentadas por formações ideológicas. A análise interna do texto apreende esses aspectos e mostra que as escolhas feitas e os efeitos de sentido obtidos não são obra do acaso, mas decorrem da direção imprimida ao texto pela enunciação. Ressalta-se o caráter manipulador do discurso, revela-se sua inserção ideológica e afasta-se qualquer ideia de neutralidade ou de imparcialidade do texto.

A possibilidade de manipulação por parte do enunciador da reportagem abre um leque de questionamentos: O sujeito campo-grandense se define apenas por meio da figura do imigrante? A identidade do campo-grandense está em crise? O campo-grandense tem identidade? É possível a firmar que um município constituído por uma mescla de identidades, o campo-grandense pode definir-se originalmente? Eu só me reconheço a partir do outro?

Indagações que fomentam pesquisas futuras, embora tenham lançado, por vezes, luzes sobre nossas reflexões no decorrer desta pesquisa, e para produzir um efeito de fechamento ao nosso texto, caminhamos para as considerações finais, embora, tenhamos em mente que elas sejam apenas preliminares.

## **Considerações finais**

Ao iniciarmos esta pesquisa, nos propusemos a seguinte questão: Discutir o problema da constituição da identidade do campo-grandense e, também, buscar compreender em que medida a mídia – como instituição ideológica –, interfere na construção da figura do sujeito campo-grandense.

Percebemos que a eficácia ideológica da transparência da informação intervém na construção, via funcionamento discursivo do jornal, no que tange a recuperação de traços da realidade histórica, social e cultural do povo campo-grandense. O que nos levou a perceber duas culturas (campo-grandense e imigrante) coabitando em um mesmo espaço discursivo, e, dessa forma, surgindo, então, conforme autores mencionados, uma "hibridização".

Apontamos, exemplos de elementos novos de cultura emergidos na hibridização, e ou terceiro espaço. Vejamos: o famoso 'Sobá' da culinária japonesa produzido aqui no estado - MS (e que agora já é considerado patrimônio do município) é totalmente diferente do Sobá original; o consumo de Tereré – influência paraguaia, citado no quadro 5, (e que agora já faz parte do costume do campo-grandense) e que, também, não se iguala ao Tereré, originalmente, paraguaio.

A identificação, nesta presente pesquisa, se dá no entre, e não pela diferença. O sujeito campo-grandense se reconhece e se identifica



a partir do Outro. Entretanto, é de suma importância lembrar que a representação da identidade desse povo forma-se a partir do discurso da mídia, que não se apresenta de forma neutra, conforme apontado anteriormente, mas carregado de valores ideológicos. São as escolhas feitas pelo enunciador da reportagem, por meio de figuras que revestem temas, e que criam determinados efeitos de realidade, que nos levam a crer na verdade proferida em seu discurso.

Os percursos figurativos e temáticos conduzem-nos a ler a identidade do campo-grandense como não definida, pois, faz-se no reconhecimento, valorização e homenagem do Outro.

Urge, por fim, apontar que o trabalho encontra-se aberto a novas interpretações, olhares e, assim, permitem-se novos efeitos de sentido, aqui não elencados.

**Abstract:** Traditions, influences from other peoples and regional characteristics are emphasized in an attempt to define the people sul-mato-grossense, more specifically the campo-grandense. Thus, in this paper we examine, based on the theoretical assumptions of the French Semiotics, articles published in the newspaper *Correio do Estado* - online, in order to build the identity of these people. We note that (by preliminary results, given the vast possibility of studies that can be performed considering the cultural identity of a people), this identity is always from the Other (the immigrant subject). We noticed two cultures (campo-grandense and immigrant) cohabiting in the same discursive space, and then comes a "hybridization". In the process, we found a subject who recognizes and identifies from the Other, whose identity representation formed by the discourse of the media, which is not presented in a neutral way, but loaded with ideological values.

**Keywords:** media discourse, identity, campo-grandense.

## REFERÊNCIAS

BARROS, D. L. P. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 5º ed. 2011.

FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 15ª ed. 2011.

TEIXEIRA, L. *A Semiótica no Espelho*. Caderno de Letras da UFF. Niterói, Instituto de Letras da UFF, n. 12, p. 33-49, 1996.

HOUAISS, A e VILLAR, M. D. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LARA, J. *Os gêneros jornalísticos com conteúdo informativo (a notícia, a reportagem e a entrevista) nas aulas de língua portuguesa: desvelando a linguagem pretensamente neutra*. Disponível em: [www.diadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/357-4.pdf](http://www.diadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/357-4.pdf) Acesso dia: 15 de julho de 2013.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 3ª ed. 2008.

## OUTRAS FONTES

FUNESP. Jogos Urbanos Indígenas chegam à 6ª edição. In: < [http://www.correiadoestado.com.br/noticias/jogos-urbanos-indigenas-chegam-a-6-edicao\\_111323/](http://www.correiadoestado.com.br/noticias/jogos-urbanos-indigenas-chegam-a-6-edicao_111323/) >. Acesso em: 11 de novembro de 2012.

REDAÇÃO. Arte do Estado é mostrada em campeonato. Disponível em: < [http://www.correiadoestado.com.br/noticias/arte-do-estado-e-mostrada-em-campeonato\\_107760/](http://www.correiadoestado.com.br/noticias/arte-do-estado-e-mostrada-em-campeonato_107760/) >. Acesso em: 11 de novembro de 2012.

REDAÇÃO. Imigração libanesa será homenageada nesta quinta-feira. Disponível em: < [http://www.correiadoestado.com.br/noticias/imigracao-libanesa-sera-homenageada-nesta-quinta-feira\\_40361/](http://www.correiadoestado.com.br/noticias/imigracao-libanesa-sera-homenageada-nesta-quinta-feira_40361/) >. Acesso em: 11 de novembro de 2012.

REDAÇÃO. Colônia japonesa é homenageada em Campo Grande. In: < [http://www.correiodoestado.com.br/noticias/colonia-japonesa-e-homenageada-em-campo-grande\\_120967/](http://www.correiodoestado.com.br/noticias/colonia-japonesa-e-homenageada-em-campo-grande_120967/) >. Acesso em: 11 de novembro de 2012.

RICCI, G. C. Dia do Povo Paraguaio: uma comemoração de justa alegria. In: < [http://www.correiodoestado.com.br/noticias/dia-do-povo-paraguaio-uma-comemoracao-de-justa-alegria\\_149112/](http://www.correiodoestado.com.br/noticias/dia-do-povo-paraguaio-uma-comemoracao-de-justa-alegria_149112/) >. Acesso em: 11 de novembro de 2012.

# MEMÓRIA, IDENTIDADE, TERRITÓRIO: A FICÇÃO COMO MONUMENTO NEGATIVO<sup>1</sup>

Rogério LIMA<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo faço o relato de uma etapa da minha pesquisa pós-doutoral sobre a relação entre ficção e pós-ditadura. Do conceito de anti-monumento presente na obra de Jochen Gerz, artista alemão, desenvolvi a seguinte tese: a obra de arte literária pós-ditadura pode ser lida como um monumento negativo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e memória, Literatura sul-americana, Ficção e pós-ditadura

Pretendo fazer aqui um breve relato dos meus interesses na pesquisa em Letras, particularmente sobre a pesquisa realizada no âmbito do meu Estágio Sênior no Exterior, patrocinada pela CAPES, na Universidade de Rennes 2, junto à equipe ERIMIT, com a colaboração dos professores Rita Godet e Nestor Ponce.

No período de setembro de 2012 a agosto de 2013 trabalhei junto à *Equipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Identités, Territoires”/Université Rennes 2/Département de Portugais - ERIMIT*, em Rennes 2, com o suporte da CAPES, por meio do seu programa Estágio Sênior no Exterior, destinado a pesquisadores com mais de 8 anos de doutoramento. Ao longo deste período desenvolvi pesquisa voltada para a relação existente entre literatura, memória e ficção pós-ditadura. Trabalhei com obras dos autores brasileiros

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da pesquisa pós-doutoral intitulada *A transgressão das fronteiras e do território das formas narrativas contemporâneas na memorialística ficcional pós-ditadura na América Latina: Mercado, Fernandes, Manguel, Coelho*, realizada durante Estágio Sênior no Exterior com bolsa concedida pela CAPES, no período setembro 2012 a agosto 2013, junto à equipe PRIPLAP/ERIMIT, Université Rennes 2, França.

<sup>2</sup> Universidade de Brasília, Campus Darcy Ribeiro, Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília – DF, Brasil, CEP 70900-910. rlima@unb.br

Ronaldo Costa Fernandes e Teixeira Coelho, e dos argentinos Alberto Manguel e Tununa Mercado.

### **O problema:**

Inicialmente, o problema proposto na pesquisa estava circunscrito à seguinte questão: *Quais os elementos que a partir dos anos 1990, restaurado o regime democrático no continente sul-americano, levaram ao surgimento e à configuração estética de uma literatura memorialística pós-ditatorial na América Latina?*

### **Hipóteses:**

As hipóteses com as quais tenho trabalhado para orientar as investigações propostas nesse estudo sobre a ficção pós-ditatorial latino-americana são as seguintes:

- a) Os processos de revisão histórica e jurídica envolvendo atos cometidos pelos agentes dos Estados autoritários latino-americanos abriram caminho para a interação e interlocução entre memória individual e a memória coletiva.
- b) O surgimento da memorialística pós-ditadura no Brasil representa uma reação silenciosa contra a patrimonialização da memória, contra a memória institucionalizada do discurso de poder vigente, seus símbolos, sua influência sobre a memória individual e seu reflexo sobre a narrativa.
- c) A narrativa pós-ditatorial promove a confrontação das memórias. Estimula práticas de memória e de esquecimento. Favorece o discurso dissidente contra os abusos da memória, a denúncia dos “assassinos da memória”, o silêncio, a amnésia, os “graus” de esquecimento e o esquecimento seletivo.

### **Objetivo:**

O objetivo estabelecido para a etapa inicial da pesquisa era:

**Refletir** sobre as formas e estruturas de construção estética da memorialística ficcional pós-ditatorial da América Latina, no âmbito do MERCOSUL, especificamente na produção ficcional de dois

autores brasileiros e argentinos, e sobre os temas abordados por ela: a memória dos estados de exceção; o exílio latino-americano e transatlântico, o sentimento de pertencimento patriótico; o afastamento de forma hostil da nação, a fragmentação da identidade; a dificuldade de inserção numa nova cultura e a convivência com a melancolia, recordações dolorosas e ressentimentos, que surgem sob a forma de fragmentos, restos narrativos irreconciliáveis.

### **A Meta:**

A meta de desenvolvimento da pesquisa era elaborar uma análise crítico-teórica e terminológica de um segmento da cultura literária latino-americana, em particular da literatura produzida no Brasil e Argentina, pelos quatro autores elencados na nossa proposta de estudo. Faríamos isso tomando como ponto de partida o acervo do pensamento crítico-cultural da própria América Latina, num esforço para construir uma crítica original; centrada nas relações culturais *Sul-Sul*. Para a realização dessa empreitada investigativa contávamos com a colaboração de colegas pesquisadores situados em centros de pesquisa europeus, valorizando as já históricas trocas intelectuais e científicas, transatlânticas, institucionais estabelecidas entre a Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura, e a Universidade de Rennes 2, equipe PRIPLAP/ERIMIT.

### **Objetivos Específicos:**

Como se tratava da realização de estudos avançados na área de Letras sob a temática geral “Pensar as Américas Latinas e suas representações estéticas em meio aos trânsitos culturais globais”. Especificamente, a proposta era executar um estudo sobre a memória ficcional pós-ditadura e suas representações estéticas na literatura sul-americana, com enfoque particular na produção ficcional dos autores brasileiros Ronaldo Costa Fernandes e Teixeira Coelho e argentinos Tununa Mercado e Alberto Manguel.

Estes são quatro autores do chamado pós-boom da literatura latino-americana dos anos 1970/1980. O pós-boom apresenta uma literatura

mais uma vez renovada, mais próxima do cotidiano, dos conflitos urbanos, das questões referentes às subjetividades emergentes e aos atores sociais do agora. No momento que segue ao luto pós-ditadura, dentre as características dessa nova ficção é possível atestar a ocorrência de: multiplicidade de modelos, a existência de um forte sentido de presente, a superação do trauma histórico, a revisão do moderno e a sintonia com as diversas mídias e formas narrativas do seu tempo.

Para a sistematização do trabalho desdobrei a pesquisa em objetivos específicos que foram propostos da seguinte forma:

A) **Produzir** uma análise crítica dos fundamentos alegados por produtores de textos (literários, teóricos, críticos) dos séculos XX e XXI sobre sua própria escrita chamada escrita memorialística pós-ditatorial latino-americana, considerando a perspectiva implícita e explícita que os escritores produzem sobre sua própria escritura em suas respectivas obras; a perspectiva de críticos e teóricos sobre a produção literária destes escritores; a perspectiva de críticos e teóricos sobre a produção de crítica e teoria, a fim de discutir a emergência de novos sentidos sobre o contexto e as bases materiais em que se configura esta produção.

B) **Estudar** a ficção de temática pós-ditatorial dos escritores sul-americanos Ronaldo Costa Fernandes, *Um homem é muito pouco*; Teixeira Coelho, *História natural da ditadura*; Tununa Mercado, *Estado de memória*, e Alberto Manguel, *Todos os homens são mentirosos*.

C) **Investigar** o fato de os autores latino-americanos contemporâneos, diferentemente de importantes ficcionistas dos anos 1970/1980 da mesma região, não se sentirem seguros em relação a nada e não acreditarem mais que o escritor possa vir a ser a voz daqueles que não têm voz ou a testemunha privilegiada de seus sonhos.

D) **Pensar** sobre as estratégias de incorporação e interação de discursos artístico-culturais narrativos não-literários aos processos de construção da ficção: tais como a política, a moda, a filosofia, a fotografia, o cinema, as artes de forma geral.

### **Método de realização dos estudos:**

**Quanto à natureza:**

A metodologia adotada no estudo proposto foi o da Pesquisa Básica (leitura, análise e escrita): objetivando gerar conhecimentos e pontos de vista novos, aplicáveis ao entendimento da produção literária latino-americana contemporânea, e que viessem a também contribuir para o avanço dos Estudos Literários no Brasil e para a abertura de novas linhas de pesquisa e/ou o fortalecimento de linhas já existentes, de relevância para o desenvolvimento da área de Letras no país.

**Quanto à forma de abordagem do tema:**

Como se trata de pesquisa descritiva onde o processo e seu significado são os focos principais de abordagem do problema proposto a pesquisa tem caráter Qualitativo: levando-se em consideração que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito produtor de literatura, ou seja, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação do fenômeno literário e a atribuição de significados são básicos no estudo proposto, requerendo a adoção do processo de pesquisa qualitativa.

**Quanto aos objetivos:**

Quanto aos objetivos, trata-se de estudo avançado de caráter exploratório: visando proporcionar maior familiaridade com o problema proposto, com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses. Envolve levantamento bibliográfico; entrevistas com membros da equipe EREMIT que tiveram experiências práticas com a temática e/ou problema a ser pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão do problema proposto. Trata-se de pesquisa de caráter indutivo que assumiu a forma de Pesquisa Bibliográfica e de Estudo de caso.



## **Embasamento teórico:**

Tomando a perspectiva da crítica cultural como ponto de partida entendemos que a proposição teórica da crítica da cultura e da semiologia crítica serviria perfeitamente ao propósito da minha investigação que era o de buscar identificar quais são os processos criativos utilizados na elaboração da narrativa ficcional pós-ditadura sul-americana. O aporte teórico do qual fizemos uso ao longo do nosso estudo envolveu a integração e diálogo entre diversas áreas do conhecimento tais como a: semiologia crítica do texto literário, filosofia, economia, política, história, teoria literária, estudo das mídias.

## **A pesquisa e seus desdobramentos: a ficção como monumento negativo**

No transcorrer da pesquisa, e devido a uma das vertentes de análise das obras estudadas e suas relações com diversas formas de manifestação artística, desenvolvi a tese de que as obras ficcionais estudadas pudessem vir a se configurarem como monumentos artísticos, mais precisamente como anti-monumentos ou monumentos negativos. A ideia da percepção e estudo da ficção como anti-monumento ou monumento negativo teve seu início a partir do meu contato com a obra e os textos de Jochen Gerz, artista alemão que trabalha o tema das memórias de guerra e genocídio em sua obra. Ao tomar conhecimento do trabalho de Gerz percebi a relação entre a sua obra e a temática de pesquisa que eu estava desenvolvendo: formas de registro da dor e sofrimento gerados por acontecimentos políticos ao longo do século XX.

Acredito que podemos pensar a ficção memorialística que trata de períodos ditatoriais como anti-monumentos ou monumentos negativos contra o sofrimento e a dor — propositadamente não utilizei a classificação romance para essas obras, devido às diversas características e métodos de construção ficcional utilizados nas diversas obras ficcionais que tratam do tema abordado na pesquisa. Passei a considerar essas obras de ficção como anti-monumentos literários por identificar nelas um princípio motivador: que é o de

manter viva a memória de tempos obscuros da história política recente da América do Sul, que permitiram a instalação de ditaduras militares com todas as suas consequências para o exercício dos direitos civis e das liberdades individuais.

Essas obras são uma espécie de partilha de memórias de histórias de violências extremas cometidas pelos agentes dos Estados autoritários. São também memórias de ações de destruição de todas as espécies de vozes políticas discordantes: ações que se materializaram em extermínios, violência em massa, genocídios. O caráter anti-monumental ou negativo que associei a elas se deve ao fator de que, devido às características e interesses culturais e políticos do tempo presente, elas tendem a desaparecer, a se tornarem invisíveis, caindo em total esquecimento. Atingindo uma “existência desaparecida”, a invisibilidade.

## **O monumento**

A definição tradicional da palavra monumento é de obra de escultura ou arquitetura destinada a conservar a memória de uma pessoa, de um acontecimento histórico etc. Os monumentos se caracterizam por serem objetos tridimensionais em materiais sólidos e duráveis, construídos para preservar a memória coletiva. A obra monumental tem por finalidade poder ser vista por todos: visitantes e transeuntes. Este é um fator determinante da sua localização e das suas dimensões. Consagrado à lembrança de alguém ou a um fato histórico, o monumento está sempre em estreita ligação com aquilo que se comemora.<sup>3</sup>

A ideia do monumento e seu papel cultural, social e político estão em discussão, em diversos campos da arte, por diversos artistas e pensadores. Sobre estes sujeitos a historiadora Annette Becker e o antropólogo Octave Debary propõem a seguinte questão: se certas exposições, museus ou memoriais, que têm por definição serem lugares destinados à preservação da memória e portadores de uma

---

<sup>3</sup> <http://www5.ac-lille.fr/~clgflandres/HIDA/3HDA-APla-Monument.pdf>, consulté le 15/10/2013.

missão pedagógica e cívica, pretendendo mostrar as violências extremas não estariam escondendo aquilo que eles pretendem revelar? Expor não seria somente mostrar, mas frequentemente seria também uma ação de velar/esconder. Trata-se menos de duvidar da intencionalidade de exposição do que interrogar seu poder, sua capacidade de desvelamento. Pretendendo mostrar, transmitir as violências extremas como as violências de guerra, afirmamos que é possível olhar para elas, vê-las; ver aquilo que paradoxalmente assinala o desaparecimento do olhar, a destruição dos indivíduos e por vezes dos lugares onde eles encontraram e viveram o seu sofrimento<sup>4</sup>.

Na nossa pesquisa utilizamos para a obra literária de Teixeira Coelho, *História natural da ditadura*, — assim como para as outras obras ficcionais com as quais trabalhamos —, o conceito de anti-monumento ou monumento negativo, que tomamos emprestado da definição do trabalho artístico de Jochen Gerz, feita por Annette Becker e Octave Dubary. Na obra de Gerz a monumentalidade é “a existência desaparecida” quase uma inexistência, é invisível. Gerz emprega seu tempo construindo “anti-monumentos”, fazendo desaparecer os objetos, os memoriais, os nomes, as questões. Tudo o que as nossas sociedade pretendem reter do passado ou guardar na memória, cultivar como lembrança, tudo o que elas pensam nos mostrar através da atestação de uma presença material, Gerz interroga de maneira inversa numa função de remexer o passado, um passado considerado “sob vigilância”<sup>5</sup>.

Na sua obra *2.146 pavês, Monumento contra o racismo*, Sarrebruck, 1988/1993, Gerz utilizou 2.146 pedras do piso da praça do parlamento da cidade de Sarrebruck, que foram “clandestinamente retirados para serem recolocados nos seus lugares, gravados cada um deles, em suas bases, com o nome de um cemitério judeu da Alemanha. Em seguida, a praça foi rebatizada com o nome de “Praça do monumento invisível”, uma vez que o trabalho de Gerz foi

---

<sup>4</sup> BECKER A. ET DEBARY O., *op. cit.*, p. 5.

<sup>5</sup> BECKER A. ET DEBARY O., *op. cit.*, p. 123.

Sarre".<sup>6</sup>



*Racismo* (Foto Jochen Gerz)



(Foto Jochen Gerz)

ditatorial na América do Sul. Seja pelo monumento construído em

par le parlement du Land de la Sarre ». (Tradução do autor)

homenagem a Walter Benjamin, na cidade espanhola de Portbou, seja pelo caderno do artista do argentino León Ferrari (1920 — 2013).

Na narrativa de Teixeira Coelho a arte assume como sua função guardar os traços da violência cometida pelo Estado e denunciar a existência dos atos arbitrários. No capítulo *Sur*, de História natural da ditadura, o narrador protagonista conta a sua experiência com León Ferrari e seu caderno de artista intitulado *Nosotros no sabíamos*:

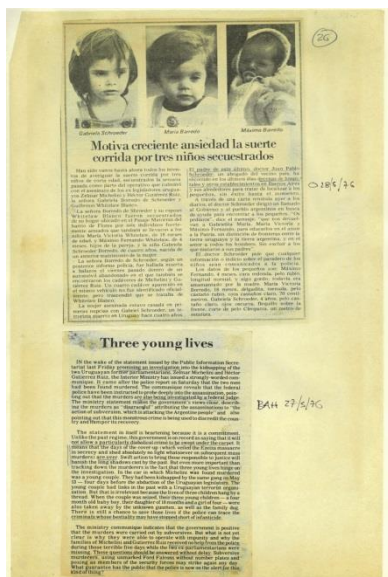
Sob um céu azul de doer na memória, em agosto de 2004, Buenos Aires, León Ferrari deu-me um caderno espiralado de grande formato reunindo cópias Xerox de notícias de jornais datados de 28 anos atrás. Vinte e oito anos, um quarto de século e algo mais. O título do caderno, em três linhas superpostas: *Nosotros no sabíamos*. Nós não sabíamos. Claro que sabíamos. León Ferrari sabia, óbvio todos sabiam muito bem, bem demais. León sempre fez da ironia uma linha central do seu trabalho. O título, era evidente, aludia ao que os alemães, ao que muitos alemães haviam dito finda a segunda guerra mundial. *Nosotros no sabíamos*. Claro que sabíamos.<sup>7</sup>

*Nosotros no sabíamos*, é uma coleção de recortes de jornais sobre a repressão política durante o ano de 1976, editado por Ferrari de 1976 a 1994.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> COELHO T., *História natural da ditadura*, São Paulo, Iluminuras, 2006, p. 69.

<sup>8</sup> FERRARI L. <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/series/nosotros-no-sabiamos/>



(León Ferrari / *Nosotros no Sabíamos*)

No livro de poemas *Desapariencia no engaña*, do poeta argentino Néstor Ponce recolhi 37 epígrafes colocadas sobre cada um dos poemas que integram o livro.

« *Campo de concentración*  
*Club Atlético, 1978, junio*  
*Campo de concentración*  
*Campo de mayo, 1979, septiembre*  
*Campo de concentración*  
*Campo de mayo, 1977, agosto*  
*Río de la Plata, Avión militar*  
*1977, septiembre*  
*Campo de concentración*  
*La Escuelita, Bahía Blanca, 1977,*  
*noviembre*  
*Campo de concentración*  
*Club Atlético, 1980, mayo*  
*Campo de concentración*  
*Comisaría Quinta, 1979, marzo*  
*Campo de concentración*

*Puesto Vasco, 1979, diciembre*  
*Campo de concentración*  
*Pozo de Quilmes, 1979, julio*  
*Campo de concentración*  
*Mansión Seré, 1978, julio*  
*Campo de concentración*  
*La Ribera, 1977, marzo*  
*Campo de concentración*  
*ESMA, 1977, enero*  
*Campo de concentración*  
*Pozo de Quilmes, 1977, diciembre*  
*Campo de concentración*  
*Olimpo, 1976, diciembre*  
*Campo de concentración*  
*La Perla, 1979, mayo*  
*Campo de concentración*  
*El Banco, 1976, invierno*  
*Campo de concentración*  
*La Cacha, 1978, febrero*  
*Campo de concentración*  
*Coti, 1976, agosto*  
*Campo de concentración*  
*La Cueva, 1976, mayo*  
*Campo de concentración*  
*El Vesubio, 1980, enero*  
*Avión*  
*Río de La Plata, 1977, febrero*  
*Campo de concentración*  
*Puente doce, 1978, marzo*  
*Campo de concentración*  
*Automores Orletti, 1976, septiembre*  
*Campo de concentración*  
*Escuelita de Famaillá, 1976, junio*  
*Campo de concentración*  
*Comisaría Segunda, 1980, marzo*  
*Campo de concentración*  
*El Motel de Tucumán, 1978, diciembre*

*Campo de concentración*  
*Hidráulica de Córdoba, 1978, mayo*  
*Campo de concentración*  
*Policlínico Posadas, 1976, noviembre*  
*Campo de concentración*  
*Campo de Mayo, 1978, enero*  
*Campo de concentración*  
*La Perla, 1979, octubre*  
*Campo de concentración*  
*El descanso, 1978, octubre*  
*Campo de concentración*  
*Pozo de Arana, 1979, enero*  
*Campo de concentración*  
*Automores Orletti, 1976, julio*  
*Campo de concentración*  
*ESMA, 1977, abril*  
*A Rodolfo Walsh*  
*Campo de concentración*  
*Polígono de Campana*  
*Campo de concentración*  
*cerca de tu casa, mañana por la mañana*  
*La plata, Mar de Ajó, Buenos Aires,*  
*Humaitá, Asunción, San Pablo, Rio de*  
*janeiro, Muriqui, Fontenay S/Bois, Ivry*  
*S/Seine, Paris, Rennes, Saint-Jacques de*  
*La Lande,*  
*1976-2009 »<sup>9</sup>*

Cada uma das epígrafes se refere a um centro de detenção e tortura mantido pelo sistema de repressão política que se instalou na Argentina a partir de 1976; salvo a última epígrafe onde o poeta inscreveu o seu percurso em direção à liberdade e ao exílio transatlântico na Bretanha. Utilizando as epígrafes Ponce reconstruiu o percurso dos centros de horror político do governo militar, de 1976 a

---

<sup>9</sup> PONCE N., *Désapparences*. Brest, Les Hauts-Fonds, 2013, p. 8 – 91.



1983. A estes percursos, podemos chamá-los percursos geográficos da memória, da dor e de sofrimento.

Com o recolhimento das epígrafes sob a forma de estrofes é possível ler um primeiro ou último “poema” na obra de Ponce. Esse novo “poema” é uma espécie de anti-monumento erigido em memória de cada um daquele, homem ou mulher, que foi enviado, involuntariamente e forçadamente, para esses lugares de produção de dor e sofrimento. Fernando Aínsa registra que as memórias desses lugares de sofrimento são referências de uma história pessoal que dialoga, quando elas não estão em confrontação, com a memória oficial. Devido à confrontação de memórias é possível descobrimos que as lembranças não são somente pessoais, mas pertencem a um tempo que nos impõe os paradigmas de uma memória coletiva elaborada como um verdadeiro sistema de reconstrução histórica e de justificação do presente do qual nós somos prisioneiros, ainda que não tenhamos plena consciência disso.<sup>10</sup>

As referências aos lugares de tortura e aprisionamento ilegal, as lembranças de histórias pessoais, são trabalhadas por Néstor Ponce como foram trabalhadas as pedras da praça do parlamento em Sarrebruck por Jochen Gerz para construir seu *Monumento contra o racismo*, o monumento invisível.

Se Gerz gravou o nome de cada um dos 2.146 cemitérios judeus existentes na Alemanha na base de 2.146 pedras do calçamento da praça do parlamento de Sarrebruck, Ponce inscreveu sobre cada um dos poemas de *Desapariencia no engaña* uma parte da história sombria da Argentina sob a ditadura da junta militar que a governou. A poesia de Ponce com suas epígrafes faz reviver os corpos e as almas daqueles que foram injuriados, este é o caráter purificador da palavra poética, a palavra modifica a nossa lembrança.<sup>11</sup>

As inscrições das epígrafes sobre os poemas são como as inscrições sobre o *Monumento contra o fascismo* que Gerz construiu

---

<sup>10</sup> AINSA F., « Les gardiens de la mémoire », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 29 octobre 2013. URL : <http://amerika.revues.org/1708> ; DOI : 10.4000/amerika.1708

<sup>11</sup> BOSI A. *Entre a literatura e a história*, São Paulo, Editora 34, 2013, p. 16 – 23.

na cidade de Hamburgo, Alemanha. Este monumento, uma coluna recoberta de chumbo, foi criado para receber assinaturas dos habitantes e dos visitantes da cidade de Hamburgo. O monumento foi construído também para desaparecer ao final de dez anos. Após dez anos ele desapareceu completamente, enfiado no solo, por conta de solução de engenharia especialmente projetada para esse fim. Hoje, no lugar da coluna resta o convite inicial e a inscrição: « Rien ne peut se dresser à notre place contre l'injustice », — “nada pode se dirigir em nosso lugar contra a injustiça”.<sup>12</sup>



(*Monument contre le fascisme* – Photo Studio Gerz)

Esta mesma questão pode ser encontrada na obra *Tout sera oublié* [*Tudo será esquecido*], romance gráfico sobre a guerra da ex-Iugoslávia, de Mathias Énard e Pierre Marques (2013): a ideia de um monumento — que não seja nem sérvio, nem bósnio, nem croata — sobre o qual os habitantes da cidade Saraievo: sérvios, bósnios e croatas, possam inscrever algumas palavras. O narrador protagonista

---

<sup>12</sup> GERZ J., “Montrer les violences de guerre: partages du non-vecu (paroles de témoin) in BECKER A. ET DEBARY O., *Montrer les violences extrêmes*. Creaphiseditions, Vérone (italie), 2012, p. 133.

de *Tout sera oublié* expõe para sua amiga Marina o seu projeto para o monumento que lhe fora encomendado; ele pensa em aproveitar uma antiga pista de *bobsleigh* — o esporte de inverno praticado com trenó — transformando-a em lugar de memória, um lugar onde cada pessoa possa nele inscrever uma palavra sobre os muros em ruínas, desenhar um signo, escrever um comentário. Um lugar deixado em estado selvagem. O narrador acredita que são os habitantes do lugar que devem contar a história da guerra. Do ponto de vista do narrador um monumento é algo que se impõe do exterior, e para ele não isso serve a nada. Do seu ponto de vista, é suficiente assinalar o lugar do monumento e deixar que as pessoas se apropriarem dele. Deixar a destruição falar por ela mesma até a sua desapareição.<sup>13</sup>

Enquanto ouve a descrição que o amigo faz do seu projeto para o monumento, Marina pensa num outro monumento que ela tem presente em sua memória: *Passagens* construído em homenagem a Walter Benjamin, na cidade de Portbou, na Catalunha, criado pelo artista israelense Dani Karavan.



(Foto : Nina Blondet/Jean-Marc Noël/Patrick Perrotte)<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> ÉNARD M. ET MARQUÈS P., *Tout sera oublié*, Vérone, Actes Sud BD, 2013, p. 101 – 115.

<sup>14</sup> PERROTTE P.,

[http://pedagogie.ac-montpellier.fr/Disciplines/arts/arts\\_plastiques/bacdoc/karavan/index.html](http://pedagogie.ac-montpellier.fr/Disciplines/arts/arts_plastiques/bacdoc/karavan/index.html)

O monumento batizado com o nome “Passagem” se refere à última obra inacabada de Walter Benjamin *As passagens*, começada em 1927.



(Foto : Nina Blondet/Jean-Marc Noël/Patrick Perrotte)<sup>15</sup>

O monumento é composto de um túnel formado por placas de aço com a aparência de enferrujadas. Instalado em Portbou, em meio a uma paisagem rochosa e acidentada, batida pela Tramontana, o vento que sopra em direção ao norte com grande fúria.



(Foto : Nina Blondet/Jean-Marc Noël/Patrick Perrotte)<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> PERROTTE P.,

[http://pedagogie.ac-montpellier.fr/DisCIPLINES/arts/arts\\_plastiques/bacdoc/karavan/index.html](http://pedagogie.ac-montpellier.fr/DisCIPLINES/arts/arts_plastiques/bacdoc/karavan/index.html)

À medida que o visitante desce através do túnel ele sente os efeitos da solidão nos seus vestígios até que finalmente percebe no fim a luz, um belvedere impressionante sobre a baía e o mar furioso de Portbou.<sup>17</sup>

Este é o mesmo monumento que o narrador de Teixeira Coelho, em *História natural da ditadura*, visita. Monumento que o narrador chama de monumento negativo. Comparo-o a outro trabalho que considero também como um anti-monumento ou monumento negativo, construído pelo artista fotográfico argentino Gustavo Germano a partir do seu projeto *Ausências Operação Condor* : ausências (Argentina) e ausências (Brasil).

“Ausências” é um projeto expositivo que, partindo de material fotográfico de álbuns familiares, mostra quatorze casos através dos quais se dá rosto ao universo dos que aqui já não estão: trabalhadores, militantes de bairro, estudantes, operários, profissionais, famílias inteiras; elas e eles, vítimas do plano sistemático de repressão ilegal e desaparecimento forçado de pessoas instaurado pela ditadura militar na Argentina entre 1976 e 1983.<sup>18</sup>

---

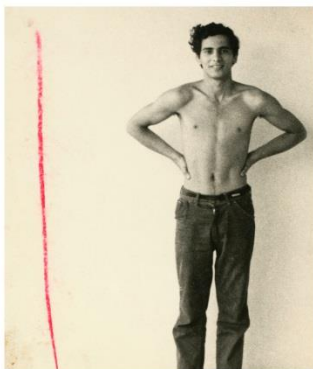
<sup>16</sup>PERROTTE P.,

[http://pedagogie.ac-montpellier.fr/Disciplines/arts/arts\\_plastiques/bacdoc/karavan/index.html](http://pedagogie.ac-montpellier.fr/Disciplines/arts/arts_plastiques/bacdoc/karavan/index.html)

<sup>17</sup> COSTA BRAVA : <http://blog.costabravas.fr/le-monument-walter-benjamin-a-portbou-et-ii/>

<sup>18</sup> GERMANO G., <http://www.gustavogermano.com>

*Ausências Operação Condor: Ausência*  
(Brasil) / Foto : Alex Paula Xavier



1970  
Alex de Paula Xavier Pereira



2012

*Ausências Operação Condor: Ausência*  
(Brasil) / Foto : Alex Paula Xavier



1975  
"La Tortuga Alegre", Rio Uruguay, Entre Rios  
Orlando René Mandoz  
Leticia Margarita Oliva



2006  
"La Tortuga Alegre", Rio Uruguay, Entre Rios

Essas são manifestações artísticas sobre a memória do desaparecimento, do sofrimento e da violência. São anti-monumentos, monumentos negativos, pois devido às circunstâncias do tempo presente tendem a “desaparecer” do campo de visão do homem do nosso tempo. Penso que esta monumentalidade é criada pelo vazio, pela ausência, pela inversão de uma presença negativa de exposição da memória — a presença daquele que falta —, pelas lembranças, pelos vestígios e restos de tudo que foi vivido.

## Conclusão

Em cada uma das narrativas ficcionais, sobre as quais temos tratado na nossa pesquisa, não há herói no sentido tradicional. Os heróis dessas narrativas são os sobreviventes que têm a chance de poder rememorar os fatos e as experiências vividas. Ter sobrevivido é o grande feito dos protagonistas de narrativas como *Um homem é muito pouco*, de Ronaldo Costa Fernandes, *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho, *K. relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski. O ato heróico desses personagens é terem sobrevivido ao sistema de valores imposto pelas políticas militares autoritárias na América do Sul durante os anos 1960 e 1980. Conforme anotou Hermann Broch: “Todo sistema de valor ao qual o homem é submetido é por sua vez uma reflexão teórica que pretende o absoluto, e um fato empírico, por consequência “histórico”, sujeito a todas as insuficiências do empírico, exposto à mudança e ao desaparecimento.”<sup>20</sup>

Cada uma dessas narrativas representa a constatação de que todo sistema de valor pode ser submetido a uma mudança. Valère Novarina

---

<sup>19</sup> GERMANO G., <http://www.gustavogermano.com>

<sup>20</sup> BROCH H., *Logique d'un monde en désintégration: six essais philosophiques*. Traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Pierre Rusch, Paris – Tel-Aviv, Éditions de L'Éclat, 2005, p. 19.

nos diz que a verdade é anamnese: é movimento, ela chega por acaso, ela opera, ela faz aparecer, não é um ser diante de si, é o ato de um drama. Para os gregos não havia nada de fixo, nada de estável, nada de imóvel, a verdade era a mutação de uma cena, a transfiguração de uma figura, um processo. A verdade era um drama.<sup>21</sup>

Podemos dizer que a verdade incômoda do terror, imposta pelo Estado autoritário-financeiro, industrial-militar e ditatorial, foi vencida por uma mudança em direção a uma verdade mais humana; a verdade daqueles que não querem ser cúmplices das atrocidades cometidas pelo Estado algoz e anti-democrático, a verdade daqueles que viveram e que foram tocados pela violência do terror do Estado.

Tudo tem um preço, a economia está por todo lado. Nós temos uma economia financeira, do tempo, das relações de amizade e de afinidades, das relações intelectuais. Existe uma economia da pesquisa, temos também uma economia da memória e do esquecimento. A economia está presente em todos os lugares, não podemos esquecer! Eu diria que hoje, na América do Sul, vivemos numa nova economia moral. Uma economia moral corresponde à produção, à repartição, à circulação e à utilização das emoções dos valores, das normas e das obrigações no espaço social.<sup>22</sup> As obras literárias: as narrativas, poemas; as obras fotográficas, que utilizamos no nosso estudo são testemunhos da mudança dos sistemas de valores políticos, econômicos e morais no continente sul-americano, que está sendo tocado pela vontade da nossa época: que é a vontade de fazer “o inventário das nossas feridas e de nossos recursos”<sup>23</sup>, de revisar o passado recente.

Para concluir, creio que o que revivemos será o que definirá a nossa época. É por isso que a literatura e as artes, de modo geral, têm um papel importantíssimo no processo da lembrança.

---

<sup>21</sup> NOVARINA V., *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 158.

<sup>22</sup> FASSIN D. ET EIDELIMAN J-S., *Économies Morales contemporaines*, Paris, Éditions La Découverte, 2012, p. 12. (Collection « Recherches », Bibliothèque de L'Iris). Tradução do autor.

<sup>23</sup> WORMS, F. *Revivre : éprouver nos blessures et nos ressources*. Paris : Flammarion, 2012, p. 7 et 151. Tradução do autor.



**ABSTRACT :** In this article I make the report of a stage of my post-doctoral research about the relation between fiction and post-dictatorship. From the concept of anti-monument present in the work of Jochen Gerz, german artist, I developed the following thesis: the artwork literary post-dictatorship can be read as a negative monument.

**KEYWORDS :** Literature and memory, South american literature, Fiction and post-dictatorship

### **REFERÊNCIAS:**

AINSA F., « Les gardiens de la mémoire », *Amerika* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 29 octobre 2013. URL : <http://amerika.revues.org/1708> ; DOI : 10.4000/amerika.1708

BECKER A. ET DEBARY O., *Montrer les violences extrêmes*. Creaphiseditions, Vérone (italie), 2012, p. 133.

BOSI A. *Entre a literatura e a história*, São Paulo, Editora 34, 2013, p. 16 – 23.

BROCH H., *Logique d'un monde en désintégration: six essais philosophiques*. Traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Pierre Rusch, Paris – Tel-Aviv, Éditions de L'Éclat, 2005, p. 43.

COELHO, T. *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

ÉNARD M. et MARQUÉS P., *Tout sera oublié*. Vérone : Actes Sud BD, 2013, p. 12 – 13.

FASSIN D. ET EIDELIMAN J-S., *Économies Morales contemporaines*, Paris, Éditions La Découvert, 2012, p. 12. (Collection « Recherches », Bibliothèque de L'Iris).

FERNANDES, R. C. *Um homem é muito pouco*. São Paulo: Nankim, 2011.

GERZ J., “Montrer les violences de guerre: partages du non-vecu (paroles de témoin) in BECKER A. ET DEBARY O., *Montrer les violences extrêmes*. Creaphiseditions, Vérone (italie), 2012, p. 131 - 139.

KUCINSKI B., K., São Paulo, Expressão Popular, 2011, p. 23.

NOVARINA V., *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L, 2009, p. 158.

PONCE N., *Le discours autoritaire en Amérique Latine de 1970 à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Mondes Hispanophones 30, 2007.

PONCE N., *Desapariencia no engaña*. Buenos Aires, El Suri Porfiado Ediciones, 2010.

PONCE N., *Désapparences*. Brest, Les Hauts-Fonds, 2013, p. 8 – 91.

WORMS, F. *Revivre : éprouver nos blessures et nos ressources*. Paris : Flammarion, 2012.

### **Web sites**

COSTA BRAVA, : consulta em 15/10/2013, url :

<http://blog.costabravas.fr/le-monument-walter-benjamin-a-portbou-et-ii/>

GERMANO G., consulta em 15/10/2013, url :

<http://www.gustavogermano.com>

PERROTTE P., consulta em 15/10/2013, url :

[http://pedagogie.acmontpellier.fr/Disciplines/arts/arts\\_plastiques/bacdoc/karavan/index.html](http://pedagogie.acmontpellier.fr/Disciplines/arts/arts_plastiques/bacdoc/karavan/index.html)

# EM BUSCA DE PERGUNTAS FUNDAMENTAIS PARA O CENTRO-OESTE: ESTUDOS DE LINGUAGEM E HISTÓRIA DOS DIAS ATUAIS AO SÉCULO XVIII

Maria Helena de PAULA<sup>1</sup>

Jason Hugo de PAULA<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo objetiva apresentar um quadro sobre os estudos da linguagem e da História do Centro-Oeste, realizados em suas instituições de pesquisa ou em instituições situadas em outras regiões, nos últimos setenta anos, e como estes estudos refletem uma interpretação sobre a região. Deste quadro, recuou-se para séculos anteriores com o fim de demonstrar como, especialmente o XVIII, carece de investigações gerais. Por fim, são feitas sugestões para que sejam elaboradas perguntas basilares a que se construam uma descrição e interpretações do Centro-Oeste, nos estudos de História e da Linguagem, numa perspectiva interdisciplinar, concebendo que as línguas e as feições históricas desta região não devem ser pensadas separadamente, posto que a língua sirva aos fatos históricos, interpretando-os e registrando-os e a História deixa rastros indeléveis nas gramáticas, nos vocabulários e nos discursos que alicerçam uma língua. Os desafios do Centro-Oeste para compreender esta relação porque as línguas que o entrecem são várias e a sua História assenta-se ainda em mitos a serem repensados também são discutidos. Obras de historiadores, linguistas e filólogos que têm se dedicado às línguas e à história do Centro-Oeste servem de base teórica para as perguntas fundamentais e, sobretudo, apontam possíveis respostas.

**Palavras-chave:** Linguagem. História. Fontes. Interpretação. Centro-Oeste.

---

<sup>1</sup> UFG/RC – Universidade Federal de Goiás/Regional Catalão -Mestrado em Estudos da Linguagem. Catalão-GO. CEP: 75704-020. [mhp.ufgcatalao@gmail.com](mailto:mhp.ufgcatalao@gmail.com). FAPEG

<sup>2</sup> IFG – Instituto Federal de Goiás. Campus Luziânia. Luziânia-GO. CEP: 72800-550 – [jasondepaula@gmail.com](mailto:jasondepaula@gmail.com). FAPEG

## Proposição

Este estudo intenta apresentar algumas perguntas fundamentais sobre o Centro-Oeste, do século XVIII aos nossos dias, como proposto pelo Dossiê que quer trazer à baila o que inventores, pensadores e intérpretes colabora(r)am para entender e perspectivar sobre a região central do Brasil. Procura, igualmente, apresentar algumas respostas ao que indaga, ciente de que muitas delas são como inquietações nesta ocasião compartilhadas, com o fito, sobretudo, de contribuir e participar do conhecimento que se constrói sobre o Centro-Oeste.

De início, cabe realçar o que está sendo concebido como fundamental. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1404) informa, no verbete fundamental, que sua etimologia remonta ao latim tardio e data sua fonte em língua portuguesa no século VX. Para os autores, *fundamental* é tudo “que serve de fundamento, de alicerce. **1.1** que dá início, real ou simbolicamente, a um projeto, construção, obra etc. **2 fig.** que tem caráter essencial e determinante; básico, indispensável”. É nessa perspectiva que as perguntas doravante apresentadas têm o propósito de alicerçar, de forma real, um projeto de se entender o Centro-Oeste no que tem de mais determinante e essencial na sua constituição. Entende-se, todavia, que a empreitada é deveras ambiciosa se objetivar dar cabo de todas as perguntas para esta sincronia, nos seus múltiplos e convergentes aspectos constitutivos do Centro-Oeste.

O século XVIII é, certamente, o marco para se iniciar a discussão, ainda que seja sabido que antes dos setecentos houve núcleos populacionais autóctones e que a região fora também conhecida por portugueses antes deste marco, no projeto de colonização, em seus diferentes aspectos (CHAUL, 1997, p. 27), imposto a toda a Colônia.

Assim, assume-se que toda pergunta só é enunciada se se supõe a sua resposta, ou minimamente, é feita porque se visualizam caminhos e indagações que apontem possíveis respostas. Por isto, são aqui situados, primeiramente, estados de interpretação e de modos de pensar o Centro-Oeste nos dias atuais para, deles, apontar o que ainda é percebido como lacunas e intenções de interpretações, caminhos de

pesquisas e estudos em andamento ou concluídos que têm buscado compreender a segunda maior região do vasto território brasileiro. Para tanto, à guisa de recorte, serão apresentadas considerações acerca do que têm pensado estudiosos da linguagem e da história do Centro-Oeste, especialmente de Goiás nos últimos setenta anos.

Fazer o movimento dos dias atuais em recuo ao século XVIII é, do ponto de vista deste estudo, “essencial e determinante” ou, ainda nas palavras de Houaiss e Villar supracitados, “básico” e “indispensável” para perguntar, indagar sobre o Centro-Oeste no que ele é hoje. Noutras palavras, o estudo propõe tomar alguns reconhecidos marcos relativamente recentes na História e nos estudos da linguagem sobre o Centro-Oeste, notadamente Goiás, para volver séculos anteriores e, destes intérpretes e estudiosos “atuais”, elaborar perguntas ao passado e, novamente, voltar ao presente no encalço de interpretá-lo.

Partir da linguagem e da História para “recortar” interpretações e estudos do Centro-Oeste é conceber que a relação entre as disciplinas que delas se ocupam deveriam se aproximar, não se departamentalizar em cursos, programas de pós-graduação, publicações, laboratórios e projetos. Se as demandas para conhecer a região proposta como temática são várias e se convergem para o muito já feito e o mais ainda a se fazer, entende-se que linguagem e práticas histórico-sociais se encontram em configurações culturais múltiplas e diversas que se fazem mostrar em um somatório de línguas, substratos linguísticos e fatos históricos, sem fronteiras facilmente evidentes e pertinentes entre si.

Para entender, por exemplo, a linguagem de carreiros na Romaria de Trindade-GO é necessário que se conheça a importância dos carros-de-boi na economia do interior do Brasil rural, o que tornou este instrumento de trabalho o único meio de se transportarem pessoas, colheitas de grande monta, canas para engenhos etc. Perceber a importância deste elemento permitirá que se entenda *carreiródromo* como um neologismo facilmente entendido pelos habitantes do interior

do Brasil e que outras palavras<sup>3</sup> se afiguram na histórica e importante prática de ter o carro-de-boi como um bem para a economia e um diferencial nos arranjos do *modus vivendi* do Centro-Oeste por séculos<sup>4</sup>.

Ora, o exemplo é trazido deliberadamente para demonstrar como linguagem e história se imbricam e que tentativas de entender palavras como *carreiro*, *candeeiro*, *carro* (unidade de medida) e *carreiródromo* excluindo-as desta perspectiva provavelmente não alcancem a complexidade de seus sentidos. Para este empreendimento, é certo que conhecer as gentes, os seus hábitos, a história do carro-de-boi na economia e na cultura do Centro-Oeste assegura que se conheça a linguagem porquanto se se acerca dos contornos históricos e sociais que a motivam; igualmente, pelos rastros deixados na língua, hão de se trilhar caminhos da História e dos arranjos socioculturais de um povo e de um lugar.

### **Os dias “atuais” nos estudos da linguagem no Centro-Oeste**

Para dar conta dos estudos da linguagem sobre o Centro-Oeste, é preciso enveredar-se por diversas instituições de estudos e pesquisas onde descrições e “interpretações” foram desenvolvidas por diferentes pesquisadores. Como se afigura pouco crível ser possível, dentro dos propósitos assumidos no escopo deste artigo, alcançar tantos estudos e suas contribuições, opta-se por apresentar, aqui, alguns nomes e temas que parecem de alcance geral sobre a conformação linguística na região em tela.

As línguas indígenas ganham corpo em propostas de estudos interculturais<sup>5</sup>, como a coletânea organizada por Borges e Pimentel da

---

<sup>3</sup> No prelo, a coletânea organizada por Paula (2014) traz a lume o estudo intitulado “Acheegas para o estudo sobre léxico caipira em Goiás” em que discute sobre a herança linguística e cultural do carro-de boi no vocabulário goiano.

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, Azzi (1938) em que apresenta a supremacia de carros-de-boi sobre outros meios de locomoção no sudeste goiano no ano de 1937.

<sup>5</sup> A Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Regional Goiânia, abriga a Licenciatura Intercultural, o que demonstra sua tradição e consolidado interesse

Silva (2014), nos estudos pioneiros de Aryon Rodrigues<sup>6</sup> sobre línguas indígenas no Centro-Oeste; a propósito, Aryon Rodrigues formou gerações de pesquisadores, dentre estes, Braggio (2008, 2012), que também vem formando estudiosos das línguas indígenas no Centro-Oeste. Comparecem, ainda, Postigo (2014) e Cavalcante (2012), apenas para citar estudos mais recentes sobre línguas indígenas em Mato Grosso do Sul e Mato Grosso.

Estudos sobre o *substratum* dos povos africanos na língua portuguesa no Centro-Oeste, todavia, ainda carecem de forte empreendimento, comprometendo, sobretudo, que se construa a sócio-história da língua portuguesa na região. A parcela do que se considera do colonizador na formação linguística destas paragens, em certa medida, recebeu atenção no projeto interinstitucional Filologia Bandeirante (COHEN *et al.* 1997), liderado pela Universidade de São Paulo, entre os anos de 1996 e 2010, e com incursão entre pesquisadores do Centro-Oeste, em especial de Goiás (PAULA, 2007) e Mato Grosso (SANTIAGO-ALMEIDA, 2000; SANTIAGO-ALMEIDA e COX, 2005).

Mais recentemente, estudos dialetológicos sobre o Centro-Oeste têm ganhado corpo, entre os que se ressaltam Oliveira (2007), Costa e Isquerdo (2010, 2012), Isquerdo (2013) e Siqueira (2012); esta, com o projeto do Atlas Toponímico de Goiás (ATEGO), tem como meta dar cabo ao mapeamento dos nomes dos lugares neste estado; neste pormenor dos estudos onomásticos no Centro-Oeste, o que mais ainda há por fazer, se comparado aos demais estados.

Considerando a “atualidade” na tarefa de entender a região tema do estudo, cabe destacar que na página eletrônica do Gelco, o Grupo de Estudos Linguísticos do Centro-Oeste, estão o Estatuto e o Histórico deste empreendimento que representa esforços de pesquisadores e estudiosos do Centro-Oeste, nele atuantes ou pesquisando sobre ele. No que concerne ao Histórico, diz-se que o

---

no estudo de línguas indígenas do Centro-Oeste e de outros estados da federação. Vide: [www.letas.ufg.br](http://www.letas.ufg.br).

<sup>6</sup> Consultar a biobibliografia de Rodrigues em: <http://biblio.etnolinguistica.org/colecao:aryon>.

Gelco fora criado em outubro de 2000, motivado pela demanda de seus associados de “assumirem uma identidade coerente com seus valores e suas necessidades culturais, científicas e acadêmicas”. Assim, o Grupo propõe:

- incentivo à pesquisa no âmbito das áreas de Lingüística, Línguas e Literatura *na região Centro- Oeste*;
- *divulgação de trabalhos científicos produzidos nas três áreas mencionadas, realizadas por estudiosos do centro-oeste*;
- promoção do intercâmbio acadêmico entre seus associados e pesquisadores, filiados a outras sociedades científicas, nacionais ou estrangeiras;
- contribuição para o aperfeiçoamento dos cursos de Letras;
- *apoio a jovens pesquisadores hispano-americanas para participação em programas de pesquisa lingüística no centro-oeste, ligados a instituições públicas de pós graduação*.
- *apoio à pesquisa das línguas indígenas no centro-oeste, bem como à política de educação para os povos indígenas, com ênfase aos programas de revitalização das línguas indígenas*. (GELCO, 2014, destaques nossos).

Clamando a uma necessidade de os seus pesquisadores se apoiarem, em âmbitos institucionais regionais, nacionais e estrangeiros para fomentar e expandir os estudos e pesquisas linguísticas na região central do Brasil, o Gelco promove encontros científicos bianuais e, em 2014, propõe a sua primeira edição internacional e a sétima nacional, com vistas a promover uma visada à internacionalização dos estudos da linguagem no Centro-Oeste.

A ser sediado na setecentista Goiás, o Encontro do Gelco em 2014 quer lançar olhos à internacionalização dos estudos da linguagem no Centro-Oeste, em inequívoca intenção de construir o sentido de que



“os estudos da linguagem no Centro-Oeste” serão abordados “em perspectiva internacional” e, ainda, de que os estudos a serem apresentados promoverão a sua internacionalização, de modo a serem conhecidos e difundidos em paragens internacionais.

Na programação até então provisória, contam doze mesas e duas conferências; destas, apenas duas mesas e a conferência de abertura trazem títulos que indiquem estudos **da** linguagem **no** Centro-Oeste – duas mesas sobre literatura e uma conferência sobre o falar candango em Brasília<sup>7</sup>. É de supor, pelos currículos de outros pesquisadores que respondem por outras mesas e conferência, que possivelmente a linguagem **no** Centro-Oeste será tema das discussões, ainda que tenham optado por não figurar nos títulos das apresentações qualquer referência à região.

Ante o que a Programação provisória do evento do Gelco/2014 apresenta em sua página eletrônica<sup>8</sup>, cabe, fundamentalmente, perguntar: que outros estudos sobre que linguagens no (e do) Centro-Oeste estão sendo/foram feitos? Que modalidades de linguagem (oral ou escrita), em que suportes, de quais comunidades linguísticas, de que época, em que aspecto (lexical, gramatical, discursivo) e em que configuração (literária ou não literária) tais estudos se farão apresentar, “em perspectiva de internacionalização”?

## **Perscrutando Goiás nos estudos da linguagem no Centro-Oeste**

No feixe temporal dos setenta anos em que se publicou a primeira obra de que se tem notícia sobre a linguagem em Goiás, registra-se a pioneira obra de Teixeira (1944) sobre as feições da dialetologia portuguesa nestas terras. Na obra, cabe destaque o *Glosário Regional* em que são inventariadas 254 palavras consideradas

---

<sup>7</sup> Stella Maris Bortoni-Ricardo tem destaque no estudo sociolinguístico e migração em redes sociais, com inúmeras publicações e dezenas de pesquisadores formados sob sua orientação. O falar candango é um dos seus temas de estudo (BORTONI-RICARDO *et al.*, 2010). Para conhecer mais sobre a contribuição da pesquisadora sobre a linguagem e o ensino de língua materna, ver <http://www.stellabortoni.com.br/>.

<sup>8</sup> Consultar em: <http://www.gelco2014.ueg.br/programacao.php>.

pelo autor como sendo de Goiás, o que incluía a área correspondente ao atual estado do Tocantins.

O estado ainda é sugerido em estudos de Melo (1946) como lugar de falar rústico, de um português com feição ao que Amaral (1976), em 1920, chamou de dialeto caipira. É apenas sugestão porque, como região Centro-Oeste, a primeira referência é apontada por Nascentes (2003) como sendo feita por Serafim da Silva Neto, em 1957, resolvendo a querela das regiões dialetológicas do Brasil por ocasião do III Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros em Lisboa neste ano em que, para este fim, o filólogo a quem reporta Nascentes levou “em conta o homem, a terra, o gênero de vida e o tipo social” (NASCENTES, 2003, p. 708) e não apenas proximidades ou dessemelhanças meramente geográficas como antes se propunha nas regiões dialetológicas. Para Nascentes (2003), é Silva Neto o primeiro a propor Centro-Oeste como uma região com feições culturais e identidades dialetológicas específicas, comparativamente às outras seis áreas.

Obra que se reveste de igual importância nos estudos sobre o Centro-Oeste é o repositório do vocabulário considerado da região, o “Dicionário do Brasil Central – subsídios à Filologia” de Ortêncio (1ª. ed., 1983; 2ª. ed., 2009). O dicionário, ainda que se proponha ser do Brasil Central, traz sobejamente palavras, sentidos e exemplos recorrentes ao estado de Goiás, seja na seleção dos verbetes, seja no arcabouço definicional ou nos exemplos da literatura e da linguagem cotidiana deste estado. Assim, a obra que, segundo o seu autor, não se assenta no rigor da ciência lexicográfica mas intenta caracterizar-se como um subsídio aos estudiosos do assunto e consulentes em geral interessados em sanar dúvidas comuns, de fato, não cumpre alguns requisitos desta ciência, o que não a impediu de ser alçada ao posto de marco na dicionarística do Centro-Oeste.

O que se destacou até aqui é como a região Centro-Oeste se configurou como tal nos estudos da linguagem no Brasil e como Goiás nela tem se acomodado. Também se procurou, no *rastrum* dos muitos estudos a respeito, pontuar alguns dos mais recentes porque estes se fizeram assentados em outros estudos, recuados alguns anos no tempo e, por isso, a eles recorreram, apresentando-no-los em sua bibliografia, o que os faz, de certo modo, uma meta referência, importante para

compreender o estado da arte sobre o tema. Não é, certamente, crença dos articulistas deste estudo que autores e obras mencionados sejam mais importantes que outros; é, antes, um recorte de estudos que retomam os antecessores, seja nos estudos das línguas indígenas, seja nos falares de outrora marcadamente correntes na região.

## Os dias “atuais” nos estudos de História de Goiás

Para a historiografia de/sobre Goiás a expedição do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera filho, para a região dos índios *Guayazes* em 1722, é o marco fundador do que se chama de História de Goiás. Este parâmetro foi reforçado pelo historiador Luís Palacín Gomez em 1972 ao escrever aquela que seria, posteriormente, considerada a obra pioneira da historiografia goiana: “1722-1822 Goiás: Estrutura e Conjuntura numa Capitania de Minas” (PALACÍN, 1972).

Entretanto, muito antes de Palacín a Capitania e, mais tarde, a Província de Goiás, eram objetos de primeira ordem dos estudos produzidos em Goiás durante o século XX. Magalhães (2011) traça um panorama desta produção desde a criação do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), em 1932, até aquela dos programas de pós-graduação existentes no Estado de Goiás. Deste exame, constata-se que o sentido dos estudos à época do IHGG era o “de elaboração de uma História comprometida com a verdade, com o culto ao documento e à cronologia” (MAGALHÃES, 2011, p. 126).

Ao escrever “a história de Goiás”, o IHGG desejava inseri-la como parte da narrativa geral da História do Brasil, dedicando atenção especial para alguns personagens: o *bandeirante*, o *desbravador*, o *herói*. O homem goiano incorporaria todas estas “adjetivações” e, ao IHGG cabia, por meio de um trabalho metodológico de organização de documentação comprobatória, a validação dessa narrativa.

Para Magalhães (2011), do conjunto das produções escritas pelos viajantes e cronistas no século XIX e dos intelectuais do IHGG já no século XX constituiu-se uma “memória oficial” para a região de Goiás alicerçada nos conceitos de decadência, ausência de valores morais, desprezo ao trabalho e imobilidade histórica. Os primeiros foram responsáveis pela imagem de decadência advinda dos tempos de

crise mineratória enquanto que, aos intelectuais do IHGG, coube reverter esse discurso identitário alertando para as possibilidades e riquezas que Goiás apresentava. Resumindo, os empreendimentos dos pertencentes ao IHGG têm, como aspecto central de suas narrativas, recontado o passado de Goiás negando a imagem de miséria, decadência e isolamento presentes nos escritores do século XIX.

Outro momento da historiografia sobre Goiás pode ser visto com a criação da Universidade Católica de Goiás e da Universidade Federal de Goiás, ambas na década de 1960, que trouxe uma renovação no campo dos estudos históricos. Para Silva (2013, p. 225),

a produção de conhecimento histórico que alcançou outro patamar na década de 1970 foi resultado da conjugação de alguns elementos capitais: a defesa da tese de livre-docência ‘Goiás 1722-1822: Estrutura e Conjuntura numa Capitania de Minas’, de autoria do professor Pe. Luis Palacín Gomez; a criação do Programa de Mestrado em História da Universidade Federal de Goiás e o doutoramento de docentes/pesquisadores que atuavam na cena historiográfica goiana.

Para Magalhães (2011), essa renovação passava por novas pesquisas, métodos, abordagens, fontes, problemas e caminhos interpretativos. Seu trabalho sobre as produções acadêmicas aponta-nos um dado interessante: há uma supremacia dos estudos regionais nos programas de pós-graduação e, ainda que pareça contraditório, em grande parte das produções acadêmicas que se propunham romper com as visões dos viajantes, é possível observar a permanência dos antigos dogmas justamente porque não avançam no trabalho com outras fontes que não seja a dos cronistas e viajantes.

Essa contradição foi observada por Sandes (2001) ao criticar o movimento historiográfico “revisionista” surgido na década de 1990. Para este autor, o “revisionismo historiográfico” em Goiás negou o movimento de refluxo de capitais e investimentos (decadência) em Goiás com o *simples* argumento de que se desconheceu o auge. Para o

autor, essa postura além de resultar num raciocínio anti-histórico, em nada contribui para o avanço dos debates historiográficos. Portanto, uma mudança mais profunda passaria também por uma revisão das fontes, problematizações e análises teóricas.

Analisando a literatura sobre Goiás, é possível identificar a existência de grandes lacunas historiográficas ainda que estudos sobre o Goiás Colonial, a escravidão, a política, a família e a concentração fundiária sejam temas abordados. Contudo, a maior número de estudos é sobre o período republicano, tendo o coronelismo e a construção de Goiânia como os temas mais abordados.

A dificuldade de acesso às fontes e o mau estado de conservação dos registros figuram como algumas das possíveis razões do diminuto número de pesquisadores dispostos a se envolver com os séculos XVIII e XIX (MAGALHÃES, 2011).

Neste movimento de pensar as produções sobre Goiás, constatamos que os estudos sobre as cidades privilegiam Vila Boa, Goiânia e Brasília. Estas três cidades ocupam um espaço sem precedente e são vistas como as responsáveis pelo que se considera digno de historicidade em Goiás. Isto significa afirmar que, desejando conhecer o padrão urbanístico de Goiás, bastaria conhecer o passado destas três cidades. Evidentemente que, do ponto de vista administrativo e político, as decisões que diretamente afetavam a população em período anterior à construção de Goiânia eram tomadas, em sua maioria, em Vila Boa (Cidade de Goiás a partir de 1819). Isto, entretanto, não é o bastante para compactuar com a afirmativa de que outros arraiais, vilas e cidades, outras temáticas e campos investigativos não mereçam espaço.

Fato é que a sociedade goiana foi, então, pensada sob o prisma da administração política e econômica até recentemente. Restam, ainda, abordarem-se tantas outras relações como linguagem e cultura, trabalho e sociedade, família e religiosidade se se pretende, minimamente, pensar um panorama da sociedade goiana alicerçada em outras bases documentais. O movimento é o de revisitar as fontes, a historiografia, as “verdades consolidadas” e as zonas de conforto acadêmicas.

**Em tempos pretéritos, o *verbum* manuscrito em terras de Goiás**

O estado de conhecimento dos acervos manuscritos e orais goianos merece que mais pessoas a eles se dediquem. A maior parte da documentação escrita, sob guarda de museus, institutos de pesquisa ou centros de memória, ainda espera catalogação. As demais fontes sequer são conhecidas posto que estão “encaixotadas” nos arquivos dos fóruns, cartórios, igrejas, casas de culturas, irmandades religiosas, fundações e prefeituras.

Iniciativas como a do “Projeto Resgate Barão do Rio Branco” cumprem importante papel ao “disponibilizar documentos históricos relativos à História do Brasil existentes em arquivos de outros países” e “apoiar a preservação da memória histórica nacional e democratizar o acesso ao patrimônio documental brasileiro”<sup>9</sup>. Atualmente, na historiografia, é documentação bastante utilizada nos estudos sobre a administração, a política e a economia goiana em tempos pretéritos.

Aspectos, personagens e fatos importantes da sociedade do Centro-Oeste ainda estão por ser perscrutados nos diversos arquivos públicos e privados espalhados por vilarejos e cidades interioranas. Em sua maioria, estes arquivos surgiram da iniciativa pioneira de um estudioso ou memorialista local preocupado em “dizer e guardar” reminiscências do seu lugar. É destes espaços que pesquisadores se servem quando desejam acessar temporalidades, comunidades (rurais, quilombolas, indígenas) e modos de vida anteriores ao nosso. O conhecimento destas fontes tem proporcionado (re)construir e rever respostas validadas há tempos.

Neste movimento de estudar e conhecer outras localidades, têm-se encontrado diversas tipologias e espécies documentais, tais como termos de compromissos de irmandades, livros de *despesas* da fábrica das igrejas e de irmandades, registros de compra, venda e hipoteca de pessoas escravizadas, assentos de batismos e óbitos de pessoas brancas e escravas, processos-crimes, inventários em que escravos são incluídos no rol dos bens do falecido, testamentos de forros africanos e crioulos, livros tombos, libelo civil, pedidos de

---

<sup>9</sup> Ver [http://www.cmd.unb.br/resgate\\_index.php](http://www.cmd.unb.br/resgate_index.php).

sesmarias, solicitação de patentes, relação de contagens e contratos de entradas, autos de partilhas entre outros.

As análises têm revelado que o movimento de retorno às fontes é imperioso se nossa intenção é alargar nosso olhar em direção à compreensão da região Centro-Oeste em seus mais diferentes aspectos sociolinguísticos e históricos. Há pouco tempo, em Goiás, por exemplo, afirmava-se a raridade da instituição família antes de 1850, a inexistência da família escrava, a imobilidade social de forros e brancos pobres. Estas e outras lacunas têm sido resolvidas com o retorno aos arquivos, revisão metodológica e abertura a outros campos da ciência (LOIOLA, 2012).

Os assentos de batizados e óbitos, os registros de compra e venda e os inventários e termos de partilha têm permitido o estudo da escravidão negra para além das áreas mineradoras do século XVIII em Goiás (ver PIRES e DE PAULA, 2014). O universo do trabalho, da religiosidade, do comércio e os arranjos sociais dos mais diversos sujeitos, debatidos à luz de novas fontes manuscritas, têm colocado dúvidas nas verdades absolutas de outrora. O conhecimento, desta forma, tem sido pensado como temporário e incompleto.

Com a documentação cartorária e judicial, o cotidiano de demandas e conflitos da população surge com riqueza de detalhes nos crimes praticados por escravos e senhores, nas querelas entre vizinhos, na preocupação do Estado para com a segurança e cobrança de impostos e na divisão das heranças. A justiça acolhia a demanda de ricos e pobres, escravos e livres. Escravos, ao sentirem-se injustiçados, sabiam dos meios necessários para ter seus direitos satisfeitos. Pretas forras africanas deixaram vários bens em seus testamentos, assim como *Donas* brancas trabalharam junto da escravaria para constituírem suas fortunas.

Esta documentação traz à baila um intenso trânsito de pessoas e ideias pela região do Centro-Oeste. Arrivistas, marchantes, mineradores, sesmeiros, militares, índios, escravos, clérigos, forros e livres andavam e conheciam esta região. A teoria do sertão inóspito e deserto, desabitado e miserável, pobre e imoral tem sido revista quando confrontada com a documentação em destaque. A distância entre o dito por viajantes, historiadores e literatos e a documentação sugere que o debate apenas comece e que as interpretações sobre a

história e as línguas no Centro-Oeste ainda estão por construir, ou pedem uma revisão do que já está estabelecido como pronto.

Desta feita, o que se constata é que os estudos que tomam a língua escrita antiga em Goiás para garimpar sincronias, cotejar dados, “interpretar” derivas são ainda poucos. Não há uma tradição consolidada, em todo o Centro-Oeste, de fazer o movimento de volver ao passado para nele buscar a matéria da sócio-história da língua portuguesa. As razões possíveis são: a) a ausência de pesquisadores com experiência porque as universidades relativamente novas em seus quadros da pós-graduação ainda não formaram uma geração de linguistas históricos ou filólogos; b) os pesquisadores que têm se envolvido com o tema são em número pequeno e este tipo de investigação demanda prazos que compreendem a pesquisa de campo e a teórica, com revisões exaustivas; c) as pesquisas em andamento ainda não tiveram resultados publicados em sua totalidade; e) o escasseamento cada vez mais recorrente do quadro de discentes nos cursos de Letras; f) o interesse de alunos e professores por outros quadros teóricos e metodológicos nos cursos de Letras, o que tem conduzido a uma revisão significativa dos seus currículos, delegando disciplinas cujo escopo seja estudar histórica e comparativamente a língua à condição de optativas; g) a carga horária de docentes nas universidades sobrecarregada, na atual política da carreira docente, comprometendo o seu envolvimento em pesquisas que requerem viagens a campo, resultados a longo prazo, orientações e formação de pesquisadores a médio prazo.

Estas razões, aliadas a um conjunto documental sobre o Centro-Oeste ainda desconhecido, configuram o cenário ora descrito. É recorrente, entre pesquisadores da área, a constatação de que há tanto a se fazer que se corre o risco de arquivos diversos que cuidam e guardam a documentação manuscrita na região perderem seus acervos sem sequer serem conhecidos, tampouco digitalizados para estudos posteriores. Urge que se digitalizem os registros vários e seculares da língua portuguesa no Centro-Oeste, nos acervos mais recônditos possíveis, e deles se faça a guarda em arquivos digitais para estudos posteriores. Igualmente urgente é um projeto institucional de grande alcance que organize e estabeleça política clara e efetiva de conservação destes acervos em arquivos, públicos ou particulares.



## Em tempos presentes, as fontes sobre Goiás

Sob a perspectiva de que nos estudos da História e da linguagem do Centro-Oeste devem haver motivações para o entrelugar, cabe então dar voz à necessidade de se reconhecer que as perguntas que deverão ser fundamentais na interpretação do Centro-Oeste se relacionam diretamente ao modo de ver o material de indagação. Assim, pelo que se procurou demonstrar até então, o olhar para as línguas da região central do Brasil é o que mais consolidado se tem nesta matéria porque foram estas fontes a que tiveram acesso os pesquisadores, cenário incontestado, mas muito também a ser aprofundado, dos estudos das línguas indígenas deste lugar.

Reconhece-se, entretanto, que o mesmo material linguístico permitirá outras interpretações, se crivado em outros assentes teóricos e metodológicos. Delineia-se, por conseguinte, que se o material é outro, hão de se obter outras visadas e, certamente, outros aportes teórico-metodológicos serão demandados. O que se instaura, outrossim, é a urgência de se fazer dispor de toda sorte de matéria linguística existente e que dê relevo ao que se usou e se usa nos estados e as muitas comunidades no Centro-Oeste, em diferentes faixas de tempo e modalidades e suportes destas línguas e linguagens.

O que se está a defender é que enquanto os estudos da História e da linguagem no (e do) Centro-Oeste não se prestarem a ir a fontes diferentes (orais, escritas, literárias, não literárias, arquitetônicas, etc. ao longo do século XVIII aos dias atuais), nas muitas comunidades e contextos discursivos, seja para acessar, descrever e interpretar as línguas indígenas ou outras língua(gen)s, o *desideratum* de desfazer pretensas fronteiras linguísticas, culturais, estéticas, históricas e sociais do Centro-Oeste está fadado à incompletude.

É neste prisma que se entende o estudo das línguas indígenas não se restringindo a descrever estruturas gramaticais somente, mas concebendo estas comunidades igualmente nas suas dimensões linguísticas e histórico-culturais, em cursos de licenciaturas interculturais, em audiências públicas com autoridades não-indígenas, em rituais das tribos, em convivência cotidiana entre si, em tempos pretéritos e atualmente, valendo-se de seus expedientes estéticos

mormente crivados por suas crenças. Por outro lado, não se pode desconsiderar o que se escreveu sobre os índios por ocasião dos aldeamentos, sob a roupagem da administração legitimada pela Coroa portuguesa na documentação disponível (XAVIER, 2010), uma vez que esta linguagem sobre os índios do Centro-Oeste também *constrói* uma interpretação da história deles nos idos da colonização, sob o olhar do colonizador.

Também estão por conhecer comunidades rurais em distintos pontos do Centro-Oeste, como têm feito os pesquisadores do citado projeto Filologia Bandeirante e também pesquisadores das universidades públicas da região; neste propósito, é imprescindível que toda e qualquer investigação da história e da língua portuguesa no Centro-Oeste perpassasse as fontes orais de hoje e as escritas de outrora para nelas confirmar-se o *continuum* da sócio-história da língua portuguesa no Brasil e suas feições na região. Muito se tem feito nesta direção de “interpretação” como rapidamente se mostrou no recorte sobre os estudiosos do Centro-Oeste, mas que há bem mais a se fazer é certo.

Arquivos públicos com textos centenários, escritos a mão; arquivos e jornais centenários digitalizados, como o é o Matutina Meyapontense, e na rede mundial de computadores a todos disponíveis; comunidades de quilombolas isoladas; nações de índios; comunidades de fala rurais de diferentes estratos sociais e gerações, outras urbanas em êxodo para as pequenas, médias e grandes cidades da região; organizações religiosas centenárias, com documentação vasta como irmandades de pretos (DUARTE-SILVA, 2013); literatura regional amplamente divulgada são algumas das fontes que clamam por abordagens e por recursos humanos competentemente formados e dispostos a elas acessar, descrever e delas construir interpretações rumo a um propósito que pense e interprete o Centro-Oeste. São rico acervo de respostas e, sobretudo, de perguntas fundamentais à questão proposta.

## **Em busca do remate fundamental**

Retoma-se, uma vez mais, o almejado desde o princípio das considerações tecidas neste estudo: que as perguntas fundamentais assentam-se num projeto real e indispensável para se pensar o Centro-Oeste no seu quadro sociolinguístico e histórico. As perguntas enunciadas estão alicerçadas nos caminhos já percorridos e naqueles que se tornam caminhos no ato de pesquisar. As respostas também estão em construção, pelos caminhos já percorridos e pelos que ainda se farão caminhos no incessante afã de compreender a gênese e a identidade do que se configura como Centro-Oeste.

Que se tenham arrematadas algumas das fundamentais perguntas sobre o Centro-Oeste do século XVIII aos nossos dias, mas reconhecidamente ainda buscando muitas respostas para participar das inquietações imprescindíveis à construção do conhecimento sobre esta região. Que seja o início de um projeto real de trazer à baila o Centro-Oeste como pauta para interpretar a gênese da região e a sua dinâmica identitária, sem prescindir de pensá-lo engendrado numa lógica do processo de colonização e na constituição do estado e das políticas linguísticas no Brasil.

*In search of fundamental questions for the Midwest: Studies about language and history of present day until the 18<sup>th</sup> century*

**Abstract:** This article aims present a illustration about the studies of language and History of the Midwest, elaborate in their institutions for research or institutions located in other regions, in the last seventy years, and how these studies show an interpretation about the region. From this illustration, turned to earlier centuries in order to demonstrate how, especially 18th century, need general investigations. Finally, suggestions are made for develop basic questions that can build a description and an interpretation of the Midwest, in studies about the History and about the language, from an interdisciplinary perspective, in which languages and historical characteristics of this region should not be designed separately, because the language serves the historical facts, interpreting them and writing them, at the same time the History leaves indelible traces in grammars, in vocabularies and discourses that construct a language. The challenges of the Midwest to understand this relationship because their languages are

different, and their history is marked by myths that need be rethought are also discussed. Studies by historians, linguists and philologists who have been devoted to languages and History of the Midwest are the theoretical base for the fundamental questions and, mainly, show possible answers.

**Keywords:** Language. History. Sources. Interpretation. Midwest.

## Referências

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. 3. ed. São Paulo: HUCITEC / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976 [1920].

AZZI, J. Antônio. *Catalão Ilustrado - 1937*. Ano 1. São Paulo: Linotechnica, 1938.

BRAGGIO, Silvia Lucia Bigonjal. Os diferentes tipos de situação sociolinguística e os tipos de empréstimos na adição do português ao xerente akwén: fatores positivos e negativos. *Liames (UNICAMP)*, v. 12, p. 157-177-157, 2012.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o léxico na língua Xerente Akwén: o papel dos empréstimos e sua interrelação com a dispersão areal, migração e escolarização. *UniverSOS (Valência)*, v. 05, p. 193-215, 2008.

COHEN, Maria Antonieta *et alii*. Filologia bandeirante. *Filologia e linguística portuguesa*. São Paulo, n. 1, 1997, p. 79-94.

COSTA, Daniela de Souza Silva; [ISQUERDO, Aparecida Negri](#). Espanholismos no léxico do Brasil Central: contribuições do Projeto ALiB. *Working Papers em Linguística (Impresso)*, v. 14, p. 133-145, 2013.

\_\_\_\_\_. A presença de tupinismos na língua falada na região Centro-Oeste do Brasil: um estudo no campo léxico da fauna. *Linguagem. Estudos e Pesquisas (UFG)*, v. 14, p. 33-55, 2010.

DUARTE-SILVA, Luana. *Irmandades de pretos: edição e inventariação lexical em manuscritos goianos do século XVIII*. 2013. 442f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Campus Catalão, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2013.

GELCO – Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste. Disponível em: <<http://www.gelco2014.ueg.br/institucional.php>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro/Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa: Objetiva, 2001.

ISQUERDO, Aparecida Negri. La recherche toponymique au Brésil: une perspective historiographique. *Cahiers de Lexicologie (Paris)*, v. 101, p. 15-35, 2012.

LOIOLA, Maria Lemke. *Trabalho, família e mobilidade social - notas do que os viajantes não viram. c.1770 - c.1847*. 2012. 304 f. il. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MAGALHÃES, Sônia Maria de. A escrita da história em Goiás nos últimos 50 anos. In: GLEZER, Raquel (Org.). *Do Passado para o Futuro: edição comemorativa dos 50 anos da Anpuh*. São Paulo: Contexto, 2011.

NASCENTES, Antenor. *O Atlas Linguístico do Brasil*. In: \_\_\_\_\_. Estudos filológicos: volume dedicado à memória de Antenor Nascentes (org. de R. Barbadinho Neto, apres. de E. Bechara). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. p. 705-710.

OLIVEIRA, Dercir Pedro (Org.). *ALMS - Atlas Lingüístico de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

ORTÊNCIO, Waldomirio Bariani. *Dicionário do Brasil Central – subsídios à Filologia*. 2. ed. rev. e ampl. Goiânia: Kelps, 2009.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do Brasil Central – subsídios à Filologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PALACÍN, Luís. *1722-1822 – Goiás: Estrutura e Conjuntura numa Capitania de Minas*. 1972. Tese de Livre-Docência. Instituto de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal de Goiás, 1972.

PAULA, Maria Helena de. Achegas para o estudo sobre léxico caipira em Goiás. In: \_\_\_\_\_. *Língua e cultura* – estudos de léxico em perspectiva. Goiânia: UFG/DEPECAC, 2014. No prelo.

\_\_\_\_\_. *Rastros de velhos falares* – léxico e cultura no vernáculo catalano. 2007. 521f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

PIMENTEL DA [SILVA, Maria do Socorro](#); BORGES, Mônica Veloso (Org.). *Educação Intercultural: Experiências e Desafios Políticos Pedagógicos*. Goiânia-GO/Brasília-DF: CEGRAF/PROLIND/SECAD-MEC/FUNAPE, 2014.

[PIRES, Maria Gabriela Gomes](#); DE PAULA, Maria Helena. Edição filológica e inventariação lexical em um auto de partilha do século XIX. *Revista Philologus*, v. 20, p. 889-902, 2014.

POSTIGO, Adriana Viana. *Língua wauja (Arawák): uma descrição fonológica e morfossintática*. 2014. 244 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

SANDES, Noé Freire. Memória, nação e região: a identidade em questão. In: CHAUL, Nars F.; RIBEIRO, Paulo R. (Org.). *Goiás: identidade, paisagem, tradição*. Goiânia: Ed. UCG, 2001. p. 17-23.

SANTANA, Aurea Cavalcante. *Línguas cruzadas, histórias que se mesclam: ações de documentação, valorização e fortalecimento da língua Chiquitano no Brasil*. 2012. 291f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

SANTIAGO-ALMEIDA, Manoel Mourivaldo; COX, Maria Inês Pagliarini (Orgs.). *Vozes cuiabanas: estudos lingüísticos em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

SANTIAGO-ALMEIDA, Manoel Mourivaldo. *Aspectos fonológicos do português falado na baixada cuiabana: traços de língua antiga preservados no Brasil* (Manuscritos da época das Bandeiras, século XVIII). 2000. 318f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua

Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Rogério Chaves da. Padre Luís Palacin e a ciência da História em Goiás. *Revista de História da UEG* - Porangatu, v.2, n.1, p.223-235, jan./jul. 2013.

SIQUEIRA, Kênia Mara de Freitas. Nos Trilhos da Estrada de Ferro: reminiscências de motivações toponímicas. *Revista da ANPOLL (Online)*, v. 01, p. 147-170, 2012.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris *et al.* *O falar candango*. Brasília: Editora UnB, 2010.

TEIXEIRA, José Aparecido. *Estudos de Dialectologia Portuguesa – Linguagem de Goiás*. São Paulo: Ed. Anchieta, 1944.

XAVIER, Vanessa Regina Duarte. *Administração ou escravização indígena?* O que dizem os documentos coloniais goianos. *Signótica (UFG)*, v. 22, p. 465-478, 2010.

## **DIVERSOS**

**Estudos Linguísticos**

**Estudos Literários**



# SUBORDINAÇÃO ADVERBIAL NAS VARIEDADES LUSÓFONAS: CONSTRUÇÕES COM FUNÇÃO DISCURSIVA

Joceli Catarina STASSI-SÉ\*

**RESUMO:** Como parte dos estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa em Gramática Funcional *GPGF*, este trabalho investiga, sob o escopo da Gramática Discursivo-Funcional (HENGEVELD; MACKENZIE, 2008), construções introduzidas por conjunções tais como *porque*, *embora*, *como*, e *se* que apesar de apresentarem a forma de construções adverbiais, não exibem dependência morfossintática nem semântica em relação a uma oração principal imediatamente anterior ou posterior. Busca-se determinar, nas variedades lusófonas que têm o português como língua oficial, as propriedades pragmáticas, semânticas, morfossintáticas e fonológicas dessas construções, bem como especificar seu funcionamento no discurso. Os resultados permitem constatar que essas estruturas, determinadas no Nível Interpessoal da teoria, são *Movimentos*, destacados pela prosódia, pela presença de Atos Interativos, ou por ambos, apresentando *Funções Discursivas* atuantes ora no *Monitoramento da Interação*, ora na *Organização do Discurso*. Observa-se, assim, uma relação de dependência pragmática entre *Movimentos* que desempenham diferentes funções ao contribuir para o avanço da interação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Subordinação. Função Discursiva. Gramática Discursivo-Funcional. Lusofonia.

## Introdução

Neste artigo, norteado pelo modelo teórico da Gramática Discursivo-Funcional (HENGEVELD; MACKENZIE, 2008), procura-se aprofundar as discussões acerca da adverbialidade e da

---

\* UFMS/CPTL – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas – Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, Brasil, CEP: 79603-011, [jocelistassise@hotmail.com](mailto:jocelistassise@hotmail.com)

(in)dependência entre orações, utilizando, para isso, as variedades da língua portuguesa.

A iniciativa para o desenvolvimento desta investigação se deu a partir da proposta do Grupo de Pesquisa em Gramática Funcional (GPGF), coordenado pela pesquisadora Erotilde Goreti Pezatti, de investigar as construções subordinadas nas variedades portuguesas, com o projeto *Construções subordinadas nas variedades lusófonas: uma abordagem discursivo-funcional*, cujo objetivo é descobrir as motivações funcionais subjacentes às estruturas morfossintáticas usadas para codificar as relações subordinadas e as situações conceituais que elas expressam, tarefa essa que representa a primeira tentativa sistemática de relacionar todos os tipos de subordinação mediante os mesmos critérios aproximados de análise.

Tendo em vista o objetivo geral do projeto do GPGF, esta pesquisa procura contribuir para a sistematização dos estudos sobre a subordinação na medida em que propõe investigar a (in)dependência das relações adverbiais na lusofonia, determinando suas propriedades pragmáticas, semânticas, morfossintáticas e fonológicas, perspectiva de trabalho que difere drasticamente daquelas que investigam o fenômeno sem considerar o domínio mais amplo de articulação entre orações em que ele se insere.

Feita a contextualização da proposta de pesquisa, a continuidade deste artigo estrutura-se em cinco seções: primeiramente discutem-se as noções de subordinação e coordenação, de hipotaxe e parataxe, e de encaixamento, e situa-se o objeto de pesquisa frente a outras correntes teóricas funcionalistas; em segundo lugar, apresentam-se brevemente as relações adverbiais de explicação, concessão, modo/conformidade e condição, levando em conta construções iniciadas pelas conjunções porque, embora, como, e se, à luz de diferentes perspectivas, para contrastar seu funcionamento em relação às construções sem núcleo realizado; em seguida, apresenta-se a teoria da Gramática Discursivo-Funcional (HENGEVELD; MACKENZIE, 2008) para definir a noção de subordinação adotada como ponto de partida para o estudo das construções em foco; em quarto lugar, apresenta-se o corpus da pesquisa e discutem-se os parâmetros adotados para análise; por fim, analisam-se as construções subordinadas adverbiais sem núcleo, iniciadas por porque, embora, como, e se no português.

## Dos domínios das construções (in)dependentes

Ao caracterizar a articulação entre as orações faz-se imperativo verificar, primeiramente, sobre qual nível de dependência se está falando: formal, semântico, ou pragmático.

Autores como Matthiessen e Thompson (1988) consideram que orações subordinadas e orações principais não devem ser diferenciadas em termos sintáticos, mas pelo contexto discursivo em que se encartam, e assim como Halliday (1985), propõem a diferenciação entre os processos de parataxe, hipotaxe e encaixamento, o primeiro referindo-se à noção de coordenação, o segundo, à noção de subordinação adverbial e o terceiro à noção de subordinação substantiva e adjetiva.

A esse respeito, Givón (1990) e Lehmann (1988) defendem a existência de gradiência entre as estruturas encaixadas, ou seja, diferentes graus de encaixamento, enquadrando tanto orações mais dependentes, quanto orações menos dependentes da oração principal.

Lehmann (1988), partindo da noção de integração sintática, propõe critérios de *dependência* e de *encaixamento* para o estabelecimento de um *continuum* de orações, considerando três tipos de processos de combinação oracional: (i) parataxe, caracterizada pela independência entre as orações; (ii) hipotaxe, evidenciada pela interdependência entre as orações combinadas, havendo uma oração-núcleo e uma ou mais orações com relativa dependência, as orações-satélite; (iii) subordinação (terminologia substituída geralmente por *encaixamento*) marcada pelo grau máximo de dependência, com uma das orações funcionando como constituinte de outra.

Dik (1997b), por admitir uma relação binária entre coordenação e encaixamento, defende as construções encaixadas como termos complexos que contêm estruturas encaixadas como restritores, cujos termos complexos podem ocupar a posição de argumento ou de satélites. Ao ocupar a posição de primeiro, segundo ou terceiro argumento do predicado matriz, reconhece-se que a informação veiculada é essencial para a integridade do Estado-de-Coisas envolvido, identificando-se o que tradicionalmente denominamos de subordinação substantiva. Contudo, ao ocupar a posição de satélite, os

termos complexos, caso sejam omitidos, não interferem na integridade do Estado-de-Coisas, o que corresponde ao que se denomina comumente por subordinação adverbial.

Todavia, Cristofaro (2003) discorda dessa visão binária por julgá-la de natureza essencialmente morfossintática e por identificá-la como desenvolvida somente com base nas línguas indo-europeias. Ao investigar aspectos particulares das relações de subordinação, a autora aponta problemas inclusive na proposta de Lehmann (1988), quando da proposição do *continuum* para enquadrar as noções de dependência e encaixamento. A autora defende a necessidade de se relacionar a subordinação e a não subordinação com outros parâmetros, além do encaixamento, devido à diversidade morfossintática advinda de diferentes línguas, e aponta que pode haver línguas que não apresentam orações subordinadas, uma vez que suas relações semânticas e pragmáticas se codificam por meio de outros tipos de construção. Partindo disso, a subordinação deve ser considerada como o resultado de situações conceituais particulares, e não como um fenômeno puramente sintático (CRISTOFARO, 2003).

Ao investigar a questão da integração estrutural de uma oração em outra, Halliday e Hasan (1976) também estabelecem distinção entre *dependência* e *integração estrutural*, defendendo que este termo é mais adequado do que *encaixamento*, já que este costuma não ser bem distinguido da hipotaxe. Sob essa ótica, encontra-se, entre as cláusulas subordinadas em geral, um tipo que é dependente de outra cláusula, mas não estruturalmente integrado nela.

Para os autores, a dependência pressupõe a existência de oração dentro de outra oração, como ocorre com as orações hipotáticas, que mantêm sua identidade como oração, e servem como “alvo de pressuposição a partir de outra sentença” (HALLIDAY; HASAN 1976, p. 196). Já a oração encaixada perde seu estatuto oracional, não operando, portanto, como um elemento da sentença, o que não nos permite dizer que ela depende de outra.

Thompson (1987) considera também possível a identificação de dependência com a noção de *fundo*, em que a oração subordinada se vincula à expressão de eventos julgados não significantes. Esse estatuto de *fundo* da oração subordinada seria obtido por meio do mecanismo de encaixamento sintático. A autora defende que enquanto

a *figura* depende do *fundo* para ser caracterizada, o inverso não se mostra necessário, isto é, o fundo não depende da figura. Decat (1999) argumenta que aceitando tal postulação, é possível chegar a uma explicação para a ocorrência isolada de uma oração, o que comprovaria a independência do *fundo*.

Cumprе lembrar que gramáticos como Góis (1955) e Garcia, O. (1982) também detectaram esse tipo de fenômeno. Entretanto, Góis (1955), diferentemente de Garcia, O. (1982), registra esse tipo de ocorrência como uma “anomalia gramatical”, admitida por estabelecer relação com o período antecedente, considerando-a como mera continuação. Já Garcia, O. (1982) reconhece esse tipo de estrutura como “caso de conflito entre a rigidez gramatical e a excelência estilística”, denominando-a de “frase fragmentária”. A esse respeito o autor afirma que a gramática “mandaria procurar” a oração principal dessa construção, e argumenta: “Mas o trecho é, quanto a esse aspecto, inalisável segundo os cânones gramaticais; não obstante, constitui forma de expressão legítima no português moderno” (GARCIA, O. 1982, p. 118).

Decat (1999) discorre sobre a dificuldade de se explicarem casos como o das chamadas “falsas coordenações”, ou das orações subordinadas sem a matriz, e aponta quão complicado é identificar o estatuto das orações quanto à noção de dependência.

Nesse prisma, a autora considera necessária a distinção entre: (i) orações dependentes que se relacionam com os fatos da gramática da língua, ou seja, aquelas cuja dependência é determinada pela escolha do item lexical, que desempenham um papel gramatical em constituição com um item lexical; (ii) orações dependentes que representam opções organizacionais para o falante. Segundo a autora, no primeiro tipo encontram-se as completivas e as adjetivas restritivas; enquanto no segundo englobam-se as adverbiais, desde que não sejam argumento do verbo, e as apositivas. É justamente nesse segundo tipo que se identificam as cláusulas independentes, designadas pela autora como *desgarradas*.

Garcia. T. (2010) também fornece apontamentos sobre as propriedades das orações independentes, todavia, utilizando-se do aparato teórico da GDF, o que agrega importantes contribuições para a descrição desse tipo oracional.

A autora defende a existência de um tipo de “concessiva independente”, que constitui um Movimento no discurso, com a função de preservar a face ou introduzir informações novas, contrárias ao que estava sendo dito. Essas concessivas independentes, ao interromperem o fio discursivo em um dado contexto, promovem a inserção de enunciados que acrescentam informações adicionais ao que estava sendo dito, em vez de restringir seu conteúdo (BARTH, 2000), o que implica que não sejam consideradas casos de subordinação morfossintática, e, com isso, que estejam no rol de construções que representam Movimentos, perspectiva com a qual este trabalho compactua.

### **Dos diferentes tratamentos das relações de Explicação, Concessão, Modo, e Condição**

A relação de *Explicação* é identificada pela maioria das gramáticas tradicionais como aquela que se estabelece entre orações independentes, em períodos compostos por coordenação, em que orações postas lado a lado ou ligadas por uma conjunção exprimem uma em relação à outra a ideia de explicação.

Cunha e Cintra (1985, p. 565) denominam como conjunções coordenativas explicativas aquelas que ligam duas orações, sendo que a segunda oração justifica a ideia contida na primeira (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 567). A ocorrência em **negrito** abaixo representa o que as gramáticas normativas chamariam de uma oração coordenada explicativa:

(1) Pedro está na casa de Joana ***porque o carro dele está lá fora***.

Kury (1999) problematiza a distinção entre as conjunções coordenativas explicativas e as conjunções subordinativas causais, levantando uma questão importante: as conjunções explicativas também podem ter valor causal. O autor classifica como oração subordinada causal o seguinte exemplo:

(2) Um dia quebrei a cabeça duma escrava, **porque me recusara uma colher do doce de coco** (M. de Assis, BC, 36 apud KURY, 1999, p.87)

Kury aponta que testes como (i) substituir a oração iniciada por *que*, *pois*, *porque* por outra equivalente, reduzida de infinitivo, iniciada pela preposição *por*; e (ii) substituir as conjunções *que*, *pois*, e *porque* pela conjunção *como* (no início do período), ou *uma vez que* e análogos, evidenciam que a oração em questão é subordinada causal.

Por outro lado, se a oração for coordenada explicativa, ela pode (i) permitir pausa forte, que pode ser indicada por ponto e vírgula ou dois pontos; (ii) permitir omissão do conectivo sem prejuízo da clareza, podendo ser substituído por dois pontos; e (iii) apresentar, na maioria das vezes, uma oração antecedente no imperativo, indicando tempo futuro.

É por conta da dificuldade de se distinguir as orações coordenadas explicativas das orações subordinativas causais que muitos autores acabam questionando o valor coordenativo das orações explicativas, agrupando as noções de causa, razão e explicação dentro de um campo de relações semânticas entre orações que exibem certo grau de dependência entre si, e, por isso, não faria sentido identificar a oração explicativa como oração independente.

Pezatti e Longhin-Thomazi (2008), ao caracterizarem as construções coordenadas a partir da língua em uso, não consideram a relação de explicação como caso de coordenação, tampouco a relação de conclusão. Isso se deve ao fato de essas construções não apresentarem relação de equivalência entre suas funções, já que as autoras assim definem a coordenação (PEZATTI; LONGHIN-THOMAZI, 2008, p. 865).

Neves (2000) também não inclui as relações de explicação e de conclusão dentre os casos de coordenação que descreve e analisa, apresentando apenas os usos das coordenadas aditivas, alternativas e adversativas.

Castilho (2010), quando da apresentação da coordenação em sua Gramática do Português Brasileiro, também não inclui na tipologia das orações coordenadas as relações de explicação e conclusão, o que também parece diagnosticar a dificuldade de se identificar e

caracterizar a relação explicativa. O autor opta por tratar de alguns usos do *porque* quando apresenta as subordinadas causais, mas não fornece maiores explicações sobre qual valor assumem nos diferentes usos, se de causa, razão ou explicação.

Contudo, no caso das construções enfocadas pela presente pesquisa, não há nem mesmo como recuperar uma oração principal e outra subordinada que se ligam por meio de uma relação de explicação propriamente dita, ou mesmo por meio de uma relação de razão ou causa, como se observa no exemplo que segue:

(3) L1- quanto é que calcula que vale a sua colecção?

L2- bem, não sei dizer, é muito difícil. eh, nã[...], não há, neste momento não há em jo[...], não está em jogo o aspecto... monetário

L1- sim.

L2- mas sim o da cultura. **porque agora já sei... muitas coisas sobre borboletas**, que fui obrigado a col[...], comprar livros

L1 -ham, ham. (CV95:Colecionismo)

A construção acima destacada apresenta um funcionamento diferente, não representando caso de coordenação nem de subordinação adverbial nos moldes acima apresentados, sendo necessário, para sua descrição, ampliar o olhar para porções textuais mais amplas de modo a compreender seu uso, proposta que será aqui empregada.

Já com respeito à relação de *Concessão*, Cunha e Cintra (1985) sustentam que: se estabelece em períodos compostos por subordinação; funcionam como adjunto adverbial de outras orações; e vêm introduzidas por uma conjunção subordinativa concessiva. Kury (1999), também nessa perspectiva, identifica concessivas reduzidas e desenvolvidas (simples e intensivas) introduzidas por uma conjunção ou locução conjuntiva concessiva. Um exemplo prototípico segue abaixo:

(4) **Apesar de estar doente**, saiu para o trabalho. (KURY, 1999, p. 94)



Como se observa, a definição dos autores se concentra na estrutura dessas orações, assim como fazem os estudos mais tradicionais, opção que lhes é cara, conforme aponta Garcia (2010, p. 70), pois evidencia o fato de não tratarem das funções e diferentes usos desse tipo de relação semântica.

Segundo a autora, mesmo em trabalhos de perspectivas linguísticas, como o de Neves (1999), que aborda as orações concessivas no português brasileiro falado, com base no *corpus* mínimo do Projeto da Gramática do Português Falado (PGPF), extraído do NURC, não se encontra uma resposta satisfatória para o que é uma construção concessiva, devido à complexidade do tema.

Essa complexidade se deve ao fato de haver sobreposição de valores semânticos entre as relações concessivas e outras relações, tais como: as adversativas, as condicionais, as contrastivas e as causais, como apontam Neves (1999), Neves, Braga e Dall’Aglío-Hattner (2008), e König (1994).

Neves, Braga e Dall’Aglío-Hattner (2008), analisando as construções hipotáticas, reconhecem as seguintes conjunções concessivas presentes no *corpus* de análise, composto pelo Projeto NURC: *mesmo que, ainda que, embora, apesar que, apesar de que, se bem que, e por mais que*. As autoras fazem uso da classificação das concessivas em três subcategorias: factuais/reais, eventuais/potenciais e contrafactuais/irreais e investigam seu funcionamento segundo características formais, tais como: posição da sentença concessiva, correlação modo-temporal, e polaridade.

Segundo as autoras, as concessivas estão ligadas, por um lado às contrastivas, e, por outro, às condicionais e às causais, sendo que o ponto que as diferenciam é o fato de as concessivas “juntarem eventos que contrariam a expectativa acerca do funcionamento normal do mundo” (NEVES; BRAGA; DALL’AGLIO-HATTNER, 2008, p. 974).

Essa sobreposição de valores semânticos abre espaço para a proposição de um espectro semântico (HARRIS, 1988) que, como sustentado pelas autoras, se estende desde as sentenças causais, passando pelas condicionais e condicionais concessivas, até as concessivas.

Neves (1999) sustenta que a natureza argumentativa das construções concessivas também precisa ser levada em conta, e propõe pensarmos em dois tipos de relação concessiva: *a lógica* e *a argumentativa*, pois, segundo Neves (1999), compreender as concessivas somente pela perspectiva lógico-semântica não é suficiente para explicar os casos de concessão.

Levando em conta as propostas em tela, este estudo se depara com construções como a que segue:

- (5) foi a primeira coisa que nós fizemos quando chegamos lá, procurar onde era o serviço de turismo para poder pegar, pegar os mapas e tal, não é, ah, ver a questão de prá[...], de, do, d[...], assim, ah, ah, o quanto dete[...], ah, pelo menos para mim foi diferente ver assim como eles valorizam aquela cidade, como eles, **embora Porto Alegre seja uma cidade bem grande**, não é, você vê como eles valorizam, como um, um turista chega lá, eles querem te mostrar "olha o rio Guaíba que co[...], passa ali, o nas[...], po[...], o nascer do sol é super, o poente é superlindo", não é (Bra80:SurpresasFotografia)

Como se observa, a ocorrência em negrito sinaliza uso diferente dos apresentados acima, aparecendo como uma estrutura parentética, como um acréscimo de informação, uso que será investigado no decorrer do artigo.

Antes de qualquer observação acerca da relação *Modal*, cabe lembrar que a Nomenclatura Gramatical Brasileira, doravante NGB, e a Nomenclatura Gramatical Portuguesa, doravante NGP, não reconhecem a existência de orações adverbiais modais. Sendo assim, os gramáticos que tratam dessa relação semântica geralmente o fazem criticando a postura da NGB e da NGP de não classificarem as modais dentre as subordinadas adverbiais.

Luft (1978) considera que as orações modais podem expressar o modo ou a maneira como algo acontece, e que podem ocorrer tanto na forma desenvolvida, por (*assim*) *como*, *sem que*, etc, quanto na reduzida.

Kury (1999) sustenta que as modais podem ser confundidas com outros tipos de orações como comparativas, conformativas,

consecutivas e concessivas, o que sugere a existência de sobreposição de valores semânticos entre essas relações e as modais. Modo e conformidade se confundem em exemplos como o seguinte, apresentado em Kury (1999, p. 96):

(6) A voz (dela) era, **como dizia o pai**, ‘muito mimosa’. (M. de Assis, BC, 250)

Kury (1999, p. 96) denomina a oração em negrito acima como oração subordinada adverbial modal. O autor aponta que didaticamente, um bom conselho para diferenciar a relação de modo e conformidade é substituir o *como* em contextos ambíguos por *conforme*, já que a relação de conformidade exprime acordo ou conformidade de um fato com outro, enquanto que, para reconhecer uma modal, deveríamos perguntar ‘de que maneira?’ algo aconteceu. Entretanto, aplicando esse tipo de interpretação em exemplos como o (7), abaixo, observa-se que ambas as interpretações podem ser empregadas, com o agravante da possível interpretação comparativa, que aconselha substituir o *como* por *assim como*, ou *qual*, o que faz perpetuar as confusões ainda estabelecidas entre essas relações semânticas.

(7) Farei **como me ensinaste**. (cf. SAID ALI, 1969, p. 145)

Luft (1978, p.155), ao apresentar as subordinadas conformativas, as define como orações que “denotam conformidade, modo”. Partindo disso, como argumenta Silva (2007, p. 27), “nada mais natural, então, que confundir conformativas com modais”.

O autor sugere que a confusão que se dá entre as duas relações semânticas se deve, entre outras razões, ao introdutor que as iniciam, pois um determinado introdutor é capaz de iniciar mais de um tipo de oração. Tendo isso em vista, Silva (2007) propõe que alguns introdutores das orações modais ou já passaram ou estão passando pelo processo de gramaticalização, ou seja, passaram de um estatuto lexical para um estatuto gramatical ou de um estatuto gramatical para um mais gramatical, e essa pode ser a razão de tantas confusões.

Castilho (2010) apresenta uma classificação que coloca as modais ao lado das conformativas, utilizando o termo *conformativas (modais)* como um tipo adverbial que não pode ser modificado.

Entretanto, as construções aqui investigadas parecem funcionar de maneira divergente do que se discute acima, como o exemplo que segue:

(8) - e eu nunca fui. mas eu tenho uma vontade muito grande de conhecer. Olinda! ir a Maranhão, a São Luís, isso tudo. mas eu não sei, eu achei Minas uma maravilha. e depois, também por causa da diferença, sabe, eu acho que é muito diferente para quem viveu a vida inteira em termo de Rio de Janeiro, você sair daqui e pegar um lugar assim, assim, cinza, **como eu estou te dizendo**, com aquelas montanhas assim... (Bra80:ArteUrbana)

Mais uma vez observa-se uma estrutura parentética que parece ter uma função específica no discurso, não representando um exemplo de subordinação adverbial modal/conformativa como apresentado acima.

Quanto ao tratamento dado à relação de *Condição*, dentre os gramáticos, Cunha e Cintra (1985) denominam condicional a oração subordinada que tem uma conjunção subordinativa condicional, equivalendo a um adjunto adverbial de condição, enquanto que, para Kury (1999), essas orações exprimem condição ou hipótese. Ambas as definições são pouco elucidativas dos valores que essa relação semântica pode assumir em diferentes contextos.

Segundo Said Ali (1969), o sentido da construção condicional se completa com uma sentença principal, que expressa o fato decorrente ou dependente do fato apresentado pela condicional, dada a realização deste. O autor salienta que, do ponto de vista discursivo, a condicional é usada, sobretudo, nas argumentações – dado relevante e que constitui uma das hipóteses averiguadas em Ferreira (2007), quando da descrição das cláusulas condicionais de um ponto de vista funcional-discursivo.

Neves, Braga, Dall’Aglío-Hattner (2008), quando da caracterização das condicionais, demonstram a presença de blocos de enunciados condicionais, como *se.... então...., se (então)... é porque...*

As autoras argumentam que essa relação semântica repousa sobre uma *hipótese*, o que justifica sua referência como *período hipotético*. A sentença condicional é chamada de prótase (*p*), que se une a uma sentença núcleo chamada de apódose (*q*). A prótase, assim, expressa uma condição que pode ser: realizada, não realizada ou eventualmente realizada. Daí decorrem os três subtipos de construções condicionais levados em consideração por Neves, Braga, Dall’Aglio-Hattnher (2008, p. 958): (i) real /factual: dada a realização/verdade de *p*, segue-se, necessariamente, a realização/a verdade de *q*; (ii) irreal/contrafactual: dada a não realização/falsidade de *p*, segue-se, necessariamente, a não realização/ a falsidade de *q*; e (iii) eventual/potencial: dada a potencialidade de *p*, segue-se a eventualidade de *q*.

Em sua pesquisa, as autoras mostram que os dados da língua em uso se conformam parcialmente a essa categorização, isto é, foi constatado que a realização da apódose depende da satisfação da condição expressa na prótase.

Além de considerar essa classificação, as autoras levam em conta a caracterização proposta por Sweetser (1990), que identifica: (i) *condicionais de conteúdo*: em que existe mais concretamente uma relação causal, colocando dois Estados-de-Coisas em relação, como em (9) abaixo; (ii) *condicionais epistêmicas*: em que a verdade da premissa expressa na prótase serve de razão para que o falante confie na verdade da conclusão expressa na apódose, como mostra (10); e (iii) *condicionais de Atos de Fala*: o que está expresso na prótase dá o contexto em que se torna pertinente o ato de fala que vem na apódose, conforme mostra (11) abaixo:

(9) **se na mulher se retira os ovários...** retirando portanto a fonte PR/da/eh:/elaboradora de hormônio...feminino. o::as glândulas mamárias... elas atrofiam. (EF SSA 49) (NEVES, BRAGA, DALL’AGLIO-HATTNHER, 2008, p. 959)

(10) a identificação, **se tiver assim, um caráter já de uma pequena, um pequeno exame**, então já está com um nível mais complexo (EF POA 291) (NEVES, BRAGA, DALL’AGLIO-HATTNHER, 2008, p. 959)

- (11) [bem... então:: a partir disto olha nós vamos poder entender... qual o tipo de arte que se desenvolveu **porque**] **se eu quero criar... uma réplica da realidade... um Duplo do animal que eu quero caçar** qual é o único estilo que eu posso usar? (EF SP 405) (NEVES, BRAGA, DALL'AGLIO-HATTNER, 2008, p. 960)

As autoras se valem tanto dos valores de verdade da prótase e da apódose e das dependências estabelecidas entre as sentenças para investigar o valor das condicionais, quanto dos diferentes domínios de investigação linguística que elas podem assumir, ou seja, Conteúdos, Estados-de-Coisas possíveis e Atos de Fala, propondo uma investigação que suplementa aquilo que é posto tradicionalmente sobre a relação condicional.

Entretanto, dentre as ocorrência investigadas neste estudo encontram-se construções que parecem não se identificar com o que foi acima apresentado, como se observa abaixo:

- (12) (...) porque nós já vimos de, devido um certo tempo, não é, as crianças já estão totalmente assim bem, eh, reintegrada, **se eu posso dizer**, nós vimos que, não é, eh, achamos conveniente reinseri-los para a família de, para as suas famílias. não é isso. (Ang97:Meninos de Rua)

Nesse caso a estrutura em negrito parece ter uma função específica no contexto em que se insere, não representando nenhum dos tipos condicionais acima discutidos, o que comprova o caráter específico desse tipo de construção, que terá suas propriedades aqui descritas.

### **Gramática Discursivo-Funcional: a coordenação e a subordinação**

A escolha do modelo da GDF como norte teórico para a execução desta pesquisa de base qualitativa se deu, entre outras razões, em função desse modelo considerar a língua em situações reais de comunicação, optar por uma unidade de análise que extrapola o limite da oração, e permitir a análise de fenômenos que envolvem interações

entre diferentes níveis de representação, a saber: (i) o Nível Interpessoal (NI), que trata dos aspectos formais da unidade linguística que refletem seu papel na interação entre falante e ouvinte; (ii) o Nível Representacional (NR), que trata dos aspectos semânticos das unidades linguísticas; (iii) o Nível Morfossintático (NM), que concerne todas as propriedades lineares da unidade linguística, tanto com respeito à estrutura de sentenças, orações e sintagmas quanto com respeito à estrutura interna de palavras complexas; e (iv) o Nível Fonológico (NF), que abrange a fonologia prosódica, em que cada constituinte da hierarquia prosódica faz uso de diferentes tipos de informação fonológica e não fonológica.

Entre as unidades centrais contidas no NI encontramos: (i) Movimento, a maior unidade de interação pertinente para a análise gramatical, indica o meio de expressão da intenção do falante como uma contribuição autônoma para uma interação contínua, visando alcançar uma meta conversacional; (ii) Ato Discursivo, a menor unidade identificável do comportamento comunicativo, que envolve uma ilocução, o falante, o ouvinte e um Conteúdo Comunicado; (iii) Conteúdo Comunicado, contém a totalidade do que o falante deseja evocar na sua comunicação com o ouvinte, podendo ser completamente novo para o ouvinte, ou uma combinação de informação nova e dada.

No NR encontram-se as seguintes unidades: (i) Conteúdo Proposicional é um constructo mental, que não existe no espaço ou no tempo e pode ser avaliado em termos de sua verdade e qualificado em termos de atitudes proposicionais (certeza, dúvida, descrença) e/ou em termos de sua origem ou fonte (conhecimento partilhado, evidência sensorial, inferência); (ii) Episódio corresponde a um ou mais Estados-de-Coisas que são tematicamente coerentes, no sentido de apresentarem unidade ou continuidade de Tempo, Locação e Indivíduos; (iii) Estado-de-coisas são entidades que podem ser localizadas em um tempo relativo e podem ser avaliadas em termos de seu estatuto de realidade, podendo (não) ocorrer, (não) acontecer em algum ponto ou intervalo no tempo, sendo determináveis pela característica temporal de Indivíduos, por um lado, e de Conteúdos Proposicionais, por outro; (iv) Conceito Situacional constitui o inventário dos *frames* de predicação relevantes para uma língua e

desempenha um papel crucial nas construções das representações semânticas.

O NM comporta: (i) a Expressão Linguística, que consiste em pelo menos uma unidade que pode ser usada independentemente; (ii) a Oração: um conjunto de um ou mais Sintagmas caracterizados em maior ou menor extensão por um *Padrão* de ordenação e, também em maior ou menor extensão, por expressões morfológicas de correctividade, principalmente referentes a regência e concordância; (iii) o Sintagma: uma configuração sequenciada de Palavras, outros Sintagmas e Orações encaixadas, e é caracterizado por ser nucleado por um item lexical trazido do NI ou do NR.

No NF, em que a expressão linguística é analisada em termos de unidades fonológicas, encontram-se as seguintes camadas: (i) Enunciado); (ii) Sintagma Entonacional; (iii) Sintagma Fonológico; (iv) Palavra Fonológica; (v) Pé e (vi) Sílabas.

A GDF postula, ao referir-se à estruturação do NM, que uma Expressão Linguística é qualquer conjunto de pelo menos uma unidade que pode ser utilizado independentemente (HENGEVELD; MACKENZIE, 2008, p. 308). Nos casos em que haja mais de uma unidade, elas se associam morfossintaticamente, mas uma não é parte da outra.

As unidades que se combinam dentro da Expressão Linguística são Orações e Sintagmas, que podem ocorrer em combinação umas com as outras ou entre si mesmas.

Quando há dependência mútua entre as unidades, há o que se denomina *equiordenação*; quando uma das unidades pode ocorrer independentemente, mas a outra não pode, acontece *cosubordinação*; quando ambas as unidades podem ocorrer sozinhas, mas a combinação de ambas forma uma única unidade, ocorre *coordenação*.

Além das relações acima estabelecidas, orações podem ocorrer como constituintes de outras orações dentro da expressão linguística, ou seja, como orações adverbiais, complemento ou predicativas, e sua forma e, em alguns casos, seus Padrões, podem ser radicalmente diferentes de suas orações principais. Esses casos são tratados dentro do escopo da subordinação, e pertencem à camada da Oração, e não à da Expressão Linguística. Uma questão muito importante para a GDF é



investigar qual fator interpessoal, representacional ou morfossintático é responsável pela escolha de determinado tipo de Oração Subordinada.

Nesta pesquisa, a análise de tais informações indicará o estatuto formal das construções aqui enfocadas, permitindo identificar se elas ocorrem no Nível da Oração, como constituintes oracionais, expressando subordinação morfossintática, ou se no Nível da Expressão Linguística, constituindo unidades que podem ser usadas independentemente.

## **Corpus e Parâmetros de Análise**

Como universo de investigação, serão utilizadas ocorrências reais de uso extraídas do *corpus* oral organizado pelo Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, em parceria com a Universidade de Toulouse-le-Mirail e a Universidade de *Provença-Aix-Marselha*.

Embora a amostragem geral desse *corpus* leve em conta as variedades de Goa e Macau, este projeto restringe-se às variedades que têm a língua portuguesa como língua oficial, quais sejam: (i) Brasil; (ii) Portugal; (iii) África: São Tomé e Príncipe; Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e Moçambique; e (iv) Timor Leste.

Nesse *corpus* são identificadas as construções *independentes*, introduzidas por conjunções tais como *porque*, *embora*, *como*, e *se* que são analisadas qualitativamente, à luz da Gramática Discursivo-Funcional, segundo suas propriedades pragmáticas, semânticas, morfológicas e fonológicas, e sua função no discurso.

No NI serão investigadas: a *Presença de Atos Interativos*<sup>1</sup> antes e depois da oração independente, já que a ocorrência dessas estruturas pode assinalar início e término de Ato discursivo, constituindo fator importante para identificar camadas mais altas; e as *Formas de Expressão* das construções, quais sejam, (i) Movimento; (ii) Ato Discursivo; e (iii) Conteúdo Comunicado, no intuito de constatar se as orações que ocorrem como independentes se expressam por Movimentos.

---

<sup>1</sup> Segundo a GDF Atos Interativos são elementos que quebram a adjacência entre segmentos textuais.

No NR será identificada a noção de Factualidade, que implica que uma oração factual descreve (i) Propriedades ou relações como aplicáveis; (ii) Estado-de-Coisas como reais; (iii) Conteúdo Proposicional como verdadeiro; e (iv) Ato de Fala como assertivo (PÉREZ QUINTERO 2002, p. 53), enquanto uma oração não-factual, por sua vez, descreve entidades em termos opostos. A hipótese é a de que, por constituírem minimamente Atos Discursivos, as construções sejam factuais.

Nesse Nível também se identificará a Identidade dos participantes das orações envolvidas, já que o grau de integração entre orações pode ser marcado pelo compartilhamento de participantes entre as orações envolvidas. Como se entende que as adverbiais independentes constituem minimamente Atos Discursivos, esse fator mostra-se pertinente para análise, uma vez que o não compartilhamento pode indicar independência.

Além desses dois fatores, será verificada a Forma de expressão das construções no NR, considerando-se as seguintes camadas: (i) Conteúdo Proposicional; (ii) Episódio; (iii) Estado-de-Coisas; e (iv) Conceito situacional.

No NM, será investigada a *Independência verbal*: em que as formas verbais consideradas como independentes (finitas) expressam pessoa, número, tempo e modo, enquanto as dependentes (não finitas) se caracterizam pela ausência dessas noções. Espera-se que os verbos finitos ocorram como predicados de orações independentes (PÉREZ QUINTERO, 2002). Também será investigada a *Manifestação do participante principal do evento*: caso seja expresso, verificar-se-á a forma de manifestação, lexical ou pronominal; e a *Forma de Expressão* da construção, considerando-se a camada da Expressão Linguística, que pode conter (i) equiordenação; (ii) cossubordinação ou (iii) coordenação.

No NF será identificada a presença *Quebra Entonacional*: em que um Ato Discursivo caracteriza-se por ter sua própria ilocução e seu próprio contorno entonacional, o que o separa da oração anterior e posterior, principalmente por pausa (inicial/final). Busca-se, assim, verificar o estatuto de independência prosódica das construções aqui tratadas.

Com a análise das ocorrências do corpus lusófono mediante os critérios acima dispostos, pretende-se propor a categorização desse tipo de construção, até agora referenciada por uma série de terminologias pouco especificadoras de suas funções, dentre as quais: orações adverbiais independentes, ou orações adverbiais não subordinadas, ou desgarradas, ou orações adverbiais sem matriz, ou ainda orações adverbiais sem núcleo, e que quase nada dizem sobre o lugar que essas estruturas ocupam no domínio da linguagem.

### Uma análise para as construções adverbiais independentes

A análise das ocorrências do corpus mediante os parâmetros selecionados para sua descrição permite observar que o papel que as construções aqui descritas assumem no discurso depende das intenções do falante ao marcar algum tipo de informação específica, função essa atribuída a Movimentos, determinados no NI da teoria.

Sob esse tipo de uso, as conjunções passam a estabelecer uma função em relação ao Movimento que iniciam, sendo assim, elas precisam ser tratadas pragmaticamente, como Funções a serem atribuídas aos Movimentos, semelhantes às Funções Retóricas atribuídas aos Atos Discursivos. Dessa forma, para cada relação temos uma função que se estabelece quando Movimentos estão sendo relacionados uns aos outros.

Vejamos abaixo como se concebe a análise da ocorrência com porque em (13):

(13) L1- e a ligação das duas coisas, sei lá, é uma coisa que vem depois. primeiro vem a profissão, o emprego, o futuro. depois tem que vir o resto.

L2 - hum, hum. diz que tanto as mulheres como os homens realizam-se profissionalmente. no entanto, eh, para a mulher o realizar profissionalmente implica uma dupla... tarefa, não é, **porque em casa normalmente é a mulher que trabalha...**

L1 - h, mas isso não pode continuar assim, pelo menos no mes[...], no meu ponto de vista. porque, se ambos trabalham fora de casa também têm que trabalhar os dois dentro de casa.

L2 - hum, hum.

L1- por isso não pode ser só da parte de uma pessoa, o trabalhar em casa. (PT96:MaridoIdeal)

Durante a interação L1 e L2 começam tratando do tema “realização profissional”, para depois instaurar um tema específico dentro desse domínio: “a sobrecarga do trabalho de casa para a mulher”, introduzido justamente pela construção encabeçada pelo porque. Observamos nessa ocorrência Movimentos se relacionando por meio de uma função que ressalta a introdução de um novo assunto no discurso, estabelecida pelo porque.

Observemos agora uma ocorrência trazendo a função estabelecida por apesar de:

**(14) eu, eu, eu estive, eu estive na Bélgica há, em oitenta e seis, oitenta e sete, com dezoito, dez[...], dezoito, dezenove anos, quando vim para cá odiava isto. porque não tinha nada, não havia nada – apesar de eu na Bélgica estar numa aldeiazinha, coitadinha, de três mil habitantes, que também não tinha nada mas tinha tudo o resto ao pé - eh, então odiava Angra. "quero-me ir embora, não gosto", não sei quê. agora espanto-me a olhar para Angra e a gostar.**

Nesse caso o falante, por meio do Movimento em negrito traz uma informação nova para agregar detalhes ao tema desenvolvido, proporcionando a inserção de informação importante para que o interlocutor compreenda bem o desenvolvimento da cadeia temática. Essa relação que o Movimento estabelece com todo o tema anteriormente desenvolvido, representado pelo Movimento anterior, acrescenta informação contrastiva em relação ao conteúdo temático desenvolvido na interação.

Já com relação à função estabelecida por *como*, vemos que o Movimento instaurado tem o objetivo de situar o interlocutor em relação a algo que já foi estabelecido no discurso, como se observa em (15):

(15) L1 - você incentivou para caramba, que além de você mostrar o filme, não foi assim só para a gente ver o filme. teve um

fundamento, você fez aprender, ensinar para a gente também, vendo o filme... e a letra da música. pena que não deu, que o horário da aula foi muito pouco, não é, para gente assistir o filme inteiro, para o pessoal assistir que eu não assisti. então foi assim super legal. e ela, **como eu estava dizendo**

L2 - é.

L1 - me chamou a atenção. e eu por ser uma aluna quieta, não sou de mexer com ninguém, fiquei chocada com a atitude dela falei "poxa, tan[...], gosto tanto de inglês (Bra93:FestaEstudante)

Nessa ocorrência, vemos que o conteúdo que ela tenta recuperar está distante no discurso, e a função que a construção desempenha é de chamar a atenção do interlocutor para isso. Essa função se estabelece entre Movimentos distantes entre si textualmente, ou seja, engloba porções do discurso que pertencem a camadas mais altas que a do Movimento. Para ilustrar como se estabelece essa relação observa-se localmente suas fronteiras com outros Movimentos, identificando uma função que se relaciona à preocupação do falante de resgatar na memória do ouvinte informações dadas no discurso.

Resta ainda esclarecer como se instaura a função estabelecida pelo *se* em contextos como (16), abaixo:

- (16) porque isso também é um dos nossos objectivos de, portanto, que é da instituição, pro Movimento a vida e os direitos da criança com vista à sua autonomia na sociedade e à sua reintegração na sociedade, porque nós já vimos de, devido um certo tempo, não é, as crianças já estão totalmente assim bem, eh, reintegrada, **se eu posso dizer**, nós vimos que, não é, eh, achamos conveniente reinseri-los para a família de, para as suas famílias. não é isso. (Ang97:Meninos de Rua)

Levando em conta o contexto anterior à construção com *se*, o que se observa é que o falante busca atenuar o valor do que foi dito sobre as crianças, pois ele não avalia o resultado da volta da criança ao convívio social como uma reintegração ideal. A relação entre os Movimentos se dá pelo fato de o falante, por não estar certo da

informação que introduziu no discurso, se utilizar da estrutura iniciada por se para atenuar essa informação.

Assim, para compreender o funcionamento dessas construções, é necessário um olhar mais amplo para o contexto em que as ocorrências emergem, ou seja, é preciso expandir a análise do plano da relação entre orações para o plano da relação entre Movimentos. A partir disso, não há como pensar que a relação que essas construções estabelecem com o contexto se resume à subordinação a uma oração principal.

Além disso, essas estruturas propiciam a ocorrência de Atos Interativos antes e depois da construção independente, assinalando não só o início e término de um Ato Discursivo, mas também início e término de um Movimento.

Os dados revelam que na maioria das construções há presença de Atos Interativos definindo fronteira. Entretanto há maior concentração deles em construções que expressam transição entre assuntos e acréscimo de informação contrastiva. Os exemplos abaixo demonstram como se dá o uso de Atos Interativos nas diferentes Funções:

(17)

- a. então, ah, você perde esse referencial. então quem te guia realmente ali dentro são os mapas, não é, que foi a primeira coisa que nós fizemos quando chegamos lá, procurar onde era o serviço de turismo para poder pegar, pegar os mapas e tal, não é, ah, ver a questão de prá[...], de, do, d[...], assim, ah, ah, o quanto dete[...], ah, pelo menos para mim foi diferente ver assim como eles valorizam aquela cidade, como eles, **embora Porto Alegre seja uma cidade bem grande, não é?**, você vê como eles valorizam, como um, um turista chega lá, eles querem te mostrar "olha o rio Guaíba que co[...], passa ali, o nas[...], po[...], o nascer do sol é super, o poente é superlindo", não é (Brasil, surpresas da fotografia)

- b. L1- e aos treze anos lembra-se de algum drama, eh, como é que eram as noites, a sua sobrevivência e como é que conseguiu até hoje manter-se?

L2 -> bem, eh, naquel[...], na[...], naquele tempo, portanto, **como eu já antes tivera dito**, não é?, eu dormia hoje aqui, amanhã ali, às vezes, eh, portanto, dormia mesmo na rua assim ao ar livre. e mais tarde eu verifiquei que estava, estava, estava mesmo a caminhar muito mal, não é, estava que nem um menino de rua e no entanto eu tive de fazer o esforço, poder trabalhar um bocadinho para ver se conseguisse um tecto para mim (Ang97:JovemGaspar)

A presença desses Atos Interativos representados nos exemplos pelo *não é?* delimita os Atos Discursivos representados pelas construções em foco e mostra que essas estruturas são unidades de informação à parte, constituindo relações que ocorrem no nível pragmático.

Os Atos Interativos encontrados nas ocorrências do *corpus* foram: *não é?*, *então*, *mas* e *pois*, entre os quais o mais frequente é *não é?*, que serve como estímulo para o interlocutor, se quiser, reagir à informação apresentada, ou mesmo, tomar o turno.

A presença desses Atos Interativos reforça a natureza de Movimento desse tipo de construção, que age no discurso de forma a oferecer novas contribuições para a continuidade da situação comunicativa, orientando as relações interacionais entre falante e ouvinte.

Os Movimentos iniciados por *porque* marcam a transição entre estruturas temáticas diferentes, reforçando o argumento que reconhece sua natureza discursiva de focar o conteúdo temático, já o *embora* (*que*), o *apesar de* (*que*), e o *mesmo* (*que*) se desviam do tema para acrescentar informação contrastiva em relação ao conteúdo, mostrando um enfoque menor em relação ao tema se comparado com a relação estabelecida pelo *porque*. Diferentemente, o *como* se desvia do tema para chamar a atenção do falante para algo que já foi falado e que é importante acordar na memória do interlocutor, assinalando maior enfoque no interlocutor, enquanto o *se* desvia-se do tema para inserir um comentário atenuante do falante, que está preocupado em preservar

sua face frente a algo que foi introduzido no discurso, consequentemente enfocando seu papel no discurso.

Sendo assim, cada uma das Funções Discursivas identificadas apresentam propriedades específicas e podem ser tratadas segundo duas perspectivas: da *organização discursiva*, servindo para estabelecer a organização e a apresentação do conteúdo discursivo, e do *monitoramento da interação*, servindo para criar condições de interação que precisam ser preenchidas para o discurso ser implementado.

Com isso assumimos que as Funções Discursivas podem ser, *a priori*, de dois tipos: (i) aquelas que estão mais voltadas ao plano do conteúdo, materializando na interação marcas discursivas que atuam no âmbito da organização das informações que compõem o conteúdo; e (ii) aquelas que estão mais voltadas ao plano da interação, ou seja, ao entrosamento entre os participantes da situação comunicativa, que atuam no monitoramento que o falante faz do discurso, levando em conta as informações pragmáticas do ouvinte.

Os diferentes Movimentos representados por diferentes funções se distribuem diferentemente em relação ao enfoque que privilegiam: ora voltando-se para o conteúdo da mensagem, ora para o locutor, ora para o ouvinte. Isso só pode ser determinado levando-se em conta a estrutura temática dos Movimentos envolvidos, já que é a partir dela que podemos identificar se houve maior ou menor desvio em relação às intenções pragmáticas de se organizar o discurso com respeito ao fio temático que o conduz ou em direção ao monitoramento dos participantes da situação comunicativa.

Observamos também pela análise das ocorrências, que todas as construções constituem Movimentos compostos de um ou mais Atos Discursivos que descrevem Atos de Fala Assertivos e Conteúdos Proposicionais como verdadeiros, sendo, portanto, semanticamente, factuais. Abaixo estão exemplos que trazem construções factuais com *como* e com *se*:

(18)

- a. a... ter contactos com as, com os rapazes, eh, os meninos de rua, bom, aquelas [...] eram consideradas, assim, como prostitutas, não é, posso assim dizer, eh, passe o termo. eh, nós



protegíamos estas crianças devido também ao, à boa parte de caridade que nós temos, não é, o amor, não é assim, bem, bem elevado, **se eu posso dizer**, porque, eh, eu, aconteceu o problema do, duma menina, esqueço o nome, (Ang97:Meninos de Rua)

- b. -> inclusivamente famílias alargadas em que temos, eh, portanto, desde sobrinhos, sogros, ele, dessa mulher, enfim, cunhados e familiares que, **como sabemos**, eh, as famílias africanas são bastante alargadas, essa responsabilidade cai sobre os ombros da mulher. (GB95:MulherAfricana)

Nesses dois exemplos reconhece-se a propriedade de factualidade pelo fato de ambos constituírem Conteúdos Proposicionais verdadeiros, propriedade atribuída a construções com maior grau de sentencialidade e, por isso, com maior autonomia semântica e sintática.

Como as construções aqui descritas constituem Movimentos no NI, o não compartilhamento de participantes é frequente, o que indica maior autonomia e menor grau de integração entre as construções adjacentes, como demonstrado abaixo:

- (19) não vamos dizer que é o pensamento moçambicano. É um sentimento de desportista. **porque toda a pessoa que vai para o campo espera ganhar.**

No exemplo acima, antes da construção encabeçada pelo porque, reconhecemos que há referência a “um sentimento desportista” e, logo em seguida, o falante se refere ao termo “toda pessoa”, o que comprova maior autonomia da construção que comporta a conjunção.

Entretanto, nas situações em que há correspondência entre participantes, mesmo assim, ainda sobressai o valor da informação que está sendo reintroduzida, como abaixo:

- (20) (...) portanto, eles que não venham com essas desculpas. agora o que eles deviam era sabê-lo poupar, que eles esbanjam o dinheiro. o dinheiro é lançado fora. e eles só têm vícios e... isso

**é que está mal. porque m[...], há, há atletas que estão muito bem na vida, e mesmo aqui em Famalicão, aqui não conheço nenhum que esteja mal, que aqui as pessoas conseguiam sempre dar-lhes emprego, tinha, todos bem. não conheço nenhum que acabasse aqui na miséria. também as pessoas não deixavam. (PT97:DesportoDinheiro)**

Nesse exemplo, mesmo o falante fazendo referência a “eles” e depois retomando “atletas” na construção encabeçada por porque, observa-se o valor de autonomia semântica da construção em relação ao que a antecede, o que mostra que o domínio pragmático prevalece sobre o domínio semântico para esse tipo de fenômeno.

Essas construções, embora possam ser identificadas semanticamente como Conteúdos Proposicionais, não se determinam nesse nível. A propósito disso, cabe ressaltar que a análise semântica das ocorrências não revela descobertas tão produtivas como as encontradas no nível pragmático, o que reafirma o valor discursivo desse tipo de construção. Cabe lembrar que a descrição das propriedades semânticas concernentes a esse tipo de estrutura apenas se presta para a constatação da autonomia semântica dessas construções em relação ao que as circunda.

Morfossintaticamente, esse tipo de construção representa uma Expressão Linguística, mas sem elo de dependência morfossintática com outras construções anteriores ou posteriores, podendo funcionar, inclusive, como inserções, ou seja, como cortes sintáticos entre as porções textuais que a antecedem e a seguem, não representando casos de coordenação nem tampouco de subordinação adverbial. Constituem, assim, unidades de sentido que não exibem dependência morfossintática, mas pragmática.

O exemplo (21) demonstra o que se apresentou acima:

- (21) L1 - claro, também há os grupos, exacto. mas pareceu-me um bocado diferente daqui do Porto. é evidente que as pessoas de Lisboa também chegam aqui, e, e também têm essa sensação, não é, um bocado.

L2 - não, mas eu noto

L1- **embora reconheçam mais que há mais**

L2 - hum, hum.

L1- eh, que há o, um, digamos, há outro calor humano.  
(PT95:GrandesCidades)

Como se vê a construção acontece como um Movimento de Reação ao que foi dito anteriormente, constituindo no NM uma Expressão Linguística que tem unidade de sentido sem depender morfossintaticamente de nenhuma porção textual anterior ou posterior. Observa-se, portanto, que as outras relações podem ser explicadas da mesma forma, pois todas constituem Movimentos.

A análise mostra ainda que, em sua maioria, as formas verbais são finitas, no modo indicativo, o que demonstra a autonomia sintática dessas estruturas. Os exemplos abaixo atestam o que a análise de dados revela:

(22) inclusivamente famílias alargadas em que temos, eh, portanto, desde sobrinhos, sogros, ele, dessa mulher, enfim, cunhados e familiares que, **como sabemos**, eh, as famílias africanas são bastante alargadas, essa responsabilidade cai sobre os ombros da mulher. (GB95:MulherAfricana)

(23) L1- o que é que a SIDA pode fazer, como é que se pode prevenir a SIDA.

L2 - hum.

L1- a SIDA é uma doença ainda que não tem cura.

L2 - hum.

L1- **embora estamos a fazer largos estudos para ver se consegue**, mas ainda não tem cura, sabemos qual é o perigo. a principal causa da SIDA é a morte, infelizmente.(GB95:SIDA)

(24) L1- e, e uma pessoa conhece e assim

L2- claro.

L1- pois. mas eu até penso que sim, que eles eram pessoas para, para irem assim também à missa, não sei, mas isso...

L2- **porque, normalmente eles são, têm, são c[...], são cristãos, mas não são católicos.**

L1- pois. é isso. pois

L2- pois.

L1- que eu tenho também ouvido... falar, sim. (PT97:BaseMilitar)

Nas ocorrências analisadas, os participantes, quando expressos, se apresentam em forma lexical, de pronome reto e até mesmo oblíquo, o que mostra que a forma dos participantes não é definidora das propriedades desse tipo de construção, já que elas podem apresentar os participantes de qualquer forma e, ainda assim, manterem seu estatuto morfossintático autônomo. Isso sinaliza que essas questões estão mais ligadas ao domínio textual, relacionadas com a coesão e coerência do discurso, mais uma vez determinadas discursivamente.

Observa-se, assim, que as Funções identificadas nesse tipo de construção são codificadas morfossintaticamente pelas mesmas conjunções da subordinação adverbial prototípica (porque, embora (que), mesmo (que), apesar de (que), se, como), entretanto, quando utilizadas com a intenção de expressar Funções Discursivas, essas conjunções não indicam a ocorrência de subordinação adverbial, mas sim de dependência pragmática.

Aqui reconhecemos essas conjunções como *conjunções lexicais*, ou seja, conjunções que participam na expressão do significado. Sendo assim, apresentam um uso discursivo, isto é, que se distancia de seu uso mais prototípico de conjunção subordinativa, em que expressam Funções Retóricas ou Funções Semânticas, entre uma oração subordinada e uma oração principal. Ao invés disso, representam Funções, estabelecidas por meio de relação de dependência pragmática entre Movimentos.

Outra característica importante observada nesses tipos de estrutura é a independência fonológica entre os segmentos envolvidos, que revela seu estatuto de autonomia prosódica.

Os segmentos analisados relacionam-se a um Enunciado, maior unidade de análise no NF, ao passo que Atos Discursivos relacionam-se ao Sintagma Entonacional, que constitui uma unidade menor que o Enunciado.

O Enunciado é relacionado topicalmente e caracterizado fonologicamente por apresentar tom relativamente alto na primeira sílaba proeminente e tom baixo na sílaba tônica final, comumente seguido por uma pausa significativa.

Observa-se, assim, que as construções apresentam quebra entonacional com pausa longa em todas as ocorrências, pausa essa identificadora de Enunciados, o que pode ser verificado tanto pela transcrição dos inquéritos, quanto pela audição das ocorrências analisadas. Além de pausa, tanto a tessitura quanto a velocidade da construção envolvida apresentam alteração, principalmente nos casos em há construções com como e com se.

Isso traz fortes evidências da autonomia prosódica dessas construções, o que pode ser observado na ocorrência abaixo, tomada como exemplo, em que se destacam na transcrição os sinais indicadores de pausa:

- (25) L1- acha que o homem facilmente pode entrar nas tarefas que eram, normalmente, d[...], especialidade da mulher?  
-> tem que se ir habituando aos poucos. **porque há homens que quando querem fazem as mesmas coisas que uma mulher, em casa.** quando eles não querem é que já é pior. mas acho que sim. acho que aos poucos conseguem. e mesmo, não digo, por exemplo, uma mulher pode cozinhar, não é, mas há outras coisas para além de cozinhar que se podem fazer em casa. e acho que é principalmente isso. (PT96:MaridoIdeal)

Nesse exemplo, a evidência de pausa é feita na transcrição com a utilização do ponto final (.). Isso identifica a autonomia prosódica desse trecho, comprovando seu estatuto de Movimento. Dessa forma, podemos relacionar os Movimentos, pragmaticamente identificados, a Enunciados, fonologicamente identificados, em que as pausas são ainda mais longas do que as que marcam início e fim de Sintagmas Entonacionais e não podem ser confundidas com pausas hesitativas.

## Conclusões

Em virtude das informações levantadas, podemos concluir que as construções aqui investigadas são determinadas pragmaticamente e destacadas prosodicamente, representando Funções Discursivas no NI, utilizadas de maneira a conferir *organização ao discurso* ou *monitoramento à interação*, codificadas no NM pelas mesmas conjunções que operam na subordinação adverbial, mas utilizadas pelos falantes nesses casos com a finalidade de indicar

interacionalmente: (i) mudança de assuntos, no caso do uso do *porque*, concentrando-se no tratamento do conteúdo temático, organizando as informações novas que impulsionam o discurso; (ii) acréscimo de conteúdo contrastivo referente a alguma informação já veiculada, no caso do uso do *embora (que)*, *mesmo (que)*, *apesar de (que)*, também enfocando o a organização do conteúdo discursivo; (iii) recuperação de alguma informação relevante na memória do interlocutor para a continuidade da interação, no caso do *como*, com enfoque no ouvinte, priorizando o monitoramento interacional; e (iv) necessidade de preservação da face frente a algo que inseriu na situação comunicativa, no caso do uso do *se*, com enfoque no falante, que monitora a interação para se salvaguardar.

### ***Adverbial subordination in the Portuguese varieties: constructions with discourse function***

**ABSTRACT:** *As part of the studies developed by the Research Group on Functional Grammar (GPGF), this article investigates, under the view of the Functional Discourse Grammar (HENGEVELD & MACKENZIE, 2008), constructions introduced by conjunctions as porque (because), embora (although), como (as), and se (if) that although presenting the form of adverbial constructions, do not exhibit morphosyntactic nor semantic dependency in relation to any immediately anterior or posterior main clause. This study aims at determining, in the Portuguese varieties that have the language as official, the pragmatic, semantic, morphosyntactic and phonological properties of these constructions and specifying their function in the discourse. The results show that these structures, determined in the Interpersonal Level of the theory, are Moves, highlighted by the prosody, by the presence of Interactive Acts, or by both, presenting Discourse Functions that can act in the Monitoring of the Interaction or in the Organization of the Discourse. Thus, these constructions show a relation of pragmatic dependency among Moves that present different Functions while contributing to the development of the discourse.*

**KEYWORDS:** *Subordination. Discourse Function. Functional Discourse Grammar. Portuguese Varieties.*

## Referências

- BARTH, D. “That’s true, although not really, but still”: expressing concession in spoken English. In.: KUHLEN, E.C.; KORTMANN, B. (eds) *Cause, condition, concession, contrast cognitive and discourse perspectives*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, p. 411-37, 2000.
- CASTILHO, A. T. de *Nova Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- CRISTOFARO, S. *Subordination*. Oxford: University Press, 2003.
- CUNHA, C.; LINDLEY CINTRA, L. F. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- DECAT, M. B. N. Por uma abordagem da (in)dependência de cláusulas à luz da Noção de ‘unidade informacional’. *Scripta*, Belo Horizonte, PUC-MINAS, v. 2, n.4, 1º sem., p. 23-38, 1999.
- DIK, S. C. *The Theory of Functional Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1997a.
- FERREIRA, M. B. *Cláusulas condicionais: uma abordagem funcional discursiva*, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- GARCIA, O. *Comunicação em Prosa Moderna*, Editora Fundação Getúlio Vargas, 10ª Ed., 1982.
- GARCIA, S. T. *As relações concessivas no português falado sob a perspectiva da Gramática Discursivo-Funcional*, 2010. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos – Área de concentração: Análise Linguística). Unesp, *Campus* de São José do Rio Preto.
- GIVÓN, T.. *Syntax: A Functional-Typological Introduction*. V. II. Amsterdam/Philadelphia: Jons Benjamins Publishing Company, 1990.
- GÓIS, Carlos. *Método de análise (léxica e lógica) ou sintaxe das relações*. 20.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955, 192 p.
- HAIMAN, J. *Iconic and Economic Motivation*. *Language*, n.59, v.4, p.781-819, 1983.

HAIMAN, J.; THOMPSON, S.A. “Subordination” in Universal Grammar. In: *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 10, 1984, Berkeley. Proceedings. . . Berkeley Linguistics Society, p. 510-523, 1984.

HALLIDAY, M.A.K; HASAN, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.

HALLIDAY, M.A.K *An introduction to functional grammar*. London: Edward, Arnold Publishers, 1985.

HARRIS, M. Concessive clauses in English and romance. In: HAIMAN, J.; THOMPSON, S.A. (Ed.). *Clause combining in grammar and discourse*. Amsterdam: John Benjamins, p. 71-99, 1988.

HENGEVELD, K.; MACKENZIE, L. *Functional Discourse Grammar: A typologically-based theory of language structure*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

KÖNIG, E. Concessive clauses. In: ASHER, R. E. (Ed.). *The encyclopedia of language and linguistics*. Oxford: Pergamon, v. 2, p. 679-81, 1994.

KURY, A. G. *Novas lições de análise sintática*. 7ª. Ed. São Paulo: Ática, 1999.

LANGACKER, R. W. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1991.

LEHMANN, C. Towards a typology of clause linkage. In: HAIMAN; THOMPSON (Ed). *Clause Combining in Grammar and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, p.181-225, 1988.

LUFT, Celso Pedro. *Gramática resumida*. Porto Alegre, Globo, 1978.

MATTHIESSEN, C.; THOMPSON, S. The Structure of discourse and “subordination”. In: HAIMAN; THOMPSON (Ed). *Clause Combining in Grammar and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, p.275-329, 1988.

NEVES, M. H. de Moura. As construções concessivas. In: NEVES, M.H.M. (org.) *Gramática do português falado*. São



Paulo:Humanitas/FFLCH/USP; Campinas: Editora da Unicamp, v. VII (Novos Estudos), 1999.

NEVES, M. H. de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NEVES, M. H. de Moura, BRAGA, M. L. e DALL'AGLIO-HATTNER, M. M. As construções hipotáticas. IN: ILARI, R.; NEVES, M. H. de Moura. (orgs) *Gramática do Português Culto Falado no Brasil: classes de palavras e processos de construção*. vol. II, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

PEZATTI, E. G; LONGHIN-THOMAZI, S. R. A coordenação. In: Dermeval da Hora; Camilo Rosa Silva. (Org.). *Para a história do português brasileiro: abordagens e perspectivas*. João Pessoa: Ideia Editora Universitária, v. VIII, p. 135-37, 2010.

PÉREZ QUINTERO, M. J. P. Adverbial Subordination in English: A Functional Approach. In: *Language and Computers: Studies in Practical Linguistics*, no. 41. Amsterdam: New York, 2002.

SAID ALI, M. *Gramática secundária da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

SILVA, A.G. *Orações Modais: uma proposta de análise*, 2007. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SWEETSER, E. E. Conjunction, coordination, subordination. In.: SWEETSER, E. E. *From Etymology to Pragmatics: metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge, Cambridge Universe Press, 1990.

THOMPSON, S. A. Subordination and Narrative Event Structure. In: TOMLIN, Russel S. *Coherence and grounding in discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1987, p.435-54.

# **SOBRE ALGUMAS HISTÓRIAS LITERÁRIAS NO BRASIL**

Carlos Augusto de Melo <sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto faz um estudo panorâmico do percurso de nossas histórias literárias, das precursoras oitocentistas até o período da crise do método histórico de meados do século XX, marcado pela publicação d'*A literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho. Essa crise contestou a produção teórica e metodológica da historiografia literária românticas, surgindo com uma nova possibilidade de encarar o fenômeno literário nacional sem recorrer à escola historicista. Desse modo, o objetivo foi perceber como foram sendo configuradas as diversas histórias e se comportaram diante do *método histórico* de tradição romântica. Com isso, este trabalho contribui para reavaliação e revitalização das nossas histórias literárias, principalmente daquelas que se encontram silenciadas pelos estudos literários atuais, ou seja, as histórias literárias as de Antônio Soares Amora, de Arthur Mota, de Cônego Fernandes Pinheiro, de Ferdinand Wolf, de Ronald de Carvalho e de Sotero dos Reis, bem como demonstra o seus papéis na construção do cânone de nossa literatura e propõe o entendimento das futuras sínteses do passado literário brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Historiografia. Histórias Literárias. Nacionalismo.

O século XIX brasileiro possui as marcas das constantes tentativas de individuação e de emancipação nacional. Uma delas foi escrever uma história do Brasil, como estratégia de convalidação do *status* de nação e de civilização aos parâmetros europeus. Uma história da literatura brasileira entraria também como parte desse plano nacionalista. Assim, os historiadores da literatura buscaram, nas diretrizes da história, uma maneira de forjar um passado cultural e literário. Os textos literários serviram como fonte historiográfica para desenhar essa história nacional.

---

<sup>1</sup> Prof. do Departamento de Letras- CCAE/UFPB - Campus IV - Litoral Norte/Mamanguape.

No Brasil, a maioria das histórias literárias oitocentistas possuíam perspectivas teóricas e metodológicas inspiradas nos modelos historiográficos da época. Os nossos primeiros historiadores valorizavam a divisão cronológica para a marcação do aparecimento das escolas literárias. Eles utilizavam métodos de periodização mecanicistas, vinculados, quase sempre, à evolução política do país. Os textos literários eram selecionados e estudados, a partir de suas características nacionalistas e de seus aspectos estéticos, conforme os padrões clássicos dos gêneros literários. Havia também interesse sistemático pelo esboço biográfico dos artistas, pela conceituação de influência e imitação artística, pela catalogação de livros, etc.

Os primeiros estudos históricos acerca da literatura produzida no Brasil foram elaborados por estrangeiros europeus que se interessaram pela cultura de Portugal e de sua colônia brasileira. Os trabalhos mais conhecidos são: a *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (1801-1819), de Friedrich Bouterwek (1765-1828), que estuda a literatura portuguesa no quarto volume, intitulado *Geschichte der Portugiesischen Poesie und Beredsamkeit* (1805); *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813), de Sismonde de Sismondi (1773-1842); o *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), de Ferdinand Denis (1798-1890) e o *Parnaso lusitano ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos* (1826), de Almeida Garrett (1799-1854).

O *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* é o que mais se destaca nesse cenário de produções historiográficas, uma vez que, analisando os autores e obras brasileiros do ponto de vista da representação literária nacional, Ferdinand Denis consegue construir um discurso pioneiro a favor da emancipação da literatura brasileira. A escrita do *Résumé* e, também, de *Scènes de la Nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, de 1824, funcionou como o “Prefácio de Cromwell do Romantismo Brasileiro”. Tal discurso teve grande receptividade nas plagas brasileiras e veio ao encontro do sentimento de independência que se cultivava, pois conseguiu justificar que o Brasil era uma nação literariamente emancipada. Em “Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”, Denis declarou que:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo. (DENIS, 1978, p. 36)

Ferdinand Denis construiu um programa nacionalista de “abrasileiramento” da literatura no Brasil. Nesse programa, o autor proclamou a necessidade da emancipação literária do Novo Mundo, só realizável a partir da busca da *originalidade* poética. Essa *originalidade* estava diretamente ligada à presença das *coisas pátrias*, por extensão, das belezas naturais e paradisíacas na expressão literária. Ferdinand Denis estava convicto de que tínhamos belezas naturais que poderiam ser cultivadas na literatura para marcar a nossa originalidade diante das demais literaturas de nações civilizadas, principalmente, da Metrópole. (RONCARI, 2002)

Do ponto de vista historiográfico, o *Résumé* se configura muito mais como um manifesto romântico-nacionalista do que propriamente uma história, esquematicamente realizável, sobre a produção literária no Brasil no decorrer do tempo histórico. Havia, sim, alguns traços de historização do fenômeno literário brasileiro, porém sem trazer, em sua metodologia, a sistematização que caracterizava as histórias literárias daquela época. Como Guilhermino César salienta, “ao reconhecer que o Brasil, já nação independente ‘reclamava a história de sua literatura’, Denis desmembrou-a da de Portugal. Não a periodizou, porém, embora o fizesse no concernente à portuguesa (...)” (CESAR, 1978, p. 28-29)

As histórias literárias do Brasil com padrões esquemáticos, aprofundados e consistentes, respeitantes à periodização do fenômeno literário nacional, apenas apareceram, alguns anos depois, na década de 1860, com o *Curso elementar de literatura nacional* (1862), do Cônego Fernandes Pinheiro; *O Brasil literário* (1863), de Ferdinand Wolf; e o *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873). Vale ressaltar que, muito antes do aparecimento dessa tríade pioneira

de histórias literárias, revelou-se, no Brasil, um esforço conjunto de nossos intelectuais em busca da sistematização historiográfica do fenômeno literário nacional. Os esboços historiográficos mais conhecidos são os dos brasileiros Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Varnhagen (1816-1878), Santiago Nunes Ribeiro (?-1847), Pereira da Silva (1817-1898) e Joaquim Norberto (1820-1891), publicados como introduções de “florilégios” e “parnasos”, bem como ensaios em jornais e revistas da época. (CANDIDO, 1988).

Desses historiadores, Joaquim Norberto foi quem mais próximo chegou da construção de uma história literária. Esse invejável historiador, considerado por Antonio Candido, “um rato de arquivo” (CANDIDO, 1988, p. 21), ou mais, “a figura central da crítica romântica, pela operosidade e constância com que se dedicou ao estudo da nossa história literária” (CANDIDO, 1971, p. 334), tentou publicar, nas páginas da *Minerva Brasiliense* (1843-1845) e da *Revista Popular* (1859-1862), os capítulos da projetada *História da literatura brasileira*. Esta foi idealizada por Norberto, a partir do ponto de vista da teoria nacionalista brasileira, conforme podemos conferir na divisão proposta em nota ao seu ensaio “Literatura brasileira”. Esse projeto não foi concluído e a sua história literária nunca foi publicada, como desejou. Anos antes, Joaquim Norberto já havia publicado um bosquejo da *História da poesia brasileira*, utilizado como introdução à obra *Modulações Poéticas* (1841), na qual se apresenta uma periodização do fenômeno literário nacional, estritamente voltada à produção poética. Esse trabalho consagra Norberto, nas palavras de Américo Miranda (1997, p. 11), como “o primeiro a propor, em bases razoáveis, uma divisão da história da literatura brasileira em períodos”, superando os trabalhos de Ferdinand Denis e Gonçalves de Magalhães. Antonio Candido (1971, p. 335) diria que o bosquejo seria “a primeira tentativa de distinguir períodos configurados em nosso passado literário.” O sistema de periodização adotado difere em alguns pontos da *História da literatura brasileira*, mas conserva ainda o caráter mecanicista de períodos e datas, marcados pelos eventos nacionais mais significativos da história do Brasil.

Como foi dito, a década de 60 foi profícua para o surgimento de outras propostas consolidadas de histórias literárias, pois foram publicadas três obras representativas na história da historiografia

literária brasileira: o *Curso elementar de literatura nacional* (1862), do Cônego Fernandes Pinheiro; *O Brasil literário* (1863), de Ferdinand Wolf, e, mais adiante, em 1866, o primeiro volume do *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, de Sotero dos Reis.

Publicada como compêndio didático para o uso dos alunos do Colégio Pedro II, a história literária, intitulada o *Curso elementar de literatura nacional* (1862), do Cônego Fernandes Pinheiro, teve como tema a história das duas literaturas, consideradas nacionais: a portuguesa e a brasileira. O Cônego acreditou que esta era um ramo daquela. Ele considerou o fenômeno literário do Brasil, antes do movimento romântico, como pertencente à Metrópole, já que, seguindo a leitura de seu "orientador" Denis, não verificava ainda na produção literária da colônia os traços *originais* que poderiam oferecer a independência literária ao país. Assinalou que, mesmo observando uma "fisionomia própria" na obra dos brasileiros, advinda da influência exercida pela nova terra, diferenciando-a dos portugueses, ainda não era possível considerar que constituísse uma literatura independente. Para ele, a influência do meio geográfico e social e a língua de um país não podiam servir como fatores definidores de uma literatura própria. Isto só aconteceria se "o clima, a religião, a forma de governo, os usos e costumes" (PINHEIRO, 1862, p. 9) tivessem o poder de atuar decididamente sobre a literatura dos povos, o que, segundo ele, estava longe de acontecer. A independência literária estava ligada, então, à *originalidade* dos escritores, ausente nos versos de nossos antepassados literatos.

O Cônego acreditou que a falta de originalidade de nossos brasileiros devia-se, em parte, à educação que eles então recebiam que era a mesma a dos portugueses, enfim, europeia. A educação orientava-os a imitar os modelos literários já preestabelecidos pelas matrizes culturais, afastando-os do caminho que os levaria a produzir uma literatura original, conseqüentemente, própria. Esse ponto de vista assemelhou-se, um pouco, ao do português Almeida Garrett, uma vez que, segundo Afrânio Coutinho, este considerava também que a educação européia conduzia os nossos escritores à imitação da poesia européia, "a qual embotava ou apagava o espírito nacional." (COUTINHO, 1968, p. 21)

A questão da originalidade da literatura, no *Curso elementar*, é o fator decisivo para distinguir a literatura brasileira da literatura portuguesa. O Cônego só admitiu uma literatura nacional a partir do momento que observou, nas produções literárias de nossos brasileiros, um cunho original. Ser original era possuir ideias próprias, independentes das influências das matrizes européias. Essa concretização só viria acontecer alguns anos depois da independência política do Brasil, quando aparece, em Paris, o jovem brasileiro Domingos José Gonçalves de Magalhães com sua obra *Suspiros poéticos e Saudades*, que daria início à literatura propriamente brasileira.

Há de se notar que a análise da produção literária brasileira recebeu uma atenção diferenciada e, durante toda a narrativa, é visível a tentativa crítica de identificar nas obras e autores os elementos de emancipação literária. (MELO, 2006) A constituição da trajetória histórica das literaturas portuguesa e brasileira baseia-se em datas da evolução política e literária de Portugal e do Brasil, de acordo com a divisão proposta pelo português Borges Figueiredo em seu *Bosquejo histórico da literatura clássica, grega, latina e portuguesa*, exceto a inclusão de uma fase sobre o início da literatura brasileira propriamente dita:

Reservando para mais tarde o desenvolvimento d'esta proposição, procedamos a divisão das epochas da litteratura portugueza, que, por também ser nossa, chamaremos de nacional. Pensamos como o Sr. Borges de Figueiredo que por cinco phases<sup>2</sup>, ou epochas, passou a litteratura portugueza, a que denominou d'*infancia*, *virilidade*, *velhice* e *renascimento*, a que acrescentaremos outra com o nome de *reforma*, inaugurada em Portugal pelo eximio poeta visconde d'Almeida Garrett, e no Brazil

---

<sup>2</sup> Na reedição de 1883, o texto passa por correções e a fase “adolescência” é colocada no trecho citado.

pelo Sr. D. J. Gonçalves de Magalhães.  
(PINHEIRO, 1862, p. 10)<sup>3</sup>

Cônego Fernandes Pinheiro adequou sua formação retórica ao modelo historicista oitocentista, porque, como era usual aos historiadores românticos, se utilizou de uma periodização na qual as épocas históricas e os gêneros literários aparecem padronizados. O conceito de literatura adveio de sua formação clássica, uma vez que a associava às *belas letras*, destacando sua amplitude, como forma de expressão do conhecimento, e a sua particularidade expressiva do “espírito humano”:

Deriva-se a palavra litteratura do vocabulo latino *littera*, que, como se sabe, significa letra. Na sua mais ampla accepção é a litteratura, na phrase do Sr. de Lamartine, a expressão memoravel do homem transmittida ao homem por meio da palavra escripta. Tomada porém em sentido restricto é a expressão dos conceitos, sentimentos e paixão do espirito humano feita por modo agradável. E’ nesta ultima accepção que lhe cabe o epitheto de *bellas letras*, *humanidades* ou *boas letras*, como tambem lhe chamavam os nossos classicos. (PINHEIRO, 1862, p. 8)

Mais tarde, Cônego Fernandes Pinheiro foi autor do *Resumo de história literária* (1873) em dois volumes. Trata-se de uma obra que teve como objetivo historiar as literaturas de vários países, como a hebraica, grega, francesa, inglesa, alemã, espanhola, portuguesa e luso-brasileira. Conservou-se a mesma metodologia historiográfica do *Curso elementar* quanto, por exemplo, à periodização, à seleção e análise de obras e autores. A literatura brasileira, sob a categoria “luso-

---

<sup>3</sup> Nas citações, mantiveram-se a grafia das palavras e a estrutura sintática dos textos originais.



brasileira”, continuou a ser tratada como dependente da metrópole até o advento do romantismo no século XIX.

Um ano depois, em 1863, um estrangeiro publicou outra história sobre a literatura brasileira na Europa. O Imperador D. Pedro II conferiu ao europeu Ferdinand Wolf a tarefa de escrever uma história da literatura brasileira que pudesse demonstrar para as demais nações europeias que, no Brasil, havia uma tradição intelectual e literária consolidada. Ferdinand Wolf (1796-1866) trabalhava na Biblioteca Imperial de Viena, onde encontrou o primeiro volume do *Romance da Raposa*. Dedicava-se ao estudo historiográfico das literaturas da Espanha e de Portugal. No Brasil, tornou-se conhecido pelo livro *Le Brésil littéraire (O Brasil literário)*, considerado pela crítica como o primeiro livro sistemático de nossa literatura brasileira feita por um estrangeiro. (MENEZES, 1969, 1332.). *O Brasil literário* possui uma metodologia diferenciada das duas histórias literárias anteriores, as de Cônego Fernandes Pinheiro e de Sotero dos Reis, porque Ferdinand Wolf visualizou a história da literatura brasileira apartada da literatura portuguesa. Wolf nunca esteve no Brasil e utilizou-se do material e das informações de amigos brasileiros, como Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre, para confeccionar sua história.

Ferdinand Wolf adotou uma sistematização do passado literário brasileiro, inspirando-se na periodização da história da poesia brasileira, proposta pelo historiador Joaquim Norberto quando escreveu o bosquejo de sua obra *Modulações Poéticas*. Houve alguns pequenos ajustes no que diz respeito à marcação dos períodos literário. Enquanto Norberto propunha seis épocas literárias, o autor de *O Brasil literário* reduzia-as a cinco períodos. Para Wolf, as quarta e quinta épocas literárias do bosquejo de Norberto eram equivalentes ao quarto período de sua história literária de Wolf:

Adotamos a divisão adotada por Norberto de Souza Silva, *Modulações poéticas. Precedidas da história da poesia brasileira*, (Rio de Janeiro 1841, 8º p. 21-53) e só nos apartamos dela na fusão que fazemos do 4º e do 5º Períodos (sic) num só a nosso 4º, visto que a declaração da

Independência, seja qual for a importância política (sic) que tenha tido, não nos parece que tenha tido influência bastante sobre a literatura, além da de ter determinado uma época de transição dificilmente perceptível (sic). (N. do A.) (WOLF, 1955, p. 8)

Desse modo, a periodização de Wolf é a seguinte: 1º. Descobrimento ao final do século XVII; 2º. Primeira metade do século XVIII; 3º. A outra metade do século; 4º. Do início do século XIX até a emancipação literária de 1840; 5º. De 1840 à atualidade do autor; (WOLF, 1955, p. 7-8) A leitura historiográfica de Ferdinand Wolf compreende a narração da história política do país e, em seguida, a apresentação dos mais representativos escritores e obras, tudo guiado pela verificação da emancipação literária do país por meio da identificação dos traços distintivos nacionais que denotam o desligamento e a diferenciação da literatura da Metrópole.

Alguns anos depois, em 1866, o professor maranhense, Francisco Sotero dos Reis, lança o primeiro volume de seu *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. Para muitos críticos, como Antonio Candido, ele poder ser, “sem dúvida, apesar de tudo, o mais considerável empreendimento no gênero, antes de Sílvio Romero” (CANDIDO, 1971, p. 354) e, mais, “o primeiro livro coerente e pensado de história literária, fundindo e superando o espírito de florilégio, de biografia e de retórica, pela adoção de métodos de Villemain. Merece, portanto, mais do que lhe tem sido dado.” (CANDIDO, 1971, p. 356) O *Curso de literatura* possui cinco volumes os quais foram publicados entre 1866 e 1873. O último volume é uma edição póstuma. Os três primeiros são reservados exclusivamente à literatura portuguesa, enquanto parte do quarto e do quinto volume, à literatura nacional. Nesse sentido, especificamente no livro VI, do quarto volume, Sotero dos Reis iniciou o tópico chamado “Literatura Brasileira”, no qual há um estudo das obras de alguns escritores brasileiros (por exemplo, Durão, Basílio da Gama, Sousa Caldas, Gonçalves Dias e Mont’Alverne). O professor Roberto Acízelo acredita que:

Em resumo, podemos dizer que a parte brasileira do *Curso* corresponde materialmente ao conteúdo de um volume (metade do 4 e metade do 5), ao passo que a portuguesa equivale a três volumes inteiros e mais cerca de 75% de outro, dele se descontando o pequeno espaço dedicado à introdução teórica e ao apêndice “literatura bíblica”. (SOUZA, 2007, p. 92)

Em seu estudo historiográfico, Sotero dos Reis propôs analisar as literaturas, a partir do que conceitua as três diferentes espécies literárias: a clássica, a romântica e a bíblica, “porque cada uma dellas apresenta feições caracteriscas, que lhe são proprias, ou um certo cunho particular, por onde se distingue das outras.” (REIS, 1866, t. 1, p. 6). Esse estudo estruturou-se, levando-se em conta à contextualização histórica, à exposição biográfica e, por fim, à análise direta da obra. No conceito de Aderaldo Castello (2004, p. 512), trata-se de “um conjunto de monografias, misto de biografias e análises de escritores e obras”, conforme a “linha já conhecida de outros historiadores” da época. As divisões e as subdivisões dessa história literária trazem as categorias “livro”, “partes”, “seções” e “lições”, organizadas de acordo com os períodos literários e a sequência de análise dos seus autores e obras. No índice, o leitor pode encontrar um resumo do conteúdo de cada seção em pequenos tópicos descritivos. De cunho didático, o texto apresenta várias marcas do discurso oratório, como, por exemplo, o uso dos vocativos “vos” e “senhores” ou do uso do pronome de tratamento “vossa”. (MELO, 2009) Esses aspectos podem supor que essa história literária foi lida aos seus alunos do Instituto de Humanidades:

Bem ou mal collocado nesta cadeira, terei, senhores, de occupar a vossa attenção com uma serie de preleções sobre litteratura, assumpto tão importante como elevado, porque respeita essencialmente á cultura da intelligência, ou ao que há mais nobre no homem, e o assemelha á

divindade. A tarefa de que me encarreguei por convite do illustrado director do *Instituto de Humanidades*, o sr. dr. Pedro Nunes Leal, para desenvolvimento dos alumnos mais adiantados do estabelecimento, é sem dúvida superior ao fraco cabedal de luzes de que posso dispôr; mas intimamente convencido de que ensinar é aprender, farei os possiveis esforços para dar cumprimento ao que de mim se exige, appellando para vossa benevolencia, que me desculpará os Eros para attender unicamente aos bons desejos de que me acho possuido. Peço pois a vossa benevola attenção por alguns momentos. (REIS, 1866, p.1-2)

Nesse seu procedimento historiográfico percebe-se a clara influência do pensamento crítico de Villemain que, segundo Sotero dos Reis, tinha “comprehendido melhor a necessidade de fazer um estudo sério e aprofundado desta segunda parte, dando-nos a analyse das producções do genio em cursos especiaes, onde tudo quanto respeita á literatura de diversos povos é tratado e exposto com o preciso desenvolvimento.” (REIS, 1866, p. 6-7) Essa admiração pelo mestre Villemain não o deixa escapar de todo da formação retórica em que foi criado, uma vez que defende, nas análises críticas das obras, a necessidade de exaltar o belo e a habilidade estética dos literatos de cada época, além de se utilizar do sistema comparativo entre os grandes cânones da literatura mundial, como tentativa de igualar a capacidade poética dos autores nacionais e reivindicar as suas respeitabilidades no meio literário nacional. Estudando Sousa Caldas, afirma que este “grande poeta que foi, segundo attesta o seu dialecto poetico e apurado gosto, um dos mais genuinos representantes da escola de Camões, florecêo no reinado de D. Maria I, e na regência do principe D. João que reinou depois como o título de D. João VI, e foi contemporaneo de Francisco Manoel e de Bocage, aos quaes igualou em talento, e excedêo em instrução.” (REIS, 1868, t. 4, p. 230)

No *Curso de literatura*, o cânone literário brasileiro é bem mais seletivo e reduzido em comparação às histórias literárias anteriores.

Nele, a seleção dos autores e das obras revela possuir um caráter provinciano, uma vez que fica restrito, praticamente, ao cânone maranhense, deixando de fora os literatos canonizados naquela época. É possível ser entendido como um “curso de literatura maranhense” pelo menos o recorte dado à literatura brasileira:

O fato de o professor [Sotero dos Reis] escolher figuras locais como objeto de seu ensino seguramente não passaria, como hoje, por uma atitude consciente de valorização da literatura regional. Ainda mais porque nem mesmo conceitos de literatura nacional são operacionalizados por Sotero. Com o ensino da literatura brasileira não estava sistematizado – nem pela via da historiografia nem pela composição curricular – o cânon era estabelecido de forma aleatória pelo docente. Assim, em termos práticos, Sotero acabou por transformar seu curso de literatura brasileira em curso de literatura maranhense. (MALARD, 1998, p. 27-28)

O conceito de literatura de Sotero de Reis integra os valores de sua formação clássica. A literatura é vista como palavra escrita que exprime o espírito do homem. Essa concepção abrangente incluía os diversos textos: poesia, eloquência, história, a gramática geral ou estudo comparado das línguas, a filosofia ou ciência dos princípios, a crítica, a retórica, a geografia, a aritmética, a geometria, entre outros. Essas manifestações serviriam para a formação moral do homem. Sotero dos Reis acreditava que a literatura tinha função moralizante cristã, pois poderia construir valores bons nos leitores pelos seus aspectos relativos ao “belo”, ao “sublime” e ao “divino”:

Para os que as estudam com proveito, são as letras uma útil ocupação na mocidade, um poderoso recurso na virilidade, uma doce consolação na velhice; acompanhão-nos por

toda a parte em quanto vivos, fazem-nos depois de mortos viver na memoria dos outros homens; não se perdem como os bens da fortuna, nem como a consideração proveniente dos cargos publicos ou da posição social; o que possui cabedal de letras pode dizer com o sabio da antiguidade: *Omnia mea mecum porto*, o que é meu trago comigo. (REIS, 1866, t. I, p. 4)

Essas narrativas seriam cultivadas no círculo intelectual e educacional brasileiro até o início de 1880, pois, em 1888, apareceu uma proposta historiográfica que passaria a ser o modelo mais completo do gênero. É o caso da obra de Sílvio Romero. *A História da literatura brasileira*<sup>4</sup> trazia algumas mudanças significativas às produções historiográficas literárias brasileiras, uma vez que aderiu às novas fontes de pensamento que, “na segunda metade do século XIX, o advento, no Brasil, do positivismo e do evolucionismo, exigia de quem se aventurasse pela filosofia uma fundamentação científica do pensamento.”:

Bacharel, sem preparo suficiente, como tantos dos seus contemporâneos, Sílvio teve uma admiração sem limites pelas correntes do tempo e, até o fim da vida, não perdeu mais certo ar de novo-rico da cultura, usando e abusando de termos técnicos, inventando designações, apelando a cada instante para os seus mentores. Os principais dentre eles foram Buckle, Taine, Haeckel e Spencer.”(CANDIDO, 1988, p.30-31.)

Sílvio Romero fundamentou-se na corrente naturalista de pensamento e desenvolveu um estudo histórico e sociológico do

---

<sup>4</sup> Em 1906, Sílvio Romero escreveu também um *Compêndio de história da literatura brasileira*, com a colaboração de João Ribeiro.

fenômeno literário brasileiro. Dessa maneira, o autor apresentou uma perspectiva de periodização e de seleção de autores e obras, levando-se em consideração o pensamento determinista e cientificista da época. Ele acreditava que a literatura nacional passou por quatro fases e assim a sistematiza: período de formação (1500-1750); período de desenvolvimento autônomo (1750-1830); período de transformação romântica (1830-1870); e, período de reação crítica (1870 até a atualidade do autor). No discurso de Sílvio Romero, acreditava-se que havia um desenvolvimento natural da literatura, sendo que as suas balizas “não se determinam com a mesma segurança com que os velhos cronistas marcavam o nascimento e a morte dos reis”, mas “servem bem para indicar os grandes marcos de nossa evolução mental”. (ROMERO, 1943, p. 43) Na verdade, trata-se de um estudo sobre a produção cultural do povo brasileiro, tendo em vista a concepção bastante abrangente de literatura de Sílvio Romero. Esse autor considerava que a literatura “compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: - povo, economia, arte, criações populares, ciências ... e não, como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas *belas-letras*, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!...” (ROMERO, 1943, p. 44)

Em 1916, apareceu outra história literária que disputava o lugar canônico da *História*, de Sílvio Romero. Trata-se da *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*, do paraense José Veríssimo, o qual restringiu o conceito de literatura:

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição e de composição que a constituem, é, a meu ver, literatura. Assim pensando, quicá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excludo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro é sinônimo de boa ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica. (VERÍSSIMO, 1969, p. 10)

Veríssimo baseia-se nos conceitos de *belas letras*, relacionados aos aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos, para a construção do cânone nacional. Desse modo, a seleção canônica revelava um posicionamento historiográfico que combinava consciência nacional com a formação clássica iluminista. É evidente que, na *História da literatura*, valorizaram-se os aspectos extrínsecos e intrínsecos literários para a condução do que se considerava literatura brasileira. Nesse estudo, a seleção de autores e obras obedeceu aos critérios de distinção nacional e estética. Veríssimo ordena os eventos literários por meio de escolas que representam qualidades estéticas e históricas: Pré-Romantismo, Romantismo, Modernismo, Naturalismo e Parnasianismo.

Se a sistematização da literatura do autor torna-se um pouco mais restrita e diferenciada, o estudo em si continua obedecendo a um sistema de captura dos elementos de expressão nacional, por meio do estudo tradicional de contextualização histórica, de exposição biográfica dos escritores e de análise panorâmica da produção literária. Além disso, o autor retoma a ideia de que a literatura brasileira foi um ramo da literatura portuguesa no período colonial e, também, o sentimento de nacionalidade, propondo a existência da literatura nacional como forma de legitimação. Essa literatura autônoma confirmaria o rompimento dos vínculos com os colonizadores.

A literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que se não confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade da língua, não é mais inteiramente portuguesa. É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. (VERÍSSIMO, 1969, p. 23)

Em sua narrativa, José Veríssimo construiu um esquema sequencial para a trajetória da expressão literária brasileira do

**GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014 392



nativismo ao nacionalismo, tendo em vista ao universalismo da cultura nacional. Assim, a narrativa proposta ressaltava os aspectos nativistas da literatura colonial em construção de sua nacionalidade que se concretiza no século XIX. Uma literatura nacional, com suas características peculiares, poderia ser evidenciada diante as demais literaturas nacionais que granjearam o *status* de literatura universal. Para José Veríssimo, a escrita da história da literatura brasileira representava a oportunidade de auxiliar no desenvolvimento e na “evolução” de uma nação, a partir de suas características culturais próprias.

Já, em 1919, Ronald de Carvalho publicou a sua *Pequena história da literatura brasileira*, na qual se retomaria a visão sociológica na sistematização literária, exposta claramente em sua introdução quando se propôs a fazer um estudo sociológico sobre o Brasil. O estudo de Ronald de Carvalho acompanha a manifestação literária do país, baseando-se na concepção naturalista de Sílvio Romero, do qual emprestou as ideias para compor sua introdução sobre a Atlântida, o Meio Físico, o Homem, o Meio Social. Há também uma preocupação fortemente nacionalista de Ronaldo de Carvalho em relação à emancipação literária brasileira, possível de se verificar em sua análise sobre o início do século XX quando trabalhou o “cepticismo literário” e a “reação nacionalista”.

O autor tentou periodizar a literatura brasileira, levando em consideração, ao mesmo tempo, às categorias de escolas literárias e de momentos políticos. O fenômeno literário é dividido em períodos históricos, subdivididos por séculos e/ou movimentos histórico-estéticos. Dessa maneira, a *Pequena história* traz a seguinte periodização:

- 1º) – Período de formação, quando era absoluto o predomínio do pensamento português (1500-1750);
- 2º) – Período de transformação, quando os poetas da escola mineira começaram neutralizar, ainda que palidamente, os efeitos da influência lusitana (1750-1830);

3º) – Período autônômico, quando os românticos e os naturalistas trouxeram para a nossa literatura novas correntes europeias (1830 em diante) (CARVALHO, 1922, p. 47-48).

Essa periodização evidencia o esforço nacionalista de Ronald de Carvalho em destacar o processo histórico de desligamento dos vínculos políticos e literários coloniais e, por conseguinte, a legitimação nacional. No último período, englobando romantismo, naturalismo e produções literárias contemporâneas ao autor, percebe-se que, mesmo refutando os portugueses, a concepção de autonomia literária estava ligada à necessária influência dos modelos europeus de nação, principalmente franceses, como forma de reconhecimento de uma nação brasileira.

Ronald de Carvalho associava literatura brasileira à representação de brasilidade dos autores e das obras, uma vez que literatura só é “aquela que fala do Brasil e nos revela o país”. (RIVRON, 2011, p. 80) Ele construiu uma avaliação crítica sobre a produção literária brasileira, considerando os temas nacionais propostos que, por exemplo, “poderia ser um posicionamento crítico em relação aos portugueses”. (RIVRON, 2011, p. 80) Além disso, o historiador Ronald de Carvalho atualizou algumas noções de meio ambiente, povo, raça, língua, tradição, entre outros, bem como as ideias de nação como representantes da mestiçagem do índio, do africano e do portugueses.

Em 1935, a *Pequena história da literatura brasileira* é reformulada com acréscimos significativos de notas de rodapé, de referências bibliográficas e de autores e obras do século XX. As modificações dizem respeito ao posicionamento crítico que, de certo modo, afasta-se das concepções de raça do século XIX. A periodização é muito próxima à da primeira edição: introdução sociológica; período de formação (1500-1750): séculos XVI, XVII, XVIII (1ª fase); período de transformação (1750-1830): séculos XVIII (2ª. fase) e XIX; período autônômico (1830-1925): Romantismo (1830-1870), Naturalismo (1870-1900) e século XX.

A sua época, Ronald de Carvalho conquistou um importante reconhecimento no círculo intelectual nacional e estrangeiro. A sua história literária foi um dos sucessos editoriais da editora F. Briguiet, com várias reedições em língua portuguesa e suas traduções, ganhou premiação da Academia Brasileira de Letras e, por muito tempo, esteve presente nos currículos dos cursos universitários.

No caso de Arthur Mota, o seu falecimento impediu concluir a sua *História da literatura brasileira*, a qual foi publicada em 1930, apenas com o estudo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Também adepto da metodologia científica e positivista - como se pode perceber pela própria epígrafe “L’étude des méthodes est inséparable de celles des doctrines”, de Comte, colocada no início da “Introdução” – pode-se dizer que a narrativa da história da literatura brasileira por Arthur Mota está completamente arraigada a uma metodologia que, como a de Ronald de Carvalho, extrapola a periodização detalhista. Utiliza-se dos critérios de Taine, “que propoz os momentos históricos”, e de Brunetière, “invocando as épocas literárias” (MOTA, 1930, p. 18).

O resultado é uma periodização extensa, coberta de subdivisões que aglomeram datas, períodos, movimentos políticos e literários, bem como de um longo estudo sociológico. Assim temos: época de formação (períodos: embrionário, de elaboração, de iniciação, de diferenciação); época de transformação (períodos: mineiro, patriótico, religioso, de transição dos clássicos para os românticos); época de expansão autonômica: romantismo (períodos de emancipação literária, religioso ou místico, de indianismo, de ceticismo, de nacionalismo concreto, de poesia patriótica, dos condoreiros); e, por último, época de expansão autonômica: realismo (períodos: primeira reação contra o romantismo, naturalismo, psicologismo, parnasianismo e lirismo com outras feições, simbolismo, futurismo e primitivismo) (MOTA, 1930, p. 20-21) A descrição dos momentos de nosso passado literário compreende o estudo da história política e cultural do país, da qual se sobressaem os escritores e as suas produções literárias de grande expressão para a constituição da emancipação nacional.

Mais adiante, publicada em 1938<sup>5</sup>, a *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, de Nelson Werneck Sodré, se não conseguiu ser uma narrativa sistemática especificamente da produção literária brasileira, pode ser vista como um importante estudo histórico, político e social do Brasil. Em sua história literária, Sodré considerou que, para o entendimento da história da literatura, era necessário conceituar literatura como uma atividade coletiva, inserida dentro do processo econômico nacional. Para tanto, os elementos extrínsecos às obras deveriam ser fundamentais.

João Hernesto Weber (1997) percebeu que, nessa narrativa de Sodré, há diversas referências aos pensamentos da historiografia oitocentista, uma vez que desloca o fator econômico para as concepções raciais quando, por exemplo, insiste na integração entre portugueses, índio e negro como afirmação de nacionalidade. Sodré encarou a literatura como “produto ideológico da sociedade”, valorizando, muito mais, a análise contextual e social em que foram produzidos os textos literários do que a seleção, a apresentação e a avaliação de autores e obras nacionais. Os textos literários eram expressão do povo brasileiro. O popular, por sua vez, era uma das características de nacionalidade. Essa relação entre literatura e expressão popular reforçava a representação de unidade dentro de uma diversidade étnica nas regiões brasileiras. Para Sodré, a literatura eliminava as distâncias regionais e confirmava a unidade do país. De formação marxista, o autor analisou as questões literárias em relação aos aspectos de propriedade e de conflitos sociais, tendo em vista a defesa da soberania nacional. Encontram-se reflexões sobre os autores e a literatura está em forma de extensas notas. A periodização concisa, na qual a literatura apareceu como categorias de “colonial” e de “nacional”, reafirmou o sentimento de nacionalidade de Sodré.

Depois de Sodré, apareceu o projeto, a *História da literatura brasileira: séculos XVI-XX*, de Antônio Soares Amora, evidenciado, no círculo universitário e intelectual brasileiro, como uma versão menos

---

<sup>5</sup> Em 1960, Sodré lançou a 2ª edição de sua história literária, a qual passou por diversas reformulações metodológicas e significativos acréscimos textuais. Neste texto, preferiu-se não abordá-la, pois se insere num período posterior ao nosso recorte de estudo.

pretensiosa do que a história literária comentada anteriormente. Em *História da literatura brasileira*, Amora trabalhou os gêneros literários, ocorridos no país, antes e depois da fase colonial, sob a periodização calcada nas divisões e subdivisões da história, da política e da literatura nacional. Essa obra fundamentou-se no ponto de vista da nacionalidade literária. Nessa perspectiva, o autor acreditava na existência de duas literaturas: a literatura luso-brasileira, “que compreende, ‘grosso modo’, os séculos XVI, XVII e XVIII, evidencia-se intimamente integrado no conjunto da cultura clássica do grande mundo português”; e a literatura nacional, “que compreende cento e cinquenta anos da nossa história nacional e que cada dia mais se individualiza dentro da vasta comunidade da língua portuguesa” (AMORA, 1965, p.4) Amora elaborou um estudo sintético do que se produzia como literatura no Brasil, por meio de explicações rápidas sobre a vida dos autores, o contexto histórico e as concepções dos movimentos e gêneros literários, baseando-se na ideia de progresso e de emancipação da nossa cultura literária.

E depois? Começam as revisões do cânone historiográfico. Por exemplo, na década de 1950, houve a crise do método historicista e, com certeza, Afrânio Coutinho tornou-se uma das figuras intelectuais paradigmáticas nessa questão. Publicando *A literatura no Brasil* (1955), o crítico brasileiro proclama a crise do método histórico na tradição historiográfica literária e revela militantemente a necessidade de reformulação da metodologia das histórias literárias no país. A posição do crítico é fruto do *New Criticism* e das manifestações anti-historicistas estrangeiras, iniciadas a partir do final do século XIX, com as vozes de Audiat, Dilthey, Cysarzm, Croce, Van Tieghem, Wellek, etc., os quais se posicionavam contra as perspectivas históricas, mecanicistas e cientificistas das produções historiográficas anteriores. (COUTINHO, 1972, p. 12) No início do século passado, além dos citados, encontram-se outros escritores que também percebiam a crise do modelo tradicional de história da literatura, anunciando a sua decadência. Em “Os destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo”, Luiz Costa Lima destaca que “autores de obras depois tão distintas como Lukács, Jakobson e Benjamin, em seus ensaios juvenis, respectivamente ‘Observações sobre a teoria da história literária’ (1910), ‘Do Realismo artístico’

(1921) e ‘História literária e ciência da literatura’ (1931), constataam a crise indisfarçável daquele ramo historiográfico.” (LIMA, 1984, p.129)

As histórias literárias tradicionais contestadas eram aquelas tidas como discípulas do método histórico, cujo estudo da literatura baseava-se na transposição da teoria e metodologia da disciplina *História* para a história da literatura e, por meio dele, encontrava a explicação da arte. A literatura era encarada mais como “produto histórico” do que “manifestação artística”. Esse tipo de historiografia literária passou a ser desenvolvido a partir do século XVI por meio das tentativas de Vico, de Tirabachi ou dos benetinos de Saint-Maur de levantar e compilar as biobibliografias de artistas. E, conseguiu consolidar-se no meio intelectual, durante o século XIX, quando se obteve uma teoria e um método de pesquisa historiográfica e literária ligados, por um lado, à “escola histórica ou romântica alemã – Herder, os irmãos Schlegel, os irmãos Grimm, - que considerava os produtos do espírito como oriundos do ‘gênio do povo’, acentuado por isso o interesse pela poesia popular e pelas origens ‘históricas’ e místicas ou divinas daqueles produtos” e, por outro, à “escola positivista, de matriz francesa, patrocinada por Augusto Comte, que buscou apoio nas ciências naturais para estabelecer o método de pesquisa histórica e literária, e para explicar os fatos do espírito pelas leis gerais da evolução histórica, da gênese sociológica e das características psicológicas, acentuando o papel da herança biológica, dos quadros social e geográfico no condicionamento dos fatos do espírito.” (COUTINHO, 1972, p.9-10)

Nesse sentido, os estudos feitos pela história literária valorizavam amplamente a obra de arte como “produto histórico” nacional; o critério analítico histórico e social em detrimento da literatura; o esboço biográfico dos artistas; os meios de periodização mecanicistas a partir da evolução política do país ou outros sem ligação direta à literatura; a conceituação de influência e imitação artística; a catalogação de livros, etc. Inspirados pelos estudiosos estrangeiros, principalmente por Van Tieghem e Wellek, Coutinho buscava uma metodologia específica à história literária no Brasil, que julgava ainda não ter, pois, segundo ele, até então, nossa produção historiográfica sustentava a tradicional metodologia da História como sendo modelo *absoluto* para o estudo do fenômeno literário do Brasil.

De qualquer modo, Coutinho queria afirmar que havia uma uniformidade metodológica nos projetos historiográficos de literatura antes dessa tomada de consciência de avaliação estética que teria ele como propugnador.

Recusando a tradição, o crítico ambicionava um tipo de história literária *estilística*

que considera as obras em termos da tradição literária, no processo de desenvolvimento da própria literatura, como arte, em relativa independência de fundo de cena, ambiente ou autor, relacionando as obras com as outras do mesmo gênero ou do mesmo estilo, identificando períodos pela similitude de traços estilísticos, convenções estéticas, analisando os artifícios literários, os temas, os gêneros, as convenções, as técnicas, os elementos estruturais, os recursos lingüísticos, etc. É para êsse último tipo que se voltam as atenções dos que aspiram a uma história *literária* da literatura, próxima da estética e da lingüística.(COUTINHO, 1972, p. 16)

*A literatura no Brasil*, publicada em ciclos, entre 1955 e 1968, pretendia ser o novo modelo de história literária do país que os “revolucionários” do período ansiavam. Se deixou muito a desejar da proposta inicial, a obra se torna importante pelo questionamento e a tentativa de rompimento com a tradição historiográfica, pois visionava uma história estético-estilística, praticando uma análise divisória da literatura brasileira por meio de períodos estilísticos:

A solução está na historiografia literária que seja a descrição do processo evolutivo como integração dos estilos artísticos. As hesitações e os erros da periodologia corrigem-se com a adoção de tal sistemática. É a que inspira a concepção e planejamento de *A Literatura no Brasil*. Suas divisões correspondem aos grandes estilos artísticos que tiveram representação no Brasil, desde os primeiros instantes em que homens aqui pensaram e sentiram, e deram forma estética a seus

pensamentos e sentimentos. Assim compreendia, a evolução das formas estéticas no Brasil corporificou-se nos seguintes estilos: Barroquismo, Neoclassicismo, Arcadismo, Romantismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, Impressionismo, Modernismo. (COUTINHO, 1972, p. 33)

Mas como assevera João Alexandre Barbosa a

concepção da obra, obrigando a tratar a literatura segundo critérios artísticos, se, por um lado, teve a enorme vantagem de procurar aprendê-la através de pressupostos estético-estilísticos, afastando alguns preconceitos de muito assentados em nossa historiografia literária, como, por exemplo, a negação do Barroco ou a incompreensão com a escrita simbolista ou impressionista, nem sempre, por outro lado, é bem resolvida pelos inúmeros colaboradores, nem todos, é claro, afinados com tal concepção. (BARBOSA, 2003, p. 45)

A obra de Coutinho possui com certeza um valor diferencial em relação à trajetória do fazer *história literária* no país, posto que trouxe, pelo menos, uma reformulação do caráter historiográfico literário em voga e impulsionou outras tentativas de releituras da evolução literária nacional, as quais tentariam reformular o caráter da metodologia desse ramo historiografia. Por outro lado, torna-se perigoso afirmar, como Afrânio Coutinho, que em nosso passado historiográfico, até então, não houve preocupação em buscar uma nova maneira de abordagem do fenômeno literário. O que diríamos da concepção de literatura como arte de José Veríssimo ou “mesmo a noção estetizante e impressionista de uma literatura luso-brasileira tal como era defendida por Antonio Soares Amora em sua *História da literatura brasileira*” (BARBOSA, 2003, p. 45)? Esses - entre outros levantados neste texto - são pontos que podem e devem ser desdobrados em mais novos artigos sobre a história das histórias literárias no Brasil.



Vale dizer, por fim, que essas histórias literárias trouxeram os primeiros traços formais e teóricos que configurariam esse gênero historiográfico no país no que diz respeito, pelo menos, à periodização histórica, à análise da produção literária, à constituição do quadro canônico de autores e obras e à tendência nacionalizante. De uma maneira ou de outra, esses padrões historicistas foram sustentados pela grande maioria de nossas histórias literárias contemporâneas, pelo menos até o período de reivindicação historiográfica.

Essas narrativas são fundamentadas pelo sentimento de nacionalidade e pelo desejo de destacar a emancipação literária brasileira. É perceptível que, ao longo do tempo, o nacionalismo recebeu outras nuances e características, de acordo com a construção da percepção nacionalista de cada historiador e das correntes de pensamento que os influenciaram. Geralmente, esse primeiros historiadores analisaram sistematicamente a produção da literatura brasileira, considerando os marcos da história política e os traços peculiares da literatura nacional que denunciavam o afastamento e o rompimento cultural em relação à literatura da Metrópole.

A escrita da história da literatura retrata um dos momentos mais importantes da constituição dos parâmetros histórico-literários da crítica e do ensino literário nacional. Torna-se inevitável ler as histórias literárias e não relacioná-las com a construção do cânone literário nacionalista e os padrões historicistas dos colégios brasileiros, ainda mais quando consideremos que serviram de manuais de história da literatura formadores de nossos primeiros leitores.

Com certeza, esses intelectuais tornaram-se bastante representativos no círculo intelectual da época e suas histórias literárias foram vistas como produtos sérios de consulta e estudo, tendo um reconhecido valor para a tradição da historiografia literária do Brasil. Neste artigo, as reflexões propostas podem contribuir para a releitura da história (do ensino) da literatura brasileira e a revisão do cânone historiográfico, tendo em vista à inserção do nome desses historiadores, alguns deles silenciados, nos debates das pesquisas sobre preservação do patrimônio e memória culturais nacionais.

#### **SOME LITERARY HISTORIES IN BRAZIL**

**ABSTRACT:** The text makes a study of our literary histories, from the nineteenth-century to the crisis of the historical method of mid-twentieth century, which was marked by the publication of *The Literature in Brazil*, by Afrânio Coutinho. This crisis challenged the romantic literary historiography, emerging with a new opportunity to face the national literary phenomenon without reporting to historical school. We try to see how these histories were configured in front of the historical method of romantic tradition. Then, it can contribute to revaluation and revitalization of our literary histories, especially those who are silenced by current literary studies such as Clerical Fernandes Pinheiro, Sotero dos Reis, Ferdinand Wolf, Ronald de Carvalho, Arthur Mota Soares and Antonio Amora, as well as demonstrate their roles in the construction of the canon of our literature.

**Keywords:** Historiography. Literary Histories. Literary Tradition;

## REFERÊNCIAS:

AMORA, Antonio Soares. *História da literatura brasileira: séculos XVI-XX*. 5<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Saraiva, 1965

BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 2003.

CANDIDO, A. (1971) *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins.

\_\_\_\_\_ (1988) *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EdUSP.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia Ed., 1922.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. v. 1

CESAR, Guilhermino. (1972) *Historiadores e críticos do Romantismo: a contribuição européia – crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP.

COUTINHO, Afrânio. (1968) *A Tradição Afortunada* (o espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: EDUSP.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura no Brasil*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1972.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CESAR, G. *op. cit.*, 1978.

MALARD, Letícia. (1998) Aulas de literatura brasileira no século XIX. *Ipotesi: revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, vol. 1, nº. 2, p. 27-28.

MELO, Carlos Augusto de (2006) *Cônego Fernandes Pinheiro* (1825-1876): um crítico literário pioneiro do Romantismo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas: IEL/UNICAMP/SP.

MENEZES, Raimundo de (1969) *Dicionário literário brasileiro ilustrado*. São Paulo: Saraiva, v. 5.

MIRANDA, José Américo. Introdução. In: SOUSA E SILVA, Joaquim Noberto. *Bosquejo da história da poesia brasileira*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1997, p. 9-15

MOREIRA, Maria Eunice. (1989) *Nacionalidade e originalidade: a formação da literatura brasileira no pensamento crítico do Romantismo*. 275 f. Tese (Doutorado em Letras.) Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS.

MOISÉS, Massaud et PAES, José Paulo. (1967) *Pequeno Dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

MOTA, Athur. *História da literatura brasileira: época de formação – séculos XVI e XVII*. São Paulo: Editora Nacional, 1930.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHEIRO, J. C. Fernandes. (1883) *Curso elementar de literatura nacional*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier.

REIS, F. Sotero dos. (1866) *Curso de literatura portuguesa e brasileira*. Maranhão: Typ. de B. de Mattos.

RIVRON, Vassili. Genealogia intelectual ou mito de origem? Ronald de Carvalho e a história literária do ensaio ao clássico. *Revista Antropolítica*. Niterói, UFF, n. 30, p. 73-95, 1. sem. 2011.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

WEBER, João Hernest. *A Nação e o Paraíso*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WELLEK, René et WARREN, Austin. (1971) *Teoria da Literatura*. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa-América/Biblioteca Universitária.

WOLF, Ferdinand. (1955) *O Brasil literário: história da literatura brasileira*. (trad. Jamil Almansur Haddad). São Paulo: Companhia Editora Nacional.

# O GÊNERO CONTO NA ÍNDIA. O *KATHA* NO *SHORT STORY* E VICE-VERSA

Cielo Griselda Festino <sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo traz uma discussão da centralidade do gênero conto na literatura indiana hoje no seu trânsito entre as diferentes línguas do subcontinente: as línguas vernáculas, o inglês vernáculo e o inglês da diáspora. Para melhor entender essas narrativas, em um primeiro momento é feita uma contextualização dessa tradição literária para melhor apreciar as manifestações do gênero. Logo, o artigo traz uma breve historiografia do gênero na Índia, levando em conta que ele é o resultado da relação entre a tradição indiana pré-colonial e a tradição inglesa, após três séculos de colonização. Por último, a discussão foca-se em alguns aspectos formais do gênero nas línguas regionais desde que muitas vezes, por não se encaixar no paradigma esperado, lhes é negado valor literário e exposição internacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** conto – literatura indiana – línguas vernáculas

Men of culture would like to listen to Sanskrit verse;  
but the vulgar can find no delight in it.  
Before an audience of the common people  
who are out to see some vibrant folk show,  
only the lovely, shapely language of Kerala is proper.  
(Kuncan Nambiar, Século XVIII)

Uma das características da tradição literária do subcontinente indiano é seu caráter múltiplo e complexo, conforme revelam as muitas narrativas articuladas nas diferentes línguas por meio das quais se comunicam as culturas que compõem essa nação. Essa ideia de multiplicidade e complexidade é o princípio organizador de uma de suas narrativas fundacionais, o *Mahabharata*, marcadamente polifônica, composta de uma série de enredos e sub-enredos, com múltiplas personagens e narradores. Ela é chamada de “Grande

---

<sup>1</sup> Professora de Literaturas de língua inglesa da Universidade Paulista, São Paulo, S.P., Brasil. Atualmente realiza pós-doutorado na área de literaturas de língua inglesa na Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: [cielofestino@gmail.com](mailto:cielofestino@gmail.com).

Narrativa Indiana” e abarca as muitas histórias, geografias, culturas, línguas, costumes e artes do subcontinente (PANIKER, 2003, p. 56).

A relação entre todas essas línguas é conflituosa e paradoxal: ela pode ser representada através das metáforas sugeridas pelas imagens das *barreiras* e dos *canais*; as primeiras identificando costumes que separam uns dos outros; a segunda abrindo brechas porque, se as línguas são diferentes, as histórias narradas compartilham o mesmo *etos* social e cultural. Assim, cada um desses textos torna-se um *con-texto* para melhor entender as outras narrativas (PARANJAPE, 2010), uma vez que há um permanente fluxo entre as narrativas “deles” e as “nossas”, na definição de Chamberlin (2003). Muitos dos temas cruzam barreiras de tempo, espaço, línguas, culturas e formas narrativas relacionando os diferentes grupos culturais, ao mesmo tempo que cada um deles mantém suas diferenças regionais.

David Damrosch (2009, p. 47) explica que um lugar comum para comparar obras de diferentes tradições literárias, como o caso da literatura indiana, são os gêneros literários porque eles são centrais na formação das narrativas literárias e criam determinadas expectativas entre os leitores. Se alguns gêneros são únicos e característicos de uma tradição só, outros são comuns a várias.

Um gênero literário, comum a todas essas tradições literárias indianas, é o conto.

Poder-se-ia dizer que o termo *conto* pelo fato de ser imemorial, abrangente e inclusivo, articula a necessidade de narrar, inerente à condição humana, anterior ainda à formação da literatura como a conhecemos hoje, impressa, organizada em gêneros, e tradições nacionais. Esse impulso narrativo deve-se ao desejo de ordenar o caos da existência, desenvolver epistemologias e, através delas, repassar valores para os membros da própria comunidade, bem como se comunicar com outras comunidades. Por isso, nas suas diferentes formas, o conto, como gênero literário predominante, sempre esteve presente na cultura indiana. Por sua vez, pode-se argumentar que o que tem feito do conto um gênero de expressão massiva na Índia é o fato de ele ser breve, ser de fácil publicação em jornais, revistas e coletâneas e alcançar uma grande circulação entre as diferentes culturas do subcontinente. Por isso, ele foi o gênero escolhido para se constituir como nossa metáfora central para considerar o *state-of-the-*

*art* da literatura dessa nação hoje, resultado do entrecruzamento de todas as culturas que a formam.

Neste trabalho, primeiramente, comentamos sobre a complexidade do cânone da literatura indiana. Entendemos que é preciso contextualizar a tradição para melhor apreciar as manifestações desse gênero. Em seguida, fazemos uma breve historiografia do gênero conto nessa tradição porque ele é o resultado do entrecruzamento entre duas correntes literárias: a indiana e a ocidental, em particular a inglesa, após três séculos de colonização. Finalmente, focamos nossa discussão em alguns aspectos formais do gênero nas línguas regionais da Índia porque embora o gênero conto no subcontinente seja o resultado dessas duas vertentes, ainda hoje, quando algumas narrativas não se encaixam no paradigma esperado, lhes é negado valor literário e exposição internacional.

## **A literatura indiana: A complexidade do cânone**

O caráter transcultural da cultura indiana afirmou-se no momento posterior à Época Medieval quando, entre os séculos dez e doze, o sânscrito, em um processo similar ao que aconteceu com o latim no Ocidente, dividiu-se e multiplicou-se nas muitas línguas do subcontinente indiano, hoje conhecidas como “língua vernáculas”, ou línguas *bhashas*: *bengali, tamil, telugu, kannada, punjab, hindi, urdu, oriya, malayalam, marathi, gujarati*, entre muitas e muitas outras. Assim, os textos clássicos foram traduzidos nas novas línguas, as quais se tornaram a fundação de novas tradições literárias indianas. Inversamente, as narrativas orais de todas essas culturas entraram em contato com as narrativas em sânscrito provocando uma renovação e transformação da tradição literária indiana clássica (PANIKER, 2003, p. 138).

Todas essas narrativas formam uma *mahakhata*, ou *grande narrativa*, formada por milhares de histórias, ou contos ou *khatas*, que atravessam o tempo e o espaço e que apresentam as muitas Índias que compõem a nação indiana. Essa heterogeneidade e multiplicidade ilustram a vitalidade da tradição, uma das mais antigas na história da humanidade e, por isso, um solo fértil para os estudos literários (PANIKER, 2003, p. 135).

Essa qualidade, por sua vez, se articula na liberdade para elaborar e expandir a estrutura e temática das histórias narradas. Assim, se a estilização é uma força centrípeta que as atrai para o centro e representa a estabilidade, a imutabilidade que quer preservar a tradição cultural e literária, a improvisação é uma força centrífuga que busca se afastar do centro e promover a mudança conforme valores locais, transitórios e contingentes (PANIKER, 2003, p. 5).

Um exemplo seria pensar nas muitas maneiras em que narrativas clássicas, em sânscrito, como o *Ramayana* ou o *Mahabharata*, têm sido reescritas conforme as diferentes culturas, crenças, costumes e línguas das diferentes comunidades indianas. K. Ayya Paniker (2003, p. 20-21) afirma que nas narrativas folclóricas em língua *malayalam* esses épicos podem ser reduzidos a uma frase: “*Penna sattu, manna sattu*”: “morreu por uma moça; morreu por uma parcela de terra”, um dos temas mais antigos nas narrativas de diferentes partes do mundo. Essa frase elíptica tem tomado formas variadas, em diferentes épocas, em múltiplos textos, na mão de muitos autores, e tem rendido, nas línguas *bhashas*, inúmeras narrativas. Um exemplo dessa reescrita seria a maneira como a personagem feminina Shakuntala, uma das versões da mulher ideal na Índia, que habita a narrativa épica e clássica *Mahabharata* e é apresentada de maneira indireta, a partir da perspectiva masculina do narrador-autor Kalidasa, ganha voz no conto “An Afternoon with Shakuntala” da autora Vaidehi<sup>2</sup>, escrito em língua *kannada* no século vinte, quando narra a questão da mulher sob a ótica feminina na sociedade indiana atual. Da mesma maneira, a autora Ambai reescreve a lenda de Sita, símbolo da pureza da mulher indiana no *Ramayana*, no conto “Forest”, em *tamil*<sup>3</sup>. Essa permanente reformulação das narrativas clássicas indianas revela que elas pertencem às diferentes comunidades e que cada uma delas tem o direito de adaptá-la ao seu contexto.

---

<sup>2</sup> Vaidehi. An Afternoon with Shkunthala, in: *Women Writing in India*. Vol II. Susie Tharu & K.Lalita, eds. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 1993.

<sup>3</sup> Ambai. “Forest” In *In A Forest, A Deer*. New York: Oxford University Press, 2006.



Porém, a partir da década de 1980, após Salman Rushdie, as narrativas indianas que têm se tornado mais visíveis no cenário internacional são as dos escritores indianos da diáspora que escrevem em língua inglesa. Essa centralidade da língua inglesa tem se imposto de tal maneira que as narrativas indianas da diáspora muitas vezes são identificadas como as únicas narrativas do subcontinente indiano, ofuscando as narrativas nas línguas vernáculas. Essas narrativas têm um grande apoio financeiro e editorial, o que contribui para sua ampla visibilidade internacional. Este fato tem produzido uma grande controversa na Índia, uma vez que os escritores regionais alegam que a circulação massiva das narrativas em língua inglesa faz com que seja ignorado o valor criativo e original das narrativas escritas nas línguas vernáculas (IYER & ZARE, 2009, p. xii).

Como é sabido, foi a partir da colonização inglesa que surgiram tradições literárias como a Literatura Anglo-Indiana, tradição inglesa em que a Índia é seu tema principal e, sucessivamente, a tradição Indo-Inglesa, na qual as narrativas são escritas na Índia, sobre a Índia, mas em língua inglesa. Esse cânone, baseado na língua inglesa e na tradição narrativa Ocidental, como a do romance, foi imposto por Macaulay em 1854 no infame *Minute of Indian Education*<sup>4</sup> e ainda é parte do currículo das universidades indianas, muitas vezes em detrimento das literaturas nas línguas vernáculas, a ponto de muitos dos alunos indianos desconhecerem as diferentes tradições indianas nas línguas *bhashas* (IYER e ZARE, 2009, p. xv).

Mas o que é interessante notar é que a língua inglesa tem sido apropriada pela cultura indiana e tem se somado às línguas tradicionais da Índia em duas manifestações: diaspórica e vernácula. Enquanto a escrita diaspórica e anglofônica (a de escritores como Salman Rushdie, Rohinton Mistry ou Bharati Mukherjee, por exemplo) aproxima-se,

---

<sup>4</sup> Em *Minute of Indian Education*, Thomas Babington Macaulay defende o ensino da língua inglesa, em detrimento das línguas indianas. Seu argumento está baseado no que ele considera a “superioridade intrínseca” da língua e literatura inglesas”. Uma prateleira dessas últimas seria “mais valiosa que todas a literatura da Índia e Arábia” (Thomas Babington Macaulay [1835], in: *Selected Writings*, John Clive & Thomas Pinney, eds. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1972, p. 241.)

tanto no seu estilo e construção composicional, na classificação de Bakhtin (1992), das narrativas ocidentais em língua inglesa, as narrativas no inglês vernáculo, escritas na Índia, têm geralmente a cadência das línguas *bhashas* e das culturas articuladas através delas.

A relação entre todas elas, porém, não é pacífica, mas profundamente agonística e antagonística, nas palavras de Homi Bhabha (1994)<sup>5</sup>. Esse conflito deve-se ao fato de que, como apontamos anteriormente, as narrativas em língua inglesa têm recebido grande atenção internacional, enquanto as narrativas nas línguas *bhashas*, ainda quando traduzidas ao inglês para alcançar uma audiência internacional, continuam restritas principalmente ao contexto nacional. Assim, os escritores nas línguas regionais muitas vezes têm acusado os escritores indianos na diáspora de “exoticizar” o subcontinente indiano para atrair sua audiência ocidental (HUGGAN, 1994)<sup>6</sup>. Por outro lado, os escritores na diáspora têm acusado os escritores nas línguas *bhashas* de se autodenominar os únicos escritores que apresentam a Índia de uma maneira “autêntica” (CHANDRA, 2000)<sup>7</sup>.

Essa relação conflituosa entre narrativas se manifesta na organização de seu cânone. Todas as tradições literárias implicam algum tipo de hierarquia entre as narrativas que as compõem. No caso da literatura indiana, como aponta Ananthamurthy (2011, p. 150), essa ordem tem sido historicamente marcada pela distinção entre o sânscrito e as línguas vernáculos, pela qual o termo “vernáculo” implica algum tipo de inferioridade étnica e, por extensão, literária.

Essas duas correntes narrativas são definidas através de dois termos em sânscrito: *Marga*, que se refere aos clássicos em sânscrito, e *Desa*, para as narrativas nas línguas *bhashas*. Em língua inglesa, esses

---

<sup>5</sup> Homi Bhabha. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

<sup>6</sup> Ver “The Postcolonial Exotic” de Graham Huggan, in: *Transition*, No. 64 (1994), pp. 22-29. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2935304> Acessado em 12/08/2011.

<sup>7</sup> Vikram Chandra polemiza sobre esse tema em “The Cult of Authenticity”, in: *The Boston Review*, 2000. Disponível em <http://bostonreview.net/BR25.1/chandra.html>. Acessado em 31/07/2012.

termos são traduzidos como literaturas do *front yard*, ou seja, as narrativas canônicas, as que aparecem porque lhes é reconhecido seu valor literário, e as narrativas do *backyard* não canônicas, consideradas como tendo menor valor. Ambos os termos, porém, estão profundamente relacionados, uma vez que os valores da tradição, expressos em sânscrito, adquirem valor local quando traduzidos para as línguas vernáculas, enquanto os valores das línguas vernáculas são repassados através das muitas narrativas escritas nessas línguas. Aliás, quanto mais e mais pessoas na Índia têm acesso ao letramento, esses valores cobram maior visibilidade e suas narrativas adquirem mais destaque entre as literaturas canônicas do subcontinente indiano (ANANTHAMURTHY, 2011, p. 150).

Assim, a relação entre ambas as tradições, nos níveis linguístico, cultural e literário, confere nova energia à literatura indiana, em particular porque as narrativas do *backyard* revitalizam as do *front yard*. Por sua vez, esse lugar de destaque das narrativas do *front yard* está sendo ocupado hoje pelas narrativas em língua inglesa da diáspora e, como temos apontado, muitos críticos e escritores regionais pensam que essa visibilidade das narrativas da diáspora muitas vezes restringem a entrada das narrativas vernáculas ao *mainstream* da literatura indiana.

É já clássica a referência à Salman Rushdie na Introdução à *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997* (1997) na qual o autor observa que a prosa, tanto de ficção quanto de não ficção, escrita no período que abarca a coletânea, é “mais forte e mais significativa em língua inglesa do que o que tem sido produzido nas dezesseis ‘línguas oficiais da Índia’, as ‘línguas vernáculas’”(p. x; nossa tradução)<sup>8</sup>. O único conto incluído no livro em língua vernácula, o *urdu*, é o já clássico “Toba Tek Singh” de Saadat Hasan Manto.

---

<sup>8</sup> “That is it: the prose writing –both fiction and non-fiction—created in this period by Indian writers working in English, is proving to be stronger and more important body of work than most of what has been produced in 16 ‘official languages’ of India, the so-called ‘vernacular languages, during the same time; and indeed, this new, and still burgeoning, ‘Indo-Anglian’ literature represents perhaps the most valuable contribution India has yet made to the world of books” (Salman Rushdie & Elizabeth West, eds. *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*. London: Vintage, 1997, p. x)

Devido às duras críticas recebidas, e para suavizar o impacto de sua declaração, Rushdie apontou a necessidade das narrativas em línguas vernáculas serem traduzidas ao inglês e, assim, terem maior circulação e atingir um público internacional. No extremo oposto, conforme Nalini Iyer & Bonnie Zare (2009, p. xxii), está a Academia de Letras Indiana, *Sahitya Akademi*, que publica qualquer tipo de narrativa, sem discriminação, conforme sua política federal de pan-indianidade.

O exemplo de Rushdie revela o que acontece quando consideramos a literatura de uma cultura a partir da epistemologia estética de uma outra, ou consideramos os gêneros literários como estáveis e universais, como aponta David Damrosch (2008, p. xv), “É como se Homero tivesse tratado de escrever um romance, mas não soubesse como desenvolver uma personagem, ou um haikai japonês fosse considerado como um soneto que perdeu a força após a sílaba dezessete”.

Para melhor entender a trajetória do conto na literatura indiana, dentro desse complexo panorama, vamos agora considerar uma breve historiografia do gênero no subcontinente.

### **Historiografia do gênero conto na Índia**

Kumar Sisir Das (1991, p. 302) aponta que o desenvolvimento do conto na Índia como um gênero moderno se organiza em três etapas. A primeira pertence à anedota; a segunda aos contos orais e fábulas; a terceira apareceu no século dezenove com o surgimento dos jornais e periódicos na forma de *sketches* e reportagem de incidentes. Essa última etapa antecipa o que, na tradição inglesa, é conhecido como *short story* e, em um estilo realista, sem deuses ou animais fabulados, narra histórias referentes ao entorno social no âmbito do público e do privado. Essa última forma da narrativa já mostra a influência da língua e literatura britânica no subcontinente, durante e após o período da colonização. Poder-se-ia dizer que nessa terceira etapa acontece a passagem da *estória (tale)* para o *conto (short story)*. Enquanto a primeira teria a estrutura das narrativas indianas pré-coloniais, a segunda responde ao padrão do conto em inglês (MEHTA, 2004, p. 10).

A literatura indiana antiga era muito rica em narrativas, como o atestam textos orais e escritos em *sânscrito*, *pali* e *tamil*. Entre essas obras figuram os clássicos como o *Ramayana* e o *Mahabharata*, que eram de caráter épico e religioso. Junto a essas narrativas, eram contadas e recontadas as fábulas do *Panchatantra* (VI AD)<sup>9</sup>. Por sua vez, esse *corpus* de narrativas aumentou devido ao contato com a tradição árabe-persa. Assim, a tradição narrativa do Oriente Médio tornou-se um componente de grande valor da literatura indiana. Muitas dessas narrativas, em forma de poemas, pertencem à tradição oral e, quando a imprensa apareceu, foram as primeiras a ser traduzidas como narrativas escritas (PANIKER, 2003, p. 3).

Aos poucos, o conto, na sua terceira modalidade, começou a surgir nas diferentes línguas vernáculas da Índia, as línguas *bhashas*, quando o repertório das narrativas mitológicas tinha se exaurido e, conforme nossa visão, quando os ingleses introduziram na Índia a língua inglesa e os estilos de narrativas ocidentais em prosa, como o romance (DAS, 1991, p. 303). Há uma série de termos que surgem nesse momento na narratologia indiana para distinguir o conto nas línguas *bhashas* das narrativas épicas e míticas em verso nas línguas clássicas, que já revelam a novidade dessa forma: *katha*, *akhyan*, *upakhyan*, *afsana* e *dastan*.

Essa nova forma narrativa implicou uma mudança no gênero narrativo. Enquanto a lírica e o épico eram os gêneros por excelência na Índia pré-colonial, a prosa ganhou maior alcance no subcontinente a partir da colonização inglesa. Contudo, devemos destacar que entre as literaturas indianas pré-coloniais já existia uma tradição literária em sânscrito, chamada de *kavya*, dentro da qual se distingue um gênero em prosa, o *mahakhata*, que, como temos apontado, significa “grande história”. É uma narrativa de caráter secular e ficcional, inventada pelo

---

<sup>9</sup> O *Panchatantra* chegou à Europa em 1570 por meio de uma tradução de Thomas Norton em inglês que, por sua vez, era uma tradução de uma versão do italiano, traduzida de uma versão do latim, que tinha sido traduzida do hebraico, de uma versão em árabe, inicialmente em iraniano de uma versão original em sânscrito (REID, 1977, p.18).

autor, mais do que uma narrativa sobre deuses ou de cunho histórico (WARDER, 1972).

A introdução da língua inglesa e suas narrativas em forma de prosa nos séculos dezessete, dezoito e dezenove foi bastante conflituosa e produz uma quebra na tradição das narrativas indianas. Essa profunda ruptura pode ser sentida ainda hoje porque, muitas vezes, as teorias narrativas da tradição literária inglesa ou européias são consideradas como a única origem do conto indiano. Assim, em muitas introduções as coletâneas de contos em língua inglesa ou nas línguas vernáculas traduzidas à língua inglesa, as reflexões sobre o gênero conto somente consideram a tradição Ocidental e seus escritores, seja em língua inglesa (Edgar Allan Poe, William Saroyan, O'Henry), em língua francesa (Guy de Maupassant) ou russa (Anton Chekov)<sup>10</sup>.

Conforme argumenta Paniker (2003, p. 2), isto deve-se a que na Índia há menos teorização sobre as narrativas em prosa do que no Oeste: por um lado, pelo fato dos gêneros poesia e drama serem mais relevantes no subcontinente; por outro porque, quando os críticos indianos, educados na tradição inglesa, perceberam esse fenômeno, eles já tinham sido alienados da sua cultura. A esse respeito, Tharu & Lalita (1993, p. 92) narram que, na década de sessenta, muitos escritores indianos alegavam que suas narrativas estavam permeadas por uma “autêntica sensibilidade indiana” ao tempo em que eles compartilhavam a “metafísica universalista” do Modernismo e a Nova Crítica.

Um dos primeiros contos publicados na Índia nas línguas vernáculas à moda européia surgiu em 1873, em *bengalês*, pelo escritor Purnachandra Chattopadhyay, irmão do escritor Bankim Chandra, figura do nacionalismo indiano e precursor do gênero romance no subcontinente. Esse conto, intitulado “Madhumati”, tem uma mulher como personagem central. Posteriormente, o jovem escritor de Bengala, Rabindranath Tagore (1861-1941), figura central

---

<sup>10</sup> Um exemplo seria a Introdução à *Contemporary Gujarati Short Stories*, cujo editor, Dr. Kishore Jadav, começa a historiografia do conto com uma referência à Poética de Aristóteles para logo se referir ao modo narrativo de Gustav Flaubert (Delhi: Indian Publishers Distributors, 2002, p.xiii).

das letras indianas e primeiro escritor não europeu a ganhar o Prêmio Nobel em 1913, deu um grande impulso ao gênero conto com a publicação de seis contos consecutivos no journal *Hitabadi*. É interessante observar que Tagore introduz o conto em Bengala no século dezenove, antes que o gênero se afirmasse na Inglaterra (DAS, 1991, p. 304).

Aos poucos, foram surgindo contos nas diferentes línguas *bhashas*: Kunji Raman Nayanar publicou “Vasanaviktri” (“The Mischief of Habit”) em *malayalam* em 1891; “Santidas” de Ambalal Shakerlal Desai foi publicado em *gujarati* em 1900; “Rebati” de Fakir Mohan Senapati foi publicado em *oriya* em 1898; “Indumati” foi o primeiro conto publicado em *hindi* por Kishori Lal Goswami em 1900; V. V. S. Iyer publicou “Love of Mankayarkarasi” em *tamil* entre 1915 e 1917. Outros contos também foram aparecendo em muitas outras línguas *bhashas* e essa nova forma de narrativa tornou-se um gênero *pan-indiano*, mantendo as diferenças regionais (DAS, 1991, p. 305-6).

Com relação à forma e ao estilo, as novas narrativas destacavam-se por algumas características comuns ao conto no Ocidente como, por exemplo, o fato dos eventos estarem organizados em um único enredo, para produzir “unidade de efeito”, conforme a teoria desenvolvida por Edgar Allan Poe no seu já clássico *Filosofia da Composição* (1846). Essa maneira de narrar estava em contraponto com o estilo indiano, que tem sido definido como sendo circular e episódico; contendo vários enredos; marcado pelo uso de linguagem regional, proverbial e metafórica; caracterizado pelo uso de mitos não como elemento estruturante, mas como sistemas epistemológicos; com personagens arquetípicas, em vez de representar tipos sociais e “reais” (KIRPAL, 1988, p. 144-156 *apud* PARANJAPE, 1990, p. 71-84).

Porém, mais do que uma separação, há uma confluência dos modos narrativos indiano e ocidental. Essa união entre esses estilos de narrar se traduz nos contos em que, como na tradição oral, um narrador conta uma história a uma audiência reunida para tal fim. Da mesma maneira, e seguindo o modelo indiano, essas narrativas não são independentes, mas, como no *dastan*, a personagem de um conto torna-se narrador de um outro, em uma cadeia infundável de histórias e narrativas (PANIKER, 2003, p.303).

Um dos escritores que melhor revela essa confluência dos modos narrativos indiano e ocidental é o bengalês Prabhat Kumar Mukhophadyay, que surgiu na cena literária em 1899 com uma coletânea de contos intitulada “Naba Katha” (*The New Tale*). Prabhat, conforme Das (1991, p. 308), era um grande admirador de Guy de Maupassant e com suas narrativas deu uma nova volta de parafuso ao gênero na Índia. Seus temas são simples, o tom inteligente e o enredo bem montado.

O trânsito entre a modalidade indiana e a inglesa manifesta-se também na publicação nessas décadas de coleções de contos em inglês vernáculo inspirados nos clássicos indianos e nas narrativas folclóricas como *Indian Folk Tales* (1908) de S. M. Nateshaa Sastri e *Sacred Tales of India* (1916) de D. Nath Neogi. São narrativas de caráter didático ou sentimental. Aparecem também nessa época as primeiras narrativas femininas, em forma de autobiografias, que narram as lutas das mulheres para se imporem na sociedade indiana. Um exemplo seriam os contos de Cornelia Sorabji *Between the Twilights: Being Studies of Indian Women by One of Themselves* (1908) e *Indian Tales of the Great Ones Among Men, Women and Bird-People* (1916).

Com respeito ao tema dessas narrativas, em um processo similar ao do romance na Inglaterra do século dezoito, o homem comum e suas questões se tornaram seu tema central. Como sugere Das (1991, p. 306), esses contos, de estilo realista, colocam conflitos sociais no centro da cena. Primeiramente, o confronto entre indianos e ingleses na época colonial, no âmbito do público e do privado: muitas narrativas já no século dezenove apresentam a miséria dos vilarejos indianos, causada pela política do colonizador, bem como as mudanças no seio da família estendida e a luta da mulher por alcançar um lugar de igualdade em relação ao homem.

Posteriormente, o tema central são as lutas pela Independência; mais tarde, e após a Independência em 1947, são retratadas as lutas comunalistas entre hindus e muçulmanos que resultaram na divisão (*Partition*) entre a Índia e o Paquistão. Um outro tema das narrativas no período pós-independência é a afirmação da nação e da identidade nacional.

Foram surgindo também escritores indianos em língua inglesa, como os pais fundadores dessa tradição: R. K. Narayan (1909-2001),



Raja Rao (1909-2006) e Mulk Raj Anand (1905-2004). Esses escritores narram a vida nos vilarejos da Índia. Um exemplo seria a mítica cidadezinha de Malgudi, conforme apresentada nos contos *Malgudi Days* (1943), nos quais com fina ironia e ao modo inglês, Narayan narra como os indianos tentavam se ajustar a sua condição de nação livre.

Com o movimento do vilarejo para os grandes centros urbanos, houve também uma mudança nos temas dessas narrativas do âmbito do público ao âmbito do privado. Surgem assim importantes escritoras indianas em língua inglesa, como Anita Desai, Kamala Das e Shashi Deshpande, que se interessam pela questão feminina. A esses escritores indianos em língua inglesa vernáculo têm-se somado, como é sabido, os muitos escritores indianos que escrevem contos em língua inglesa desde a diáspora, como Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Rohinton Mistry, Barathi Mukerjee, Jhumpa Lahiri, Amitav Ghosh, Vikram Chandra, entre muitos e muitos outros.

Hoje, conforme temos apontado, o conto nas línguas *bhashas* tenta se afirmar no panorama da literatura indiana. Assim, há uma série de coletâneas escritas nas diferentes línguas vernáculas e traduzidas para a língua inglesa, de modo a atingir o público internacional: *The Oxford Indian Anthology of Bengali Literature* (2010), *Contemporary Gujarati Short Stories* (2002), *The Oxford Book of Urdu Short Stories* (2009), *Anthology of Hindi Short Stories* (2009), *The Picador Book of Modern Indian Literature* (2001), entre muitas outras.

Por sua vez, também têm sido publicadas coletâneas de narrativas de comunidades consideradas como minorias nas línguas regionais. Um exemplo seriam contos de autoria feminina: *Women Writing in India* (1993), que abarcam desde o ano 600 a.C. até o final do século vinte; *Separate Journeys* (2004); *The Inner Courtyard* (1991), entre inúmeras publicações. Outros exemplos seriam as narrativas da comunidade *dalit*, ou intocáveis, como é o caso de *A Corpse in the Well* (1992), e narrativas folclóricas, como *Folk Tales of the Adis* (2003), *Mishmi Folk Tales of Lohit Valley* (2007), entre muitos outros. Há ainda coletâneas de contos de escritores consagrados nas línguas vernáculas, traduzidos para o inglês, como é o caso da escritora Ambai, que escreve em língua tamil: *In A Forest, A Deer* (2006) e *A Purple Sea* (1992).

O esforço para dar visibilidade às narrativas nas línguas *bhashas* é o objetivo principal de algumas editoras como Garutman, que investe em traduções das línguas vernáculas para o inglês e definem sua missão como “superar os obstáculos que não permitem a comunicação transcultural”; ou o caso de Katha, para quem o importante é “espalhar o amor pela leitura e a literatura entre crianças e adultos” e “encorajar as lutas femininas publicando livros sobre a condição da mulher nas muitas línguas indianas” (DHARMARAJAN, 1993, p. x).

A maneira como essas editoras compartilham o etos da modernidade é escolhendo contos que criticam qualquer forma de comunalismo, devido à religião, gênero ou classe. Nesse contexto, a tradução para a língua inglesa torna-se um ato não somente linguístico, mas profundamente político porque é um *veículo* que não somente contribui para a comunicação entre as diferentes comunidades da Índia, mas tem como fim lutar contra qualquer forma de injustiça social (DHARMARAJAN, 1993 p. xii).

O que esse breve panorama tenta mostrar é que o conto na Índia se apoia, consecutivamente, na tradição literária milenar dessa cultura, mas também no que é chamado de “idioma da Modernidade”. Porém, para muitos, essa Modernidade seria somente expressa nas narrativas indianas em língua inglesa, enquanto as narrativas nas línguas *bhashas* ainda se identificariam com “o estado natural das narrativas indianas” e reproduziriam a estrutura tradicional da cultura. Haveria entre as duas uma diferença ontológica. Enquanto as primeiras se enquadram no discurso da história, introduzida pelos ingleses, as segundas aconteceriam em uma espécie de vácuo histórico (CHAUDHURI, 2001, p. xx).

Esse argumento não tem sustentação porque, como temos visto, as narrativas nas línguas *bhashas* acompanham o processo de formação da nação, da mesma forma que as narrativas em língua inglesa. Mais ainda, o surgimento das narrativas em línguas vernáculas, que contesta e reescreve as narrativas em sânscrito, está diretamente relacionado ao aparecimento da classe média indiana. Essas narrativas, e o conto entre elas, marcam o nascimento de uma nova consciência social, na passagem de uma sociedade feudal, de caráter religioso, para uma sociedade baseada no conceito de nação, de corte secular. Em outras

palavras, como ocorre com as narrativas em inglês, as narrativas nas línguas *bhasha* estão profundamente enraizadas nos processos históricos da cultura indiana.

Ainda assim, há uma certa resistência a essas narrativas, que são consideradas como *estórias (tales)* e não como *contos (short stories)*, muitas vezes negando-lhes, como veremos em seguida, valor propriamente literário, o que seria uma herança do preconceito colonial. Essa divisão ainda está presa à oposição inglês vs. *bhashas*, e leste vs. oeste (REGE, 2009, p. 53), o que não permite a visualização da literatura indiana vernácula em geral, e do gênero conto em particular, a partir de uma ótica mais dinâmica e produtiva que reconheça gêneros e narrativas como processos constantes de formação, profundamente associados a seu contexto de enunciação. Para nos aprofundar nesse tema, consideramos agora o conto na Índia, no seu trânsito entre as diferentes tradições literárias, a partir do conceito de gênero.

### **O gênero conto na Índia: uma leitura transcultural**

Há um conto em língua *tamil*, intitulado “Thayyaal” de Rupavati (2004), traduzido para a língua inglesa, que provoca no leitor não indiano uma sensação de familiaridade e estranheza ao mesmo tempo. A familiaridade está na narrativa se apresentar como um conto identificado pelo nome do autor, Rupavati. Porém, uma leitura mais detalhada chama a atenção para o fato de que esse nome é uma máscara para a sua verdadeira identidade, que permanece desconhecida<sup>11</sup>. Essa anonimidade é característica de muitas narrativas indianas orais pré-coloniais, nas quais a individualidade do autor se funde com a da comunidade, de modo que autor e leitor tornam-se um só. Assim, o leitor pode se apropriar da narrativa e acrescentar ou remover partes dela dependendo de sua audiência. Tal característica também poderia ser relacionada à prática de alguns autores no Ocidente de usar um pseudônimo, em vez de o nome próprio.

---

<sup>11</sup> Conforme explica Geeta Dharmarajan, a editora de *Separate Journeys* (2004), coletânea em que o conto foi publicado: “apesar de seus esforços não foi possível localizar qualquer informação sobre Rupavati” (p. 126).

A narrativa começa em *medias res* com uma conversa entre um homem e uma mulher sobre um tema central na literatura indiana: o dote para o casamento de uma filha, um tema também muito comum no romance inglês do século dezenove. Essa apresentação convencional para um leitor ocidental se complica no desenrolar do conto quando, após um silêncio no texto, a narrativa se apresenta em forma de verso branco, para introduzir a figura de uma mulher cruzando uma paisagem em um vilarejo que poderia estar em qualquer lugar da Índia:

Thayyaal walked, a basket full of garbage resting lightly on her head.  
She had the heart-stopping loveliness of a sixteen year old.  
Height, taller than the average girl.  
Color, the burnished gold of young mango leaves.  
Her sari rode jauntily over the tender softness of young ankles to  
reveal  
feet good enough to be eaten.  
...  
In preparation for the heavy thandatti, the earrings she would have to wear  
after she was married,  
she had screws of cane in the holes in her earlobes and the cane  
would get thicker as the holes grew.  
Her nose, a connoisseur's delight.  
Her lips, full. Tempting.  
Hers was the unselfconscious beauty that made young hearts throb.  
Hers was the beauty that rose unbidden behind closed eyelids. She  
was the heavenly goddess of Thenmaapattu village (RUPAVATI, 2004, p.  
105)

Há dois aspectos nesse trecho do conto que chamam a atenção: o uso do gênero poesia e a caracterização da personagem. A forma de poesia confere à narrativa um caráter de estranheza, pois dista muito do esperado de um conto que narra um tema muito comum também nas narrativas do Realismo em língua inglesa: o dinheiro para casar uma filha. Mas, embora despercebido para um leitor ocidental, o uso da prosa poética aproxima o conto das narrativas indianas, nas quais esse gênero tem um lugar de relevância.

Conforme Ramanujan (2011, p. 347), a poética clássica em língua *tamil* pode ser dividida em *akam* e *puram*. Enquanto o primeiro termo refere-se às poesias de amor, que pertencem ao mundo do

privado, o segundo inclui poesias que falam do mundo do público e têm a ver com a vida na comunidade e na guerra. No primeiro caso, as personagens não têm nomes, mas são tipos: homens e mulheres apaixonados, namoradas, madrastas, em vez de personagens históricas, como no caso do *puram*, no qual ganham nome e sobrenome. Essa característica das narrativas de amor está implícita no termo *akam*, que invoca o mundo interior ou psicológico e, por isso, passa a sensação de que a paisagem é imutável e o tempo, eterno. Embora em um conto escrito no século vinte esperamos características desse segundo tipo de narrativas, o *puram*, a personagem feminina de Thayyaal parece se encaixar nas narrativas do *akam*.

Por sua vez, o uso do gênero poesia, comum às narrativas clássicas indianas, não somente em língua *tamil*, mas também em sânscrito, é chamada de hino ou *kirtana* e, como explica Paniker (2003, p. 37), sua função é marcar a passagem do mundo material ao mundo espiritual; por isso, apresenta-se como um momento de reflexão sobre o tema da narrativa. Um exemplo bem atual seriam os filmes de Bollywood nos quais, de repente, o fluxo da narrativa se interrompe e os atores tornam-se dançarinos e músicos. Lembramos o caso de um filme indiano muito trágico, em que, para enfatizar um momento decisivo na narrativa, um soldado lotado na fronteira entre a Índia e o Paquistão, cenário de grande violência durante a divisão das duas nações, muda sua posição rígida e desafiante para se tornar um ágil dançarino e cantor. O que o público presente nesse dia no cinema não pôde entender é que, através de sua performance e cantos, esse soldado grandalhão não estava atuando “fora de seu papel” mas, pelo contrário, o estava desenvolvendo porque estava refletindo sobre o tema do filme. A música e a dança, equivalentes imagéticos, ao gênero poesia, eram uma maneira de se impor à violência circundante.

Essa estratégia narrativa reafirma a cultura indiana pré-colonial na qual, como temos visto, o gênero poesia era mais importante do que a prosa, e as narrativas eram marcadamente reflexivas. Contudo, um leitor cuidadoso poderia apontar que a personagem tem nome, Thayyaal, e o vilarejo também, Thenmaapattu, embora para nós, leitores ocidentais, este poderia ser qualquer lugar do continente indiano e escapa qualquer significação que o nome possa ter para um indiano de Kerala, do sul da Índia, onde a língua *tamil* é falada e a

narrativa se desenvolve. Talvez sejam essas marcas da influência inglesa na maneira de narrar: a identificação clara e precisa de personagens e lugares, ainda em histórias de amor, *akam*, como no caso de Thayyaal, que evocam as estratégias narrativas do Realismo.

Esse exemplo já enfatiza que o esforço por definir um gênero literário, como aponta Dominic Head (1992, p.2), contrapõe dois requisitos conflitantes. Por um lado, há o impulso de elaborar uma definição baseada em características formais que possam ser mostradas e mensuradas. Por outro, essa definição está sempre sujeita a um processo histórico, no sentido de que as formas literárias, como qualquer outra epistemologia, sempre estão em um processo de mudança, mesmo quando insistem em se afirmar em fórmulas convencionais. No caso de “Thayyaal”, a reescrita do gênero é o resultado do entrecruzamento das duas tradições narrativas, a indiana e a inglesa, em um processo de mão dupla; por isso, o processo interpretativo é um vai-e-vem entre elementos compartilhados pelo leitor indiano e estrangeiro, os quais têm a ver com os problemas da modernidade e, ao mesmo tempo, com diferenças intraduzíveis, diretamente relacionadas à cultura *tamil* do sul da Índia.

Frow (2006) afirma esse elemento de mudança na formação do gênero quando assinala que este deve ser entendido como sendo um processo dinâmico, em vez de um conjunto estável de normas. Essa qualidade do gênero nunca foi tão evidente como no caso das narrativas indianas, nas quais, como podemos perceber, a relação dialógica entre todas as tradições culturais, linguísticas e literárias do subcontinente estão em um processo constante de influência mútua.

Assim, o conto na Índia deve ser considerado, ao mesmo tempo, diacrônica e sincronicamente. Conforme foi discutido, uma vertente do gênero conto na Índia gestou-se durante o período pré-colonial nas anedotas, fábulas e narrativas épicas, que já mostram diferentes maneiras de narrar; essas formas narrativas, como o *Panchatantra*, estenderam-se à Europa junto com as narrativas Orientais, através de traduções, e influenciaram as narrativas Ocidentais<sup>12</sup>. Logo, durante o longo período da colonização inglesa, e

---

<sup>12</sup> É bem conhecido o exemplo de que a estrutura narrativa de *As Mil e Uma Noites* foi apropriado por Boccaccio para seu *Decameron*.

em um movimento inverso, a Índia recebeu a influência do Realismo inglês. Uma vez estabelecidas a língua e literatura inglesas na Índia entre as elites e nas universidades no século vinte, o conto adotou, em algumas de suas manifestações, o modelo do Modernismo europeu, tanto em língua inglesa como em algumas expressões nas línguas vernáculas. Como lembra Harish Trivedi, quatrocentos anos de literatura inglesa, desde Shakespeare até T. S. Eliot, foram recebidos na Índia desde 1880 até 1940 e continuam sendo uma parte central do currículo das universidades indianas (IYER & ZARE, 2009, p. xv).

Atualmente, na pós-modernidade, a relação entre a tradição indiana e a inglesa tem se tornado deliberadamente visível, dado que há um esforço por parte dos escritores indianos de língua inglesa, em particular na diáspora, de mostrar as características formais e culturais da tradição indiana em suas narrativas – basta pensar em narrativas como *Haroun and the Sea of Stories* (1990) de Salman Rushdie.

Esse processo já revela, como também aponta Frow (2006, p. 1), que os gêneros não são ilhas isoladas, mas se formam na relação entre si: todos se modificam constantemente. Porém, essa relação não é neutra nem inocente, mas sempre está mediada por relações de poder. No caso das narrativas indianas, como já temos apontado, essa relação se manifesta na tensão entre as narrativas indianas de língua inglesa da diáspora e as narrativas nas línguas vernáculas, incluindo o inglês na sua edição vernácula. A tensão gira ao redor de duas perguntas. A primeira seria sobre o valor literário dessas narrativas, em particular as escritas nas línguas *bhashas*. A segunda gira ao redor de qual delas melhor representa a indianidade. Mas, se a Índia é profundamente heterogênea, essa qualidade de *indianidade* não pode estar expressa em uma narrativa só, mas no jogo contínuo entre todas elas. Quem são os indianos: aqueles que moram na diáspora, mas a Índia é o tema principal de suas narrativas? Os indianos que moram na Índia, mas escrevem em inglês vernáculo, ou os que escrevem nas línguas vernáculas?

O que acontece é que, como observa Paranjape (2010, p. 98), a Índia, como sistema cultural, não pode ser contida em somente uma linguagem. Por isso, a literatura indiana e a indianidade devem ser entendidas em uma dimensão que vai além da simples acumulação de textos e línguas. Sua condição seria similar à de uma narrativa em

tradução, que não é nem somente o original nem completamente um novo texto, mas um *trans-texto*.

Essa inter-relação, por sua vez, denota esse caráter dinâmico dos gêneros literários e a maneira como eles dão forma ao conhecimento produzido por uma cultura. Esse jogo entre narrativas e gêneros é altamente funcional porque, como sugere Frow (2006, p. 2), não é um mero “jogo estilístico”, mas cria “efeitos de realidade e verdade, autoridade e possibilidade” que mediam a forma como o mundo é entendido dentro de uma comunidade. Daí o conflito sobre qual narrativa re-presenta qual Índia, quem articula esses discursos e para que público. O interessante é que a *verdade* não se articula nem numas nem noutras, mas na relação entre todas elas.

Um dos aspectos do conceito de gênero que é altamente significativo e produtivo para nos aproximar desse jogo narrativo entre diferentes versões de contos entre as diferentes línguas da Índia, incluindo o inglês vernáculo e da diáspora, é o fato de ele ser *performativo*. Frow (2006, p. 11) se pergunta se as narrativas pertencem somente a um gênero, no sentido de que haveria uma “norma geral” e cada narrativa seria “uma instância particular” dessa norma, ou se precisamos pensar em uma relação mais complexa em que uma narrativa “dramatiza” (*perform*) um gênero ou o modifica através do uso ou, em todo caso, uma narrativa se compõe por vários gêneros.

O crítico agudamente responde que o gênero não pode ser definido a partir de qualquer característica intrínseca contida em sua estrutura, mas *performativamente*, levando em conta as ações que são realizadas por meio de seu uso. Por sua vez, esse uso do gênero (ou seja, das estruturas estéticas que o conformam) depende do *contexto de enunciação* que o motiva (FROW, 2006, p. 13-14). Assim, o mesmo gênero, neste caso o conto, pode assumir formas diferentes em diferentes contextos de enunciação.

Cada tradição literária dramatiza o gênero segundo a maneira como ele é entendido na cultura, bem como da história sendo narrada. Assim, *conto* pode se referir a uma parábola do Novo Testamento; uma fábula medieval francesa; um *tall tale* norte-americano do século dezenove; uma narrativa do Realismo inglês do século dezenove; um *short story* do Modernismo inglês do século vinte; um conto da



diáspora indiana do século vinte e um (REID, 1977, p. 1). Por sua vez, o gênero *conto* na Índia pode assumir uma determinada forma no século dezenove em Bengala, pelas mãos de Tagore, e uma outra no século vinte pelas mãos da escritora Ambai em língua *tamil*.

Da mesma maneira, quando falamos das narrativas indianas na diáspora precisamos distinguir onde está essa diáspora: nos Estados Unidos, no Canadá, na Austrália, na Inglaterra? A interação da cultura indiana com cada uma dessas nações não necessariamente será igual e, por conseguinte, poderá haver mudanças no gênero (IYER & ZARE, 2009, p. 5).

O que isso mostra é que o gênero conto é profundamente *proteico*, no sentido de que muda dependendo do contexto e a história sendo narrada. Quando esse princípio do gênero não é levado em conta, é negado valor literário a qualquer narrativa que não se enquadre no patamar esperado pelo leitor. Reid (1977, p. 6) explica que no século dezenove e, em um esforço de dar ao gênero conto uma forma respeitável, conforme o gosto da época, e os seus padrões literários, os críticos insistiram na necessidade de esse gênero se caracterizar por ter um enredo bem desenvolvido e articulado. Era uma maneira de estabelecer sua diferença com as narrativas orais.

Embora esse mito da estrutura do conto no Realismo já seja problematizado nas narrativas de vertente psicológicas do Modernismo e quase que negado nas narrativas fragmentadas e episódicas do Pós-modernismo, a estrutura estética do gênero conto que prevalece até hoje, em muitas das narrativas, ainda tem elementos em comum com o modelo Realista do século dezenove, o que tem se tornado um parâmetro de comparação para as narrativas das línguas vernáculas da Índia.

A modo de exemplo, Lakshmi Holmström, uma das tradutoras indianas mais renomadas da língua *tamil* para o inglês, começa a Introdução à coletânea de narrativas indianas nas línguas *bhashas* e inglês vernáculo, *The Inner Courtyard. Stories by Indian Women* (1990), com as seguintes palavras: “O conto impõe certas condições:

intensidade, concentração, sugestão e surpresa”,<sup>13</sup> características essas que afirmam a definição do estilo realista.

Reid (1977, p. 55) argumenta que o tem contribuído para afirmar a estrutura narrativa do Realismo é que, através dos anos, têm sido publicados uma série de ensaios sobre o gênero conto que sublinham algumas características como sendo imprescindíveis para que uma narrativa nesse gênero seja reconhecida como tendo valor literário. Isto deve-se a que a leitura do gênero, na maioria das vezes, tende a ser estética e formal, em vez de histórica e cultural, criando uma espécie de parâmetro universal que até chega a apagar ou ignorar características locais. Essa repetição contribui para criar um consenso sobre a forma adequada de um gênero, neste caso, do conto.

Segundo essa fórmula, a estrutura narrativa do conto se afirmaria em uma série de eventos, que conformam um enredo, seguindo o modelo aristotélico. Pelo fato de ser uma narrativa curta ou limitada, o conto narra um acontecimento significativo de uma única personagem, a qual é revelada em um episódio único em vez de uma série de acontecimentos. Dessa maneira se produz o que se chama de “unidade de efeito”. Os outros eventos apresentados na narrativa contribuem para melhor dramatizar o evento principal. Entende-se que a *elipse* é uma das suas características principais, enquanto os símbolos e metáforas contribuem para aprofundar, de maneira sintética e oblíqua, o tema sendo apresentado (HEAD, 1999, p. 7).

Esses acontecimentos organizam-se em três partes: primeiramente, há uma apresentação de um conflito; logo há uma sequência na qual se desenrola o conflito; e, finalmente, há uma resolução desse conflito. Entre as diferentes partes há uma relação de causalidade: não são meros fragmentos superpostos uns aos outros, mas estão significativamente relacionados.

Por sua vez, esses eventos se focam em um momento de intensa percepção que leva a personagem a algum tipo de revelação. Essa característica já anuncia os contos do Modernismo de vertente

---

<sup>13</sup> “The short story seems to impose certain conditions: intensity, concentration, suggestiveness, surprise”.

psicológico, que, em vez de se basear em fatos externos, focam-se no subconsciente da personagem. Se esse momento de revelação é percebido pela personagem, chama-se, conforme James Joyce, de “epifania”; senão, é um momento de verdade somente para o leitor (REID, 1977, p. 55-6). Esse tipo de final faz com que a ambiguidade seja outra das características centrais do conto do Modernismo.

A respeito da dimensão temporal, nos contos do Realismo, de estilo linear, a unidade de tempo é o ano, enquanto nos contos do Modernismo, de estilo circular, é o dia, pois os eventos são apresentados a partir do subconsciente da personagem (HEAD, 1999, p. 5). Assim, enquanto nas narrativas do Realismo há um desenvolvimento da ação, as do Modernismo se caracterizam pela sua qualidade de reflexão.

Essas características já revelam que se espera uma certa *simetria* no desenho do enredo, derivada do ordenamento temporal e da causalidade, e característica de cada estilo, que é reconhecida pelo leitor ocidental como a qualidade requisitada da narrativa e do autor; noutras palavras, elas representam o seu valor literário. O gênero assim entendido funciona como um elo entre a narrativa e o leitor. Essas formas de narrar estão tão internalizadas em nossa cultura que já não mais as percebemos e as tomamos como sendo únicas, estáveis e universais, esquecendo que a estética do conto, lembrando Reid, sempre foi profundamente *proteica*.

Conforme a definição anterior do gênero conto, a narrativa está baseada em uma *seleção* de eventos, logicamente relacionados. Pelo fato de ser uma narrativa curta, nem todos podem ser parte da narrativa. Então, a seleção depende da relevância dos eventos para a cultura onde ela está sendo articulada: o que pode ser de interesse para alguns, não necessariamente o é para outros. Assim, muitas vezes quando lemos narrativas de outras culturas, elas nos produzem estranhamento porque nos resulta difícil entender qual a importância ou o sentido dos eventos que estão sendo narrados.

À guisa de exemplo, quando os primeiros romances ingleses chegaram à Índia, os leitores indianos ficaram muito surpresos porque o tema dessas narrativas era o casamento de uma moça e sua história

de amor<sup>14</sup>. Na Índia, onde os casamentos eram e ainda são, em muitos casos, arranjados, o amor não é fator decisivo para sua consumação. Aliás, mais importante do que o indivíduo, neste caso a moça ou seu pretendente, é a sociedade no seu conjunto, representada na narrativa pela família estendida.

Inversamente, para um leitor ocidental pode causar estranhamento uma narrativa indiana escrita em bengalês e traduzida para o inglês, como “Stranger” (2010) de Nasreen Jahan, que conta a história de uma moça, rejeitada pelo marido e sua família quando seus filhos se afogam acidentalmente. A família culpa a moça por ter trazido azar para essa família. Conforme costumes de algumas comunidades indianas muçulmanas, o marido concretiza o divórcio simplesmente após repetir três vezes em público a palavra *talak* que, em língua urdu, significa *divórcio*. Finalmente, se o marido desejar voltar a se casar com a mesma mulher, esta precisa antes se casar com um outro homem temporariamente, divorciar-se dele e logo se casar com seu primeiro marido.

Evidentemente, tanto em uma forma narrativa como em outra, a *seleção* de eventos responde a diferentes costumes culturais que se afirmam em diferentes racionalidades ou epistemologias. Ambas as narrativas têm uma característica em comum: elas são produtos de seus contextos e só podem fazer sentidos a partir deles.

Por outro lado, o que se considera como um *evento* também muda de uma cultura para outra. Geralmente, evento está associado com uma relação de causalidade entre as ações apresentadas que implica uma mudança. Porém, Reid (1977, p. 6) se pergunta se toda narrativa precisa apresentar uma relação de *coerência* entre seus eventos que se ajuste a esse patamar.

Precisamente, muitas das narrativas indianas como “Stranger” tendem a ser didáticas e, por isso, se apresentam como exercícios de

---

<sup>14</sup> Alguns dos romancistas ingleses mais lidos na Índia, que se tornaram clássicos, não são necessariamente os grandes nomes da Época Vitoriana, como Charles Dickens ou as irmãs Brontë que, eventualmente foram lidos no subcontinente, mas escritores populares que tinham menor circulação na Inglaterra e hoje são esquecidos como G.W. M. Reynolds, Marie Corelli e G.W. M. Reynolds. (PRIYA JOSHI. *In Another Country*. New York: Columbia University Press, 2002, p. xvi).

reflexão. Mais do que *narrativas* elas são profundamente *descritivas*: enquanto as primeiras narram eventos, as segundas descrevem condições (REID, 1977, p. 30); o que pode chamar a atenção de um leitor não indiano é que elas parecem estáticas, no sentido de que parece não haver mudança temporal.

Esse tipo de narrativa influencia profundamente sua estrutura estética: muitos desses contos têm uma longa apresentação do conflito; seu *denouement* é curto ou quase inexistente, enquanto o seu final é abrupto, passando a idéia de não haver resolução. O leitor fica intrigado porque nem sempre consegue visualizar a moral do que está sendo narrado. Assim, no caso de “Stranger”, a autora logo nos introduz à situação da personagem principal Kusum: a morte dos filhos, os maus tratos por parte do marido e de sua sogra e também de sua própria família. Em seguida, narra elipticamente seu brutal reencontro com seu ex-marido, Hafiz, e a narrativa acaba na noite de seu casamento com seu marido “temporário”, o mendigo do vilarejo. E ficamos nos perguntando, e então? Qual é a moral da história? A narrativa parece se desenvolver em círculos e não conduz a um *clímax* ou a um final que implique algum tipo de mudança da condição da mulher, que é o que a narrativa exemplifica. Noutras palavras, o princípio de causalidade funciona diferentemente, o que produz uma certa estranheza.

Como qualquer outra narrativa, fora de contexto, o conto produz estranhamento. Mas, se o consideramos no contexto de a autora Nasreem Jahan querer denunciar a condição da mulher, ainda hoje, em muitas regiões do subcontinente indiano, a forma *descritiva* mais do que a *narrativa* ganha força: ela ilustra para o leitor o que ainda acontece na Índia, e o conto não tem resolução porque essa ainda é uma questão social que precisa de mudanças. Assim, o que podemos interpretar é que o tempo parece não passar em alguns vilarejos da Índia, nos quais a sociedade continua ainda presa a velhos costumes que não permitem à mulher atingir um lugar de igualdade em relação ao homem. O que se quer passar é a ideia de *stasis* e não de *mudança*. Evidentemente, há uma outra racionalidade no conto a partir da qual é decidido o *que* narrar, de modo que seja de relevância para a comunidade, e *como* narrar, para que o gênero funcione como um verdadeiro elo entre narrativa e leitor.

Essas características mencionadas fazem com que, para alguns leitores, muitos contos indianos pareçam fragmentados. Pelo fato de não ter um enredo simetricamente estruturado, como assinalamos anteriormente, que leve a um *clímax* ou a uma *epifania*, pode parecer uma narrativa episódica em que nada acontece; a personagem pode estar passando por uma crise ou um conflito, mas o fato de não haver resolução faz com que se perca o sentido de unidade. A personagem até vislumbra a crueldade de sua situação, mas nem por isso tenta introduzir alguma mudança.

Concomitantemente, todas essas características de “Stranger” o aproximam da estrutura narrativa de um conto do Pós-modernismo no qual a crise não necessariamente leva à resolução do conflito, e o reestabelecimento da ordem social é temporário e contingente. Nesse caso, o conto se diferencia das narrativas do Realismo nas quais, após a crise moral, a ordem é reestabelecida, ou das narrativas do Modernismo nas quais há uma crise que desafia nossa maneira de entender nosso contexto, mas deixa latente o desejo de reestabelecer a ordem social (por exemplo, através de um final aberto), embora esse nem sempre se concretize.

Paniker (2003, p. 4) observa que muitas das características das narrativas indianas vernáculas aparecem nas narrativas experimentais do pós-modernismo europeu, em um processo similar ao da influência que narrativas como o *Panchatantra* tiveram nas narrativas folclóricas e contos de fadas do Ocidente. Contudo, e paradoxalmente, quando essas marcas da narratologia indiana aparecem nos contos indianos contemporâneos, nas línguas *bhashas*, em vez de serem entendidas como estratégias narrativas, enraizadas na cultura indiana, antes mesmo da cultura de língua inglesa, ou, em todo caso, estratégias narrativas afim ao Pós-Modernismo, muitas vezes são consideradas como lacunas ou deficiências na estrutura estética da narrativa. Essa atitude pode ser entendida como um preconceito colonial que considera as línguas regionais e suas narrativas em um estado anterior de desenvolvimento.

Vale lembrar, então, que o conto é uma categoria “relativa e simbólica” (REID, 1977, p. 14), que junto com os outros componentes de um sistema literário está em um processo de mutação contínuo. Por isso, as narrativas precisam ser abordadas não a partir de modelos

epistemológicos totalizantes e simétricos, mas a partir de abordagens que entendem dissonâncias, conflitos e paradoxos como aberturas que nos permitem entrar no texto.

Para Head (1999, p.22), um conto é construído em termos de um paradoxo na história sendo narrada que, necessariamente, quebra a forma simétrica do conto do Realismo. Exemplos seriam a circularidade das narrativas do Modernismo ou o caráter fragmentado das narrativas do Pós-modernismo. Ambas as estruturas estéticas ilustram diferentes maneiras do indivíduo se relacionar com seu contexto social. A quebra na forma mimetiza o desejo da personagem de alterar a ordem social. É por meio, então, da desunificação e dissonância que o texto estético, neste caso o conto, nos leva a refletir sobre a ordem social ), como no caso de “Strangers”, e eventualmente, a produzir algum tipo de ação social (HEAD, 1999, p. 23).

Essa contradição conflituosa entre *forma* e *conteúdo*, que se manifesta na falta de balanço ou equilíbrio na forma narrativa, nos leva a perceber que as narrativas simétricas ofuscam e apagam a relação entre o *conteúdo* e o *contexto*, pois intentam impor uma ordem permanente ao caos da existência. Por sua vez, ela nos leva a deslocar a discussão do gênero para um local produtivo que é, novamente, o da relação entre *conteúdo* e *contexto* (HEAD, 1999, p. 30). Ou seja, a obra de arte não é uma unidade autônoma; para poder compreender seus silêncios precisamos nos remeter ao contexto em que foi produzida. Se pensado desta perspectiva, por exemplo, “Stranger” parece saturar-se de novos significados, da mesma maneira que qualquer romance clássico do Realismo inglês, como os de Jane Austen.

São essas teorias de gênero que se apresentam como verdadeiramente produtivas, porque em vez de nos levar a julgar narrativas como inadequadas ou sem valor literário, nos sensibilizam estética e culturalmente para melhor nos aproximarmos de outras culturas e tradições literárias. O que tudo isso mostra, e nos leva ao começo da nossa discussão, é que é impossível essencializar a definição do conto ou de qualquer outro gênero. Em todo caso, o que temos é uma “definição de trabalho” (*working definition*) contingente e temporária, que nos permite analisar uma narrativa de uma perspectiva crítica em um determinado momento e lugar (REID, 1977, p.4).

Esses comentários sobre o conto são pertinentes para entender a tradição literária indiana porque, como temos visto, esse gênero é comum a quase todas suas culturas, mas não necessariamente mimético. Isso significa que assume, muitas vezes, características que não se conformam ao padrão do *short story* em inglês, embora a influência dessa língua e tradição literária tenha deixado marcas muito claras e contundentes nessas tradições literárias. Por isso, o fato de algumas narrativas às vezes nos parecerem anticlimáticas deve-se a que elas respondem a uma estrutura estética e um *etos* social diferentes.

Assim entendido, o conto se apresenta como uma metáfora que nos permite transitar em várias tradições literárias do subcontinente simultaneamente, a partir da *diferença* mais do que da *simetria*. Por meio de seu contraponto podemos analisar o que cada cultura enfatiza dessa maneira de narrar. No caso dos contos indianos, nas suas diferentes expressões, podemos nos perguntar o que enfatizam os autores? As personagens? Os incidentes? As emoções? Há uma ênfase na ação ou na reflexão? Precisamos, como aponta Damrosch (2009, p. 56), ajustar nossas expectativas e leituras a um ritmo e espaço literários que ora têm muitos pontos em comum com as narrativas a que estamos acostumados, ora são profundamente diferentes.

Para nos aproximar produtivamente dessas narrativas, um possível ponto de partida poderia ser uma reconsideração da relação entre “conteúdo temático, estilo e construção composicional” que, na definição de gênero de Bakhtin, “fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação”(1994, p. 279).

Se a relação entre esses três elementos define a forma de um gênero, esse, por sua vez, se ancora em uma cultura e tradição literária e portanto é transitório e contingente. Assim, a definição do conceito de gênero torna-se multivalente, no sentido de que considera esse caráter proteico da narrativa que assume formas diferentes em diferentes contextos de enunciação.

No caso da literatura indiana, esse caráter dos gêneros literários é inerente à sua formação. Há um gênero na literatura indiana chamado de *campus*, definido com um “fenômeno pan-indiano”. Essa forma narrativa floresceu não somente no sânscrito medieval, mas também



nas línguas modernas indianas como o *kannada*, *maithili*, *malayalam*, *oriya* e *telugu*. Esse gênero se compõe de elementos da tradição clássica, *Marga*, em sânscrito e das tradições regionais, *Desi*, nas línguas *bhashas*, fundindo a cultura erudita e a cultura popular, o nacional e o regional, a cultura oral e a escrita. Por sua vez, foi esse trânsito entre línguas, culturas e formas narrativas que contribuiu para a criação de um novo *etos* nacional (PANIKER, 2003, p. 147-148).

No momento presente, essa característica da literatura indiana pode ser percebida na relação entre os contos da diáspora em língua inglesa e os contos nas línguas *bhashas* e inglês vernáculo. Como dissemos no princípio, eles precisam ser entendidos como con-textos uns dos outros: eles se superpõem, contradizem, influenciam, afirma e negam. Uns não podem ser entendidos sem os outros. Daí, a necessidade de resgatar os contos nas línguas vernáculas.

### Considerações Finais

A partir das reflexões desenvolvidas neste artigo, preferimos ler o conto indiano, nas palavras de Bhabha, como um “terceiro espaço do hibridismo” constante, dinâmico e produtivo, resultado do contraponto entre todas essas narrativas do subcontinente indiano. Concordamos com Iyer & Zare (2009, p. 9) que o que realmente interessa não é colocar a língua inglesa e as línguas *bhashas* em termos de uma dicotomia excludente ou decidir qual é a mais autêntica, mas como resgatar a heterogeneidade da literatura indiana, através do intercâmbio entre uma e outra tradição.

Afinal, como observa Paniker (2003, p. 143), na Índia nada desaparece; tudo se transforma porque o passado faz parte do presente. O conceito de *make it new*, formulado durante o Modernismo europeu por Ezra Pound, é uma prática constante da literatura indiana. Esse processo de reformulação tem se repetido constantemente nos contos da tradição indiana: da passagem do sânscrito às línguas vernáculas, das línguas vernáculas ao inglês e do inglês de volta às línguas vernáculas, em um vai e volta sem fim que tem dado novas e diferentes formas ao gênero, como continua a cantar o verso da nossa epígrafe:

If we present the sound and fury

of pedantic Sanskrit verse,  
the common man won't make head or tail  
of such odd and obscure concoctions  
and he will just get up and leave the place.  
(Kuncan Nambiar, século XVIII)<sup>15</sup>

## THE SHORT STORY IN INDIA. THE *KATHA* IN THE *SHORT STORY* AND VICE VERSA

**ABSTRACT:** This article discusses the relevance of the genre “short story” in the Indian literary tradition, taking into account the relationship among the different languages of the subcontinent: vernacular languages, vernacular English and diaspora English. In order to better understand these narratives, in the first moment the article focuses on the contextualization of the Indian canon and the place the short story has in it. Then, there is a brief historiography of the genre in India, considering that it is the result of the relationship between pre-colonial Indian literature and the English literary tradition after three centuries of colonization. Finally, the discussion concentrates on some formal aspects of the genre in the vernacular languages since many times they are denied literary values and international circulation.

**KEY WORDS:** short story – Indian literature – vernacular languages

### Bibliografia

AMBAL. *In a Forest, A Deer*. Translated from Tamil by Lakshmi Holmstrom.  
Delhi: Oxford University Press, 2006.

ANANTHAMURTY, U. R. Literature in the Indian Bhashas: Front Yards and Backyards. In *Indian English and 'Vernacular' India*. Makarand Paranjape & G. J. V. Prasad, eds. Delhi, Chennai, Chandigarh: Pearson, 2010.

---

<sup>15</sup> Kuncan Nambiar, *apud* Paniker (2003, p. 142).

BAKHTIN, MIKHAIL. *Estética da Criação Verbal*. Trad. M. E. Galvão Gomes  
Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHAMBERLIN, EDUARD J. *If This is Your Land, Where Are Your Stories?*  
Canadá:  
Vintage, 2003.

CHAUDHURI, AMIT, ed. Introduction. *The Picador Book of Modern Indian Literature*. London: Picador, 2001.

DAMROSCH, DAVID. *How to Read World Literature*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.

DHARMARAJAN, GETTA & MARY ELLIS GIBSON, eds. Introduction. In *Separate Journeys. Short Stories by Contemporary Women*. U. of South Carolina Press, 2003.

DAS, KUMAR SISIR. *A History of Indian Literature. 1800-1910*. Delhi: South Asia Books, 1991.

FROW, JOHN. *Genre*. London & New York: Routledge, 2006.

HEAD, DOMINIC. *The Modernist Short Story. A Study in Theory and Practice*.  
Cambridge University Press, 1994.

HOLSTROM, LAKSHMI, ed. *The Inner Courtyard*. New Delhi: Rupa, 2007.

IYER, NALINI & BONNIE ZARE. *Other Tongues. Rethinking the Language Debate in Índia*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

JAHAN, NASREEN. Stranger In *The Oxford Indian Anthology of Bengali*  
**GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014

*Literature*. Kalpana Bardhan, ed. Nova Delhi: Oxford University Press, 2007.

MEHTA, KAMAL, ed. *The Twentieth Century Indian Short Story in English*. New Delhi: Creative Books, 2004.

PANIKER, K. *Indian Narratology*. New Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts, 2003.

PARANJAPE, MAKARAND & G. J. V. Prasad. *Indian and Vernacular English*. Delhi: Pearson, 2010.

PARANJAPE, MAKARAND. The Ideology of Form: Notes on the Third World Novel. In *Social Scientist*. Vol. 18, N 8/9 (Aug – Sep., 1990), pp. 71-84. Disponível em [http://www.jstor.org/stable 3517344](http://www.jstor.org/stable/3517344)

RAMANAND, MONAHAN & P. SALAJA, eds. *English and the Indian Short Story*. Mumbai & New Delhi: Orient Longman, 2000.

RAMANUJAN, A. K. [1993] On Ancient Tamil Poetics. In *Indian Literary Criticism*. G. N Devy, ed. New Delhi: Orient Black Swan, 2011.

REGE, JOSNA. Code Switching, Shape Shifting, Asking Different Questions. South Asian Women's Language In and Across Nations. In *Other Tongues. Rethinking the Language Debate in Índia*. Naline & Zare, eds. Amsterdam: Rodopi, 2009.

REID, IAN. *The Short Story. The Critical Tradition*. London & New York: Methuen, 1977.

RUPAVATI. [1993] Thayyaal In *Separate Journeys*. Tradutor & editor Geeta Dharmarajan. University of South Carolina Press, 2004.

THARU, SUSIE & K. LALITA. *Women Writing in India. Vol II*. New York: The Feminist Press, 1993.

WARDER, A. K. [1971] *Indian Kavya Literature*. Delhi, Varanasi, Patna, Bangalore, Madras: Motilal Banarsidass, 1989.

# **RELAÇÕES DE PODER ENTRE ADULTOS E CRIANÇAS NO PROCESSO EDUCATIVO: REFLEXÕES À LUZ DA TEORIA HISTÓRICO-CULTURAL**

Dr. Armando MARINO FILHO<sup>1</sup>  
Ms. Silvana Alves da Silva BISPO<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este texto é resultado de reflexões para discutir as relações de poder entre adultos e crianças no ambiente escolar. Fundamentando-se na Teoria Histórico-Cultural e considerando também os estudos paulofreirianos, apresenta considerações sobre os conceitos de poder, dominação e de relação como características desenvolvidas na atividade social, bem como trabalha com a ideia de apropriação cultural das formas de manifestação do desenvolvimento do psiquismo. Nesse contexto, entende que a internalização e apropriação do poder de produção e realização das formas de existência humana e social são mediadas pela afetividade e formação da personalidade por meio das vivências que cada indivíduo experiencia como sujeito das atividades sociais. Afirma, desse modo, a existência de contradições no processo educativo que são produzidas pelo conflito de interesses entre adultos e crianças, conflitos estes que, por sua vez, são produzidos pelas necessidades criadas para a criança em suas atividades e que afetam negativamente a formação da sua personalidade. Considera, ao final, a necessidade de uma compreensão da condição de desenvolvimento social da criança que atenda à exigência de constituição de uma consciência liberta, crítica, transformadora e organizativa da vida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria Histórico-Cultural. Poder e Dominação. Relação Adulto/Criança.

---

<sup>1</sup> UFMS/CPTL - Três Lagoas-MS-Brasil. 79600-080 - armandomarinof4@gmail.com

<sup>2</sup> UFMS/CPTL - Três Lagoas-MS-Brasil. 79600-080 - bispo.silva@bol.com.br

## **Introdução**

Fazer uma consideração sobre o poder como capacidade para a realização de atividades e como potência adquirida que possibilita a satisfação das necessidades humanas sociais e individuais é uma chamada à consciência sobre o fato de que o poder da criança se desenvolve mediado pelas intenções dos adultos. Nosso objetivo nesse texto é refletir sobre como este interpõe nas relações entre adultos e crianças. Consideramos que a atividade educativa é a esfera mais ampla na qual se desenvolve tanto o poder quanto as qualidades afetivo/emocional que se tem para a vida dos indivíduos.

A atividade educativa, portanto, implica considerar, primeiro, como se produz na criança a capacitação para relações no seu vir-a-ser humano e, segundo, como a apropriação da cultura lhe permite realizar tarefas e realizar-se como ser social. Porém, consideramos que entre aquilo que a criança pode vir a ser e a forma pela qual ela desenvolve as suas potencialidades interpõe-se a vivência com as relações de dominação. Assim, questionamos o papel do adulto educador no desenvolvimento psíquico da criança e como as relações de dominação que estabelecem intervêm na formação da consciência.

## **Relação e poder**

O homem produz uma nova forma de expressão da sua atividade que é diferente da sua natureza biológica, pois a relação com o mundo à sua volta não é apenas determinada pelos estímulos do ambiente. O que possibilita para o ser humano superar a forma reativa (natural) e estabelecer com o mundo uma relação ativa, transformadora da sua própria natureza, é a consciência. A consciência é uma nova qualidade de orientação psíquica. Surge entre os homens e possibilita que o seu agir ultrapasse aquilo que é próprio da espécie. Por isso, a atividade que os homens estabelecem com o mundo acontece como uma relação consciente e permite a cada indivíduo possuir a qualidade de ser sujeito das ações em uma atividade que é, também, social.

Mas o que significa dizer que os seres humanos estabelecem uma *relação* com a natureza e com os outros seres humanos? Markus (1974, p. 34) se refere ao termo *relação* como um “portar-se-a-respeito-de”, ou seja, a ação de dar uma resposta a algo como sujeito da ação. Isso nos permite distinguir o comportamento *reativo* – animal – do *relativo* – humano. Enquanto os animais apenas reagem da mesma maneira, ou adaptando-se aos estímulos externos, o ser humano é capaz de dar respostas diferenciadas aos estímulos, não se submetendo a eles, e, além do mais, criando novas formas e significados coletivos para o seu agir.

Entendemos que o pensamento de Freire também afirma essa posição do sujeito não passivo no mundo, mas de alguém que também age sobre ele, transformando sua condição no mundo. Nesse sentido afirma esse autor que:

O fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe numa posição em face do mundo que não é a de quem nada tem a ver com ele. Afinal, minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da história. (2013, p.53)

Como sujeitos da história podemos interferir nela, modificá-la porque nada está cristalizado, o que nos dá a certeza de que somos inacabados. Queremos, com isso, salientar que a consciência cria outras possibilidades de agir além daquelas dadas pela natureza. Essas novas possibilidades, de ser no mundo, são criadas pelas novas capacidades<sup>3</sup> psíquicas de orientação e controle da atividade produtiva, que os homens desenvolvem em suas vivências no meio social. Com isso, podem agir diferentemente dos animais e adquirir um novo poder

---

<sup>3</sup> Unidades funcionais do sistema psicológico.

não próprio da sua natureza. Podemos dizer, assim, que os homens estabelecem uma relação de transformação do mundo à sua volta pela criação de novos meios e instrumentos para agir, que alcançam a objetivação materializada de um novo poder.

O poder, portanto, não existe ou se desenvolve além das coisas. Existe na natureza e é inerente aos fenômenos como potência. O poder humano não é inerente, é próprio das relações produzidas pelos homens, está entre eles e o mundo material. Ele adquire as formas das relações humanas quando os homens agem sobre o mundo e o transformam, em tal transformação são produzidos os meios correspondentes de ação sobre a realidade, isto é, um novo poder sobre a realidade objetiva e subjetiva. Nesse entendimento,

A análise psicológica da atividade não consiste em separar nela os elementos psíquicos para seu estudo ulterior, senão em discernir as unidades “que contém em si o reflexo psíquico como algo inseparável dos momentos da atividade humana que o geraram e que são mediatizados por eles”. Portanto, o reflexo psíquico é considerado como gerado no processo da atividade **e logo como mediatizador** desta, não pode ser entendido fora da atividade integral (DAVIDOV, 1988, p. 30, tradução nossa, grifo nosso)

Os seres humanos adquirem poder. O poder humano, produto da relação consciente dos homens com a natureza e entre si, se materializa na forma de instrumentos que são criados para ampliar os poderes dos sujeitos sobre o mundo à sua volta. Tudo que se interpõe entre o ser humano e seus objetivos, como meio para realização da ação, são instrumentos: a linguagem, as ideias, o pensamento, as ferramentas, etc (LEONTIEV, 1978). O indivíduo, ao adquiri-los e compreender seu uso, passa a possuir o poder de realização cristalizado neles.



À medida que compreendemos a interdependência dinâmica entre as atividades sociais, percebemos como os sujeitos nelas envolvidos a experimentam, pois eles apresentam, em sua consciência, qualidades diretamente relacionadas às atividades das quais participam. Quando participam de relações nas quais se sujeitam à dominação, sua consciência sobre seus próprios poderes se limita. Por outro lado, as relações sociais igualitárias permitem que as pessoas compartilhem poderes e deles se apoderem.

Assim, na atividade pedagógica que possibilita a manifestação da compreensão e do uso dos poderes adquiridos pela criança, e na qual o professor explicita os limites desse conhecimento, indicando o caminho a ser percorrido para a superação do hiato entre o que a criança pode e o que poderá fazer, ocorrerá a formação de um poder socializado e a formação da consciência que supera a relação de dominação.

No sentido de superar a dicotomia na relação entre os dominantes e os dominados no processo educativo, Freire (2013) destaca que a docência exige respeito aos saberes dos educandos independente de sua condição social e econômica. Esse respeito perpassa pela discussão dos saberes curriculares e da experiência social dos alunos o que exige, do professor, criticidade e mudança de atitude frente ao conhecimento que chega à escola em forma de conteúdos programáticos e que, por vezes, se choca com os interesses e necessidades dos alunos por ser pensado e planejado para um aluno idealizado.

Compreender o indivíduo é considerá-lo na unidade das relações que ele mantém no processo histórico de seu desenvolvimento. Nesse processo, ele não se encontra isolado, mas coexistindo com outros homens. No encontro com o outro tomam forma as qualidades humanas que aparecerão como os seus poderes: suas capacidades, sua autoconsciência, sua personalidade. O indivíduo necessita de relações grupais para o seu desenvolvimento. Essas relações são histórica e socialmente condicionadas e respondem às necessidades humanas, que são diferentes em cada tempo e espaço (LEONTIEV, 1978a; MARX, 2004).

Podemos afirmar que as relações educativas, direcionadas a transformação dos indivíduos, têm grande importância nesse processo.

É com a educação que se viabiliza a apropriação, pela criança, das capacidades humanas. No entanto, a educação só viabiliza essa apropriação de forma que a criança tenha para si a sua própria humanização, quando não está direcionada exclusivamente pelos interesses alheios, do educador (MARINO FILHO, 2007).

É importante lembrar que, em geral, nas relações educativas que se estabelecem entre adultos e crianças existem conflitos de poder: a criança se apropria das capacidades humanas em uma relação diferenciada de interesses e poderes, com os adultos. Por isso, o desenvolvimento não ocorre sem sobressaltos, rupturas e mudanças de direcionamento. Os adultos são os detentores dos conhecimentos e dos meios de realização da atividade educativa. Por isso, podem determinar e direcionar a realização do processo educativo segundo seus interesses e necessidades, correspondendo ou não às necessidades da criança que foram criadas nas variadas atividades sociais.

Essa situação gera contradições e choques de interesses na criança. Há, no adulto, intenções sócio-educativas que se direcionam para os interesses sociais da atividade produtiva. Contudo, a criança compreende o mundo e as atividades humanas de uma forma bastante diferente e específica. A criança tem necessidades cognitivas, afetivas ou emocionais que se relacionam com a formação de sentidos humanos de orientação na relação consciente com o mundo: ela deseja conhecer os objetos, as pessoas, as relações com a natureza e conhecer a si mesma. Suas necessidades fazem parte de uma esfera vivencial diferente da atividade produtiva que caracteriza as relações entre os adultos.

Portanto, o ideal social de formação e a necessidade individual de compreensão de si e do mundo, isto é, a visão de mundo da criança, entram em contradição com a forma adulta de conduzir a atividade educativa. Isso gera uma qualidade afetiva na inter-relação entre adultos e crianças que interfere diretamente sobre a apropriação das capacidades humanas e sobre a qualidade do desenvolvimento cognitivo e motivacional da criança. Essa contradição, entretanto, não impossibilita que a criança se desenvolva: a contradição caracteriza todas as relações humanas. É importante compreender isso para intervir da melhor forma sobre o desenvolvimento infantil.

Uma condição importante sobre o desenvolvimento humano é que as relações do homem com o mundo são mediadas pela afetividade desde os primeiros momentos de vida (VYGOTSKI, 2000). O processo perceptivo iniciado pelas sensações é marcado pela qualidade dessa relação sensível com o mundo. A forma como os objetos são apresentados para a criança e o contato com estes, afetam o organismo que registra de alguma maneira as sensações e as qualidades afetivas do seu entorno. É assim que, em um processo dialético de relações com o mundo, sendo afetados por ele, os indivíduos adquirem novas qualidades e se desenvolvem<sup>4</sup>.

Compreender que todo o processo de aquisição de conhecimentos está, dessa forma, diretamente relacionado com as condições afetivas da situação educativa, é condição fundamental para o educador. O conhecimento apropriado pela criança evidencia o seu desenvolvimento e as qualidades afetivas da situação que o mediou. As qualidades afetivas da situação de aprendizagem interferem tanto sobre a forma como a criança se apropria do conhecimento quanto sobre o seu desenvolvimento social e sobre a formação da sua personalidade. Daí a importância de o adulto organizar situações significativas que possam “afetar” positivamente a criança, motivando-a a conhecer.

É de relevância considerarmos, por exemplo, quando Freire (2011, 79, destaque do autor) alerta que, ao analisar as “relações educador-educandos, na escola, em qualquer de seus níveis (ou fora dela), parece que mais nos podemos convencer de que estas relações apresentam um caráter especial e marcante – o de serem relações fundamentalmente narradoras, dissertadoras”. Tais práticas, não dialógicas, configuram a verticalidade na relação entre professor e aluno, produto da tendência bancária de educação na qual, se nega a crítica do contexto com o aluno, e o “enche” de conteúdo, muitas vezes sem significado e que evidenciam o poder centralizado no professor.

Sem perder de vista que o poder se manifesta de inúmeras formas, nosso objetivo nesse texto é refletir sobre como ele – o poder – se interpõe nas relações entre adultos e crianças, considerando que o professor é um ser social e adulto, além dos limites da sua função de

---

<sup>4</sup> Passagem de uma forma menos complexa para outra mais complexa, de atividade.

ensino pedagógico, isto é, é educador no sentido mais amplo do termo. Pretendemos enfatizar a qualidade afetiva no processo de apropriação das capacidades humanas, sem esquecer das múltiplas determinações sociais que produzem situações para o desenvolvimento inicial da consciência da criança, no processo educativo. Buscamos, assim, compreender as relações que se estabelecem entre a atividade social e o desenvolvimento do ser individual.

## **Apropriação e objetivação na formação do ser social**

Leontiev (1978a, p. 32), afirma que “um indivíduo não existe, como homem, à margem da sociedade. Converte-se em homem somente como resultado do processo pelo qual se apropria da realidade humana”. É na atividade social que se encontram os conteúdos da vida humana. Nela, o indivíduo se apropria da realidade histórica e cultural e desenvolve as capacidades especificamente humanas.

Ao nascer, a criança adentra um mundo humano existente *a priori*. Desde os primeiros instantes de vida o bebê vivencia situações sociais que o sensibilizam para o outro. A vida da criança é, desde o nascimento, permeada pela intencionalidade do adulto em relação à sua vida futura, àquilo que ela deve ser. Portanto, à medida que ela se apropria dos objetos culturais de sua sociedade, ela também ocupa um lugar nas relações sociais.

A apropriação, assim, deve ser compreendida como processo de aquisição dos poderes humanos historicamente constituídos (a linguagem oral, o pensamento abstrato, a percepção e a memória voluntárias, o desenho, o movimento, entre outros) que permitem a objetivação da vida individual: a efetivação, pelo indivíduo, dos poderes por ele apropriados. Mas, por que a apropriação se reverte em poder para a criança? E para quê? Como a atividade social possibilita a utilização desses poderes?

Logo que a criança nasce, sua atividade motora, a sensação e a percepção que perfazem as suas possibilidades cognitivas são ainda inatas. Essas capacidades ainda não sofreram a influência das relações sociais, que vão transformá-las, permitindo que se desenvolvam

culturalmente. Trata-se, nesse momento, de formas imediatas de relacionamento da criança com o ambiente material e indicam a existência de um sentido biológico para as suas ações.

As práticas sociais, entretanto, demandam outras habilidades que não existem *a priori* como registro biológico na criança. Essas habilidades não se desenvolvem espontaneamente, não surgem por uma força própria da criança e, portanto, não são poderes do bebê.

Sabemos que a criança não possui conhecimentos internos sobre o mundo humano, que se manifestarão nela e, que nem produzirá autonomamente os recursos para isso. É com a aquisição dos significados compartilhados com as outras pessoas que se constituirá a sua consciência humana e social. E tais significados (das palavras, dos objetos, dos gestos, das pessoas de seu entorno) a orientarão em todas as suas relações.

A ausência da consciência social restringe, a princípio, as possibilidades da criança para compreender o mundo. A consciência representa uma qualidade da atividade humana que tem uma história cultural. Por isso, a criança não nasce com ela e, portanto, esta consciência deverá ser produzida na sua história individual e coletiva.

Ao apropriar-se dos objetos da cultura (instrumentos, formas de linguagem, usos, costumes, ideias), ou seja, ao aprender o que são e qual é seu uso social, a criança desenvolve a sua consciência, adquire os significados sociais e supera seus sentidos biológicos. A apropriação da cultura reverte-se em poder para a criança porque possibilita que ela aja segundo os sentidos sociais na resolução de problemas da atividade vital humana, que ela efetive sua forma individual de relacionar-se com as pessoas e com os objetos, que ela se objetive. A criança, então, passa a integrar as relações sociais. As suas ações adquirem o poder e o sentido de realização para a vida social. Podemos dizer, portanto, que a criança necessita pertencer à sociedade para humanizar-se, para ser reconhecida e se reconhecer como ser humano.

No entanto, nesse vir-a-ser, a criança não deverá atender somente às necessidades de relacionamento social, mas também àquelas que são criadas em sua história, às da particularidade da sua individualização. Para isso, os poderes humanos adquiridos no processo educativo deverão servir tanto aos interesses da sociedade

quanto aos dos indivíduos. A atividade social cria necessidades e interesses na criança e estes, por sua vez, produzem os sentidos individuais de humanização: a criança atribui sentidos próprios aos objetos, às pessoas, ao mundo e a si mesma. Isso vai configurando, progressivamente, a sua forma singular de ser de se expressar.

Somente com uma relação educativa adequada para a formação de poderes humanos e que construa uma consciência da vida social, os indivíduos podem vir a ser segundo suas necessidades e reconhecer-se como indivíduos que fazem parte de uma sociedade. É com essa consciência que eles podem tomar a vida humana e a sua própria como objetos de suas ações.

Como a objetivação expressa os poderes adquiridos e as vivências afetivas?

Os resultados da apropriação da cultura aparecem quando o indivíduo age participando de alguma atividade social. Toda atividade humana é instrumental. É mediada objetivamente por ferramentas materiais ou simbolicamente como atividade do pensamento. Ao utilizar os instrumentos culturais, o indivíduo o faz de uma determinada forma que nos indica os objetivos de sua atividade e como ele pode, com esses recursos, alcançá-los (LEONTIEV, 1978; LURIA, 1998). Como expõe Vigotski,

No comportamento do homem surge uma série de dispositivos artificiais dirigidos para o domínio dos próprios processos psíquicos. Por analogia com a técnica, esses dispositivos podem resolver, de pleno direito, a denominação convencional de ferramentas ou instrumentos psicológicos. [...] Os instrumentos psicológicos são criações artificiais, estruturalmente, são dispositivos sociais e não orgânicos ou individuais; destinam-se ao domínio dos processos próprios ou alheios, assim como a técnica se destina ao domínio dos processos da natureza. [...] Ao inserir-se no processo de comportamento, o instrumento

psicológico modifica de forma global a evolução e a estrutura das funções psíquicas, e suas propriedades determinam a configuração do novo ato instrumental do mesmo modo que o instrumento técnico modifica o processo de adaptação natural e determina a forma das operações laborais (VIGOTSKI, 2004, p.93).

Ao contrário da objetividade da ação, a motivação para agir e usar os instrumentos em sua atividade — como, por exemplo, os significados para o pensamento, as ferramentas e objetos para as ações — nos indica as necessidades individuais, o para que e por que alguém pessoalmente realiza tal ação em uma atividade. As ações não atendem a necessidades exclusivamente sociais, mas só tem sentido para o indivíduo quando ele também se realiza nela.

Assim, a qualidade resultante da ação realizada pela criança pode estar diretamente ligada a motivos que não coincidem como os da atividade da qual participa. Como a criança realiza uma determinada ação, que recursos ela utiliza, o tempo e as relações que estabelece, indicam que existem interesses para a satisfação de necessidades pessoais que podem ser afetivas, emocionais ou cognitivas, distintas das necessidades da atividade especificamente social. Por exemplo, a realização de uma tarefa na escola, pode estar ligada a deveres da cultura familiar que afetam emocionalmente a criança e lhe impõem certa forma de realização. Para ela, pode ser necessário realizar de diferentes formas, aquilo que para o professor é uma questão técnica.

É por isso que a objetividade, ou seja, a materialização da atividade da criança, também se forma pelos motivos que constituem seus interesses particulares. Esses interesses aparecem como meios para criança realizar-se, realizando as necessidades da atividade social. São eles que dão uma forma particular e pessoal aos modos de agir da criança.

Outra questão a considerar, então, são os recursos que a criança dispõe para agir e que determinam de certa forma como se realizará algo. São recursos materiais e intelectuais em processo de apropriação pela criança, que conformam a realização de uma tarefa. Quando a criança realiza alguma ação, a forma como realiza indica a

compreensão e o desenvolvimento de suas capacidades motoras e do pensamento para aquela tarefa. Assim, a criança realiza algo expressando o seu desenvolvimento cognitivo em correlação com seus interesses afetivos e emocionais.

Além disso, a forma como a criança se apresenta indica como se deu a história de sua aprendizagem, se lhe ensinaram e se ela se apropriou adequadamente do uso de instrumentos e dos objetivos daquilo que faz e, principalmente, se nas situações de ensino as relações foram afetivamente positivas quanto às suas necessidades. Consideramos que os indivíduos apresentam essa história das suas relações, que representa um conjunto de vivências em uma situação de desenvolvimento social (MELLO, 2007). Por isso, ao refletirmos sobre o que e como a criança realiza algo, não podemos nos guiar por indícios isolados de alguma qualidade individual inata, pelas aparências do seu ser, porque corremos o risco de responsabilizar individualmente a criança por aquilo que ela realiza e exercer sobre ela uma imposição de atitudes e formas de ser, incompatíveis com o seu poder (MARINO FILHO, 2007).

Com a objetivação de sua atividade, a criança expressa sua situação social de desenvolvimento e aprendizagem, que é, acima de tudo, a expressão de como se organizaram as atividades educativas e os seus processos de aprendizagem — e não apenas uma condição biológica de desenvolvimento e nem somente a manifestação de qualidades hereditárias, pois a atividade social se sobrepõe aos aspectos biológicos hereditários e produz com isso novas qualidades que não são naturais ao ser humano.

Com isso, podemos saber de que forma as relações sociais possibilitam ou obstaculizam o desenvolvimento psíquico da criança: que interesses sociais particulares orientam a sua formação e como os adultos educadores organizam a sua atividade condicionando a aquisição das qualidades humanas desenvolvidas, ou por interesses particulares, ideológicos ou por negligência e ignorância, considerando a partir da obviedade a naturalidade da ação e do desenvolvimento humano.

Questionemos, então: como os interesses sociais obstaculizam o desenvolvimento e implicam a formação da consciência?



Vivendo em sociedade a criança desenvolve a consciência. É justamente a aquisição da consciência social que representa o seu mais amplo desenvolvimento. Apropriando-se dos significados sociais que indicam os modos coletivos de pensar, de agir, de utilizar os instrumentos, a criança experiencia a totalidade dos sentidos do ser social de sua comunidade. Com esses significados e suas vivências, ela constitui sentidos pessoais com os quais pode orientar suas ações na realidade social.

Ter consciência significa que o indivíduo se apropriou corretamente do uso e das possibilidades de compreensão da realidade por meio do pensamento, dos objetos e instrumentos culturais. Isso ocorre quando o indivíduo compreende os sentidos de suas ações nas atividades sociais e essa compreensão é coerente com a realidade e o momento histórico em que se encontra, possibilitando uma visão específica do mundo. Compreendemos, por isso, que uma apropriação conscientizadora dos bens culturais forma um poder de crítica coerente e transformador nos indivíduos.

No entanto, a aprendizagem direciona-se a que a criança cumpra algumas tarefas na atividade social, mesmo que ela não compreenda o motivo e o objetivo final da atividade, e, ocorrendo assim, essa será uma aprendizagem instrumental. Por exemplo, ao aprender como se escreve, ela utilizará a escrita como meio de realização de uma tarefa de redação, mesmo sem saber qual é o sentido que essa tarefa cumpre na atividade pedagógica, ou sequer conhecer as possíveis aplicações da escrita na sua sociedade. Essa forma é necessária para a execução de ações e significa que a criança se apropriou de uma parcela da atividade. Por isso, nesse momento, a aprendizagem nesse nível representa uma apropriação parcial da realidade.

A apropriação parcial da realidade, no caso na escola, ~~do conteúdo escolar~~ se concretiza quando o professor age de forma a não disponibilizar o conteúdo e apropriação dele – que é o poder – para todos os alunos. Muitas vezes, os professores fazem isso não conscientemente, visto estarem condicionados pela relativização do trabalho docente na sociedade capitalista. Os alunos, por sua vez, raramente percebem a situação e, quando percebem, também pensam que é assim mesmo que a sociedade está posta, que nem todos tem

acesso aos mesmos tipos de conhecimentos da mesma maneira, que uns nasceram para comandar e outros para serem comandados. Entretanto, como Freire afirma sobre o homem como sujeito histórico e ativo,

[...] que é crítico, sabe que, se o poder de fazer, de criar, de transformar, é um poder dos homens, sabem também que podem eles, em situação concreta, alienados, ter esse poder prejudicado. Esta possibilidade, porém, em lugar de matar o homem dialógico a sua fé nos homens, aparece a ele, pelo contrário, como um desafio no qual tem que responder. Está convencido de que este poder de fazer e transformar, mesmo que negado em situações concretas, [...] tende a renascer. Pode renascer. Pode constituir-se. (FREIRE, 2011, p.112-113)

Tal consciência, entretanto, não surge imediatamente para o sujeito, como se fosse um momento pré-determinado pela sua natureza biológica ou passível de ser transmitida imediatamente. Ela depende do acúmulo de atividades e experiências sociais parciais, porém significativas em sua história. Por isso, a aprendizagem instrumental é parcial e momentânea, mas necessária.

O problema que se coloca para nós professores e professoras, refere-se ao fato de que, muitas vezes, restringimos a organização do processo do ensino e da aprendizagem a conhecimentos necessários ao cumprimento de ações isoladas, nas quais os indivíduos não percebem a função de sua tarefa na totalidade da atividade que executa ou nas suas outras possibilidades, visto que, uma ação pode cumprir diferentes tarefas em diferentes atividades. Quando a forma da atividade de ensino assemelha-se à das linhas de produção, exigindo o cumprimento de tarefas parcializadas para a consecução de objetivos imediatos, a criança se apropria de um conjunto de ações que não encontram sentido na totalidade da atividade. Portanto, essa forma inviabiliza a

formação de uma plena consciência da atividade, dos seus motivos e objetivos.

Outro problema refere-se aos objetivos que traçamos para o processo educativo. Nesse processo, a integralidade da formação do ser humano deveria ser a nossa principal meta. Contudo, os interesses produtivos e as atividades sociais contêm implicitamente uma forma para o ser dos indivíduos que corresponde às especificidades das necessidades da estrutura produtiva. Na sociedade capitalista o lugar a ser ocupado pelos indivíduos corresponde a um lugar na cadeia produtiva. Cada pessoa deve estabelecer uma relação de produção (conhecer o necessário para realizar uma tarefa da atividade) e consumo com a vida social e isso resume o seu ser às necessidades criadas pelo mercado.

Estes dois problemas referidos acima estão correlacionados, pois ao aprender a agir instrumentalmente os indivíduos não aprendem a teorizar sobre sua atividade, estão distantes do planejamento, da constituição dos objetivos e dos motivos sociais das atividades. A preparação para o mercado de trabalho, que limita os objetivos das pessoas a conquistar um lugar na oportunidade de consumir, não prepara para a vida em sua integralidade. Antes limita as possibilidades de formação de uma consciência plenamente humanizada.

Em relação à criança, pode-se dizer que o lugar ocupado por ela nas relações sociais é constituído por uma intencionalidade do adulto, criada a partir dos interesses de classes sociais. Esses interesses são constituintes das atividades e da cultura, eles caracterizam e imprimem uma determinada qualidade nas condições objetivas de vida e de educação.

Vygotski (1935, p. 18), explicando sobre a questão do entorno, afirma que a criança, desde o seu nascimento, está inserida em condições de vida e de educação que revelam expectativas sociais quanto ao seu desenvolvimento. Podemos compreender que a criança vivencia, nas relações que estabelece com o adulto, um contato próximo com o seu vir-a-ser: as capacidades que formará, a linguagem, os valores, as formas de convivência social já estão presentes para a ela desde os primeiros dias de sua vida, configurando o que Vygotski chama de “forma final ou ideal”. Esse autor aponta para a importância desta questão no desenvolvimento da criança, porque esta forma ideal

implica, desde o princípio, uma determinada qualidade de desenvolvimento final.

À criança são dadas as formas sociais já desenvolvidas de relações que condicionarão o seu desenvolvimento enquanto possibilidades, tanto emocional e afetiva, quanto cognitiva. Nessas formas encontramos os interesses sociais educativos e a forma, também social, de consciência sobre a formação dos indivíduos que são próprios de cada momento histórico.

Os interesses sociais que recaem sobre a criança em seu desenvolvimento são ideologicamente produzidos como forma de reprodução, manutenção e controle de uma dada estrutura produtiva, mantida pelas classes detentoras do poder de dominação da organização da vida social. Formam, portanto, a intencionalidade educativa que levam à constituição de valores morais, éticos e produtivos.

No ambiente sistematizado das instituições como a escola, por exemplo, tanto como no cotidiano (família, grupos, comunidade, etc) essa intencionalidade resulta invadir todos os processos sócio educativos (MÉSZARÁROS, 2005). A ideologia tem esse papel de força de dominação, controle e reprodução dos interesses de classe. Ela delimita – mas não absolutamente –, confere à particularidade na qual existem os indivíduos uma dada qualidade de relações constituindo no âmbito da afetividade, também, a formação da consciência.

Com isso, ocorre sempre a produção de um processo contraditório entre interesses próprios e alheios, heterônomos. A criança nessa situação ocupa um lugar no processo produtivo que força à adaptação ao mesmo tempo em que se formam necessidades particulares à sua personalidade e individualidade. Na dinâmica das relações sociais, a criança deverá se negar e se afirmar em relação ao mundo social, atendendo às necessidades de ambas as esferas de sua existência. Essa é a contradição que marca a relação entre o social e o individual desde a infância em nossa sociedade.

No entanto, assim como as necessidades e interesses são criados por uma situação particular constituída de elementos, de seu entorno, o indivíduo também age sobre ele e lhe imprime uma peculiaridade individual que se origina de sua própria atividade. O desenvolvimento, por isso, fica caracterizado pela atividade social e

pela ação do próprio indivíduo durante o processo de internalização e apropriação dos conteúdos da atividade social (VYGOTSKI, 2000; DAVIDOV, 1988; MARKUS, 1974).

Esse caráter ativo, ou auto-atividade, constitui uma das instâncias de desenvolvimento do psiquismo na qual o indivíduo se localiza como sujeito, como autor. Assim, o indivíduo cria um lugar que é, ao mesmo tempo, individual e social. Com a apropriação das qualidades humanas, o mundo, objetivo/subjetivo, se expande criando espaços vivenciais de maior complexidade para a criança.

O poder individual, por sua vez, assume as características das relações que o engendraram, tanto aquelas objetivas quanto as da auto-atividade. Podemos entender, assim, que as condições objetivas de vida e de educação e a forma pela qual cada criança se relaciona com seu entorno são elementos constitutivos do poder individual: das capacidades da criança, de sua consciência e autoconsciência. Isso implica que as relações sociais das quais a criança participa podem atuar positiva ou negativamente na constituição da sua personalidade. A criança avalia a sua relação com o mundo, toma para si os seus sucessos e fracassos e cria, segundo as suas necessidades, as formas para as suas ações em um determinado lugar que é psicológico e social ao mesmo tempo.

Por isso, devemos considerar a atividade humana no seu aspecto mediado e compreender como determinadas condições obstaculizam a formação das capacidades humanas. Pois não só os interesses alheios limitam as possibilidades de desenvolvimento, como também o próprio indivíduo pode limitar seu relacionamento com as pessoas e com os objetos sociais. A auto-avaliação negativa, produto das vivências em relações de dominação, mediará negativamente o autodesenvolvimento da criança.

A relação de dominação cria uma situação na qual as ações da criança são ratificadas pela presença/opinião/imposição do outro. O movimento de busca, de tentativas e erros, de racionalização das operações empreendidas na solução de problemas, de avaliação do produto da sua atividade, submete-se ao aval do dominador. Nessa situação a criança ocupa um lugar sempre menor em relação ao outro. A avaliação de sua participação nas atividades, o que equivale a avaliar a sua própria existência como ser social, pode expressar a negação de

si internalizada, que, por sua vez, a orientará nas possibilidades de sua realização como indivíduo.

## **A vivência resultante da relação contraditória na relação de poder**

Antes de se considerar os aspectos específicos da vivência como formadora da subjetividade, analisemos uma das vicissitudes por que passa o poder nas relações de produção da vida em nossa sociedade. A dominação.

Como dissemos anteriormente, a aquisição das capacidades humanas possibilita aos indivíduos a realização de atividades socialmente constituídas. Essa aquisição faculta aos homens uma simetria de poder entre si para a auto-realização das necessidades objetivo-subjetivas. Isso se refere à liberdade como qualidade do próprio processo de humanização.

Markus (1974, p.75), considerando o conceito de liberdade, apresenta dimensões ou aspectos desse conceito que são importantes para a compreensão das inter-relações sociais que permitem um poder de realização pelos indivíduos. Para esse autor, primeiro: a liberdade se correlaciona com as possibilidades objetivas de realização individual; segundo: que há uma orientação consciente no uso dessas possibilidades, com a qual o homem domina as forças alheias que atuam sobre ele.

No entanto, com o decorrer histórico do desenvolvimento das forças produtivas, a divisão social do trabalho e a disputa pelo domínio dos meios produtivos, geraram e continuam gerando uma forma de organização social e política na qual o poder sobre o coletivo se transforma em objetivo dos interesses de classes sociais. Na disputa pelo domínio, aquela simetria de poder constituída pela aquisição das qualidades humanas, transforma-se em *assimetria* nas relações sociais.

A partir do momento em que as relações de poder se caracterizam como “sistematicamente

assimétricas” (THOMPSON 1990, p.80), de modo que os indivíduos participam desigualmente em relação ao poder historicamente constituído, estas relações se caracterizam como relações de dominação. Isso ocorre nas práticas sociais de trabalho, na instrução, na construção de conhecimento, na atividade educativa etc.

A dominação aparece como que limitando ou direcionando o poder de realização dos indivíduos; limitando a constituição daquelas capacidades necessárias para o exercício do poder individual de realização que confere aos indivíduos a liberdade. (MARINO FILHO, 2008, p.73)

A partir do momento em que as relações de poder se caracterizam como “sistematicamente assimétricas” (THOMPSON 1990, p.80), de modo que os indivíduos participam desigualmente em relação ao poder historicamente constituído, estas relações se caracterizam como relações de dominação. Isso ocorre nas práticas sociais de trabalho, na instrução, na construção de conhecimento, na atividade educativa etc.

A dominação aparece como que limitando ou direcionando o poder de realização dos indivíduos; limitando a constituição daquelas capacidades necessárias para o exercício do poder individual de realização que confere aos indivíduos a liberdade.

O movimento que estrutura as atividades na nossa sociedade é caracterizado predominantemente por relações de “poder de dominação”, porque predomina a capacidade de exercer atividades em que o poder de um agente expropria, controla ou direciona o poder de outra pessoa na realização de suas atividades. Entre adultos e crianças, essa forma de relação é também muito comum.

As relações de dominação existem por meio de normas instituídas, normas que fundamentam a criação das instituições sociais, regulam o dinamismo das organizações e determinam , em parte , as

atividades das pessoas. A atividade que deveria ser a expressão do poder de realização individual e grupal passa ser a expressão das relações de dominação. Os indivíduos ficam limitados pelas determinações correspondentes a interesses alheios que, portanto, podem ocasionar um processo de desvio, distorção ou impedimento no processo de humanização.

A dominação está presente nas relações educativas. Ela condiciona tanto as ações objetivas do adulto em relação às crianças quanto afeta diretamente a formação subjetiva dos indivíduos e a construção afetiva e emocional dos sentidos pessoais com os quais eles constroem a sua visão de mundo e como se relacionam com esse mundo. Assim, as relações de dominação, presentes no entorno da criança, atuam direta e negativamente sobre a formação de seu autoconceito e de suas capacidades.

As conseqüências dessa forma de relação social para a formação humana são marcadamente inversas àquelas que o trabalho com os objetos da cultura deveria produzir. Entendemos, assim, que a formação humana nas relações de trabalho – no trabalho educativo, por exemplo – deixa de ser um processo humanizador para se tornar um processo deformador dos sentidos.

O que significa essa deformação? Deformação pode ser compreendida, aqui, como processo pelo qual um determinado indivíduo perde ou não adquire as qualidades fundamentais do gênero humano, ou adquire características imprecisas para a sua relação com o mundo e deixa de se desenvolver conforme as inúmeras possibilidades humanas historicamente dadas.

Isso caracteriza um paradoxo no processo educativo. Ao mesmo tempo em que se ampliam as formas e extensão no desenvolvimento das capacidades humanas produzidas historicamente, para os indivíduos que estão submetidos continuamente a relações de dominação, sua relação com essas capacidades e o poder humano que advém da sua apropriação, se reduz. Com isso, o processo educativo, que deveria significar para o indivíduo o desenvolvimento, não se realiza em sua plenitude.

Compreendemos que a criança nasce dependente dos adultos para sua sobrevivência e satisfação das necessidades imediatamente naturais. Por isso, a criança é inserida na vida social por intermédio da



atividade dos adultos que a rodeiam. Essa atividade oferece para a criança as possibilidades de seu desenvolvimento inicial.

Nessa esteira de pensamento, os cuidados iniciais com a manutenção da vida da criança caracterizam a primeira forma de atividade do adulto em relação à criança, com a qual ela começa a fazer parte da vida social. Progressivamente, a criança é inserida em atividades cada vez mais complexas. As formas dessa inserção e as estruturas das atividades determinarão a qualidade e as possibilidades do seu ser ativo, ou seja, da sua participação concreta nessas atividades.

No princípio, a relação do bebê com o mundo configura-se como um contato através dos órgãos dos sentidos. A vivência, nesse momento, reflete apenas uma reação que ocorre no sistema neurofisiológico, porque a criança ainda não realiza relações mediadas pela cultura.

No entanto, a percepção é, desde o início, a de um mundo estruturado “como um padrão de estímulos” (LURIA, 1998, p. 86) com o qual reagimos, nos adaptando à realidade externa. A percepção permite que a criança, progressivamente, se aproprie das qualidades culturais presentes em seu entorno. Por isso, ela começa a reagir aos objetos e pessoas de seu entorno, adapta-se às condições culturais existentes e, posteriormente, age sobre elas. Com isso, as suas vivências adquirem as qualidades das suas atividades concretas.

A forma como a criança perceberá o mundo e que constituirá a sua posição nele - percebida por ela subjetivamente - se formará a partir das condições singulares de como vem ao mundo, das circunstâncias nas quais é recebida pelos adultos, na forma particular e culturalmente estruturada dos cuidados iniciais, da satisfação e da criação de novas necessidades e, também das características objetivas – sensíveis - do mundo material que a rodeia.

Podemos compreender que as estruturas do mundo exterior apresentam as qualidades físicas objetivas naturais, mas também as qualidades simbólicas do mundo humanizado. O mundo humanizado aparece como mundo modificado pelos homens, que adquiriu significados na atividade social. Quando articulados simbolicamente, esses significados orientam as ações dos indivíduos.

Relacionando-se da forma cultural com os objetos do mundo, a criança se humaniza criativamente, segundo as qualidades dessas relações. Com isso, ela experimenta vivências em um entorno que as particulariza. Essa forma de existir marca o início de sua humanização e a formação dos sentidos individuais para a vida social (MARX, 2004).

Vygotski (1996) qualifica a vivência como a unidade que permite compreender os processos exteriores e os interiores. Ela representa a experiência pessoal na relação social e indica a consciência formada dialeticamente nessa inter-relação.

A criança vive as situações sociais, percebe a vida a partir da afetividade e expressa emocionalmente suas vivências. A partir da afetividade, presente nas atividades que envolvem a criança e o adulto, a criança vê o mundo e constitui uma consciência que a orienta em suas relações. Podemos compreender que o lugar ocupado pela criança no processo de desenvolvimento envolve, portanto, a esfera da subjetividade. Vygotski (1996, p. 383), afirma que: “A vivência possui uma orientação biossocial, é algo intermédio entre a personalidade e o meio, que significa a relação da personalidade com o meio, revela o que significa o momento dado do meio para a personalidade.”

As multivariadas determinações na formação da personalidade podem ser compreendidas como uma síntese da totalidade das relações que foram unificadas por meio das vivências. Por meio delas ocorrem as transformações nas funções psíquicas que indicam as diferentes mudanças de inserção na atividade social e na atribuição de sentido pessoal das relações que um indivíduo estabelece com o meio. Da mesma forma, a vivência expressa permite conhecer como o meio é significado e que representações a criança faz do seu mundo. Ela viabiliza conhecer-se como a criança vê o mundo e a sua relação, isto é, a atribuição de valores para com ele. Possibilita conhecer a representação do “eu” como totalidade vivida.

O processo de desenvolvimento das funções psíquicas e a sua qualidade será produzida pelas vivências na atividade exterior, nas atividades organizadas pelos adultos. Esse é o processo que explicita a lei de desenvolvimento psicológico no qual compreendemos que a forma, o conteúdo e os modos de participação social da criança viabilizam uma dada relação com a objetividade que é internalizada,

apropriada pelos sujeitos transformando-se em subjetividade por meio da vivência. Vigotski (2000, p.150) expressa assim essa compreensão:

[...] toda função no desenvolvimento cultural da criança aparece em cena duas vezes, em dois planos; primeiro no plano social e depois no psicológico, em princípio entre os homens como categoria intersíquica e depois no interior da criança como categoria intrapsíquica. (tradução nossa)

É possível compreender por meio das proposições deste autor que o lugar que um determinado indivíduo ocupa nas relações sociais é constitutivo da sua subjetividade. A orientação psicológica dada pelas vivências nas suas ações durante as atividades o transforma em agente sobre as condições do meio que são transformadoras na sua própria experiência. Segundo esse autor, “A criança é uma parte da situação social, sua relação com o entorno e a relação deste com ela se realiza através da vivência e a atividade da própria criança; as forças do meio adquirem significado orientador graças às vivências da criança”(VYGOTSKI 1996, p. 383).

Considerando, para finalizar, o que foi exposto acima sobre a complexidade do desenvolvimento psíquico em seus múltiplos condicionantes sociais objetivos e subjetivos, podemos afirmar a importância da reflexão sobre a relação entre o poder do adulto, a dominação como forma de relação e a atividade da própria criança. A aquisição das capacidades humanas e a possibilidade de constituição de uma consciência liberta, crítica, transformadora e organizativa da vida só podem ser constituídas em relações nas quais a dominação seja objeto de constante questionamento crítico. Somente assim podemos compreender como ocorre uma positividade ou uma negatividade no desenvolvimento infantil como resultado das relações que envolvem o adulto e a criança.

## **Relationships of power between adults and children in the educational process: reflections to the light of the Historical-cultural Theory**

**ABSTRACT:** This text is resulted of reflections to discuss the relationship of power between adults and children in the school atmosphere. Being base in the Historical-Cultural Theory, and also considering the studies of Paulo Freire. it presents considerations on the concepts of power, dominance and of relationship as characteristics developed in the social activity, as well as work with the idea of cultural appropriation in the ways of manifestation of the development of the psyche. In that context, understands that the internalization and appropriation of the production power and accomplishment in the ways of human and social existence are mediated by the affectivity and formation of the personality through the existences that each individual experiences as subject of the social activities. It affirms, this way, the existence of contradictions in the educational process that are produced by the conflict of interests between adults and children, conflicts these that, in turn, they are produced by the needs created for the child in their activities and that your affect the formation of its personality negatively. Considers, at the end, the need of an understanding of the condition of the child's social development that assists to the demand of constitution of a conscience it frees, critic, transforming and organizational of the life.

**Keywords:** Historical-cultural theory. Power and Dominance. Relationship Adult /Child.

## **REFERÊNCIAS**

DAVIDOV, V. *La enseñanza escolar y el desarrollo psíquico*: Investigación psicológica teórica y experimental. Tradución de Marta Shuare. Moscú: Progreso, 1988.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 50.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 45.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

LEONTIEV, A. N. *O desenvolvimento do psiquismo*. Tradução de Manuel Dias Duarte, Lisboa: Livros Horizonte, 1978.

\_\_\_\_\_. *Actividad, conciencia y personalidad*. Buenos Aires: Ediciones del Hombre, 1978a.

LURIA, A. R. Vygotskii. In: VYGOTSKII, L. S., LURIA, A. R., LEONTIEV, A. N. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. 6. ed. Tradução de Maria Penha Villalobos. São Paulo: Ícone: Universidade de São Paulo, 1998.

MARINO FILHO, A. *Relações de poder e dominação no processo educativo*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008.

MARKUS, G. *Marxismo y “Antropología”*. Traduzido do alemão por Manuel Sacristan, Barcelona: Grijalbo, 1974.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesús Raniere, São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MELLO, S. A. *Infância e humanização: algumas considerações na perspectiva histórico-cultural*. Perspectiva, Florianópolis, v. 25, n.1, 83-104, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.perspectiva.ufsc.br>>. Acesso em: 11 out. 2011.

MÉSZÁROS, I. *Educação para além do capital*. Tradução de Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2005.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e Cultura Moderna*: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

VYGOTSKI, L. S. *Fundamentos de psicología*: El problema del entorno. Leningrad: Izdanie Instituto, 1935.

\_\_\_\_\_. *Obras escogidas IV*: Psicología infantil. Traducción de Lidia Kuper. Madrid: Visor, 1996.

\_\_\_\_\_. *Obras escogidas III*: Problemas del desarrollo de la psique. Traducción de Lidia Kuper. Madrid: Visor, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teoria e método em psicologia*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

# O LIRISMO IRÔNICO DE BORGES EM *O ALEPH* E A IRONIA EXISTENCIAL DE QUIROGA EM *A GALINHA DEGOLADA*

Danilo Luiz Carlos MICALI <sup>1</sup>

**RESUMO:** O conto *O Aleph* (1949), de Jorge Luis Borges, é narrado numa linguagem realista entremeada de estrofes líricas, e seu enredo contém um traço fantástico, pois admite a existência de uma pequena esfera: o *aleph* – objeto que reflete como espelho tudo o que existe no universo. Como fenômeno de existência duvidosa no mundo diegético, a aparição do *aleph* – o “microcosmo dos alquimistas e cabalistas”, como diz o narrador-autor – contém em si algo de irônico, considerando a ambiguidade um atributo da ironia. Isto enquadra essa narrativa no realismo fantástico, gênero também praticado por outros autores latino-americanos, a exemplo de Horácio Quiroga no conto *A galinha degolada* (1917), em que a ironia existencial transforma tragicamente a vida do jovem casal protagonista, presenteando-o com quatro filhos que, sucessivamente, se tornam idiotas após o décimo oitavo mês de vida. No seu breve e incrível relato, o narrador-autor questiona profunda e cruamente a realidade: o quê, nesse real, seria de fato verdadeiro ou possível? Esta análise dos dois contos supracitados à luz do realismo fantástico (ou mágico) da literatura (SPINDLER, 1993), focaliza o caráter lírico (BORGES, 2000), e/ou irônico (BRAIT, 1996) da ficcionalidade de cada autor, observando semelhanças e diferenças.

**Palavras-chave:** *Ironia. Realismo fantástico. O Aleph; A galinha degolada.*

## Introdução

“O Aleph” (1949) é o conto que encerra a coletânea de contos intitulada *O Aleph* (2008), do escritor Jorge Luis Borges. É uma narrativa ficcional construída numa linguagem irônica, crítica, e por

---

<sup>1</sup> FATEC Itu – Faculdade de Tecnologia de Itu (SP) – Brasil – CEP 13309-640 – email: dlcmicali@gmail.com.

vezes paradoxal, se considerarmos as estrofes líricas inseridas no texto de autoria do narrador-protagonista e do antagonista – se é que se pode chamá-lo assim –, o personagem Carlos Argentino Daneri, alguém que se autoconclama um poeta invulgar.

Talvez seja o conto que melhor represente o pensamento desse autor argentino em relação ao fazer literário, à construção da ficcionalidade propriamente dita, no sentido de que os autores devem juntar no mesmo texto verso e narrativa. No seu livro, *Esse ofício do verso* (2000), Borges defende que o narrar uma história e o cantar um verso deveriam reunir-se outra vez num único texto narrativo-poético, à semelhança do texto épico de outrora (*Ilíada* e *Odisséia*).

Embora se trate de um conto realista, talvez o mais conhecido da ficção de Borges, nele se admite a existência de uma pequena esfera refletora: o *aleph* – objeto fantástico que reflete como espelho tudo o que existe no universo. Sendo um fenômeno de existência duvidosa no mundo diegético, a aparição do *aleph* contém em si algo de irônico, considerando, como diz Brait (1996), que a ambiguidade é característica da ironia.

Ainda que em certos trechos de “O Aleph” o narrador-autor expresse os seus sentimentos em primeira pessoa ao revelar certas passagens de sua vida pessoal, o texto não chega a ser autobiográfico. O narrador de Borges discretamente relata uma paixão do seu passado, um antigo amor (provavelmente não correspondido) por uma mulher chamada Beatriz Elena Viterbo.

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que em nenhum instante se rebaixou ao sentimentalismo ou ao medo, notei que os porta-cartazes de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me tocou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que aquela mudança era a primeira de uma série infinita. Poderá mudar o universo, mas não eu, pensei com melancólica



vaidade; certa vez, bem sei, minha vã devoção a exasperara; depois de morta, eu podia me consagrar à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação. (BORGES, 2010, p. 136)

Mesmo após muitos anos da morte de Beatriz, o narrador-autor ainda mantém-se fiel à sua memória, honrando-a com uma visita anual à casa da família, situada na Rua Garay, em Buenos Aires, para cumprimentar o pai e o primo-irmão dela, Carlos Argentino Daneri.

Ao voltar todo ano àquela casa no dia 30 de abril, data do aniversário de sua amada, o narrador-autor confessa uma reverência incomum por ela, que pode soar estranha para o leitor.

Beatriz Viterbo morreu em 1929; desde então, não deixei passar um 30 de abril sem voltar à casa dela. Costumava chegar às sete e quinze e ficar uns vinte e cinco minutos; todo ano aparecia um pouco mais tarde e ficava um pouco mais; em 1933, uma chuva torrencial me favoreceu: tiveram de me convidar para jantar. Não desperdicei, como é natural, aquele precedente; em 1934, apareci, já depois das oito, com um alfajor de Santa Fe; com toda a naturalidade, fiquei para jantar. Assim, em aniversários melancólicos e inutilmente eróticos, ouvi as graduais confidências de Carlos Argentino Daneri. (BORGES, 2010, p. 137)

A ironia está presente em nossas vidas e, por extensão, na literatura, que recria a realidade através da linguagem. O discurso irônico se vale de artifícios que seduzem tanto o emissor quanto o

receptor da mensagem. Segundo o orador romano Quintiliano<sup>2</sup>, a vida toda de uma pessoa pode constituir-se numa ironia contínua (Instit. Orat.. IX; 2 apud PAGLIARO, 1952, p. 13), tal como aparenta configurar-se no conto “O Aleph” a duração do sentimento do narrador-autor por Beatriz: uma vida inteira.

## Ironia: Poesia e Narrativa

De acordo com Ferraz (1987), a ironia revela uma visão crítica sobre o mundo, e isto se reflete na literatura a partir das experiências do homem na realidade que o cerca. Neste sentido, o narrador-autor de “O Aleph” demonstra ser um ironista, pela maneira cínica como narra a sua relação de amizade com o primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, a exemplo da expressão supra “aniversários melancólicos e inutilmente eróticos”. Ao comparar o aspecto físico de Beatriz com o de Carlos Argentino, o narrador-autor satiriza o seu próprio discurso: “Beatriz era alta, frágil, levemente encurvada; havia em seu andar desajeitado (se o oximoro for tolerável) uma graça, um princípio de êxtase; Carlos Argentino é rosado (...)”. (BORGES, 2010, p. 137).

Por outro lado, no plano da construção narrativa, abrem o conto duas estrofes, sendo a primeira um dueto de *Hamlet*, II, 2: “O God!, I could be bounded in a nutshell/ and count myself a King of infinite space.”<sup>3</sup>

A estrofe seguinte foi extraída do livro *Leviathan* (IV, 46):

*But they will teach us that Eternity is the  
Standing still  
Of the Present Time, a Nunc Stans (as the  
Schools call it);*

---

<sup>2</sup> QUINTILIANO, M. F. *Institutio oratoria*. Trad. H. E. Butler. Books VII-IX. Loeb Classical Library, London, 1933.

<sup>3</sup> “Oh Deus!, Eu poderia viver recluso numa casca de noz e me considerar rei do espaço infinito.” (*Hamlet*, ato II, cena 2).

*Which neither they, nor any else understand,  
no more than  
They would a Hic Stans for an Infinite  
greatness of Place.*<sup>4</sup>

Os dois poemas citados, de William Shakespeare e de Thommas Hobbes respectivamente, filosofam acerca da forma, matéria, tempo, espaço e imaginação, elementos que caracterizam o Aleph.

De acordo com Frye (1973), “a base literal do sentido em poesia só pode ser sua letra, sua estrutura interior de motivos que se engrenam”. E completa, após trabalhar a visão literal e moderna da arte: “O sentido literal, como o expusemos, tem muito a ver com as técnicas de ironia temática, introduzida pelo Simbolismo, e com a opinião de muitos dos ‘novos’ críticos de que a poesia é primariamente (i.e., literalmente) uma estrutura irônica” (FRYE, 1973, p. 81). Por sua vez, Pagliaro (1952, p. 9) considera que “[a] definição estritamente formal da ironia, como uma expressão linguística com valor literal intencionalmente oposto àquilo que se quer dizer, é, na sua essência, exacta.” Durante a visita do dia 30 de abril de 1941, o narrador-autor (Borges) ao ouvir as ideias de Carlos Argentino Daneri a respeito do homem moderno, fica sabendo das aptidões poéticas do seu interlocutor, como nos relata num tom veladamente irônico.

---

<sup>4</sup> “Mas eles nos ensinarão que a Eternidade é a Persistência do Tempo Presente, um *Nunc-Stans* (como o chamam os Acadêmicos); que nem eles, nem ninguém mais entende, não mais que poderiam entender um *Hic-stans* para um lugar infinitamente grande.” (*Leviathan*, cap. IV, p. 46).

*Nunc-Stans* e *Hic-Stans* são expressões latinas que se referem ao “agora e aqui”, respectivamente. *Nunc-Stans* seria um agora que permanece, e *Hic-Stans* refere-se à grandeza do espaço infinito. O Aleph seria, portanto, um amálgama desses dois elementos, um ponto que concentraria no “aqui e agora” tudo o que existe no universo.

Tão ineptas me pareceram aquelas ideias, tão pomposa e tão longa sua exposição, que as relatei imediatamente com a literatura; perguntei-lhe por que não as escrevia. Previsivelmente, respondeu que já o fizera: aqueles conceitos, e outros não menos novidadeiros, figuravam no Canto Augural, Canto Prologal ou simplesmente Canto-Prólogo de um poema em que trabalhava havia muitos anos, sem *réclame*, sem burburinho ensurdecedor, sempre apoiado nesses dois cajados que se chamam trabalho e isolamento. Primeiramente abria as comportas para a imaginação; em seguida fazia uso da lima. O poema se intitulava “A Terra”; tratava-se de uma descrição do planeta, em que não faltavam, decerto, a digressão pitoresca e a galharda apóstrofe. (BORGES, 2010, p. 139).

Para Beth Brait (1996), a ironia pode ser sutil e não ser necessariamente cômica ou engraçada. Ademais, a ironia pode ser enfocada de dois diferentes ângulos, i.e., “[...] tanto de uma perspectiva linguística, que concebe a ironia como uma construção de linguagem, quanto filosófica, que a vê como uma atitude, como marca de personalidade, como postura estético-filosófica.” No entanto, essa autora considera que “o elemento que está no centro dos dois caminhos é o processo de enunciação, embora concebido de formas inteiramente diversas.” (BRAIT, 1996, p. 35).

Atendendo ao pedido do narrador-autor, Carlos Argentino Daneri declama uma estrofe do seu poema:

*Pude ver, como o grego, as urbes dos homens,  
Os trabalhos, os dias de vária luz, a fome;  
Não corrijo os fatos, não falseio os nomes,*

*Mas le voyage que conto é... autour de ma chambre.*<sup>5</sup>

Após a leitura dessa estrofe, Daneri passa a tecer comentários elogiosos da própria poesia. Pode-se observar aí, o que Brait (1996) considera como ironia referencial, na qual “intervêm dois actantes em relação dual, sendo o primeiro (A1) o suporte da ironia (uma situação, uma atitude comportamental) e o segundo (A2) o observador que percebe como ironia essa atitude ou esse comportamento” (BRAIT, 1996, p. 62). Na opinião do narrador-autor, o poema de Daneri não passa, na verdade, de uma “mixórdia pedantesca”, que estende “até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos” (BORGES, 2010, p. 143-144).

Ferraz (1987, p. 30), por sua vez, ao referir-se à relação da ironia com a narrativa literária, comenta que: “Se a literatura tende a assumir em si o modelo do universo físico e dos sujeitos que com ele interagem, na literatura a narrativa apresenta-se, naturalmente, como o lugar privilegiado da ironia.” Em outros termos, a própria estrutura da narrativa, composta de personagens que interagem e dialogam, cujas ações se sucedem no tempo e no espaço, favorece a inserção da ironia como estratégia discursiva no nível linguístico, e como postura diante da vida no nível filosófico.

## **Ironia e Realismo Fantástico (mágico)**

Entretanto, a certa altura do conto “O Aleph”, Borges introduz um elemento fantástico à narrativa. O personagem Carlos Argentino Daneri diz ao narrador-autor que a casa onde morava na rua Garay, que este último visitava todos os anos, corria o risco de ser demolida, e lhe revela a existência, no porão do casarão, de um objeto chamado *Aleph*, que conteria todos os lugares, regiões e seres do planeta, vistos de

---

<sup>5</sup> BORGES, 2010, p. 139.

todos os ângulos. Daneri ainda termina por lhe dizer que precisava do Aleph para terminar seu poema.

Ao ouvir isso, o incrédulo narrador-autor conclui que Daneri havia enlouquecido, e se enche de “felicidade maligna; no íntimo, sempre nos detestáramos” (BORGES, 2010, p. 146). Por via das dúvidas, responde que quer ver tal objeto imediatamente, e constata com assombro que era verdade. Tratava-se de uma pequena esfera refletora de tudo o que existe e acontece no universo.

O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, via a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado

não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite) vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infundavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrine de mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incriveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. (BORGES, 2010, p. 150).

Sabe-se que o *Aleph* é a primeira letra do alfabeto árabe, hebraico e fenício, e a letra inicial do nome do Deus de Abraão (Adonai), e do Deus de Maomé (Alá). A visão do *Aleph*, conforme descreve o narrador-autor deste conto, revela ao observador, tal como

numa epifania, a compreensão final de toda a verdade sobre o universo, sendo um ponto que concentraria em si tudo o que existe no mundo ao mesmo tempo.

A existência real desse objeto no mundo da ficção implica uma abordagem desse conto de Borges à luz do realismo fantástico na literatura. Quiroga, por sua vez, em seu breve, incrível e trágico relato, questiona profunda e cruamente a realidade diante das contingências vividas pelos personagens: o quê, nesse real, seria de fato verdadeiro ou possível? A bem da verdade, o que há de fantástico nos contos “O Aleph” e “A galinha degolada” remonta à questão do elemento fantástico na narrativa, cuja existência, segundo Todorov (1969, p. 156), “(...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à ‘realidade’, tal qual ela existe para a opinião comum.”

A presença do “fantástico” nesses contos se enquadraria também no realismo mágico, considerado por Spindler (1993) uma mistura do natural com o sobrenatural, que flui normalmente dentro da ficção. Ao recordar que o realismo mágico se confunde com o realismo maravilhoso (“o real maravilhoso”) da literatura latino-americana, esse estudioso defende a possível existência de três modalidades do realismo mágico que ampliariam esse conceito para além do contexto literário latino-americano, a saber: metafísico, antropológico e ontológico. O interesse maior aqui é pelo segundo e terceiro tipo tendo em vista os dois contos analisados.

No **realismo mágico antropológico**, segundo Spindler (1993, p. 8), o termo “mágico” é empregado “(...) no sentido antropológico de um processo usado para influenciar o curso dos acontecimentos fazendo funcionar os princípios secretos ou ocultos controladores da Natureza.” No conto de Horácio Quiroga, somente princípios secretos ou ocultos que controlam a natureza podem justificar a transformação de crianças sadias em crianças idiotas, como aconteceu com os filhos do casal Mazini-Ferraz.

Já no **realismo mágico ontológico**, a palavra “mágico” refere-se “(...) às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas ou fantásticas que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicação convincente.”(SPINDLER, 1993, p. 10). Este tipo de realismo mágico



na literatura pode justificar, no conto de Borges, a fantástica aparição da esfera mágica refletora chamada *Aleph*.

No mundo diegético do conto de Borges, ainda que o destaque seja dado ao *Aleph*, sobressai na narrativa a figura de um escritor, o personagem Carlos Argentino Daneri, um bibliotecário que escreve um extenso poema intitulado “A Terra” que discute a feição caótica da civilização humana: “(...) tratava-se de uma descrição do planeta, em que não faltavam, decerto, a digressão pitoresca e a galharda apóstrofe” (BORGES, 2010, p. 139). Na verdade, esse conto constitui um bom exemplo do que é recorrente na obra de Borges como um todo, ou seja, a temática sobre o caos que governa o mundo e o caráter irreal do texto literário, uma visão autoral irônica, diga-se de passagem.

Além de escritor, o contista argentino foi bibliotecário, a profissão exercida no mundo ficcional de “O *Aleph*” pelo personagem Daneri, o qual escreve um livro também fictício. Ou seja, seria esse personagem uma projeção do próprio Borges, que considerava a literatura uma irrealdade? Se pensarmos nas centenas ou milhares de imagens vistas por Borges em seu *aleph*, lembrando que ele, na vida real, foi acometido por uma incurável cegueira que o privaria totalmente da visão no final da vida, e recordando ainda que a arte imita a vida e vice-versa; esta seria, decerto, a maior das ironias do conto “O *Aleph*”.

## **O conto “A galinha degolada”**

O segundo texto objeto desta comunicação, “A galinha degolada”, de autoria de Horácio Quiroga, presente no livro *Cuentos esenciales* (2011), expressa bem a ironia existencial (ou cósmica) que subjaz à história trágica do matrimônio Mazzini-Ferraz. O texto inicia com o narrador-autor descrevendo os quatro filhos idiotas do casal.

Os quatro filhos do casal Mazzini-Ferraz  
passavam o dia inteiro sentados em um banco

do pátio. Tinham a língua entre os lábios, os olhos estúpidos e mexiam a cabeça com a boca aberta. O sol se ocultava atrás do muro e fazia a festa dos idiotas quando declinava. No princípio, a luz cegante chamava sua atenção; pouco a pouco seus olhos se animavam; no final riam estrepitosamente, congestionados pela mesma hilaridade ansiosa, observando o sol com alegria bestial, como se fosse comida. (...) O maior tinha doze anos e o menor, oito. Seu aspecto sujo e desvalido revelava a falta absoluta de qualquer cuidado maternal. (QUIROGA, 2011, p. 45)

Na sequência narrativa ocorre uma interrupção cronológica e o texto volta no tempo (analepse ou *flashback*) para explicar ao leitor como tudo começou. Diz o narrador com indisfarçada ironia:

No entanto, os quatro idiotas haviam sido um dia o encanto de seus pais. Aos três meses de casados, Mazzini e Berta orientaram seu limitado amor de marido e mulher, e mulher e marido, para um futuro muito mais vital: um filho. Que maior sorte poderia ter um casal de enamorados do que a honrada consagração de seu carinho, uma vez libertado do vil egoísmo de um amor mútuo sem objetivo nenhum e, o que é pior para o próprio amor, sem esperança possível de renovação? (QUIROGA, 2011, p. 46).

Como se pode ver, a última oração do fragmento supra é uma pergunta. Os signos verbais são encerrados pelo ponto de interrogação, sinal gráfico que marca na escrita a ironia socrática: a arte de perguntar

fingindo desconhecer a resposta, assim questionando o ouvinte (leitor) sobre as suas próprias convicções e pensamentos.

Foi assim que Mazzini e Berta sentiram, e quando, aos quatorze meses de casamento, o filho chegou, acreditaram que sua felicidade estava cumprida. A criaturinha cresceu bela e radiante até o ano e meio, mas no vigésimo mês foi sacudida uma noite por terríveis convulsões e na manhã seguinte não reconhecia mais seus pais. O médico examinou-a com aquele tipo de atenção profissional que está procurando, visivelmente, as causas do mal nas enfermidades dos pais. Depois de alguns dias, os membros paralisados recuperaram o movimento; mas a inteligência, a alma, e até o instinto, haviam desaparecido totalmente; ficara profundamente idiota, babão, pendurado, morto para sempre sobre os joelhos de sua mãe. (QUIROGA, 2011, p. 46)

Pode-se notar no fragmento supracitado uma nuance da ironia do narrador pelo emprego da palavra “criaturinha” para referir-se ao primeiro filho do casal. Embora abalado por essa infelicidade, o casal colocou em seu amor a esperança de outro filho. “Este nasceu, e sua saúde e a limpidez de seu riso reacenderam o futuro que se extinguiu. Mas, aos dezoito meses, as convulsões do primogênito se repetiram no filho mais novo e no dia seguinte amanheceu idiota.” (QUIROGA, 2011, p. 47).

Apesar do profundo desespero diante da nova tragédia, o casamento sobreviveu ao infortúnio. Depois das lágrimas, ainda lhes restou alguma esperança de um dia ter um filho que nascesse e crescesse são. Mas tal não seu deu, conforme diz o narrador. “Vieram gêmeos, e o processo dos mais velhos repetiu-se ponto por ponto.” (QUIROGA, 2011, p. 47).

Mas, acima de sua imensa amargura, restava a Mazzini e Berta uma grande compaixão por seus quatro filhos. Foi necessário arrancar do limbo da mais profunda animalidade não suas almas, mas o próprio instinto abolido. Não sabiam deglutir, mudar de lugar, nem mesmo se sentar. Aprenderam finalmente a caminhar, mas esbarravam em tudo, pois não percebiam os obstáculos. Quando os lavavam, mugiam até ficar com o rosto injetado de sangue. Animavam-se apenas quando comiam, ou quando viam cores brilhantes ou ouviam trovões. Então riam, pondo a língua para fora e vertendo rios de baba, em radiante frenesi bestial. No entanto, tinham certa habilidade imitativa; mas não se pôde obter nada mais do que isso. (QUIROGA, 2011, p. 47)

Entretanto, o casal passou a se culpar mutuamente pela sua irônica e arruinada descendência. Mazzini acusava Berta de ter um pulmão doente, enquanto esta reputava ao alcoolismo do sogro a culpa pela meningite que afetara os quatro filhos. As discussões e ofensas se tornaram constantes, mas também havia momentos de reconciliação que faziam renascer a esperança de um filho perfeito. “Com os gêmeos pareceu ter-se concluído a aterradora descendência. Mesmo assim, passados três anos, desejaram de novo ardentemente ter outro filho, acreditando que o longo tempo transcorrido tivesse aplacado a fatalidade” (QUIROGA, 2011, p. 48).

Veio assim a nascer-lhes uma linda menina, e a maior preocupação dos pais era que a tragédia da idiotia se repetisse na criança, tanto que, o mais leve sinal de doença na filha era suficiente para renascer neles o velho medo adormecido.

Nem por isso a paz chegara a suas almas. Devido ao temor de perdê-la, a menor indisposição de sua filha despertava os rancores de sua descendência apodrecida. Haviam acumulado fel por muito tempo para que o copo se esvaziasse, e ao menor contato o veneno jorrava. (...) Antes se seguravam pela mútua falta de êxito, mas agora que este havia chegado, cada qual, atribuindo-o a si mesmo, sentia mais profundamente a infâmia dos quatro monstros que o outro o havia forçado a criar. Estes sentimentos não permitiram que dirigissem aos quatro filhos maiores afetos. A empregada os vestia, lhes dava de comer e os colocava na cama, sempre com visível brutalidade. Quase nunca eram banhados. Passavam praticamente todo o dia sentados diante do muro, desprovidos da mais remota carícia. (QUIROGA, 2011, p. 49)

Mas a menina cresceu sã até os quatro anos, e no dia de seu aniversário, devido ao excesso de guloseimas que ganhara dos pais, a criança teve calafrios e febre à noite. O medo de que ela morresse ou se tornasse idiota fez com que Mazzini e Berta começassem a se agredir verbalmente, de modo sarcástico.

Havia três horas que não se falavam, e o motivo foi, como quase sempre, os passos fortes de Mazzini.

- Meu Deus! Você não pode caminhar com mais delicadeza? Quantas vezes...?

- Bem, é que me esqueço; acabou! Não faço isso de propósito.

Ela sorriu desdenhosa:

- Não, não acredito em você!

- Nem eu acreditei jamais tanto assim em você ... Tisiquinha!
  - O que? O que você disse?
  - Nada!
  - Sim, disse, eu ouvi alguma coisa! Olhe, não sei o que você disse, mas juro que prefiro qualquer coisa a ter um pai como o que você teve!
- Mazzini ficou pálido.
- Finalmente! – murmurou com os dentes apertados – Finalmente, víbora, você disse o que queria!
  - Sim, víbora, sim! Mas eu tive pais saudáveis, está ouvindo, saudáveis! Meu pai não morreu de delírio! Eu poderia ter tido filhos como os de todo o mundo! Esses aí são filhos seus, os quatro são seus!
- Mazzini também explodiu.
- Víbora tísica! Foi isso o que eu lhe disse, o que quero lhe dizer! Pergunte, pergunte ao médico quem tem maior culpa da meningite de seus filhos: meu pai ou seu pulmão esburacado, víbora! (QUIROGA, 2011 p. 50)

E assim continuaram discutindo, mas logo a criança superou a indigestão e o casal se reconciliou e foi dormir, o que não impediu que Berta, na manhã seguinte, cuspsse sangue ao se levantar, devido certamente às emoções da noite anterior. O dia amanhecera esplêndido e às dez horas o casal resolveu que sairiam depois do almoço. Por conta disso, a empregada recebeu a ordem de matar uma galinha.

O dia radiante havia arrancado os idiotas de seu banco. E assim, quando a empregada estava degolando o animal na cozinha, dessangrando-o com parcimônia (Berta havia aprendido com

sua mãe esta boa técnica de preservar o frescor da carne), achou que sentia alguma coisa parecida com uma respiração atrás dela. Virou-se e viu os quatro idiotas, com os ombros colados um no outro, olhando, estupefatos, a operação ... Vermelho ... Vermelho.

- Senhora! Os meninos estão aqui, na cozinha.

Berta chegou; não queria que jamais pisassem ali. Nem mesmo numa hora de pleno perdão, esquecimento e reconquista da felicidade podia evitar aquela visão horrível! Naturalmente, quanto mais intensas eram as juras de amor a seu marido e filha, mais irritado era seu humor em relação aos monstros.

- Que saiam, Maria! Expulse-os! Expulse-os, estou mandando! (QUIROGA, 2011, p. 51).

De acordo com Ferraz (1987), a ironia seria tanto mais efetiva quanto inesperada, ou seja, o efeito surpresa seria uma característica constante da ironia, pois uma ironia explicada seria uma ironia perdida. Além disso, para esse autor existiria uma distinção sistemática entre ironia verbal e ironia situacional, também denominada ironia dramática ou ironia de acontecimentos. Na opinião de Brait (1996), trata-se de uma concepção ontológica da ironia, uma ironia não verbalizada, a priori não constituída na linguagem, e que por isso receberia várias designações, tais como, “ironia das coisas, das situações, dos seres, do destino” (BRAIT, 1996, p. 60).

O olhar dos idiotas havia se animado; uma mesma luz insistente estava fixada em suas pupilas. Não desgrudavam os olhos da irmã, enquanto uma sensação crescente de gula bestial ia mudando cada linha de seus rostos. Avançaram lentamente até o muro. A pequena, que havia conseguido apoiar o pé, ia montar a

cavalo no muro e cair com segurança do outro lado, mas sentiu-se agarrada pela perna. Debaixo dela, os oito olhos cravados nos seus lhe deram medo. (QUIROGA, 2011, p. 52)

A par do estilo tenso e pontual do narrador que impregna a narrativa de um terrível suspense, o fator situacional e o fator surpresa coexistem e se revelam ao mesmo tempo, surpreendendo o leitor num acontecimento totalmente inesperado, na maior e mais cruel ironia possível, fruto do descaso que Mazzini e Berta dispensavam aos quatro idiotas.

Dessa forma, Quiroga questiona profundamente a realidade. O que, nesse real seria de fato verdadeiro ou possível? A pior das tragédias se abate sobre o casal quando sua linda filha Bertita, que nascera e crescera normalmente, é brutalmente morta por seus quatro irmãos.

## **Considerações Finais**

Nas figuras e temas que compõem os dois contos estudados pôde ser observada certa influência de Edgar Allan Poe, tais como, a paixão por uma mulher já falecida, o elemento bestial, o medo, o suspense, o sangue, a morte; ou seja, elementos recorrentes na obra daquele grande escritor. Contudo, pelo que contêm de questionamento da realidade, os dois textos merecem uma releitura à luz do realismo fantástico (ou mágico), valendo, para isso, retomar as palavras de Terry Eagleton acerca do ato de leitura:

A leitura não é um movimento linear progressivo, uma questão meramente cumulativa: nossas especulações iniciais geram um quadro de referências para a interpretação do que vem a seguir, mas o que vem a seguir



pode transformar retrospectivamente o nosso entendimento original, ressaltando certos aspectos e colocando outros em segundo plano. (EAGLETON, 1983, p. 83)

De acordo com Cortázar (2004, p. 153), para um conto ser considerado bom, a sua significação não pode desvincular-se da intensidade e da tensão, aspectos inseridos pelo autor no tratamento literário dado ao tema. Logo, tensão e intensidade seriam características intrínsecas ao conto que alcança sucesso junto ao público.

A par da tensão contida nos dois enredos, os dois contos podem ser comparados em termos da respectiva intensidade irônica. Neste sentido, a ironia presente no plano linguístico e diegético das narrativas de Jorge Luis Borges e Horácio Quiroga, apresenta certa variação de intensidade de um conto para outro, mas prevalece o mesmo tipo de ironia: a existencial.

Em suma, *O Aleph* e *A galinha degolada* são contos curtos, também denominados contos breves; porém enriquecidos de uma invulgar tensão dramática. Pelo seu traço lírico, irônico e fantástico são considerados textos representativos, por excelência, da ficção literária latino-americana do século passado.

## **THE IRONIC LYRICISM OF BORGES IN *THE ALEPH* AND THE EXISTENTIAL IRONY OF QUIROGA IN *THE DECAPITATED CHICKEN***

**Abstract:** The tale *The Aleph* (1949), by Jorge Luis Borges, is narrated in a realistic language dotted by lyric verses, and its plot contains a fantastic trace by admitting the existence of a little sphere: the Aleph – object that reflects like a mirror everything that exists in the Universe. As phenomenon of an uncertainly existence in the diegetic world, the appearance of the Aleph - the "microcosm of the alchemists and cabalists, as says the narrator-author - contains itself something ironic,

considering the ambiguity an attribute of the irony. This frames this narrative in the fantastic realism, genre also practised by other latin-american authors, as Horácio Quiroga in the tale *The decapitated chicken* (1917) in which the existencial irony tragically transforms the life of the young protagonist couple, gifting them with four sons who become idiots after being eighteen months. In his brief and incredible report the narrator-author questions deeply and crudely the reality: what, in this reality, would be really true or possible? This analysis of the supra-cited tales in the view of the fantastic (or magic) realism of the literature focuses the lyrical and/or ironical character of the fictionality of each author, observing its similarities and differences.

**Keywords:** *Irony. Fantastic realism. The Aleph. The decapitated chicken.*

## REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores. In:

*Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FERRAZ, M. de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: IN-CM, 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

PAGLIARO, Antonino. *A vida do sinal: ensaios sobre a língua e outros símbolos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1952.

QUIROGA, Horacio. *Cuentos esenciales*. 1ª e. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2011.

SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. Trad. Fábio Lucas Pierini do original inglês “Magic realism: a typology”. *Forum for modern language studies*. Oxford, 1993, v. 39, p. 75-85. Texto não publicado.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

## REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM A FARSA DO ESCUDEIRO, DE GIL VICENTE

Diva Cleide CALLES<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, são examinados, em *A farsa do escudeiro*, ou *Quem tem farelos*, de Gil Vicente, os tipos que introjetam aquilo que o dramaturgo pretende apontar e colocar em julgamento, ressaltando inclusive o relativismo dos valores morais e sociais: o escudeiro decaído, a plebeia ambiciosa e arrivista social, a mulher gananciosa e inescrupulosa, os criados perspicazes e críticos. Investiga-se, dessa maneira, o gênero farsa à luz dos princípios da teoria literária. Com poucas personagens e enredo extraído do cotidiano, a farsa, geralmente curta – apenas um ato –, revela tendências críticas, cômicas e satíricas. Constata-se que, mestre da representação social, com grande poder de observação e espírito altamente crítico, Gil Vicente retrata a sociedade de seu tempo em seus vários estratos e estereótipos sociais, mas que se configuram com traços de humanidade e que nos remetem à moral vigente contemporânea, à dissimulação social, aos valores da aparência e hipocrisia sociais, ao confronto da visão de mundo de duas gerações e, sobretudo, ao relativismo inerente a quaisquer princípios éticos que se queiram salvaguardar ou execrar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia. Teatro medieval. Teatro vicentino. Representação social. Tipos sociais

Quase dez anos de inação antecederam o teatro medieval principalmente em virtude das grandes migrações étnicas. Na verdade, os povos nômades, caçadores e guerreiros, pobres em mitologia e em expressão linguística, mostravam-se pouco propensos ao abstrato, à imaginação e à criatividade sendo primordial a questão de sua sobrevivência. A despeito de tantas controvérsias sobre o fenômeno

---

<sup>1</sup> USP, São Paulo, SP, Brasil, 04302-050, dccalles@gmail.com

cultural da Idade Média, pode-se preceituar que não se constituiu como uma continuação da cultura greco-romana, mas um recomeço, ainda que sob o domínio avassalador da Igreja que visava a objetivos essencialmente didáticos, quais sejam, o ensinamento da História Sagrada e dos dogmas convenientes à perpetuação da instituição.

O teatro, normalmente tardio em qualquer literatura nacional, dentre outras coisas, pressupõe uma linguagem expressiva e flexível, além de um público receptivo à manifestação dramática pelo prazer do espetáculo. Efetivamente, tal processo se intensifica com a tradução dos textos do latim para as diversas e emergentes línguas nacionais da Europa Ocidental. Dessa forma, com o acesso a textos mais compreensíveis, o nascente teatro medieval principia o rumo da secularização. Embora conduzido por leigos, os próprios temas religiosos ligam-se às tradições populares e prestam-se à documentação desmistificadora da época. A par do teatro de conteúdo religioso, buscam-se jogos e brincadeiras dramáticas que abrem caminho para a elaboração de formas de observação e crítica de costumes. Objetivam fazer rir e denunciar fraquezas humanas e da própria Igreja. As farsas, sobretudo, alcançam indiscutível importância e propagação<sup>2</sup>. No que se refere ao drama europeu em geral, esta forma dramática é introduzida no meio de obras tidas como “sérias”, parodiando assuntos “sérios”. Posteriormente, a farsa se desvincula, triunfa e entra pela Renascença afora. Com poucas personagens e enredo extraído do cotidiano, a farsa, geralmente curta – apenas um ato –, revela tendências críticas, cômicas e satíricas.

Na época medieval, o teatro assimila gradativamente as transformações, adapta-se aos novos rumos e contextos da sociedade e configura-se como memorável forma de arte e da estética popular, perspectiva sob a qual deve ser contemplada a obra de Gil Vicente, que, por espírito e formação, pertence à agonizante época medieval. No entanto, o autor denuncia, intuitivamente, o alvorecer de um novo rumo. O núcleo ideológico de sua obra revela o forte sentimento lírico da vida vivenciado por Gil Vicente. Com efeito, o lirismo com que trata seus temas é próprio de quem padece da inconsciente nostalgia de

---

<sup>2</sup> A palavra *farsa* vem do francês *farcir* (do latim *farcio*) e significa *recheiar*.

um mundo que se pressente em vias de extinção, “[...] uma fotografia perfeita desse momento crítico em que o homem deixa a Idade Média e ingressa impunemente no renascimento” (SPINA, 1970, p.22). Especialmente por meio da ironia jocosa, provoca o riso e a reflexão e atinge a consciência humana. Pela sucessão de quadros alegóricos, servindo de pretexto a inúmeros tipos sociais, o cronista de costumes critica causticamente a nova ordem social e os valores burgueses que surgiam, no século XVI, na sociedade portuguesa mercantil e emergente, porquanto os valores da cavalaria medieval estavam sendo substituídos por outros essencialmente materialistas e superficiais.

Ancoradas no cotidiano e nos padrões estéticos de inspiração popular, as farsas vicentinas tratam dos usos, costumes e vícios da sociedade portuguesa, a temática na máxima *Castigat ridendo mores* (Rindo, castigam-se os costumes). O riso provocado pelo cômico, baseado no ridículo e na caricatura, exerce uma função purificadora, educativa e purgadora dos vícios. Para Bergson, o riso tem uma significação social, e, para produzir seu efeito, o cômico exige uma anestesia momentânea do coração, dirigindo-se à inteligência pura. Não existindo riso com emoção, “Lo cómico habrá de producirse, a lo que parece quando los hombres que componen un grupo concentren toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando unicamente la inteligencia (BERGSON, 1953, p. 13 e 15).

No tom crítico das farsas, depreende-se a ação reformista de um dramaturgo que realiza uma obra de alto sentido moral e moralizante, e que tampouco preserva a sociedade de sua época. São denunciadas as paixões da natureza humana e qualquer comportamento inadequado e ilusório, como: ganância, apego a valores materiais, aparência social, corrupção, hipocrisia e falsidade do indivíduo e das instituições (Igreja, família, casamento, etc.). Moralizador e didático, o teatro vicentino tem a finalidade precípua do entretenimento, mormente dos membros da corte, cujas falsidades, malícias e fraquezas que o dramaturgo tão bem conhecia, encarregado que estava de organizar os festejos palacianos. Todavia, o alvo não é exclusivamente o de atender às exigências lúdicas de um auditório acostumado a deleitar os olhos. De tal forma usa a habilidade e sutileza no emprego de alegorias, símbolos e outros truques ou disfarces – além do próprio

riso –, que parece ter conseguido atingir a consciência do homem, sem camuflar sua autonomia ideológica, sem sujeitar-se às coerções do poder.

O fino humor, os hilários tipos populares e cavalheirescos presentes em suas farsas representam todas as facetas da vida portuguesa e europeia da época, da qual Lisboa era então um dos centros mais intensos. Enfatiza-se a ideia medieval de ver e pensar o mundo como um símbolo, uma alegoria cuja função é resolver dúvidas, problemas, eliminando a significação material de pormenores e estabelecendo uma ordem perfeita na hierarquia do universo, regido pelo espírito de Deus. A justificativa ideológica e histórica baseia-se num mundo governado, espiritualmente, pela hierarquia eclesiástica e, materialmente, pela hierarquia feudal, na qual, no mundo visível e no invisível, tudo tem seu lugar definido, nada podendo ser interpretado de forma distinta. Esta concepção do espírito alegórico medieval contamina decisivamente a produção vicentina. Percebem-se, entretanto, em certas obras, tanto elementos de inadaptação quanto de conscientização sociais, como em *A Farsa do Escudeiro*, na qual se evidencia a simplicidade formal própria do gênero, em que a intriga é ligeira sem grandes pretensões morais ou psicológicas. Um nó desencadeia uma situação que põe à prova os tipos cômicos. O caráter social se revela pela representação do ridículo de uma época, de um meio, de uma classe. Por outro lado, também característica da farsa, ocorre a representação de caráter, dos vícios gerais e comuns a todos os homens de certos ou de todos os lugares, num contínuo desmascaramento de personagens. Há comicidade na representação caricata de um tipo como se a aparência social tivesse cristalizado nele toda sua vida moral, bem como na representação de um grupo ou de uma categoria expondo também a sociedade da mesma natureza. Tais elementos tornam-se visíveis pelo exagero cômico a que são submetidos.

*A Farsa do Escudeiro* se filia igualmente à categoria novelesca ou narrativa por apresentar uma história mais completa, uma intriga mais elaborada a despeito da simplicidade do entrecho dramático. É incipiente no sentido de que os fatos são justapostos numa sequência linear. Entretanto, nota-se certa elaboração dramática na correlação dos episódios, na manipulação dos recursos cômicos e,

até mesmo, na urdidura narrativa e temática e na retratação dos tipos. Na enumeração fatual, já se delineiam os apurados recursos cômicos de que o dramaturgo lança mão, conferindo espontaneidade e vivacidade ao entrecho, especialmente por meio de um diálogo jocoso, composto em versos habilmente inseridos na ação.

As rubricas nos dão a entender a entrada e saída de cena das personagens e, pode-se, a partir daí, pensar numa divisão da obra em seis partes significativas, como a seguir se detalha: (1) Verso 1 a 152 – Em cena abrem a peça Apariço e Ordonho, criados de escudeiros, que procuram farelos para prepararem a “palhada” (mistura de palha, farelos e água) para a montaria de seus amos, pelo diálogo, pinta-se o quadro da decadência da fidalguia, mormente da figura ridícula de Aires Rosado, amo de Apariço; (2) Versos 153 a 192 – Aires Rosado, passeando pela casa, lê três cantigas sem grandes qualidades de estilo e conteúdo, reitera-se a figura picaresca do escudeiro; (3) Versos 193 a 212 – Reclamando da demora do criado, o escudeiro canta e toca sofrivelmente, e as suas falas são entremeadas pelos apartes de Apariço: comentários irônicos e mordazes pondo em relevo a figura *quixotesca*<sup>3</sup> de seu amo; (4) Versos 213 a 340 – Iniciando seu espetáculo ridículo, o nobre decadente metido em cena *donjuanesca* canta e toca sob a janela da amada Isabel, sendo interrompido diversas vezes, até mesmo por cães, pelo gato e pelo galo, mas as respostas de Isabel não são ouvidas pelo público, apenas depreendidas pelas falas do escudeiro, além de intensificarem-se os apartes – e mesmo advertências – de Apariço; (5) Versos 341 a 428 – Entra em cena a Velha, mãe de Isabel, proferindo uma vasta série de pragas e imprecações contra o escudeiro, intercaladas por queixumes e invocações religiosas, ela desdenha o escudeiro, não o considerando digno da filha e consegue, por fim, enxotá-lo para longe de sua janela; (6) Versos 429 a 516 – diálogo entre mãe e filha.

---

<sup>3</sup> A obra *Dom Quixote de La Mancha* influenciou o mundo linguisticamente, gerando, pelo marcante personagem da triste figura, o adjetivo *quixotesco* que não ocorreu somente na língua portuguesa, mas em diversas línguas. *Quixotesco* refere-se a algo semelhante ao próprio Dom Quixote ou que a ele diz respeito; generosamente impulsivo, sonhador, romântico, nobre, mas um pouco desligado da realidade.



Sendo as peças representadas nos palácios ou nas igrejas e praças públicas, eventualmente, supõe-se que os cenários precários ou até ausentes, no que se refere a recursos plásticos, decoração e suposto aparato cenográfico etc., demandam a imaginação da plateia. O espectador não necessita da ilusão cênica para interagir nos jogos teatrais. Analogamente, para tanto, contribuem significativamente a mímica, a indumentária dos atores, sua linguagem peculiar, sua movimentação no palco.

Em virtude da ausência de divisão formal de cenas, da despojada marcação teatral, segue-se, provavelmente, ou a lei do improviso ou um roteiro básico para ordenar a encenação. Convém notar, por exemplo, quanto às entradas e saídas de cena, que, no verso 275, Aires Rosado emprega o vocativo *rapazes* referindo-se aos criados. Não fica evidente, contudo, se Ordonho estivera disfarçadamente em cena o tempo todo ou tenha reaparecido. Condensando a substância cênica, verifica-se a não observância da verossimilhança espaço-temporal e a abstração das circunstâncias cronológicas, chegando, por vezes, ao inverossímil. Sabe-se que é noite e que a ação se desdobra até o amanhecer pela referência ao cantar dos galos à meia noite, pela recriminação da Velha e advertência de Apariço sobre a inconveniência das cantigas àquela hora e a alusão de Isabel ao amanhecer. Sem marcação e indicação formais, presumem-se três elementos espaciais: lugar onde os criados buscam farelos; casa de Aires Rosado; lugar sob a janela de Isabel, talvez num pequeno aglomerado urbano.

Gil Vicente realiza um teatro poético ou poesia dramática de grande expressividade, na qual se percebe o absoluto domínio do poeta lírico. Mantendo a desprestigiada estrutura formal dos autos, Gil Vicente utiliza nesta obra metrificação, estrofação e rimas irregulares, com predomínio do verso popular português, a redondilha maior; raramente versos de 3 ou 4 sílabas, ou de 5 ou 6 sílabas e o verso 316 com dez sílabas. As estrofes são geralmente agrupadas em oitavas, com o tipo de rima *a b b a c d c d*, ou com um verso que não rima com nenhum outro. Algumas quadras são intercaladas de rima *a b b a* ou *a b a b*. Numa linguagem poética natural, os versos simples refletem diálogos populares num ritmo contínuo, natural, espontâneo. Trata-se de expressões onomatopaicas ou interjectivas ou de motes de trovas ou

cantigas. A presença da música é recorrente na obra do dramaturgo: cantigas, coros, bailes etc., tanto inventados pelo autor como recolhidos da tradição popular, manifestando considerar a importância artístico-dramática da música não apenas como um elemento acessório, mas também criando e exprimindo ambientes, atmosferas, sentimentos, caracterização de tipos, entre outros. Na obra em questão, a música realça o perfil caricato e burlesco de Aires Rosado, causando efeito cômico. Interessante também observar que essa farsa apresenta versos musicados, notas da cantiga que o escudeiro ensaia: “Si dormis doncella”.

Os diferentes níveis de linguagem captados pelo autor valem ainda como um verdadeiro documento linguístico, como um registro de época. Na obra, a caracterização dos tipos arrolados se verifica pelo emprego a linguagem popular, rústica e grosseira, pitoresca, colorida, espontânea, estropiações fonéticas e morfológicas características da falta de erudição do povo (MILLER, 1970, p. 20, 151 a 159). Por meio da linguagem figurada, como metáforas, ambiguidades, paradoxos, símbolos, além de trocadilhos, processam-se violentos ataques sociais e a análise impiedosa do ser humano. Por meio das falas de Apariço, tem-se a representação de Aires Rosado bem antes que o próprio escudeiro esteja em cena. Do mesmo modo, verifica-se um antagonismo, cujo efeito também é cômico, entre a figura enfocada pelo criado e as palavras e as atitudes de Aires Rosado, participe de um espetáculo caricato, nada condizente com o que se espera de um nobre, galante e cortês poeta do Cancioneiro. Apariço mostra extrema desenvoltura em sua linguagem insinuante, de uma ironia fina, ferina e cortante. Seus apartes ambíguos vão delineando o perfil peculiar do escudeiro, além de conferir um tom extremamente satírico. As falas de Ordonho sobre seu próprio amo, personagem apenas aludida, corrobora o quadro jocoso e burlesco traçado para a pretensa fidalguia de escudeiros pelintras, sem talento, estúpidos e socialmente desprezados.

Também nessa perspectiva, a linguagem tosca, grosseira e simples da Velha, de maneira análoga, é adequada à sua ocupação e posição sociais, inferidas pelo praguejar, pelas paradoxais invocações religiosas, pelas imprecações e expressões pleonásticas, muito ao gosto popular, e pelo diálogo com a filha Isabel. Pelo discurso da Velha,

pode-se deduzir o seu pragmatismo incrivelmente adaptado à consciência de uma injusta e imutável realidade social. Isabel, filha da Velha, é apreendida, inicialmente, pela ausência da fala, melhor dizendo, quando se presumem, pela fala do escudeiro, as palavras da moça inaudíveis para o público. Por outro lado, as falas de Isabel refletem tanto futilidade, quanto argúcia, determinação. Calculista e determinada, por meio de um casamento por conveniência, Isabel almeja reverter a condição social a que havia sido fadada. Mãe e filha pertencem ao povo e têm consciência de sua posição social, porém reagem diferentemente. A mãe procura chamar a filha à realidade que as cerca, enquanto Isabel se presume capaz de ascender socialmente.

Inferior ao cavaleiro na escala social, o escudeiro ocupava um lugar de fidalguia. Havia, contudo, cavaleiros e escudeiros que não eram fidalgos. Aires Rosado afirma ser fidalgo (versos 311 a 314): *fidalgo afidalgado*, isto é, por direito de descendência, por parte de seu avô. No verso seguinte, Apariço, ironicamente, pontua que a intimidade do escudeiro com El-Rei não é exatamente assim. Na verdade, Rosado é expulso do Paço Real. Um escudeiro normalmente recebia a “moradia”, uma pensão, que, no caso de Aires Rosado não suficiente para que, ao menos, possa cumprir suas obrigações em relação a seu criado, provendo comida, bebida, roupa e calçados. Mal podem se alimentar e aos cavalos. Em contrapartida, os criados de escudeiros e cavaleiros – os lacaios ou *moços de espora* – deveriam ter montaria própria, cuidar da cavalgadura de seus amos, mas também executariam outros serviços incluindo os domésticos. Na verdade, ocupar a posição de lacaião poderia ser um trampolim para alguma função na corte, dependendo provavelmente da própria situação do amo a quem se servia. Apariço, por exemplo, justifica sua permanência com Rosado pela promessa feita pelo amo de que o criado seria recomendado aos serviços de El-Rei.

Cabe ressaltar a proeminência dos lacaios nesse tipo de obra, a ponto de a obra *A Farsa do Escudeiro* abrir-se com o diálogo dos criados sobre seus amos, tratando essencialmente da dissimulação social. Tanto Apariço quanto Ordonho são escudeiros decadentes, sem talento, nobreza ou recursos, que reclamam muito e criticam mordazmente. Assim como a de tantos outros criados, a função dramática de Apariço, além da comicidade, é a de representar a

consciência social, inexistente no escudeiro. Ambíguo e paradoxal, estabelecendo cumplicidade com o público, o criado Apariço reprime, condena e ironiza a conduta de Aires Rosado, menciona as privações por que passam. Mesmo esperto e indispensável, é explorado e socialmente desprezado (TOUCHARD, 1978).

Pouco desembaraçado, manifestando traços picarescos, Rosado não cumpre suas obrigações com o criado, canta e toca mal, desrespeita as regras de galanteria do amor cortês. Desprezado e desdenhado pelas mulheres, mesmo por aquelas de origem humilde como Isabel, Rosado detém um discurso que, como o conteúdo de suas cantigas, é vazio e desconexo, reforçando seu alheamento sobre o mundo que o cerca. Percebe-se, por exemplo, seu desconhecimento das regras de galanteria do amor cortês por cantar sob a janela de Isabel à alta hora da noite, o que não é permitido, podendo ainda acordar os vizinhos, expondo a moça ao ridículo. Vive de aparências e de ilusões, apegado a ideias ilusórias. Rosado se diz íntimo de El-Rei e frequentador do Paço Real. Declara também nada precisar dos pais de Isabel depois de casado, uma vez que será “acrescentado”, isto é, terá sua pensão aumentada. De fato, havia um “alvará de afilhamento”, pelo qual El-Rei tomava alguém por fidalgo de sua Casa e o “alvará de acrescentamento”, correspondendo ao aumento de pensão a quem o merecesse. Promete ainda Aires Rosado a Isabel uma vida livre de ocupações prosaicas e humildes e arrola bens imaginários, como cavalos e tapeçarias. A mãe de Isabel o rejeita como genro e o questiona por não se conscientizar do grotesco de se expor publicamente como um vadio e histrião. Do mesmo modo, o escudeiro afirma nada temer e estar pronto a tudo enfrentar em nome do amor por Isabel.

Gil Vicente revela também profundidade de conhecimento da psicologia feminina, bem como familiariedade ao retratar a mulher de todas as classes. Na sociedade portuguesa do século XVI, a mulher não dispõe de regalias ou mesmo direitos básicos, ficando circunscrita ao ambiente doméstico ou ao trabalho como tecelã. Pela extensa e variegada tipologia feminina na obra vicentina, apreende-se a crítica à sujeição feminina e ao encarceramento social em face do jugo opressor do homem. Na obra vicentina, tipos femininos são delineados com um rigor realista e imparcial. Três categorias de oprimidas apregoam

veementemente direitos não concedidos a mulheres de então: Sibila Cassandra, rejeitando o casamento; Inês Pereira, servindo-se de seu casamento para poder dominar, e Isabel, reivindicando ser bela e livre e ascender socialmente pelo casamento.

Convém ainda lembrar a relevância da instituição do casamento, dentre outras coisas, pela transmissão de bens e privilégios concedidos à nobreza. É certo que Isabel é revelada em seus traços psicológicos menos nobres moralmente falando. Mostra-se leviana, vaidosa, fútil, presumida e dissimulada. Alguém que denota preconceito e revolta em relação ao seu meio e à própria condição social, aliados à sua determinação para romper tal perspectiva social. Ao contrário das demais personagens, descontentes, insatisfeitas com sua condição social, Isabel tanto manifesta autonomia dramática para a tentativa de superação, quanto nela se desmistificam e se denunciam a consciência individual e a social. No diálogo com a mãe, tem-se o embate de duas mulheres fortes defendendo seus pontos de vista. Inicialmente, Isabel aponta a contradição nos anseios da mãe em relação ao futuro da filha e afirma não pretender como marido alguém como Aires Rosado (versos 440 a 445). Importante ressaltar que Isabel renega sua posição social humilde e quaisquer ocupações braçais, como costureira, tecelã ou fiadeira. Rebate as críticas da mãe, acusando-a por não tê-la educado para a dissimulação social de uma vida elevada e digna. Pragmática, objetiva, esperta, Isabel sabe do valor do *parecer* (versos 477 a 484) e do *ter* (versos 505 a 508). Parece discernir com clareza que o *ter* leva ao *ser*. Exige que a mãe a deixe em paz, alegando ter os meios para se dar bem na vida. Pragmática, Isabel faz referência ao dinheiro e à comida, dois elementos inegavelmente indispensáveis à sobrevivência. Pode-se dizer que Isabel se constitui como um contraponto à alienação e ao mundo ilusório de Aires Rosado, tanto quanto de denúncia e resistência à função e perspectiva sociais da mulher da época.

A conversa com a mãe é tensa, uma vez que a Velha, uma mulher extremamente simples, representa o velho mundo dos costumes e tradições e encarna a sabedoria popular. Denota a percepção da estratificação social e recomenda à filha que se coloque no seu devido lugar, conformando-se com sua origem e com as circunstâncias. Vê limites na pretensão da escalada social da filha. A mãe ironiza (ou

teme) o poder que a filha diz possuir. Questiona ser Isabel uma mulher ou um juiz a dar sentenças (verso 464): “És tu moça ou bacharel?”. Além disso, a mãe se preocupa com os comentários alheios e percebe certa falha na educação dada à filha. Por outro lado, até mesmo porque confia na sua beleza, na sua boa aparência e apresentação social e na dissimulação como chaves para seu futuro promissor através de um casamento financeira e socialmente vantajoso, Isabel reivindica o direito à feminilidade, aos cuidados com a beleza segundo os padrões da moda: admirar-se no espelho, raspar as sobrancelhas e morder os lábios. Isabel tem projetos, não importando de que natureza, para superar uma condição indesejada.

De maneira análoga à substância temática de *Auto da Índia*, por meio de tipos que constituem uma admirável caricatura do homem como ser individual e social, *A farsa do escudeiro* põe em destaque a ambivalência do ser e do parecer. Descontentes, alheios ou inadequados à sua verdadeira personalidade, os tipos empenham-se por parecer o que não são, ostentando máscaras encobridoras de sua essência pessoal. Com efeito, numa farsa visando à caricatura, a dissimulação se dá através dos elementos cômicos essencialmente populares, simples, porém de uma sutileza primorosa. Notem-se os apartes irônicos de Apariço, as interrupções do criado, dos cães da Velha, etc., às cantigas de Aires Rosado, a própria figura e as atitudes picarescas do escudeiro, a conversa com Isabel sem que ela fosse ouvida pelo público, o próprio conteúdo descabido das cantigas, o praguejar da Velha que também manda o escudeiro cantar próximo ao mar para que não se ouvisse seu canto lastimável, as onomatopeias representando cães latindo, o gato miando e galos cantando. Mostram-se situações cômicas permeadas de quiproquós num diálogo vivo contendo réplicas prontas, falas irônicas, trocadilhos, ambiguidades e paradoxos. Várias comparações jocosas contribuem para a comicidade e são dignas de nota. A referência ao cavalo suando por inanição (versos 220 a 223) e o verso 36 *Eu e o cavalo, nem ele*, colocando o cavalo em primeiro lugar na escala de valores e das necessidades materiais. Os pés descalços de Isabel, já dormentes, e Apariço com os sapatos desgastados (versos 224 e 258). Encontram-se alusões à indumentária, causando efeito cômico e indicando posição social, por exemplo, no verso 4: *Sapatos tens amarelos*, ou seja, Ordonho usava,

*cheio de importância*”, sapatos novos por ter dinheiro e condições para isso. O escudeiro refere-se à mãe de Isabel como *praga*, (verso 332) *Que estas velhas pragas são*, e, nos versos seguintes, a Velha inicia seu longo praguejar contra ele. Num outro momento, a velha ironicamente faz um cotejo do canto de Aires Rosado com o de um rouxinol e, em seguida, com um estridente pica-pau e com o relinchar de um cavalo (versos 387 e 388).

A comicidade pressupõe, como afirma Bergson, uma reprimenda social e individual. Entretanto, Touchard contesta alguns aspectos abordados pelo autor de *La Risa*. Inicialmente, questiona se o riso realmente corrige os costumes e se verdadeiramente é desprovido de emoção. Assinala as diferentes formas de riso, que libera o público especialmente por estar num ato coletivo. Além disso, este alívio advém da “[...] liberação momentânea de um medo ou da satisfação de um ódio, sentimentos que interessam àquilo que chamamos coração?”. Touchard questiona ainda se poderia ser intelectual um elemento que pressupõe, pela inexistência de tempo hábil, a não reflexão sobre o que se passa, dando conta de que “[...] o cômico não existe em si mas somente no espectador e que não temos razão para procurá-lo alhures”, ou seja, a partir do momento em que é levado ao distanciamento, à ruptura não com a personagem em sua totalidade, mas com seus defeitos. A comédia e a farsa asseguram o domínio do espectador sobre a personagem cômica: “[...] a personagem trágica sou eu. A personagem cômica é minha. Tenho o direito de usar e abusar dela, e, sobretudo, o direito, a esperança, a vontade de transformá-la (TOUCHARD, 1978, p.128-9).

Em suas proposições sobre o cômico, Touchard menciona a concepção de *Verfremdungseffekt*, ou efeito de distanciação, preconizado por Brecht, algo que o espectador medieval vivenciava por não contar com a ilusão dramática de representação. Como ressalta Anatol Rosenfeld, não apenas de uma intenção análoga de crítica social, mas principalmente de uma idêntica concepção do espetáculo teatral, manifesta-se reconhecidamente diferenciado do mundo real, permitindo a reflexão sobre o conteúdo dramático, que, inicialmente, era exclusivamente didático. Guardadas as devidas proporções, tanto Gil Vicente como Brecht realizam um teatro engajado, valendo-se da crítica social e assemelhando-se também pela concepção do espetáculo

teatral. Na Idade Média, o ator é apenas o “portador” das personagens, “representante” e “intermediário” delas e não seu “criador” ou “recriador”; apenas substitui, ilustra ou mostra. Como um fantoche no teatro de marionetes nunca pode tornar-se e ser a personagem humana. Serve de suporte, empresta seu corpo. Sem semelhança com o modelo, não se funde numa metamorfose, permanecendo como que alguém da personagem. Diferentemente do que ocorre a partir de instituição do teatro fixo, em prédio especial, com atores profissionais, o espectador medieval não precisa da ilusão teatral, em termos de cenário, desempenho de atores, etc., uma vez que consciente de que os acontecimentos a que assiste não são absolutamente reais (ROSENFELD, 1994).

As obras de Gil Vicente florescem num país onde não havia teatro conhecido. Havia representações esporádicas, mas sem a tradição dramática ou teatral. Paradoxalmente, a experiência vicentina encontrou diversas ressonâncias na literatura, especialmente no século XVII, em vários países europeus. Apresentando alguma analogia, as comédias-balé de Molière, na França. Algumas personagens da *commedia dell'arte* italiana, como Arlequim e Colombina. As comédias românticas de Shakespeare aproximam-se da tradição fundada por Gil Vicente. Na Espanha, sua repercussão foi mais abrangente: Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca. No século XX, em seu próprio país, destaca-se o dramaturgo português Sttau Monteiro, autor de *Auto da barca do motor fora de borda*. A estrutura do teatro vicentino chega ao Brasil na segunda metade do século XVI, com os jesuítas, que a adaptaram à cristianização dos indígenas pelo teatro didático-jesuítico, como o de José de Anchieta. Na literatura contemporânea brasileira, o exemplo mais célebre talvez seja João Cabral de Melo Neto, com *Morte e Vida Severina (Auto de Natal Pernambucano)* (1956). Outro brasileiro contemporâneo, Ariano Suassuna, com o *Auto da Compadecida* (1959), segue a estrutura vicentina apresentando tipos populares humor fácil, manifestações folclóricas, verso espontâneo e texto improvisado.

Constituindo-se como autônoma e singular, a obra vicentina se caracteriza pela atemporalidade e universalidade, por ser elaborada segundo leis de estrutura intrínsecas e independentes do meio histórico, como podem indicar o prazer estético da leitura e de uma



encenação imaginária que se opera simultaneamente. O dramaturgo logra retratar as inclinações que evidenciam os temperamentos e os tipos sociais, bem como aborda temas e levanta questões com as quais nos defrontamos na atualidade também. A despeito da simplicidade formal, *A farsa do escudeiro* nos remete à moral vigente contemporânea, à dissimulação social, aos valores da aparência e hipocrisia sociais, ao arrivismo, ao confronto da visão de mundo de duas gerações e, sobretudo, ao relativismo inerente a quaisquer princípios éticos que se queiram salvaguardar ou execrar.

*SOCIAL REPRESENTATION IN THE SQUIRES'S FARSE, BY GIL VICENTE*

**ABSTRACT:** In this article, taking Gil Vicente's *The squire's farce*, social types which internalize what the playwright intended to point out and to put on trial are examined, even if stressing the relativity of moral and social values: the decayed squire, the ambitious plebeian and social climber, the greedy and unscrupulous old woman, the astute and critical servants. This way, the genre farce is investigated according to literary theory principles. Being generally short – only one act –, counting on few characters and the plot taken from daily life, the farce reveals critical, comic and satirical trends. Mastering social representation, having great power of observation and a highly critical spirit, Gil Vicente portrays the society of his time in its several social layers and stereotypes, but that, at the same time, show human traces and that refer to the prevailing contemporary moral, social dissimulation, the values of appearance and social hypocrisy, two generations conflicting viewpoints, and, above all, the inherent relativism in any ethical principles either to be safeguarded or to execrated.

**KEY-WORDS:** Drama. Medieval theater. Gil Vicente's theatre. Social representation. Social types

## Referências

BERGSON, Henri. *La Risa (Ensayo sobre la significación de lo cómico)*. 3. ed., Buenos Aires: Editorial Losad, 1953.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro Martins da. *O cómico como denúncia da consciência social da farsa chamada Auto da Índia, de Gil Vicente*. Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas, 1988.

GASSNER, John. *Mestres do teatro* (Vol. 1). 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 1991.

MILLER, Neil. *O Elemento Pastoril no Teatro de Gil Vicente*. (Coleção Civilização Portuguesa). Porto: Editorial Inova Porto, 1970.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 3. ed., São Paulo: Perspectiva, 1994.

SARAIVA, António José de. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. 3.ed., Lisboa: Publicações Europa – América, 1970

SPINA, Segismundo. *Obras Primas do Teatro Vicentino*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dionísio: Apologia do Teatro seguido de O Amador de Teatro ou A Regra do Jogo*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1978.

VICENTE, Gil. *Quem Tem Farelos?* (Prefácio e notas Ernesto de Campos de Andrada). In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas* Lisboa: Imprensa Portuguesa, 1965.

# LIMITES DO CORPO: SIGNOS DO FEMININO NO TEXTO POPULAR PORTUGUÊS

Hermano de França RODRIGUES<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em épocas longínquas, o corpo feminino fora submetido a um atroz processo de subordinação e apagamento, pautado em discursos maniqueístas, responsáveis por caracterizá-lo como receptáculo do mal. Durante a profusão religiosa da Idade Média, contornada por estigmas e ideologias patriarcais, a mulher sucumbiu-se ante o desejo e o olhar do homem. Pelas mãos do amante, do cônjuge e, mesmo, do progenitor, seu corpo sofreu um esfacelamento físico e moral. O mundo gótico, com seus paradigmas advindos do cristianismo, subtraiu do feminino o prazer sexual, as escolhas e, em certos momentos, cerceou-lhe a liberdade. Essa imagem se infiltrou de tal forma no texto popular que as vicissitudes do tempo e do espaço mostraram-se impotentes e, logo, não foram capazes de apagá-la. O romanceiro tradicional, assim, constitui um templo, ao mesmo tempo clássico e mediévico, onde a mulher revive e desnuda as faces do passado. Quando adúlteras, mentirosas, pecadoras, são sancionadas violentamente por seu senhor (ou senhores). Nossa proposta de trabalho reside em examinar, a partir de uma abordagem semiótico-discursiva, o romance popular *Brançalinda*, com o propósito de compreender os valores axiológicos que impingem, no universo semiótico em questão, à subalternização do corpo feminino.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romanceiro Popular. Cultura. Feminino

## Preliminares

Os estudiosos do texto popular adotam a terminologia *romance* para designar a poesia oral em verso, de natureza melódica, produzida pelo povo e transmitida ao longo das gerações. Sua origem encontra-se

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras. Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - DLCV. Brasil. João Pessoa – PB. E-mail: hermanorg@gmail.com

nos fragmentos dos cantares de gesta – estilhaços da poesia épica castelhana – difundidos na Península Ibérica durante os séculos X, XI, e XII. Nessa época, seus assuntos eram as aventuras e as façanhas, principalmente militares, de heróis pertencentes à alta classe da sociedade medieval, aos reis, aos condes, aos homens ricos ou aos simples cavaleiros.

Era poesía aristocrática, señorial, escrita originariamente pra um público de hidalgos, cantada en el palacio, en el castillo, en la casa solariega, en medio de lãs mesnadas preparadas para marchar al combate; era la poesía de la casta militar, heredera de lãs tradiciones de los visigodos (PIDAL, 1973, p.14).

No entanto, essa poesia, depois de um grande e ativo florescimento, começa a dar sinais de decadência nos séculos XIV e XV. Castilha passa a viver uma profunda desorganização de sua nobreza, provocada pela nova estrutura econômico-social que lhe fora imposta e que atingira todo o país. Realizada a unidade geográfica, pacificado o reino, a Espanha começa a expandir-se e a revelar um vigoroso espírito mercantil. Esses fatores interferem radicalmente na produção literária da nação castelhana, que passa, então, a ganhar outros contornos.

O processo de democratização, fruto do desenvolvimento comercial, exige e impõe uma mudança de rumo para a epopéia, símbolo da aristocracia de Castilha. A poesia nobre, de amplas dimensões, produzida para o deleite dos fidalgos nos dias ociosos de paz e tranquilidade, deu lugar a uma produção literária mais breve, que pôde servir aos homens mais rudes, menos descansados, ou seja, uma literatura que reflete o gosto e os anseios do povo.

Esse novo público, numeroso e heterogêneo, ao reclamar uma poesia com a qual pudesse se identificar, promove alterações extremas na antiga epopéia de descendência ilustre. O distinto caráter militar de valorização aristocrática foi substituído por temas mais variados; buscou-se a simplicidade e o fascínio das aventuras novelescas,

deixando de lado os episódios épicos sobre façanhas guerreiras. Os idílios amorosos e os conflitos deles decorrentes, nunca descritos pelos velhos cantares de gesta, passam a agradar e a encantar o espírito dos homens “indelicados”. E, assim, a poesia heroico-cavaleiresca se evolui, transformando-se numa expressão novelesca de interesse mais geral. A esse respeito, aponta PIDAL:

En esta larga vida, la poesía heroica salió de Castilla pra difundirse por España entera, y entonces tuvo que ensanchar su primitivo espíritu local y cantar héroes de otras regiones, abandonando su exclusivismo originário (1973, p.13).

A oralidade constitui a marca maior do romanceiro tradicional. Através dela, os romances se conservam e se transmutam. Em ocasião alguma, sujeitam-se à opressão da autoria, nem aos grilhões da escrita. Eles se adsorvem, dinamicamente, no imaginário de crianças, pais, avós, em suma, de um povo que os (re)constrói a cada momento que os enuncia. Transformam-se com as ideologias dos seus produtores, com as inconstâncias da memória e, sobretudo, com as coerções temporais. Explica-se, então, a textualização curta e, muitas vezes, fragmentada que apresentam.

Nosso estudo tem por objetivo analisar versões do romance oral *Branca Linda* (extraídas do *Romanceiro Português*, de Manoel da Costa Fontes), buscando compreender a dinâmica ideológica responsável por atribuir ao masculino prerrogativas que o *habilitam* a ultrajar, fragmentar e aniquilar o corpo feminino. Este, ao infringir os mandamentos da cultura, sucumbe aos castigos que lhe são, severamente, impostos. A seleção de mais de uma versão se deve à fragmentação textual característica do gênero. Curiosamente, as peças se complementam. O programa narrativo de um texto pode concentrar as informações necessárias à integralidade do programa de outro. Dessa forma, conseguimos ter uma visão mais ampla do fazer dos sujeitos presentes nas compilações.

## ***Brancalinda: a infidelidade do corpo feminino***

O artefato romanesco *Brancalinda* narra a trajetória de uma mulher cujo comportamento, moralmente reprovável, conspurca os preceitos ordenadores de um universo social construído sob a ótica masculina. A personagem, também denominada *Claralinda*, é uma jovem casada, de beleza abissal, que ignora, sem melindres, os preceitos matrimoniais de fidelidade. Ardilosamente, aproveita a ausência do marido para ceder às investidas de um cavalheiro que, embevecido por sua formosura, almeja possuí-la sexualmente. Sem nenhum pundonor, a ignominiosa esposa arquiteta, juntamente com o seu apreciador, o ato de adultério. É ela, inclusive, que fornece as diretrizes para a realização do ritual de perfídia. Surpreendentemente, a participação do amante é desvanecida na sedução que a astúcia feminina institui. Somos induzidos a enxergar o homem como uma pobre vítima que não conseguiu esquivar-se dos encantos atrativos de uma arrebatadora mulher. Observemos o seguinte excerto:

*\_Clarinda, linda Clara, tu és linda como o  
sol  
Eu quero ficar contigo nas pontas do teu  
lençol  
\_Nas pontas de meu lençol, hoje sim,  
amanhã não;  
Meu marido não está em casa, foi p'ra  
feira d'Ascensão.*

Reside, já na denominação que recebe, a idealização que torna a personagem principal um ser sedutor. Seu nome é construído mediante a união de elementos adjetivais, *branca (clara) e linda*, que passam a caracterizá-la fisicamente. É um ente majestoso que, metaforicamente, detém a claridade (ou brancura) suntuosa do astro solar. Esse estereótipo ecoa de uma formação discursiva, presente no imaginário do século XVIII, que tangenciou os ideais da escola romântica. Foi em plena efervescência do Romantismo português que muitos escritores e poetas, como Almeida Garrett, por exemplo, se voltaram à coleta e produção de textos populares. Em muitos deles,

introjeteram tortuosamente os princípios estéticos que circulavam na época. Entre eles, a divinização da mulher, descrita sempre em sua beleza esplendorosa e acentuada brancura. Esse último atributo está ligado a um ponto de vista étnico. Tanto no texto em questão, como no simulacro cultural que dele emana, a cor é um traço fustigador da individualidade social do homem. As mulheres brancas eram aquelas que se mostravam dignas de encômios por representarem o padrão europeu, além de figurarem nas camadas mais “consideradas” da sociedade.

Seria conveniente, aqui, um questionamento acerca da conduta feminina. Não estaria a mulher, num patamar superior, visto que ludibria um ente, legitimado pelas leis naturais, como seu dono? No universo semiótico e semiológico da narrativa, irrompe-se um arquétipo feminino que vaticina a esse sexo a necessidade de adaptar-se a determinados paradigmas, ideologicamente desenhados, peremptórios para sua aceitação e participação numa esfera institucional que nega as diferenças includentes entre os gêneros. Ao assumir o *status* angariado pelo vínculo conjugal, a mulher reserva para si comportamentos éticos que devem ser mantidos e reverenciados em favor, não de seu bem-estar e satisfação, mas em prol da dignidade masculina. Caso venha a violar um modelo de comportamento instituído como indispensável e identificador da boa índole, o olhar que o corpo social lhe encaminhará será contornado por repulsa e reprovação. No romance, a conduta desrespeitosa de *Claralinda* põe em declínio a sua virtuosidade. Ela burla todos os preceitos religiosos que prescrevem a fidelidade da esposa para com o marido. Desonra-o insidiosamente enquanto este se encontra apartado do lar, em virtude do exercício de atividades laborais, atreladas à caça ou ao comércio, a depender da versão examinada. Numa ótica argumentativa, a imagem de um homem trabalhador constitui um forte argumento em prol da desaprovação da mulher. Acentua a natureza pérfida daquela que, impregnada de ingratidão, despreza as virtudes de um cônjuge dedicado à provisão da família. Na balança social, a transgressão às leis da honestidade e do pudor desequilibra as relações entre homem e mulher. O brio daquele sobrepuja a falta de caráter desta. Observemos a diagramação:



Fig.

1.

A crueldade da protagonista é tamanha que, em alguns textos, o plano elaborado por ela para a efetivação de seus desejos carnaís aparece circunscrito num terreno de imprecação ao consorte distante. Na intenção de que a relação extraconjugal se efetive sem empecilhos, chega a praguejar a morte do companheiro, desejando que raios iníquos caiam sobre ele, partindo-lhe a língua, e que uma faca perfure o seu coração. Tal atitude, além de corroborar a vileza da infiel mulher, deixa latente o temor que alimenta em ser descoberta em sua transgressão. Isso porque a traição, nesse âmbito, não denota uma autonomia ou sublevação do *eu feminino*, mas simplesmente traduz uma subserviência a um parâmetro social que determina o pensar e o agir do indivíduo conforme o papel desempenhado. O medo ergue-se, assim, como o estágio de consciência do erro, ou melhor, demarca o reconhecimento de que uma sanção se fará necessária, se o desvio vier à tona. Atentemos para os fragmentos seguintes:

*Uma noite não é nada para eu estar contigo,  
Se não fosse **pelo medo** que eu tenho de meu marido  
O meu marido foi p'r'à caça p'r'à caça de Aragão*



*Más raios lhe parta a língua,        um cutelo o  
coração*

Numa leitura menos tímida, poderíamos dizer que, inconscientemente, a mulher anseia atingir, no homem, aquilo que denota, nela, índices da *deficiência*, da *falta*. A língua remete ao domínio da expressão, do discernimento, da fala crível e descomedida. O coração, por sua vez, contém-se na simbologia do acolhimento e da união. Na condição de traidora, *Brançalinda* perde os signos da decência e suas palavras, conseqüentemente, infundem o desasseio moral, sinalizando para si mesma o seu erro. Esse conflito interno, talvez explique o desejo de que forças danosas da natureza extraíam a língua do marido, cujas palavras ainda se mantêm sóbrias e abstinências de engodos. Os sentimentos do parceiro conservam os afetos que resguardam a relação conjugal. Seu coração permanece intacto, firme e incorruptível. Essa imagem de excelência social humana, possivelmente, se institui como reflexo especular por meio do qual a esposa desleal se vê em sua essência adversa. O coração feminino, nesse caso, revela-se condescendente à desavença matrimonial.

O amante não adentra no universo de conspiração, instaurado pela esposa infiel, imbuído de coragem e destemor. Ele também receia pelo desvelamento do adultério, certamente, devido ao fato de sua participação, no crime contra a honra de um *bom homem*, exigir uma punição tão severa quanto aquela dirigida à fêmea traidora, ou seja, a morte. Ao declarar à *Claralinda* a veleidade de tê-la durante uma noite serena e tranquila, sem a iminência de um flagrante, o cauteloso rapaz já antevê os riscos que um relacionamento com uma mulher maritalmente comprometida pode trazer. A expressão qualificativa *sem temor*, associada ao vocábulo *noite*, encerra uma informação pressuposta que sustenta nossas inferências. Essa estrutura conduz-nos à constatação de que o amante já tinha conhecimento de que a mulher, objeto de sua cobiça, fruía de ocasiões favoráveis à quebra da fidelidade conjugal. Supunha, certamente, que esses momentos se prestavam a encontros furtivos, sem sustos e sobressaltos. É por conhecer tais indicações que o astuto comparsa expõe a sua cúmplice a ânsia de tê-la, sexualmente, numa ocasião em que a escuridão lhes fosse generosa e não, denunciante. A intimidade como a interpela,

denominando-a de *meu amor* sem ser repreendido, alude a uma traição que já se processava através de gestos, olhares e complacências. Observemos os seguintes versos:

*\_Brancalinda, Brancalinda      Brancalinda,  
meu amor;  
quem me dera estar contigo      uma noite sem  
temor!*

Chegada a noite do tão esperado encontro, a falsa esposa abriga o amásio sob os tão desejados lençóis. As horas passam e, à meia-noite, a tranquilidade dos algozes é interrompida pela presença imponente do marido que, inesperadamente, bate à porta. Um dado que nos chama atenção, aqui, é a referência cronológica *meia-noite*. É sabido que as forças sobrenaturais caminham junto às camadas populares desde a Antiguidade. Tornaram-se mais sólidas e mais fantásticas na Idade Média quando o maniqueísmo cristão passou a influenciá-las diretamente. Os eventos naturais, biológicos, culturais, econômicos foram obrigados a ocupar dois polos: o do bem e o do mal. Quanto mais abstruso o elemento, mais superstições o envolviam. Uma delas, por exemplo, recai sobre o caráter místico de determinadas horas ou frações do dia. O folclore reserva para as doze horas *às insígnias da revelação, da intervenção divina, do aparecimento das entidades sobre-humanas* (CASCUDO, 1984, p.45). Provavelmente, a incorporação desse elemento temporal esteja relacionada à aparição imprevista do marido. É como se forças sobre-humanas se colocassem como coadjuvantes na tentativa de levá-lo a descobrir o ato desonroso:

*Onze horas, meia-noite      marido      à      porta  
bateu;  
Bateu uma, bateu duas,      Claralinda      não  
falou*

As insistentes investidas do esposo contra a porta despertam, inicialmente, o silêncio dos que se encontram, em conduta libidinosa, dentro do recinto. Essa ausência de ruídos é duplamente significativa: para os que transgridem a moralidade, sinaliza a aflição, o desespero

para elaborar evasivas, o prenúncio da descoberta; para o fiel marido pode ser um sinal de que algum mal acomete a estimada esposa ou um indício de uma possível traição. Institui-se, a partir de então, um jogo em que fatos e mentiras se digladiam. Observe o trecho que se segue:

*\_Claralinda está doente, ou tem lá outros  
amores;  
ando à procura das chaves para abrir os  
corredores*

O primeiro subterfúgio da mulher desleal é tentar justificar a delonga em atender aquele a quem deve, numa postura transigente, explicações de seus atos. A escapatória utilizada é a declaração de que perdera as chaves e, portanto, necessitara de tempo para procurá-las. O astucioso esposo refuta a desculpa ardisosa da indigna companheira, colocando em relevo o valor atribuído por ela ao simples objeto. Apregoa, com severidade, que as chaves, se feitas de ouro ou prata, são provenientes do dinheiro que ele detém e, por isso, o esforço descomedido em encontrá-las não tem fundamento.

Essa fala coloca em cena um instrumento dominatório de natureza estritamente masculina. Como a narrativa incorpora traços identitários de uma sociedade patriarcal, o homem se ergue como o detentor dos bens, o provedor da esposa, o fundador da instituição familiar. A mulher, reclusa ao lar e, por isso, impossibilitada de exercer atividades laborais fora do ambiente doméstico, deixa-se submeter à proeminência econômica do homem, passando a concebê-la, socialmente, como fator de sobrevivência e dignidade. O intento do implacável marido é anular, por intermédio da constatação de sua posição abastada, a argumento inconsistente de seu cônjuge. Recuperemos os versos seguintes:

*Pois se elas eram de prata, meu dinheiro me  
custou;  
Se elas eram de ouro meu dinheiro as  
pagou*

Outros vestígios da infidelidade da esposa são duramente contestados pelo desconfiado esposo. De imediato, interroga-a sobre a presença de um cavalo em seus domínios. Como réplica, recebe da oprobriosa mulher uma fala envolta, mais uma vez, em esquivas. Ela, habilmente, afirma que o estranho animal consiste num presente dirigido a ele por seu sogro. Dentro do lar inóspito, depara-se com um casaco, alheio a seu uso, que incita sua curiosidade e suspeita. Prontamente, pede a companheira explicações sobre a vestimenta. O inocente homem é agraciado com a resposta de que aquele indumento, concluído naquele instante, é um regalo produzido por sua gentil e abnegada mulher. Chega, também, a questioná-la sobre um chapéu, enfeitado a galão, que lhe chama visivelmente a atenção. No intuito de deixar latente sua condição de boa esposa, assevera ser, este, mais um mimo engendrado por suas próprias mãos para o saudoso esposo:

*\_De quem é aquele cavalo que na minha loja  
guinchou?*

*\_É para ti, meu marido, que meu pai te  
comprou.*

*\_De quem é aquele casaco qu'está ali  
dependurado?*

*\_É para ti, meu marido mesmo agora  
acabado*

*\_De quem é aquele chapéu enfeitado a  
galão?*

*\_É para ti, meu marido, feito pelas minhas  
mãos*

Em todas as versões analisadas, os falsos “presentes” conduzidos ao marido traído procedem, inventivamente, dos familiares de sua estimada mulher, geralmente o pai e irmão, por se tratarem de instrumentos circunscritos ao universo masculino e que, logicamente, não poderiam ser produzidos por uma frágil esposa: cavalo, armas, espadas. Além disso, a inserção dos atores familiares se revela congruente ao período sócio-histórico, altamente conservador, que tangencia o romance. Seria execrável que uma mulher, legitimamente casada, recebesse visitas de outros homens na ausência do marido. Tal

conduta poderia macular fortemente a sua honra, levando-a a uma reprovação social. Somente parentes poderiam fazê-lo e, com isso, salvaguardar a reputação requerida pelo *status* feminino. Observemos o trecho abaixo:

*De quem é aquele cavalo branco que na minha  
estrebalaria entrou?*

*\_É vosso, meu D. Alberto, que meu pai vo-  
lo mandou.*

*De quem é aquelas armas que no meu  
cabinete estão?*

*\_São vossas, meu D. Alberto, que vos manda  
meu irmão*

Enquanto os sinais se situaram na ordem do material, do inanimado, a ardilosa esposa conseguiu, com argúcia, se esquivar. Todavia, o marido, falto de confiança, surpreende-se com mais um elemento: uma respiração mais prolongada que advém de seu quarto. Ao indagá-la quem estaria a suspirar em seu leito, a ignominiosa companheira, tomada pelo temor, perde o ânimo e desfalece, esmorecendo-se ao chão. O marido, então, tem a comprovação do adultério. Há versões em que o amante é flagrado e a mulher, diante do ocorrido, confessa seu ato vergonhoso, assumindo toda responsabilidade pela traição e rogando, humildemente, que ela seja punida, com a morte, em vez do desonroso *cavaleiro* com quem manteve relações extra-matrimoniais:

*De quem é aquele suspiro que no meu leito  
suspirou?*

*Claralinda não falou, caiu no chão e  
desmaiou.*

*\_Quem é aquele cavaleiro que no meu quarto  
suspirou?*

*Diz-me tu, ó Brancalinda, como para aqui  
entrou*

*\_Não mates o cavaleiro,    que não tem culpa  
de nada;  
Antes mate Brancalinda,    que traição te tem  
armada*

Como se percebe, nos fragmentos acima, a mulher não demonstra ter o menor respeito ou apreço para com o marido. Não há preocupação, por parte dela, de tentar justificar seu grave desvio de conduta. Coloca-se, aliás, em defesa da vida do amante e ignora completamente o valor de sua existência. Em termos humanos, tal comportamento pode parecer enobrecedor uma vez que uma vida é dada em prol de outra. Entretanto, no que diz respeito às conformações sociais, o gesto ratifica o caráter pérfido da esposa, visto que trai duplamente o seu cônjuge: desonra-o em sua ausência e, o mais estarrecedor, envergonha-o diante de seus olhos.

A punição dirigida aos algozes varia de texto para texto. Em algumas peças, o bondoso esposo atende a súplica da desonesta mulher e decide não matar o inescrupuloso cavaleiro. Entretanto, prenuncia ao traidor um castigo: será alvo de igual falsidade. Vivendo ao lado de uma adúltera, resta-lhe apenas a surpresa de encontrar, sob os seus lençóis, um ignóbil estrangeiro. Sofrerá, portanto, a mesma ação ignominiosa que praticou. É preciso não deixar de falar que o amante, a depender do texto, ostenta o papel temático de amigo. Não é a esmo que detinha informações sobre o cotidiano do casal. Sabia, inclusive, que a bela *Claralinda* passava noites sem a companhia do marido. Esses subsídios discursivos dão relevo ao deslustre e infâmia dos companheiros que se deixaram levar pelo prazer carnal e suplantaram a lealdade do casamento e a concórdia da amizade. A nobreza de caráter reside naquele que rebaixa a dignidade e eleva os sentimentos, salvaguardando a vida de um ser movido pelo fingimento e abjeção. Vejamos os seguintes versos:

*\_Eu não mato o cavaleiro, ele que coma o seu  
pão;  
Nem te mato, Brancalinda, sempre te tive  
afeição*

*E quem é aquele homem      que na minha cama  
está?*

*—É vosso amigo seu,      qu'aqui      o      veio  
visitar.*

Deixá-la a mercê do olhar reprovador da família constitui a sanção mais recorrente. É uma forma de marcá-la negativamente no seio social, de oprimi-la perante os seus e, com isso, torná-la paradigma do que deveria ser impraticável. Em algumas narrativas, o austero marido lança-a ante o ser paterno para que este tome conhecimento da vida licenciosa da filha, cujo comportamento, assaz questionável, avilta a sociedade. Com isso, o enunciador nega a hombridade da figura do pai que se vê, nesse momento, em presença do fracasso de seus valores e princípios. A educação que dirigiu aos descendentes se mostrou, então, ineficiente e debilitada. Notemos os seguintes versos:

*Hei-de-t'ir levar a teu pai,      e hei-de-lhe dizer  
assim:*

*Aqui tem a sua filha,      que não me quer só  
a mim.*

Os consanguíneos de uma adúltera também padecem de uma forte estigmatização social. Em determinadas comunidades, prevalece a ideologia da corrupção do sangue, ou seja, se uma mulher envereda pelo caminho da libertinagem e infidelidade conjugal, toda a genealogia feminina, a qual ela pertence, será considerada “degenerada”, pervertida, propensa ao vício e à insídia. Para amainar o repúdio externo, a transgressão deve ser incisivamente rebatida e a infratora deve receber, com severidade, a punição que lhe cabe. Somente assim, o fato servirá como exemplo para todas aquelas que estiverem religiosamente comprometidas com um homem. No romance, acontece algo análogo. O marido almeja exterminar a desleal esposa diante das irmãs dela, a fim de que estas, ao presenciarem o castigo, tenham fazer o mesmo com os seus cônjuges:

*\_Vai chamar as tuas manas, que te despeçam  
p'ra o fim;  
Que não sejam p'ra'os seus maridos como tu  
fostes p'ra mim*

A performance dos atores, no enunciado, simula o drama da contrafação conjugal sob uma projeção locucionária em primeira pessoa. Os actantes discursivos se apropriam da expressão narratológica e, na condição aparente de enunciadores, conduzem os acontecimentos numa perspectiva marcadamente subjetiva. O resultado é um espetáculo social que escapa à exterioridade do mundo e adquire, na enunciação, um revestimento ideológico específico. A moral, a ética e a condescendência humanas passam a endossar os conceitos institucionais de uma sociedade regida pelas leis culturais que determinam direitos aos homens e deveres às mulheres. A embreagem, linguisticamente marcada, *afugenta os atores para uma zona antrópica identitária* (RODRIGUES, 2010, p.104), onde o engodo feminino impõe-lhes uma aproximação que define a direção discursiva de seus enunciados.

A plateia antropológica assiste, assim, a uma encenação que se desenvolve a partir de seus reclamos e protestos. Não há um distanciamento manifesto entre a instância do dito actancial e as vozes portadoras dos dizeres sociais, projetadas pelos entes enunciantes. Com isso, o adultério, alteração temática da narrativa, transita de sua existência testemunhal para o palco da vivência imediata. O conluio entre a mulher infida e seu comparsa situa-se num patamar enunciativo onde as falas seguem o percurso incongruente dos desejos. As paixões trazem à tona a preleção proibida através da qual o marido (homem vitimado pelos interesses escusos) faz-se presente, embora esteja fisicamente afastado desse círculo confabulatório. O receio, a apreensão e o medo presentificam-no, conceitualmente, nas falas que instauram a trama atroz. Como contrapeso, assim que envereda pelo caminho da revelação, promove uma ruptura na vicissitude dos acontecimentos, fundando uma enunciação, assenhorada por julgamentos e suposições, que impele vítima e traidores para uma mesma zona de confronto e identificação.



Os pais, o irmão e as irmãs de *Brançalinda* não apresentam um trajeto narrativo explícito e autônomo. Apresentam-se como seres desprovidos de faculdade elocutiva, cuja existência depende da expressão delineada pelos atores-enunciadores que os instituem, discursivamente, como enunciatários. Em termos persuasivos, exercem a função de foro directivo, conduzindo os pontos de vista dos sujeitos enunciantes para uma “jurisdição” instauradora de uma dada verdade. Os familiares masculinos são colocados, estrategicamente, como vozes de apoio. Eles fundamentam uma enunciação, erguida sobre alicerces fraudulentos, que carece, portanto, de argumentos “apropriados” para que o engodo se mantenha. Culturalmente, não obtemperam as insígnias que a eles são atribuídas. O cavalo, as espadas, o capote e o chapéu fundam um campo semântico que gira em torno do *ser homem*. Como meio de torná-las espacialmente válidas, a adúltera encaminha essas “provas” para os únicos indivíduos socialmente aptos a visitá-la na ausência de seu senhor. É uma solução bastante sagaz.

O companheiro traído designa a figura do sogro e das cunhadas como vozes de contestação e anseio de consciência. Ao materializá-las em seu discurso, intenta negar a nobreza de caráter de toda uma linhagem, em cujo receptáculo reside um membro corrompido e infeccioso, capaz de fazer propagar o ato vergonhoso. Concorre para os pais a função de estabelecer os limites comportamentais dos que estão sob os seus cuidados e compete, especificamente, aos filhos mais velhos o exemplo para os mais jovens. No texto, esses encargos sociais são claramente contestados quando a mulher infiel é exposta aos olhos da censura e exprobração de seus familiares. Diante de tal acontecimento, os progenitores consignam o seu malogro enquanto instrutores e as irmãs se veem destituídas de sua compostura e alinhamento moral. Observemos os excertos abaixo:

*\_Meu sogro e minha sogra,      aí têm sua filha,  
Qu'eu não a mandei matar      pelo bem qu'eu  
le queria.*

*\_Vai chamar as tuas manas,      que te despeçam  
p'ra' o fim;*

*Que não sejam p'ra'os seus maridos como tu  
fôstes p'ra mim.*

Uma versão, em particular, registra uma informação bastante curiosa. A mulher, prestes a ser extirpada pelo crime que cometera, manifesta o seu *status* elevado como forma de aplacar a ira do rigoroso marido. Talvez, para ela, a procedência privilegiada (filha de um *doutor*) configure um instrumento angariador de respeito e clemência. Além disso, para reforçar o clima de comoção, alia a posição social à jovialidade da qual desfruta. Consequentemente, projeta-se como uma mulher socialmente merecedora de indulto e portadora de uma ingenuidade que a impulsiona ao pecado. Argumentativamente, exime-se de qualquer culpabilidade “intencional”. A pouca idade constitui, nesse prisma, o fator determinante para que ceda à tentação do espírito e aos desejos da carne. Constatemos os versos que se seguem:

*\_Nós éramos três irmãs, todas filhas dum  
**doutor**;*

*Eu por ser a mais **novinha** é que caí neste  
clamor.*

O romance detém um revestimento espacial nada anódino. Os espaços aprisionam as vozes que confirmam aquilo que as palavras, em sua superficialidade concreta, escondem. A primeira orientação locativa que nos chama a atenção é a *feira de Ascensão*. O evento faz parte das comemorações que integram a *Quinta-feira de Ascensão*, um rito religioso católico, preservado em território português, que celebra a elevação de Jesus Cristo aos Céus, depois de quarenta dias de sua ressurreição. No calendário lusitano, a solenidade ocorre trinta e nove dias após o domingo da Páscoa e tem, como atrativo maior, uma feira onde a população estabelece atividades comerciais dos mais variados tipos. Prolonga-se por vários dias e perdura a noite toda. Esses designativos são de extrema importância para compreendermos os motivos que, na narrativa, levam o cônjuge a afastar-se de seu lar. Provavelmente, dirige-se à festividade para instituir, aí, um fazer laboral, o que justificaria sua longa ausência do corpo familiar e explicaria, sobretudo, o fato de a esposa permanecer restrita ao

**GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014 514

ambiente doméstico. Na linha histórica que se irrompe no texto, a participação de uma mulher casada em cerimônia pública, sem o acompanhamento do esposo, constituiria uma grave violação do protocolo social.

Por edificar-se, preponderantemente, como referência religiosa, o local atribui ao homem traído uma semântica cultural positiva. Embreado nesse *topos*, passa a compartilhar dos valores ideológicos que nele circulam. O enunciador constrói, assim, a imagem de um indivíduo laborioso e detentor de devoção e fé. Tais atributos situam-se, naturalmente, como signos de pertença e aceitação. Aqueles que não reverenciam os costumes sagrados conservam-se, portanto, distantes desse espaço. É o caso dos pícaros amantes que, enunciativamente, posicionam-se numa debreagem, tanto em relação ao ambiente físico (a feira), quanto aos ensinamentos sacros que dele emanam.

Em dadas versões, a ancoragem espacial *feira de Ascensão* cede lugar para *campos de Aragão*. Com isso, a peça restaura seu pacto discursivo com a Idade Média. O reino de Aragão foi um dos territórios cristãos erigidos na Península Ibérica, durante a longa batalha pela expulsão dos mouros. Anexado ao Estado de Pamplona em 925, conseguiu sua independência apenas em 1305. Seu último rei, Fernando de Aragão II, mediante himeneu com Isabel de Castela, unificou os reinos numa monarquia centralizadora que deu origem à moderna nação espanhola. O enunciador funda esse *locus* como uma região onde o espírito de caça é revivido. É bom lembrar que príncipes e nobres feudais consideravam a prática de perseguição aos animais selvagens um esporte de diversão e confraternização entre os seus. A depender do animal a ser capturado, os fidalgos-caçadores passavam horas e, mesmo dias, embrenhados nas florestas, buscando aprisionar ou exterminar a presa selecionada. No romance, D. Alberto (em outras compilações, Conde Alberto), homem marcado pela desonra matrimonial, dedica-se a tal ofício. Aliás, arreda-se de sua esposa e de sua casa para executá-lo. O título honorífico que carrega, *Dom ou Conde*, coloca-o entre os membros de uma classe social abastada e, nessa condição, como já fizemos questão de assinalar, usufrui da caça como ocupação ligeira e agradável. Nas versões onde a nomeação não é registrada, possivelmente, o caçador encalce os animais para a

provisão da família. É uma leitura que não pode ser descartada, dado o itinerário temporal e espacial do romance.

Seja um ilustre fidalgo ou um simples “plebeu”, o marido de *Brançalinda* extrai dos *campos de Aragão*, locação onde se encontra culturalmente embreado, atributos que o engrandecem em força física e brio. A ação que perpetra acentua seu ânimo, virilidade e coragem, tornando-o um personagem completamente indômito. Não é por acaso que o adultério é tramado sob a luz da apreensão, do receio e do medo, em tal grau que os traidores temem por suas próprias vidas. Em relação a estes, *Aragão* se ergue como uma referência tópica que separa radicalmente a intrepidez e a covardia, o duelo físico e o combate conspirativo, a probidade e a depravação. Dele debreados, os atores aleivosos consideram-se livres para cometer o ato repulsivo e infame.

A habitação do casal, representada em seus cômodos constituintes, como portas, estrebaria, gabinete, corredores e leito, figura como um metaespaço onde os actantes do enunciado, antes dispostos em dois pólos locativos distintos, passam a partilhar de uma mesma zona de embate e subversão de valores. É nesse ambiente que se dá a falência da lealdade matrimonial. Ironicamente, o espaço instituído pelos parâmetros religiosos como recinto da decência, da educação e da instrução, subleva-se como lugar de corrupção, dolo e fraude. Aquela responsável por preservá-lo, sustê-lo em bases morais sólidas, desencadeia uma ação que o faz desmoronar, em termos éticos. Na verdade, encontramos-nos diante de uma instituição que falha, de forma retumbante, em sua função corretiva, seja em relação à eliminação dos maus costumes, seja no que diz respeito à infusão de conceitos sãos.

É bom observar que, em cada compartimento desse macro espaço, há um vestígio que compõe o ritual espúrio. O amante deixa o cavalo na estrebaria, adentra na casa da mulher desejada, percorre o corredor e, aí, despe-se do casaco. Dirige ao gabinete e espolia-se de seus expedientes bélicos. Ao chegar à alcova, entrega-se ao ato sexual. A exata localização dessas insígnias projeta um percurso já previsto e conveniente àquele que, habitualmente, se ausenta de seu lar. Usando-se de uma lógica cultural, espera-se que o marido, ao introduzir-se em seus domínios, restitua o animal de montaria à cocheira e, de ímpeto, penetre em sua morada. Se ele retorna de um trabalho fatigante ou de

uma caça exaurível, o mais provável é que se prive das pesadas vestimentas e deposite suas armas no lugar apropriado. A saudade da esposa o conduzirá, precisamente, ao leito e, lá, saciará suas vontades. Dessa forma, constatamos uma simetria que põe esposo e amante em posições semelhantes. Quiçá seja essa relação que promova e sustente o estado de desconfiança que culmina na comprovação do adultério. Vejamos a ilustração que se segue:

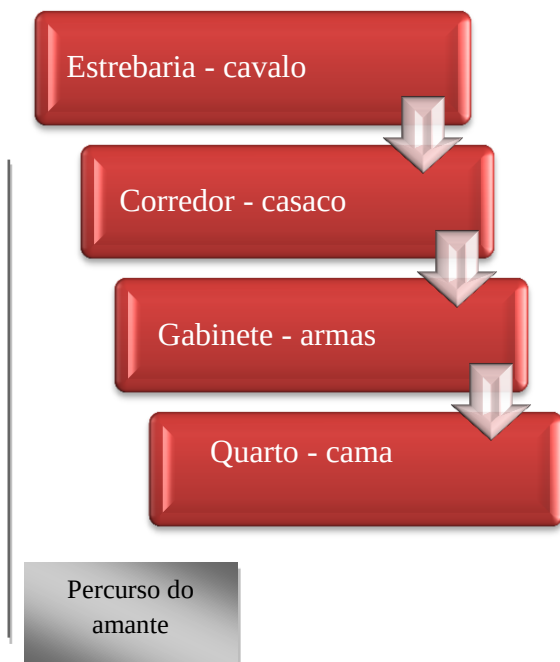




Fig. 2.

A fixação do tempo, no romance *Brançalinda*, submete-se às forças incoativas da ação dramática. O fluxo dialógico *confere uma circunstancialidade contígua que reflete à própria interação do homem com o meio físico, histórico e social* (RASTIER, 2010, p.25). Os atores se contendem num espetáculo, automatizado pelo concurso falsamente espontâneo de suas vozes, onde a objetividade dos atos e dos estados se desfaz no caráter estacionário e confinante do presente. A encenação transita, pois, ancorada no palco do *agora*, condensando os espaços, travestindo os sujeitos e recompondo uma realidade que se sujeita à morte para, assim, ressurgir, majestosamente, em outro ambiente. À semelhança de uma prática antropofágica, o mundo enunciativo alimenta-se do passado ideológico, para dele extrair os conceitos que, numa posterioridade, serão convertidos em acontecimentos coevos. O tempo, da forma como se apresenta na narrativa, permite que os fatos estejam, ilusoriamente, localizados numa zona de identificação passional entre enunciador e enunciatário.

Estruturalmente organizada como uma peça para fins representativos, a narrativa desenvolve-se mediante falas e réplicas que incorrem dos personagens atuantes no enunciado. A teatralidade, sob o

estatuto preponderante do presente do indicativo, urde um cosmos no qual a vida se refaz conjuntamente com a linguagem. A enunciação revela, aí, o seu lado mais antropológico. O curso conversacional imprime uma verdade que está em conformidade com a exterioridade do mundo. Em alguns momentos, porém, esse movimento formal de vozes é interrompido por uma entidade enunciante/narratológica que, embreada na cena mas debreada de sua cronologia, promove uma erupção textual marcada por uma visão onipresente e sequenciadora dos eventos. Estes aparecem materializados em terceira pessoa e comportam ações que se desenvolvem no pretérito perfeito. Essa peculiaridade recupera um traço característico do gênero. O romance popular, *em sua funcionalidade social, prestava-se verdadeiramente a rústicas representações teatrais* (RODRIGUES, 2010, p.165). Nelas, havia um sujeito responsável por demarcar a progressão vocal dos atores e introduzir comentários acerca de determinados episódios a fim de assegurar a compreensão do público. Vejamos alguns versos:

Onze horas, meia noite,      marido    à    porta  
bateu;  
Bateu uma, bateu duas,      Claralinda      não  
falou  
Claralinda, linda clara,      caiu    no    chão,  
desmaiou

A utilização do pretérito perfeito, além de recompor as circunstâncias fenofísicas da narrativa, ampara uma noção semântica de distanciamento veridictório que afiança a ubiquidade discursiva do enunciador/narrador. Espacialmente conscrito numa instância antrópica de identificação, intervém com uma fala distal que encadeia o acabado e legítimo ao progressivo e parcial. As referências temporais que esboça são aquelas incompatíveis à consciência dos atores. O marido desonrado e a mulher adúltera alimentam-se do inesperado, do improvável e do duvidoso. Qualquer indício de fidúcia em suas falas afetaria a coerência temática que, isotopicamente, mantém a linha lógica da narrativa. As informações dissonantes ao diálogo actorial constituem coordenadas axiológicas que revelam a posição do enunciatário sobre o evento em discussão. Correspondem a pontos de

vista que excedem a mera constatação ou comprovação factual, projetando sobre os enunciados uma orientação argumentativa a favor daquele que se apresenta como vítima de um ato torpe.

Uma estrutura crônica reentrante nas versões examinadas é a oposição entre o hoje e o amanhã. A primeira grandeza sustém a acessão da formosa mulher ao apetite amoroso de seu admirador. Traduz a permissividade, o oportuno, o favorável, isto é, satisfaz as condições requeridas para a ligação azáfama entre os amantes. Ao *dia seguinte* – o amanhã – agregam-se os semas da negação, da recusa, do interdito. Encerra uma significação que comporta a consciência e culpabilidade feminina ante um circunspecto desvio de conduta. Como sabemos, o ato de libertinagem é idealizado pelo homem desejoso, mas a consumação é aquiescida pela mulher que se compraz com os elogios que recebe.

### **Considerações Finais**

A literatura oral, produto de uma reconstrução coletiva e, por isso, arquetípica, manifesta uma instabilidade, quer estrutural, quer conceitual, desencadeadora de uma identidade linguística, antropológica e, sobretudo, histórica. Os gêneros que a transigem partilham diferenças e similitudes que se desvelam, subitamente, na interação interlocutiva dos sujeitos responsáveis por sua manifestação. A enunciação assume, simbolicamente, a função de áugure cujos devaneios trazem as insígnias que nos elevam ao reconhecimento daquilo que, conscientemente ou não, produzimos.

Em termos conceptuais, a narrativa examinada sustenta uma axiologia puramente tradicional, decorrente dos valores culturais preservados pelos grupos que dela fazem uso. Comporta em seu cerne, os princípios ordenadores de uma sociedade pautada em posições, radicalmente, religiosas, econômicas e morais. A ética é vislumbrada a partir da corrupção da mulher. O ato de adultério assinala a decomposição de sua índole. Ao marido traído, revestido em hombridade e bom caráter, é dado o poder se subjugá-la segundo sua vontade. A lei social prescreve tal soberania.



## **LIMITS OF BODY: SIGNS OF FEMININE IN PORTUGUESE POPULAR TEXT**

### **ABSTRACT:**

In distant times, the female body had been subjected to a horrific process of subordination and erasure, based on Manichaeism responsible speeches by characterizing it as a receptacle of evil. During the Middle Ages religious riot, circumvented by stigmas and patriarchal ideologies, the woman succumbed themselves before the desire and the gaze of man. The hands of a lover, spouse, and even the parent, your body suffered a physical and moral disintegration. The gothic world, with its paradigms coming of christianity, subtracted female sexual pleasure, the choices and at times, has undercut him freedom. This image has seeped so popular text in the vicissitudes of time and space have proved powerless and therefore were not able to delete it. The traditional romanceiro, thus a temple at the same time classic and medieval, where women denuded and revive the faces of the past. When adulterers, liars, sinners are punished violently by his master (or masters). Our proposed work is to examine, from a semiotic-discursive approach, the popular romance *Brancalinda*, with the purpose of understanding the axiological values that impinge on the semiotic universe in question, the subordination of the female body.

**KEYWORDS:** Portuguese Romanceiro. Culture. Feminine

### **REFERÊNCIAS**

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Editora Universitária, 1984.

PIDAL, R. Menéndez. *Romanceiro Hispânico*. 2ª edição. Madri: Editora Espasa-Calpe S.A., 1968.

PIDAL, R. Menéndez. *Estudios sobre el Romancero*. Madri: Editora Espasa-Calpe S.A., 1973.

RODRIGUES, Hermano de França. *Da singularidade do homem à multiplicidade do eu: Enunciação e Subjetividade no texto literário de expressão popular*. Tese de Doutorado - UFPB. João Pessoa, 2010.

RASTIER, François. *Ação e sentido por uma semiótica das culturas*. João Pessoa: Editora Universitária, 2010.

## **BIBLIOGRAFIA**

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *A tradição ibérica no romanceiro paraibano*. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 2000

COURTÉS, Joseph. *Analyse Sémiotique du Discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette, 1991.

GREIMAS, A. J. 1977. Os Atuantes, os Atores e as Figuras. In: *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.

LE GOFF, Jaques. *História e memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

# ASPECTOS DO FANTÁSTICO E DO GROTESCO EM EDGAR ALAN POE

Luciane Alves SANTOS \*

Maria Alice Ribeiro GABRIEL \*

**RESUMO:** Edgar Allan Poe construiu sua notoriedade sobre o domínio de um gênero muito difundido na imprensa do século XIX: as histórias de mistério e horror. “The Facts in the Case of M. Valdemar” (“O caso do senhor Valdemar”), publicado em 1845, soma elementos das pseudociências populares à época, como o mesmerismo, o mistério e o macabro ao conto de terror de Poe. Em *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (*O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*) (1957), Wolfgang Kayser atribui a Poe a melhor definição jamais dada por um escritor à palavra “grotesco”. Poe forneceu uma descrição interpretativa deste conceito, integrando em um universo turbulento a distorção dos elementos, a confluência entre domínios, a simultaneidade do belo e do bizarro, do horroroso e do nauseabundo. Segundo Kayser, o “grotesco” abrange dois planos na obra de Poe: uma situação concreta em que a ordem do mundo é desvirtuada ou se desorganiza; e a narrativa do fantasticamente bizarro, do horror e do noturno inexplorável. “O caso do senhor Valdemar” reintegra os dois planos no vasto campo da narrativa fantástica, em que a aparente ordem normativa da realidade se desfaz por um evento ou fenômeno que transita entre o sobrenatural e o inconcebível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Edgar Allan Poe. Grotesco. Fantástico.  
**Introdução**

---

\* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta do Departamento de Letras (campus IV) da Universidade Federal da Paraíba. lucianesantos@usp.br.

\* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Museu da Tolerância de São Paulo - Departamento de pesquisa e documentação. avmarg@hotmail.com.

Pesquisadoras vinculadas ao grupo de pesquisas: **Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade.** UFPB

As últimas horas de Edgar Allan Poe têm sido matéria de especulação desde que ele foi encontrado em uma das ruas de Baltimore, em 3 de outubro de 1849, e levado para o Washington College Hospital onde faleceu 4 dias depois.

Decorridos 122 anos de sua morte, é exposta pela primeira vez ao público, em Baltimore, “Pendant with a Monk and Death”<sup>1</sup> uma peça barroca do renomado colecionador Henry Walters: um pingente confeccionado em marfim entre 1575 e 1675, para o uso de um monge. Representando uma cabeça dividida para unir a face de um monge em uma metade, e um crânio na outra, a joia evoca ao seu possuidor a própria mortalidade e a certeza do fim. O artista transmite a realidade de impedimento da morte através dos olhos do monge rolando nas órbitas, seus lábios entreabertos, e seu *pallor mortis*, o qual é sugerido pela cor natural do marfim. Este tipo de imageria era recorrente nos séculos XVI e XVII para recordar a inexorabilidade da morte e advertir: *Respice post te! Hominem te memento!* (Olhe atrás de si; lembre-se que não és nada além de um homem).

Retrato similar é esboçado por Edgar Allan Poe, em 1845, no conto “The Facts in the Case of M. Valdemar”. A narrativa, que transita entre o fantástico e o grotesco, detalha a perturbadora experiência magnética empreendida por um estudioso da hipnose, o senhor P..., cuja pretensão é avaliar a condição humana *in extremis* em seu amigo tuberculoso e moribundo.

A integração do fantástico e do grotesco assume formas e funções variadas nas narrativas de Poe. Para analisar essas particularidades, especificamente nesse conto, é necessário definir os momentos e situações em que essas diferentes funções se manifestam. Uma delas, a de convencer o leitor da verossimilhança de um acontecimento discutível e inverossímil, é retoricamente construída pela técnica do narrador representado. Para proceder ao estudo, os princípios teóricos de W. Kayser, Filipe Furtado e outros estudiosos do fantástico serão fundamentais para nortear a análise das narrativas modernas e interrogar a fronteira entre o real e a ficção, que as histórias de Poe não cessam de atravessar.

---

<sup>1</sup> *Pendant with a Monk and Death*. [The Walters Art Museum Works...](http://TheWaltersArtMuseumWorks.org). Disponível em: [art.thewalters.org/.../pendant-with-a-monk-and-deat...](http://art.thewalters.org/.../pendant-with-a-monk-and-deat...)Acesso em: 11/12/13.

## A construção do Fantástico

A queda do Antigo regime não trouxe apenas novas formas de governo. Escritores como Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, Howard Phillips Lovecraft e H.G. Wells, levaram à ficção a afirmação do espírito científico e a crise religiosa. As literaturas do século XIX e início do século XX buscam apoio nos séculos precedentes; elas se interrogam sobre a extensão e supremacia da cultura ocidental. Em que medida estas outras configurações políticas e culturais favoreceram novas estéticas sob o entrelaçamento de crenças, saberes e poderes?

Em meio a inúmeras indagações, escritores como ETA Hoffman, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant integraram o movimento fantástico que encarnou a tensão entre o rigor do espírito científico e a análise e descrição de fenômenos extraordinários ligados ao ocultismo, às novas explorações filosóficas e a experimentos pseudocientíficos. Em suas obras, encontramos textos que expressaram os mais profundos medos, conflitos e desencantos de uma sociedade que avançava em várias áreas do conhecimento, mas, paradoxalmente, se apresentava fraturada, desencantada e contraditória. Nessa nova fase da literatura fantástica, os pactos demoníacos, as aparições e os castelos assombrados e toda uma produção filiada ao gótico se interiorizam, assim o gênero se reveste de novos aspectos, mas seu traço marcante permanece.

Conforme observou W. Kayser (2003, p. 74) na primeira metade do século XIX, os periódicos daquele tempo estavam repletos de histórias de terror. Os relatos de Poe, publicados inicialmente em revistas americanas, foram precedidos pelos de Nathaniel Hawthorne e Washington Irving. Na mesma época, o interesse pelo Mesmerismo intensificou-se nos Estados Unidos e Inglaterra. Publicações de toda ordem, abonando ou refutando a técnica da hipnose, eram divulgadas pelo *Magnet* (1842), de Nova Iorque e pelo *The Zoist: A Journal of Cerebral Physiology and Mesmerism* (1843), em Londres (LIND, 1947, p. 1077). O tema se vulgariza por vários países e, na França, o conto “Magnetismo”, de Guy Maupassant, é mais um dos que ilustram essa tendência. Na obra de Poe, relatos como “A Tale of the Ragged Mountains” (abril de 1844), publicado em Filadélfia, pela revista

*Godey's Magazine and Lady's Book*; “Mesmeric Revelations” (agosto de 1844), em *Columbian Magazine*, e “The Facts in the Case of M. Valdemar” refletem as teorias daquele período a respeito desse procedimento experimental. Talvez, exatamente por sua natureza polêmica e contraditória, tenha sido adotado com certo entusiasmo pela literatura e transitou livremente no terreno do fantástico.

“O caso do Sr. Valdemar” alia o inexplicável ao real, a narração se desdobra entre a racionalidade de um discurso pretensamente científico e a irracionalidade dos fatos examinados. O conto cria, inicialmente, efeitos espetaculares seguindo as teorias da época, como as polêmicas repercussões das experiências do Dr. Charcot<sup>2</sup>.

Essa possibilidade de exploração de diferentes métodos de conhecimento foi abordada por Louis Vax em seu estudo sobre a *L'Art et la Littérature Fantastiques*, que aponta a organização interna do mundo fantástico a partir de temas que lhe são característicos. Nas fronteiras do fantástico, o autor relaciona como um dos assuntos recorrentes as “ciências” ocultas, um tipo de estudo, que, para seus adeptos, guarda um caráter de insólito porque produz certo frisson e estranhamento. E, por esse aspecto, institui seu parentesco legítimo com a narrativa fantástica. De acordo com o autor, a ciência em si, por seu caráter empírico, destrói o mistério. O papel da arte, ao contrário, é exprimir o mistério das coisas. E completa que uma ciência oculta é um ser híbrido, um misto de conhecimento e de arte, de saber e de emoção. (VAX, 1970, p.18).

O conto apresenta vocabulário e temas próximos às ciências ocultas, como a estranheza, experimentos, o medo e o tema da morte. O relato se inicia em tom de carta aberta a um folhetim. O narrador, identificado somente pela inicial P..., devido à polêmica suscitada pelo caso, sente-se premido a esclarecer a opinião pública sobre a verdade dos fatos. Em seguida, revela que há três anos tem se dedicado ao mesmerismo e, nos últimos nove meses, acudiu-lhe a ideia de hipnotizar alguém no limiar da morte. Explica ter sido levado a isso por uma enorme lacuna existente nas experiências mesméricas realizadas até o presente. Seu primeiro objetivo é descobrir se um

---

<sup>2</sup> O neurologista francês Jean Martin Charcot (1825-1893).

moribundo pode se tornar sensível ao influxo magnético; o segundo, em caso afirmativo, se o influxo seria ampliado ou atenuado devido à agonia final; terceiro, averiguar por quanto tempo, ou até quando, seria possível deter por esta operação “as usurpações da morte”. O narrador confessa que o último objetivo é o que mais instiga sua curiosidade, devido ao seu caráter transcendente.

Seu amigo Ernest Valdemar, compilador e tradutor, residente no Harlem desde 1839, sem parentes na América, diagnosticado pelos médicos em estado de tuberculose avançada, por seu caráter invulgarmente nervoso, é considerado pelo senhor P... um excelente modelo para a experiência magnética. Valdemar aceita realizar o experimento e promete informar seu amigo quando determinassem a aproximação de seu falecimento. Avisado em carta por Valdemar, o narrador reúne-se aos médicos junto ao leito do doente para hipnotizá-lo.

Durante o transe, o paciente afirma estar dormindo e pede que o deixem morrer assim. Algumas horas depois, os sinais vitais declinam, suas extremidades tornam-se gélidas, os membros rígidos e frios, embora seu aspecto geral não fosse o de um cadáver. Valdemar refere não sentir dor e mal pode articular respostas às perguntas do narrador. Logo o senhor P... e os médicos consentem em deixá-lo tranquilo nesse estado até que constatarem que já não há mais o menor indício de vida. Entretanto, Valdemar continua a se pronunciar quando interpelado. Indeciso quanto a interromper a hipnose, P... mantém-no em estado mesmérico durante sete meses.

Quando, de acordo com médicos e amigos, o senhor P... resolve despertá-lo, Valdemar pede-lhes que depressa o façam dormir ou despertem, alegando estar morto. Aturdido, P... concentra todos os seus esforços em despertá-lo sob os gritos de *morto! morto!* pronunciados pelo sonâmbulo. Nesse ínterim, em alguns instantes, o corpo de Valdemar contrai-se, degenerando em uma massa quase líquida, repugnante e putrefacta diante de todos os circunstantes. O estilo frio e seco em que se desenvolve o relato justifica a relação com o estatuto científico que se pretende dar à narração:

Tal estado conservou-se quase inalterado, durante um quarto de hora. No expirar desse período, porém, um suspiro natural embora

muito profundo, escapou do peito do homem moribundo e cessou a respiração estertorosa, isto é, seus estertores não mais apareciam; os intervalos não diminuíram. As extremidades do paciente tinham uma frialdade de gelo (POE, 2000, p. 101).

Para Vax, é em favor dessa falsa frieza, desse falso rigor, que o fantástico irrompe (1970, p. 90). Dentre muitas discussões, o fantástico foi definido, tradicionalmente, como a manifestação insólita que se caracteriza, como definiu Pierre Castex, por uma “intrusão brutal do mistério no quadro da vida real; ligado geralmente aos estados mórbidos da consciência que, nos fenômenos do pesadelo ou delírio, projeta diante dela imagens de angústia ou de seus terrores”<sup>3</sup>. Ou ainda, seguindo a definição clássica de Roger Caillois, como “o fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”<sup>4</sup>.

Em geral, as definições se afinam e se completam, já que premissa primeira é a de que o fantástico repousa na violação do real, no absurdo, no impossível realizado. E assim ocorre com a inexplicável suspensão da morte do Sr. Valdemar, deixando de ser impossível perderia seu caráter fantástico. O caso do transe hipnótico e de efeito suspensivo potencializa o fantástico porque contradiz a lógica e subverte a ordem real.

Na perspectiva consolidada do gênero literário, o crítico búlgaro Tzetzan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), foi um dos primeiros a sistematizar os caminhos da narrativa fantástica e estabelecer definitivamente suas bases. Em sua obra, um dos pontos fundamentais é a distinção entre categorias de narrativas insólitas: o “maravilhoso”, “o fantástico e o “estranho”. De acordo com Todorov, existe uma clara fronteira entre as narrativas de natureza

---

<sup>3</sup> « l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (CASTEX, 1951, p. 8).

<sup>4</sup> « le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (CALLOIS, 1976, p.174).



maravilhosa e aquelas que têm em seu núcleo os elementos do fantástico, sobretudo aqueles cultivados a partir do pré-romantismo europeu.

Assim como definiram seus antecessores, o fantástico é, para Todorov, o questionamento da realidade, a existência um acontecimento insólito que irrompe gerando uma inquietante desrazão que abala a compreensão dos fatos. Entretanto, Todorov aponta como traço distintivo do gênero a hesitação como ponto culminante do motivo fantástico. Ainda que atenda à exigência do confronto entre o natural e o sobrenatural, a rígida classificação de Todorov exclui o conto de Poe do fantástico, denominando-o como Maravilhoso Instrumental ou Maravilhoso Científico.

No ponto de vista todoroviano, o conto subverte a ordem do real, confronta dois mundos inconciliáveis, porém desconstrói o princípio da hesitação quando o fenômeno irracional deixar transparecer uma explicação de ordem científica. Em relação ao conjunto da obra, o crítico afirma ainda que “Em termos gerais, não há, na obra de Poe, contos fantásticos em sentido estrito”, entretanto, admite que “tanto pelos temas como pelas técnicas que elaborou, Poe está muito perto dos autores do fantástico”. Assim, submetidos ao crivo teórico de Todorov, inúmeros textos da ordem do fantástico são excluídos do gênero porque contornam ou não atendem completamente os paradigmas defendidos em sua linha de estudo.

Consideramos que a existência do fantástico não pode ser reduzida a uma linha divisória e não está unicamente associada ao conceito da hesitação estabelecido por Todorov, reconhecidamente questionável e restritivo<sup>5</sup>, já que outros elementos de um sistema, também apontados pelo crítico, concorrem para a fenomenologia do gênero. Propomos uma visão mais abrangente dessa categoria narrativa, caracterizada por pela justaposição e contradição de diversos acontecimentos.

De acordo com Todorov, o fantástico segue amiúde a vulnerabilidade e a dúvida, mas não exclui toda convicção. Uma das

---

<sup>5</sup> “Daí que (...) o gênero não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário” (FURTADO, 1980, p. 41).

características singulares do gênero está inscrita no recurso largamente explorado e responsável por atribuir ao relato a consistência (ou não) de verdade. Esse processo se afirma no plano da enunciação com a presença do narrador representado, que, ao mesmo tempo em que dá credibilidade ao texto, seu testemunho ratifica e mantém a natureza ambígua da narrativa, posicionando-o como o elemento-chave do jogo narrativo. O narrador inicia o relato a partir da polêmica causada por sua experiência mesmérica, fato que gerou “muitas notícias falsas e desagradáveis e, bem naturalmente, de grande cópia de incredulidade” (p. 99). E, mais adiante, prossegue:

Faz agora mais ou menos sete meses que recebi,  
do próprio Sr. Valdemar, o bilhete seguinte:  
“Meu caro P...  
Você pode bem vir agora. D... e F... concordam  
em que não posso durar além da meia-noite de  
amanhã, e penso que eles acertaram no cálculo  
com grande aproximação.  
Valdemar” (POE, 2000, p. 100).

A apresentação da identidade do narrador, indireta e contestatória, posto não advir de outra fonte que não ele mesmo e do lacônico bilhete de Ernesto Valdemar, gera a incerteza no leitor: a fonte de onde emana essa voz. Assim é mantida a ambiguidade, um jogo de aproximação e afastamento entre dois extremos: o anonimato do narrador e sua autoridade ou implicação direta nos fatos; *auctor ignotus*<sup>6</sup> x *auctoritas prudentum*<sup>7</sup>. É como se o narrador adotasse um princípio similar ao enunciado por Thomas Hobbes no *Leviathan*, em que a soberania desvinculando-se da norma, toma o lugar da verdade, e delega a si mesma o critério da própria validade normativa: *Auctoritas, non veritas, facit legem* (é a autoridade, não a verdade, que faz a lei).

O fantástico, construído de forma hábil, gradativa e sutil está intrinsecamente ligado a um *modus narrandi* análogo ao da narrativa

---

<sup>6</sup> Autor desconhecido.

<sup>7</sup> A autoridade dos sábios e jurisconsultos.

policial, em estilo direto, referencial, com uma linguagem semelhante a de um prontuário médico, que permite ao leitor acompanhar o quadro clínico de Ernesto Valdemar até seu desconcertante desfecho. Enquanto a realidade se manifesta sob um discurso crível, o absurdo se instala e, à medida que a situação do senhor Valdemar atinge seu paroxismo, o plano do fantástico é desvelado.

Filipe Furtado (1980, p. 45) trata desse expediente como recurso legítimo para a construção e potencialização do insólito na narrativa, uma vez que o relato pode se dar por meio da falsificação da realidade, envolvendo-a em credibilidade, acentuando todas as formas a verossimilhança. É exatamente esse o procedimento adotado pelo narrador P..., amparado por número considerável de testemunhos que acompanham o extraordinário caso relatado: dois médicos, um enfermeiro, uma enfermeira e um estudante de medicina. Inversamente à autoridade conferida aos presentes, a fidelidade dos testemunhos diante do acontecimento sobrenatural é fragilizada, já que esses personagens, assim como o narrador, são descritos apenas por suas iniciais: “O Dr. D... resolveu logo ficar ao lado do paciente a noite inteira, enquanto o Dr. F... se despedia com a promessa de voltar ao amanhecer. O Sr. L...1 e os enfermeiros ficaram” (POE, 2000, p. 101).

O esboço traçado pelo narrador para a pretensa explicação racional dos fenômenos relatados, como resultado do estado de hipnose provocado no paciente, em nenhum momento adquire o peso suficiente para surgir como a única via passível de interpretação (FURTADO, p. 59). Não havendo a racionalização convincente, mantém-se a ambiguidade como condição essencial exigida pelo gênero, como atesta Furtado:

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer um deles (p. 36).

O avanço do tempo e a permanência da condição *in mortis* e desconcertante do paciente instauram no conto a perplexidade, o horror e o efeito fantástico da surpresa, que promove o choque do narrador, dos personagens e do leitor. O desfecho surpreendente mantém e legitima a condição sobrenatural, não há, portanto, efetiva condição que permita a anulação do acontecimento insólito:

Enquanto eu fazia rapidamente os passes magnéticos, entre ejaculações de “Morto!”, “Morto!”, irrompendo inteiramente da língua e não dos lábios do paciente, todo seu corpo, de pronto, no espaço de um único minuto, ou mesmo menos, contraiu-se... fracionou-se, absolutamente podre, sob minhas mãos. Sobre a cama, diante de toda aquela gente, jazia uma quase líquida massa de nojenta e detestável putrescência (POE, 2000, p. 104).

O resultado é uma sensação de desconforto, o horror e o repugnância se intensificam à medida em que se insiste na violação das fronteiras do real geradas pelo transe hipnótico, experiência que situa o personagem entre a vida encarnada e desencarnada. O caso do Sr. Valdemar suscita o conflito da época em relação à imperfeição e incompletude do ser. O personagem está situado na fronteira entre o fato e a ficção, o possível e o impossível, animado e o inanimado.

Nesse sentido, o fantástico que caracteriza o conto pode ser colocado um uma visão um tanto mais abrangente, trata-se de um insólito habilmente plasmado sob uma série de questionamentos que desperta para a inquietude humana diante da morte e de suas fronteiras. O horror inscrito no conto não exige o retorno do espectro ao mundo dos vivos, ao contrário, nasce da tentativa de retardar a morte num pretencioso impulso de controlar a vida. É nesse ponto que a intrusão do elemento insólito suscita uma série de emoções e comportamentos, como a surpresa, o medo e a repulsa. O fantástico se instala no complexo relacionamento mantido entre o paradoxal discurso científico e a manifestação incrível de um morto vivo, cuja voz parece ecoar do além. Nessa perspectiva, é considerável que sobrenatural não

esteja apenas relacionado a um fenômeno particular de ordem metafísica, mas, também, a sentimentos complexos despertados diante do acontecimento insólito e grotesco.

## **A integração com o Grotesco**

Em *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura* (1957), Wolfgang Kayser atribui a Edgar Allan Poe a melhor definição jamais dada por um escritor à palavra “grotesco”. Poe forneceu uma descrição interpretativa deste conceito, integrando em um universo turbulento a distorção dos elementos, a confluência entre domínios, a simultaneidade do belo e do bizarro, do horroroso e do nauseabundo.

Segundo Kayser, o “grotesco” abrange dois planos na obra de Poe: uma situação concreta em que a ordem do mundo é desvirtuada ou se desorganiza; e a narrativa do fantasticamente bizarro, do horror inconcebível e do noturno inexplorável. “O caso do senhor Valdemar” reintegra os dois planos no vasto campo da narrativa fantástica, em que a aparente ordem normativa da realidade se desfaz por um evento ou fenômeno que transita entre o sobrenatural e o inconcebível.

Há muita hesitação da crítica sobre a definição do grotesco. Os estudos fundadores de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtine<sup>8</sup> estabeleceram uma distinção que situa o grotesco oscilando entre duas polaridades ou categorias, o trágico e o cômico. Para Kayser o grotesco é uma estrutura cuja natureza poderia ser sintetizada em uma frase: o grotesco é um mundo desconhecido. O estranhamento de algo familiar seria uma de suas características essenciais. Entretanto, convém notar que aos olhos de um observador externo o mundo dos contos de fadas poderia ser visto como diverso e exótico. E ainda que este mundo não seja diferente, os elementos que o fazem conhecido e trivial não se tornam repentinamente bizarros e ameaçadores.

---

<sup>8</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003., e BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

É o mundo cotidiano, habitual que tem de ser transformado. Imprevisibilidade e espanto são elementos essenciais do grotesco. Na literatura, o grotesco surge numa cena ou quadro animado. Sua representação nas artes plásticas também não corresponde a um estado de repouso, mas a uma ação, ou, em último caso – como em Kafka – a uma situação fatidicamente imbuída de tensão.

A comoção e o terror que advêm do reino da estranheza só vigoram porque é o mundo natural que cessa de ser plausível, e que, transformado, torna-se inóspito e amedrontador. O grotesco incute medo da vida mais do que da morte. Estruturalmente, isto pressupõe que as categorias aplicadas à visão corrente do mundo deixam de ser factíveis.

Kayser ressalta a progressiva dissolução que ocorre desde a arte ornamental da Renascença: a fusão de domínios que se sabem apartados, a abolição das leis da estática, a perda da identidade, a distorção da forma e tamanho naturais, a suspensão das categorias dos objetos, a destruição da personalidade e a fragmentação da ordem histórica.

Pierre Brunel, (BRUNEL, 2003, p. 20) por sua vez, observa que o crítico literário Albert Béguin<sup>9</sup> acuradamente notou que o fantástico foi primeiro o signo de um capricho, de uma irregularidade, para depois, com Hoffmann e os românticos alemães, tornar-se um produto da imaginação (*Phantasie*) em geral. Assim que é possível prever uma evolução do gênero “fantástico” no decorrer da época romântica: o fantástico de Gaultier será possivelmente mais restrito que o de CS Lewis e de E.T.A. Hoffmann.

Se um teórico moderno como Tzvetan Todorov distingue entre o estranho, o fantástico e o maravilhoso, um romântico preferencialmente situaria o fantástico em relação a dois gêneros vizinhos: o grotesco e o arabesco. Em "Os assassinatos da Rua Morgue", Edgar Poe emprega a palavra francesa *grotesquerie* ("uma *grotesquerie* horrível e estranha à maneira de agir humana"), fazendo assim do grotesco desta narrativa índice do inumano do qual ele exclui

---

<sup>9</sup> *L'ame romantique et le revê, essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Cahiers du Sud, 1937 ; nouv. éd. (revue) José Corti, 1939, 1946; rééd. Livre de poche, coll. Biblio essais.

a priori toda explicação sobrenatural. Quanto ao *arabesco*, vindo de Hoffman, este seria o *quimérico* na acepção do fantástico ou como o concebemos. (BRUNEL, 2003, p. 20)

“The Facts in the Case of M. Valdemar” (“O caso do senhor Valdemar”) não faz parte do conjunto de vinte e cinco narrativas de *Tales of Grotesque and Arabesque* (*Contos do Grotesco e do Arabesco*), sua publicação data de cinco anos após, em dezembro de 1845, no *Broadway Journal* e posteriormente, integrando a coletânea de *Marginalia*. No entanto, o conto partilha algumas das considerações que Wolfgang Kayser (2003, p. 73) estabeleceu para um tipo de narração que recorreu ao grotesco nos contos de Hoffmann e nos *Tales of Grotesque and Arabesque* de Edgar Allan Poe.

O conceito de grotesco na era do Romantismo foi discutido por Wolfgang Kayser em seu estudo *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1957) direcionado a *Contos do Grotesco e do Arabesco* (1840) de Edgar Allan Poe em suas relações com a ficção do novelista alemão E.T.A. Hoffman e o pensamento de Walter Scott e William Hazlitt.

Para explicar o conceito de grotesco em Poe, Kayser (2003, p. 75) recorre ao conto “The Masque of The Red Death” (“A Máscara da Morte Rubra”) publicado originalmente em maio de 1842 pela *Graham’s Magazine* e em julho de 1845 pelo *Broadway Journal*. Kayser menciona esta “descrição interpretativa do grotesco” em Poe, como “a mais completa e a mais certa definição jamais dada por um escritor à palavra “grotesco”.” Fugindo da peste na Itália, o príncipe Próspero refugia-se com sua corte dissoluta em uma antiga abadia. Ordena que sejam decoradas sete salas para um baile, com mascaramentos que, de acordo com seu gosto excêntrico

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor, provocação picante e coisas fantásticas; muito disso pudemos ver desde então em *Hernani*. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não

poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos que nas sete salas corriam para cá e para lá. E estes sonhos se retorciam de um lado para o outro e se coloriam segundo a cor das salas, como se a música selvagem da orquestra fosse o eco de seus passos (POE apud KAYSER, 2003, p. 75).

O conceito do grotesco em Poe, segundo Kayser, resultaria desta combinação da deformação dos elementos, da mistura dos domínios, da simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, de sua fusão num todo turbulento e do estranhamento no fantástico-onírico. “Este mundo achava-se preparado para a irrupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína” (KAYSER, 2003, p. 76).

Em “O caso do senhor Valdemar”, a morte traz a ruína, mas sob a máscara de uma pseudociência e pela deformação do alcance desta. A mistura de domínios figura entre dois âmbitos: o de uma pretensa racionalidade científica ambiciosa do controle sobre a vida e a morte; e o do desconhecido. A simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo surge em gradação durante a narrativa, na paradoxal figura de um homem jovem consumido pela tuberculose na plenitude de suas forças. A primeira descrição de Ernest Valdemar destoa do discurso científico do narrador pela aura romântica de “sua tão singular constituição”: um homem culto, compilador na Biblioteca forense, tradutor de Schiller e Rabelais, notado pela sua excessiva magreza, de brancas suíças contrastando com uma negra cabeleira e um temperamento nervoso, mas capaz de falar com muito sangue-frio de seu fim próximo, como de algo que não podia ser evitado ou sentido. O bizarro, o horroroso e o nauseabundo vêm com os informes médicos sobre o doente:

O pulmão esquerdo estivera, durante dezoito meses, num estado semi-ósseo ou cartilaginoso e se tornara, sem dúvida, inteiramente inútil a qualquer função vital. O direito, na sua parte superior, estava também parcialmente, senão de



todo, ossificado, enquanto a região inferior era simplesmente uma massa de tubérculos purulentos, interpenetrando-se. Havia muitas cavernas extensas e, em um ponto, se operara uma adesão permanente às costelas. Esses aspectos do lobo direito eram de data relativamente recente (POE, 2000, p. 100).

Todo o quadro clínico do paciente é desvelado para o leitor e sua agonia final minuciosamente descrita: o pulso imperceptível, a respiração estertorosa, o corpo gélido, “o movimento vítreo do olho mudara-se naquela expressão de inquietante exame interior, que só se vê em casos de sonambulismo” e “os membros estavam tão rígidos e frios como o mármore. Contudo, a aparência geral não era certamente a da morte”. (POE, 2000, p. 101). De início, a aparência de Valdemar se depaupera lentamente, enquanto é preservado seu estado de transe hipnótico, a rigidez nos membros se mantém e o sonâmbulo responde de forma quase imperceptível o que se lhe pergunta. Nos instantes finais da agonia, com a aproximação da morte, diante dos médicos e do narrador

Ocorreu sensível mudança na fisionomia do magnetizado. Os olhos dele se abriram devagar, desaparecendo as pupilas para cima; toda a pele tomou uma cor cadavérica, assemelhando-se mais ao papel branco que ao pergaminho; e as manchas circulares héticas, que até então se assinalavam fortemente, no centro de cada face, apagaram-se imediatamente. Uso esta expressão porque a subitaneidade de sua desapareição trouxe-me à mente nada menos que a idéia do apagar de uma vela com um sopro. Ao mesmo tempo, o lábio superior retraiu-se, acima dos dentes, que até então cobria por completo, enquanto o maxilar inferior caía com movimento audível, deixando a boca escancarada e mostrando a língua inchada e enegrecida.

Suponho que ninguém do grupo ali presente estava desacostumado aos horrores dos leitos mortuários; mas tão inconcebivelmente era horrenda a aparência do Sr. Valdemar, naquele instante, que houve um geral recuo de todos das proximidades da cama (POE, 2000, p. 102).

Acreditando que estivesse morto, o narrador e os médicos pretendiam deixá-lo aos cuidados dos enfermeiros, quando notaram um movimento vibratório na língua e das mandíbulas dilatadas e imóveis fez-se ouvir “uma voz tal que seria loucura minha tentar descrever” cujo “som era áspero, entrecortado, cavernoso; mas o horrendo conjunto é indescritível, pela simples razão de que nenhum som igual jamais vibrou em ouvidos humanos” (POE, 2000, p. 103). Kayser (2003, p. 76) ressalta o fato de que, em “The Murders in the Rue Morgue” (“Os assassinatos na rua Morgue”), após o duplo homicídio o estado do quarto é descrito como “um grotesco horripilante, que se estendia para além de todo o humano”. Segundo Kayser, “É característico de E. A. Poe a inclinação para o repugnante, o horrível e o crime.” Dessa forma a palavra “grotesco” teria duas implicações distintas na obra de Poe: designar uma situação concreta, em que a ordem do mundo se desvirtuou; e designar o “teor” de histórias inteiras, narrando o “horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro”.

## **Considerações finais**

Edgar Allan Poe foi certamente um dos escritores cuja força retórica trouxe para a narrativa de horror a estética do grotesco aliada aos efeitos do fantástico. Em “O caso do senhor Valdemar” essa constatação se evidencia quando, após um período de sete meses em estado hipnótico, o Sr. Valdemar é brutalmente destituído de sua identidade, convertido em “uma quase líquida massa de nojenta e detestável putrescência” sob as mãos do narrador. Essa transição, do natural para o sobrenatural, do respeitável tradutor para o estado cadavérico e abjeto, desintegrando-se em massa putrefata, evidencia também uma contínua e gradativa incursão na atmosfera do fantástico,

que subverte a ordem estabelecida até atingir seu clímax na manifestação do grotesco.

O caráter realista dado à narrativa, de modo análogo ao próprio personagem submetido ao processo hipnótico, vai paulatinamente se desintegrando e se invertendo à medida que consolida a “verdade” dos fatos insólitos que motivam a história. O próprio narrador avalia esse momento que advém do estranhamento e da surpresa como a “parte inacreditável de meu relato”. É nesse ambiente que a narração reúne elementos como o bizarro, o inconciliável e o absurdo refletindo, como espelhamento das indagações do século XIX, a tensão entre o inteligível e o desconhecido. Observamos que a hibridez desses elementos é deliberadamente criada sob o signo do horror e da repulsa, associada à destruição do indivíduo e à sondagem das fronteiras da morte. Nesse contexto, a fusão dos fenômenos do grotesco e do fantástico irrompe para acentuar a efemeridade da existência humana sob a sinistra descrição da decomposição da matéria.

**ABSTRACT:** Edgar Allan Poe achieved his notoriety in the realm of a widespread literary genre by the press of 19th century: the stories of mystery and horror. “The Facts in the Case of M. Valdemar” printed in 1845, combines elements of the popular pseudosciences of that time, like the Mesmerism, the mystery and the macabre in Poe’s terror tale. In his work *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (*The Grotesque in the Art and Literature*) (1957), Wolfgang Kayser attributes to Poe the better definition never-before seen of the word “grotesque”. Poe provided an interpretative description of this concept, integrating in a turbulent universe the distortion of elements, the confluence among worlds, the simultaneity of the beauty and bizarre, the horrific and nauseous. According Kayser, the “grotesque” includes two ways in the Poe’s work: a concrete situation which natural order is disorganized or distorted; and the narrative fantastically aberrant, the inconceivable horror and unexplored Nocturne. “The Facts in the Case of M. Valdemar” joins these two ways on the vast field of fantastic literature, the apparent normative order of reality is ruined by an event or phenomenon that oscillating between the supernatural and the extraordinary.

KEY WORDS : Edgar Allan Poe. Grotesque. Fantastic.

## Referências

- BRUNEL, Pierre et VION-DURY, Juliette. *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges/Pulim, 2003.
- CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – au coeur du fantastique – la dissymétrie*. Paris: Gallimard, 1976.
- CASTEX, Roger Pierre. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : J. Corti, 1951.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- POE, Edgar Allan. O caso do Sr. Valdemar. In: *Poesia e Prosa*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Ediouro, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.

## JOE CARIPUNA – A VOZ DO INDÍGENA EM *MAD MARIA* DE MÁRCIO SOUZA

Márcia Letícia Gomes<sup>1</sup>

Miguel Nenevê<sup>2</sup>

**RESUMO:** No romance *Mad Maria*, nos meandros da articulação entre história e literatura, destaca-se uma personagem, o índio Joe Caripuna o qual, na obra analisada, materializa a visão, a percepção e as sensações do indígena em face do processo de colonização por ocasião da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. Ao contrário de outras obras, em *Mad Maria* o indígena tem direito a voz e manifesta, na figura de Joe, a realidade do indígena nesse processo. Evidencia-se, com isso, uma postura descolonizadora na construção de uma personagem complexa e que veicula os desejos do nativo que tem seu espaço subitamente transformado pela ação colonizadora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mad Maria. Joe Caripuna. Literatura descolonizadora.

### INTRODUÇÃO

Na obra de Márcio Souza a história da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré ganha contornos característicos de obra literária no cuidado com a linguagem e na constituição precisa de espaço, tempo e personagens sem que, com isso, se dissocie dos aspectos históricos que são o mote da história ali contada.

Nesse pensar, Márcio Souza alcança, por meio da literatura, o “recontar” da história oficial, conferindo, em sua obra, participação de

---

<sup>1</sup> FURG – Universidade Federal do Rio Grande. Instituto de Letras e Artes – ILA. Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em História da Literatura. Rio Grande do Sul, RS, Brasil. 96.000-000. marcialeticia200@hotmail.com

<sup>2</sup> UNIR – Fundação Universidade Federal de Rondônia. Departamento de Letras. Porto Velho, RO, Brasil. 76.801-974. nenevemi@gmail.com .

destaque a personagens cujo papel foi negado em outras narrativas, dentre eles os indígenas.

Partindo de tal consideração o presente estudo pretendeu analisar a obra *Mad Maria* com enfoque nas personagens indígenas que permeiam a obra, com especial destaque à personagem Joe Caripuna.

## O INDÍGENA EM MAD MARIA

*Mad Maria* é uma obra de ficção escrita por Márcio Souza e que retrata um período de três meses de construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. A ferrovia, que é tema central da obra em estudo, foi construída entre os anos de 1907 e 1912, tendo por finalidade ligar Porto Velho a Guajará-Mirim de modo a escoar a produção de borracha, tanto brasileira quanto boliviana, a fim de viabilizar a exportação.

Em 1912, quando a ferrovia é inaugurada, este motivo inicial já não tinha razão de ser, uma vez que a borracha da Amazônia perdera o monopólio internacional para as plantações inglesas na Ásia. A ferrovia, assim, à época de sua inauguração, já não fazia mais sentido (SOUZA, 2005).

Nesse pensar, torna-se possível afirmar que a obra ora analisada retrata um fato histórico, o que não é uma iniciativa isolada, uma vez que diversas são as obras literárias que abordam, ainda que mediatamente, fatos históricos e não são raros os estudos que se dedicam a abordar influências e convergências na história oficial e na história ficcional, recriada a partir da cultura e consubstanciada na literatura e não fundada em documentos como a primeira.

No entendimento de Santos e Vécio (1999, p. 14):

[...] a Literatura é historicamente condicionada como para evidenciar que a História é discursivamente estruturada. [...] literatura e história fazem sentido especialmente para o sentido que podemos, e certamente queremos, fazer de nós mesmos.

Importante observar que tanto a ficção quanto a história podem divulgar ou omitir determinados fatos, pensamentos, povos. Márcio Souza, em sua obra, confere voz aos grupos de trabalhadores, a determinadas classes sociais, e, ainda, aos indígenas.

Assim, na leitura da obra tem-se um contato com o indígena, com suas crenças, com suas sensações, medos e ansiedades em face das mudanças que ocorriam sem cessar e com grande impacto em seus costumes anteriores à construção da estrada de ferro.

No quadro das personagens da obra, nota-se que estas podem ser agrupadas de acordo com nacionalidade ou função no âmbito da construção da ferrovia. Dentre os trabalhadores, três grupos são retratados com maior riqueza de detalhes, a saber: alemães, barbadianos e hindus. Figuram na obra, ainda, políticos, empreendedores estrangeiros e os habitantes locais, ou seja, os indígenas.

Os caripunas são mostrados na obra como o povo que habitava o local de construção da estrada de ferro e que teve sua vida e hábitos mudados em face disso; dentre eles destaca-se a figura de Joe Caripuna, o qual, tendo suas mãos decepadas pelos “civilizados”, mostra-se sempre como um exemplo de bom humor e desenvolve inúmeras habilidades com os pés, dentre elas, tocar piano, o que faz dele mais uma peça no jogo do poder, sendo usado para impressionar políticos que estiveram visitando o Abunã.

Joe foi o grande acontecimento. [...] No final, reunidos no refeitório, enquanto bebiam refrescos, entrou Joe Caripuna, acompanhado por Consuelo. Um banco elevadiço havia sido preparado e o índio subiu [...] Ele é uma prova de que a Companhia estende seus cuidados também aos nativos desamparados. E não só os cuidados médicos, mas também a sua completa recuperação moral e reabilitação. Joe é um exemplo eloquente, um exemplo excepcional, mas é uma prova do quanto a civilização pode fazer na sua luta contra a barbárie (p. 420).

Pelo trecho exposto torna-se possível observar que a forma com a qual foi constituída a obra desnuda para o leitor a condição do indígena por ocasião da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré, e o faz de maneira a desvelar a condição do indígena, ao contrário de outras obras, a exemplo de *A ferrovia do diabo*, na qual o índio é caracterizado como indolente e preguiçoso, constituindo, portanto, um entrave ao desenvolvimento da região.

Em vários trechos do romance mostra-se o indígena sofrendo com as mudanças de hábitos, com a destruição de seu modo de vida, como no fragmento abaixo:

Ele não tinha mais maloca, não tinha casa, nem pai, nem mãe, nem irmãos ou parentes. Tudo o que tinha era fome, muita fome. Às vezes ele conseguia roubar comida dos civilizados e devorava sem mesmo sentir o gosto (p. 86).

Nestas passagens fica evidente o sentimento de deslocamento do indígena, envolto em um novo mundo desconhecido para ele e buscando meios de subsistir em face da mudança ali operada. Nota-se que o indígena até mesmo praticava pequenos furtos, motivo pelo qual Joe Caripuna tem suas mãos decepadas. No entanto, tais furtos são feitos sem a consciência disso:

O ato de roubar os civilizados não tinha para ele nenhuma conotação de roubo. Ele tirava dos civilizados o que lhe fascinava, e achava que os civilizados possuíam coisas demais e não faziam nenhuma questão (p. 86-7).

Evidencia-se, nesse fragmento, a questão da alteridade – o convívio com o outro, com o diferente – a admiração ou desejo pelos objetos do outro, o que é tratado como motivo de preocupação por Edward Said (1990, p. 36) na obra *Orientalismo*, quando afirma: “Minha esperança é ilustrar a formidável estrutura de dominação cultural e, especificamente, para povos outrora dominados, os perigos



e tentações de se empregar essa estrutura sobre si mesmo e sobre os outros”.

Entende-se, nesse sentido, os problemas oriundos do contato com o colonizador provocando mudanças culturais pela aceitação da cultura do outro como melhor que a sua própria cultura, como salienta Bonnici (2000, p. 7-8) ao afirmar que a cultura indígena era “[...] considerada sem valor ou de extremo mau gosto diante da suposta superioridade da cultura germânica ou greco-romana”.

Além de Joe Caripuna, personagem solar no romance em tela, são mostradas, ainda, as indígenas que se prostituíram em Santo Antônio em virtude da ação do colonizador e das consequentes mudanças nos modos de vida nativos.

As duas mulheres, Finnegan sabia, eram índias e prostitutas (p. 351).

- Observa, Finnegan. Que expressão monstruosa, e nós ensinamos tudo isto, você sabia?

[...]

- Fomos nós, Finnegan. Nós que as colocamos aí, é para o que servimos. Para transformar em putas as mulheres nativas (p. 355).

É com este tom de denúncia que Márcio Souza conduz a narrativa no sentido de desvendar para o leitor os vários pontos de vista acerca da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré.

## JOE CARIPUNA

A personagem indígena Joe Caripuna, representa, em *Mad Maria*, o indígena sendo retirado do seu “estado de natureza” na perspectiva rousseauniana, em face do desenvolvimento econômico que se implantava na região e impactava diretamente na condição do indígena.

Nesse novo estado, tendo uma vida simples e solitária, necessidades muito limitadas e os instrumentos que haviam inventado para satisfazê-las, os homens, desfrutando um grande lazer, empregam-no para obter vários tipos de comodidades desconhecidas de seus pais, e foi esse o primeiro jugo que impensadamente se impuseram e a primeira fonte de males que prepararam para seus descendentes, pois, além de continuarem assim a enfraquecer o corpo e o espírito, ao se habituarem com essas comodidades, estas perderam quase todo o atrativo e ao mesmo tempo degeneraram em verdadeiras necessidades. Assim, a privação delas tornou-se mais cruel do que era doce a sua posse, e sentiam-se infelizes por perdê-las, sem serem felizes por possuí-las (ROUSSEAU, 1993, p. 186).

No fragmento acima Rousseau ressalta exatamente o período de transição entre a comunhão com a natureza e as necessidades advindas da dita civilização, como se revela em: “Para ele, cada árvore, cada lufada de vento trazendo grossas gotas de chuva, era um espírito inteligente que queria entrar em contato para o bem ou para o mal” (p. 110).

Nessa perspectiva, o indígena tinha uma vida em comunhão com a natureza e necessitava apenas da natureza para viver tranquilamente, no entanto, uma vez em contato com os objetos e costumes da civilização, é como se sempre tivesse precisado deles e, então, não consegue mais deixar de desejá-los e fazer de tudo para possuí-los, inclusive furtar, ainda que sem consciência plena do que isto significasse.

O indígena, em contato com o civilizado por ocasião da construção da estrada de ferro, é despido de si e imbuído de novas aspirações e valores, veja-se: “Inteiramente isolado no mundo, ele

gravitava em torno dos civilizados e contentava-se com as sobras deles”.

Note-se que Joe Caripuna fica numa posição intermediária, não é mais plenamente indígena, porque em contato com os hábitos dos civilizados deseja apropriar-se de alguns deles, mas também não é civilizado, ficando sempre à margem.

Assim:

Nas sociedades pós-coloniais, porém, o sujeito e o objeto pertencem inexoravelmente a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador. É a dialética do sujeito e do outro, do dominador e do subalterno (BONNICI, 2000, p. 17).

Em alguns trechos da obra fica evidente como era a vida do índio até que o civilizado dominasse aquele espaço antes habitado por ele, momento em que se iniciaram os contatos com o branco naquelas terras, como expresso em:

O contato com os civilizados era mínimo, algumas vezes encontravam com eles no rio e trocavam frutas, peles, comida, por pedaços de pano, facas e espelhos. Das facas os homens gostavam. Ele gostava de ter uma faca e tinha umas três, as mulheres adoravam os panos e os espelhos, e ficavam rindo para os espelhos e fazendo careta e esticando os beijos. Ele achava engraçado quando a sua mulher ficava de noite perto da fogueira, antes de ir para a rede, fazendo caretas para o espelho, e era feliz (p. 88).

Mostra-se aqui a sedução exercida pelos objetos novos, desconhecidos, nos indígenas, numa demonstração do início do processo de transculturação que ocorreu com os Caripunas que, em

dado momento, abandonam algumas de suas práticas e adotam as práticas dos brancos.

Aqueles dias ali lhe seriam muito úteis porque começaria a compreender e penetrar em alguns mecanismos desconhecidos do mundo dos brancos. E o mundo dos brancos lhe parecia cada vez mais confuso e complicado. A primeira lição importante que aprendeu na enfermaria foi ter senso de propriedade. Seguindo esta lição, compreendeu que a propriedade significava possuir coisas e que estas não surgiam do nada (p. 348).

Aqui se tem o contato e a compreensão de Joe Caripuna a respeito da concepção de propriedade, noção que antes a personagem não tinha por viver em um sistema diferente, de compartilhamento e não de acumulação. Em contato com a ideia de propriedade, vem o encantamento com esses costumes diferentes.

Após esta lição, Joe não ficou menos alegre, mas já não andava mostrando suas proezas a esmo. Acendia um cigarro, dançava uma polca, quando alguém lhe presenteava com alguma coisa. Sob sua cama já se acumulavam muitos presentes e Joe estava fascinado por este costume curioso dos brancos (p. 350).

Todos os desejos despertados pelo modo de vida do colonizador fazem parte do que Frantz Fanon chama de domínio colonial:

O domínio colonial, porque total e simplificador, logo fez com que se desarticulasse de modo espetacular a existência cultural do povo subjugado. A negação da realidade nacional, as novas relações jurídicas

introduzidas pela potência ocupante, o lançamento à periferia, pela sociedade colonial, dos indígenas e seus costumes, a usurpação, a escravização sistematizada dos homens e das mulheres tornam possível essa obliteração cultural (FANON, 1968, p. 197).

A despeito do encantamento pelos objetos, os indígenas percebiam o perigo que o branco representava sem, no entanto, envidar ações que fossem contra isso, como expresse em:

É que os velhos diziam sempre que de todas as tribos os civilizados eram os mais bravos e perigosos, porque matavam sem nenhum motivo, sem estarem fazendo guerra ou por qualquer cerimônia deles. Matavam por matar, atirando com as suas espingardas até naqueles que vinham para a beira do rio fazer sinal de alegria. Os brancos civilizados e também os civilizados de pele mais escura eram mais ferozes do que os xavantes e os bororos, mais ferozes que os parecis. O seu povo, não (p. 88).

A partir do fragmento em destaque observa-se que há espaço para que o leitor de *Mad Maria* entre em contato com a visão do índio sobre si mesmo e sobre o outro, o branco, o civilizado. Em um outro momento, é mostrado o contato entre índios e seringueiros:

Mas os civilizados gostavam de mentiras e começaram a matar gente de sua maloca ou atrair os rapazes com promessas que nunca cumpriam. [...] Até que foi bom eles não estarem mais ali quando os civilizados, chamados de seringueiros, deram de fazer guerra de madrugada, quando entravam gritando e atirando na maloca, fazendo todos correrem para o mato. [...] Um dia tentaram

roubar a sua pequena Tacuatepes, mas ela não queria ir e se debateu e gritou com tanta fúria que um civilizado abriu ela com um golpe que saía do pescoço e acabava entre as pernas dela. Ele a encontrou morta dentro de um tacho de fazer beiju, boiando no sangue já escuro e as pernas escancaradas onde as moscas voavam (p. 89).

No fragmento selecionado tem-se a violência com a qual o indígena foi tratado, com todas as mudanças que o processo de colonização implica para a população local, que vê seus hábitos, suas práticas e costumes, seu cotidiano, sendo mudado, por vezes sutilmente, ou, ainda, violentamente, como é mostrado em alguns fragmentos de *Mad Maria*, quando narrado sob a perspectiva do indígena, especificamente de Joe Caripuna, caracterizado na obra como “[...] bastante inteligente e dono de uma memória excepcional” (p. 213), ou ainda como “índio sabido” (p. 298).

No mesmo tom, em diversas passagens o índio caripuna é descrito como um indivíduo dotado de características especiais, veja-se:

O índio tinha uma força, uma energia muito especial que lhe escapava e que tornava aquele homem sem mãos diferente de todos. Não era passividade, nem conformismo perante a tragédia, o índio era possuidor de um apuro emocional que lhe deixava surpreso. [...] Perante o índio, as tragédias ficavam reduzidas às devidas proporções, não eram mais tragédias e sim um esvaziamento, um esquecimento do sagrado. O índio tinha alguma coisa de sagrado, pequenos deuses que lhe completavam as mãos ausentes. Era estranho, confortador e inexplicável (p. 217).

No fragmento acima exposto tem-se uma mostra da complexidade da personagem Joe Caripuna, que sofre com o processo de colonização, se envolve no mesmo, é vítima de violência e desenvolve, ao longo da narrativa, habilidades que lhe permitem superar todas as dificuldades impostas: “Naquele ambiente de morte, Joe trazia uma alegria quase desconcertante” (p. 348).

Note-se aqui que a construção dessa personagem no romance *Mad Maria* se faz no sentido de subverter as razões do colonizador, que intentava mostrar o indígena como indigno da posse de terras e da manutenção de sua cultura. “É preciso acreditar na crueldade selvagem e animalesca do indígena para que se confirme, de forma cabal, que ele não tem direito à posse da terra. Esta deve portanto pertencer, de direito, ao invasor” (BELLEI, 2000, p. 117).

É nesse sentido que Hulme *apud* Bellei (2000, p. 138) observa que uma das estratégias discursivas empregada para justificar a violência colonizadora consiste em apresentar o indígena como selvagem e nômade, este último seria o motivo pelo qual não deveria deter a posse da terra, ligado à suposta incapacidade do indígena para cultivá-la.

Os relatos de viagem são pródigos em exemplos de tal afirmação, um deles é o de Carvajal que propunha a erradicação das sociedades indígenas via destribalização dos povos amazônicos que deveriam se colocar à disposição da empresa colonial (SOUZA, 2009).

A personagem Joe Caripuna consegue, com suas características, confundir e coagir a personagem Finnegan, médico que o curou, e que, em face das peripécias do índio, sente-se incompleto e confuso:

O índio era uma coisa completa, não exatamente uma coisa, uma personalidade cujas mãos haviam se tornado invisíveis e por isto mais presentes do que antes. Sou incompleto e tenho mãos, pensava Finnegan, não mereço a compaixão que sinto por mim mesmo. [...] Este índio me estremece porque ao preencher-se na incapacidade anula as minhas comiserações (p. 217).

Sérgio Bellei (2000, p. 112), ao se referir à relação entre a índia Pocahontas e o viajante John Smith faz a afirmação transcrita abaixo que, por analogia, pode ser aplicada ao evento ora analisado, veja-se:

A raça estranha com que se fazia contato na fronteira, supostamente marcadora dos limites do humano e além da qual deveria existir apenas o desabitado, representa uma ameaça não apenas em termos de armas, mas de *diferença* cultural perturbadora porque capaz de provocar uma crise de identidade *também* no europeu.

A relação entre o índio Joe Caripuna e o médico Richard Finnegan tem mais um elemento complicador que é Consuelo, as três personagens formam um irregular triângulo amoroso: “Harriet não deixou de notar o interesse de Consuelo pelo índio sem mãos” (p. 305).

Outro aspecto significativo no que se à representação do indígena na obra literária *Mad Maria* é a expressão dos mitos e crenças do povo caripuna postos à disposição do leitor que entra em contato com tal universo, a exemplo do mito de criação dos rios e das tempestades, segundo o qual toda água ficava armazenada em uma cabaça no céu até que dois irmãos nela fizeram um furo para que a água descesse, toda a trajetória é contada em uma espécie de sonho de Joe Caripuna que, quando acorda, é surpreendido pelos civilizados e na posse de objetos furtados, ao que a reação violenta dos homens brancos é ceifar-lhe as mãos.

Tudo o que tinha lhe foi retirado, incluindo o calção imundo, presente dos homens de Pai Rondon. Os civilizados estavam excitados e batiam nele, batiam com força e ele gritava. Vomitava sangue e os beijos estavam partidos e inchados e mal podia abrir os olhos. Aconteceu então o pior. Os civilizados seguraram nele esticado no chão e colocaram



os dois braços dele sobre um dormente. Um civilizado pegou um machado e decepou na altura do antebraço as suas mãos. Ele perdeu os sentidos e pensou que iria atravessar para o outro lado e se preparou para encontrar seus antepassados. Os tocos de braços eram a única coisa a se mexer em seu corpo, como pescoços degolados de galinha, esguichando golfadas finas de sangue. Ele não viu o chefe dos brancos chegar correndo com outros homens armados. Não viu nada, e logo esperava encontrar seus antepassados e tentava encontrar uma boa maneira para contar a eles porque estava chegando do outro lado sem as mãos (p. 113-4).

O evento narrado neste trecho revela as contradições que perpassam o processo de colonização, isto é, o colonizador retira o indivíduo de seu ambiente natural, transformando-o, faz com que o colonizado deseje os bens que apenas o colonizador possui e, ao mesmo tempo, pune o colonizado em suas tentativas de obter aqueles bens.

No episódio contado em *Mad Maria*, Joe Caripuna é afetado por um ato de violência desmedida, de punição inversamente proporcional ao ato por ele cometido, Joe Caripuna, em tal momento da narrativa, é mostrado como uma vítima do processo de colonização e suas implicações para as populações nativas.

Os homens tinham se vingado por uma sentença brutal, islâmica. O ladrão de pequenos objetos, de tocos de lápis, de canetas, de lenços, de canivetes, de espelhos, sentenciado, agora chorava constantemente numa emocionada passividade. Ele inocentemente provocara tragédias ao roubar coisas insignificantes que só tinham valor para

homens tão miseráveis que um toco de lápis era como uma lâmina de ouro (p. 142).

Ao final do fragmento acima fala-se dos homens miseráveis para os quais tinham valor os pequenos objetos furtados pelo índio caripuna, esses miseráveis eram os trabalhadores da estrada de ferro que travavam sangrentas disputas e brigas quando sentiam falta de algum objeto que, não raro, fora pego pelo índio.

Em vários momentos do romance fica evidente a visão do colonizador em relação ao colonizado, como o demonstra a fala abaixo transcrita:

“- [...] Meus pedidos de concessões no Paraná estão paralisados. E por um motivo ridículo, dizem que há índios ali” (p. 116).

Observa-se que a obra ficcional coloca a nu as intenções do colonizador e sua despreocupação com os nativos em nome de uma preocupação com o suposto desenvolvimento, com o lucro. Nessa mesma linha, Joe Caripuna que, na ausência das mãos, havia aprendido com Consuelo a tocar piano com os pés, se vê envolvido na rede de interesses dos brancos.

E Joe Caripuna, que tocava *Parabéns para você*, foi contratado pela Madeira-Mamoré Railway Company na categoria de funcionário subalterno, com direito a um salário de oito mil-réis mensais. Consuelo, a professora de piano, ganhou o posto de instrutora técnica, o que lhe dava direitos de graduado em Porto Velho (p. 414).

Na intenção de lucrar com as habilidades especiais desenvolvidas por Joe Caripuna ao piano, com a ajuda de Consuelo, o grupo de Percival Farquhar contrata o índio, no que não obtém sucesso, uma vez que o público brasileiro não foi receptivo às apresentações do índio e, por isso, Farquhar negociou com um americano e enviou Joe e Consuelo para os Estados Unidos, local em que Joe se apresentou por diversas vezes.

O fim de Joe Caripuna, no romance, é a morte por sífilis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações feitas permitem observar que em *Mad Maria* uma das personagens de destaque é Joe – índio da tribo caripuna – que, com suas reações e sentimentos revelados no romance representa a condição do indígena em face da colonização.

Compreendeu-se, ao longo do estudo, que a constituição da personagem analisada apresenta complexidade por ser a mesma submetida aos piores castigos sem, no entanto, render-se a eles, mas, ao mesmo tempo, traduzindo para o leitor a vulnerabilidade do indígena no processo de colonização.

### JOE CARIPUNA – THE INDIAN VOICE IN *MAD MARIA*, MÁRCIO SOUZA

**ABSTRACT:** In *Mad Maria* we notice the relationship between History and Literature. The indian, Joe Caripuna, in the novel, represents the vision, perception and feelings of the Indians in face of the colonization process during the Madeira-Mamoré construction. In *Mad Maria* the indian entitled the voice and manifest through Joe, the reality of the indigenous in the process. It is evident, therefore, one decolonizing stance on building a complex character and that conveys the wishes of the native who has a room suddenly transformed by colonizing action.

**Keywords:** *Mad Maria*. Joe Caripuna. Decolonizing fiction.

## REFERÊNCIAS

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais** – ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: UEM, 2000.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. **A ferrovia do diabo**. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

SANTOS, Pedro Brum & VÉSCIO, Luiz Eugênio. **Literatura e história** – perspectivas e convergências. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SOUZA, Márcio. **Mad Maria**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia**. Manaus: Valer, 2009.

## A DUPLA FACE MACHADIANA EM “A CHINELA TURCA”

Patrícia Alves CARDOSO <sup>1</sup>

**RESUMO:**Em “A chinela turca”, conto de *Várias Histórias*, do escritor Machado de Assis analisamos a elipse, recurso temporal, e seus efeitos de sentido na construção de um discurso ambíguo em que há uma história revestida por outra. Para tanto, utilizamos como principal recurso teórico, os estudos de Gérard Genette.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis. Contos. Elipse.

O presente artigo tem o objetivo de analisar o conto “A chinela turca”, do livro *Várias Histórias*, de Machado de Assis. Acreditamos que apesar deste escritor ter recebido influência de Poe o superou, pois: “o conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA,2004, p.91). É notável esse modernismo machadiano, principalmente no conto “A chinela turca” em que há duas histórias revestidas pela aparência de uma.

“A chinela turca” é uma narrativa que se constrói sob duas faces. Na maior parte do tempo o leitor acredita ler a verdade, quando está lendo uma mentira. Há também um fino humor perpassando o enunciado, porém, o principal recurso instaurador da ambigüidade nesse conto é a elipse, ela é quem favorece a movimentação de sentidos, permitindo o fingimento enunciativo.

Na elipse, principal objeto de nossas observações, o tempo do discurso é anulado enquanto o da história prossegue. Ou seja, fatos ocorridos no tempo da diegese são silenciados no discurso. Esse recurso permite ao sujeito da enunciação selecionar os fatos, com objetivo de atingir a concisão, economizando tempo e espaço. Além disso, o procedimento serve para criar suspense e formar ambigüidades. Afinal, ao dizer menos, ou, como é o caso, deixar de

---

<sup>1</sup> Dra. em Teoria da Literatura pela UNESP de São José do Rio Preto.

dizer algo, o narrador aumenta as possibilidades de interpretação para o leitor e o distancia ainda mais dos fatos.

Esse silêncio propiciado pela elipse, cria no discurso um movimento ambíguo em que tanto o sujeito quanto o sentido, fazem-se “no entremeio entre a ilusão de um sentido só (...) e o equívoco de todos os sentidos” (ORLANDI, 1997, p. 17). O silêncio do discurso, portanto, fornece a possibilidade de o sujeito exercitar sua

contradição constitutiva, a que o situa na relação de “um” com o “múltiplo”, a que aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa. (ORLANDI, 1997, p.23)

Portanto, estaremos observando o movimento do implícito gerado pelo procedimento temporal configurador de significados. E para isso, utilizaremos, principalmente as denominações teóricas de Gérard Genette (1979).

O enunciador começa no presente, com um convite ao leitor: “Vede o bacharel Duarte (...)” (p.295). É como se a personagem fosse colocada em cena diante da observação onisciente do narrador e curiosa do enunciatário. Cronologicamente, a diegese é instaurada em uma noite do ano de 1850, quando Duarte se prepara para ir a um baile.

Através de uma analepse, sabemos que o rapaz estava ansioso para ver Cecília, moça recém conquistada: “Datava de uma semana aquele namoro. Seu coração, deixando-se prender entre duas valsas (...)” (p.295). O sumário e a elipse ocorrentes nesse primeiro parágrafo têm o objetivo de fornecer concisão ao enunciado.

No discurso direto entre Duarte e o recém-chegado Major Lopo Alves, o sujeito da enunciação focaliza internamente Duarte, mostrando o interesse deste em ser agradável pelo parentesco que o Major tem com Cecília: “(...) dando à voz uma expressão de prazer, aconselhada não menos pelo interesse que belo bom-tom (...)” (p.295).

O major conta a Duarte que escreveu um drama e, com focalizações internas de ambas as personagens, sabemos que o primeiro voltou a produzir depois que assistiu à representação de uma peça ultra-romântica, mas Duarte não acreditava que “a moléstia” de Lopo voltasse sob o gênero de um drama. A informação sobre o retorno literário de Lopo Alves é dada por uma analepse: “(...) algumas semanas antes, assistira (...)” (p.296).

Vale a pena transcrever a cena em que o major anuncia a leitura de sua criação graças à comicidade com que é focado o jogo entre interesse e impaciência:

Duarte procurou desviar aquele cálix de amargura; mas era difícil pedi-lo, e impossível alcançá-lo. Consultou melancolicamente o relógio, que marcava nove horas e cinquenta e cinco minutos, enquanto o major folheava paternalmente as cento e oitenta folhas do manuscrito. (p.296)

O narrador continua a descrição da cena alargando um momento de suplício para o namorado. É interessante notarmos na obra de Machado a freqüente participação de personagens que se arriscam pela Literatura. No conto “Aurora sem dia”, Tinoco também teve seus ímpetos intelectuais. Porém, todos esses personagens não parecem ser verdadeiros artistas e são comicamente ridicularizados.

Machado sempre manifestou em seus textos literários uma visão crítica que problematiza questões ligadas à arte ou à cultura de seu tempo. No conto em análise, isso transparece quando o narrador critica a estrutura do drama com os excessos de um romantismo trágico: “Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dous embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal (...)” (p.297). Ao criticar o estilo da “obra”, censura também a inviabilidade do texto para aquela época: “Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo (...)” (p.296). Esse resumo do drama é feito através de um sumário.

O comentário sobre o texto de Lopo Alves é carregado de um fino humor: “(...) havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo (...)” (p.297). Nesse conto, a ironia é substituída pelo humor, não o conhecido humor amargo de Machado e sim uma espirotuosidade tendendo ao cômico.

A leitura do drama começou às 9:30 e o segundo quadro, dos sete, acabou de ser lido às 11:00 horas, portanto, Duarte já havia desistido da festa e sua cólera se manifesta infiltrada no discurso indireto do narrador, por meio de hipérboles: “Não é fora de propósito conjecturar que, se o major expirasse naquele momento, Duarte agradecia a morte como um benefício da Providência (...)” (p.297).

Com um comentário do enunciador, há a introdução de uma elipse que é fundamental para a arquitetura desse conto: “Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade; mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos espantosos (...)” (p.297). São esses “fenômenos espantosos” que conduzirão o resto da narrativa, portanto, é a omissão dos fatos da diegese que gerará os sentidos na trama. Pelo fato de a elipse ser implícita, o leitor acredita que o rapaz, cansado de ouvir o fastidioso drama do major, deixou de prestar atenção e aquele foi embora ressentido. O que parece pensamento, na verdade é um sonho e a ocorrência deste só é revelada ao final do texto: “(...) fugiam-lhe ao espírito os fios de ouro que ornavam a formosa cabeça de Cecília; via-a com os olhos azuis (...)” (p.297). Portanto, o que parecia realidade (diegese) era de fato um delírio (trama). A manutenção dessa elipse é importantíssima.

A ida repentina do major já fazia parte do sonho e era o resultado do desejo inconsciente de Duarte, mas, com o vácuo temporal dos acontecimentos da diegese, temos a impressão de que o fato ocorre realmente. Ou seja, acreditamos que Duarte se distraiu com outros pensamentos e sua desatenção irritou o leitor, que decidiu ir-se embora: “De repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odientos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete (...)” (p.297). O que parece focalização interna da personagem, é na verdade, uma focalização zero: “Voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido” (p.297).



Portanto, a informação de que o baile estava perdido parece ser da personagem, mas é do sujeito da enunciação e esse procedimento contribui para a sustentação da elipse.

Com a saída ilusória do major, entra em cena uma interessante história: a da “chinela turca”. Acusado de ter roubado uma chinela preciosa, Duarte é levado preso por um homem que se diz policial.

Depois de lido todo o texto, fica claro o papel do enunciador, que é o de mediar para o leitor a história ocorrida nos delírios do Duarte. Enquanto ele reproduz o sonho, “realidade” até então para o enunciatário, faz interferências oniscientes. Esse processo pode ser notado quando, através de uma analepse, a personagem explica ao rapaz a origem da chinela: “A dona, que é uma de nossas patrícias mais viageiras, esteve, há cerca de três anos, no Egito (...)” (p.298). Segue o comentário do sujeito da enunciação: “A história, que este aluno de Moisés referiu acerca daquele produto da indústria mulçumana, é verdadeiramente miraculosa, e, no meu sentir, perfeitamente mentirosa. Mas não vem ao caso dizê-la” (p.298). Como vemos, o narrador conta para o leitor que tudo não passa de mentira, porém, ao limitar a inverdade apenas à história do policial, faz com que o leitor continue enganado, isto é, o enunciador decide deixar o enunciatário livre em sua ilusão, afinal, “não vem ao caso” anular o efeito de tal engano. Além disso, percebemos a autoridade enunciativa sobre o discurso, ou seja, desde os primeiros contos, os narradores machadianos “brincam” com os leitores, demonstrando a superioridade e capacidade que têm em manipular a trama. No final de cada história o leitor tem a sensação de submissão, o que não deixa de ser também irônico, pois há a aparente permissão de domínio pelo enunciatário, mas este é dominado todo o tempo. Além disso, é preciso lembrarmos que nos primeiros contos machadianos, a participação do sujeito da enunciação tem o sentido de auxiliar o leitor, guiando-o por caminhos seguros. Porém, nesse conto, o narrador finge conduzir o enunciatário, quando na realidade engana-o. Portanto, a presença enunciativa nos textos tem sua função modificada. A neutralidade vem revestida por uma aparente subjetividade.

Duarte, assim como o leitor, não entende de fato o motivo daquele quase seqüestro. Afinal, ele não sabia de nenhuma chinela turca e, agora, acreditava que seria atitude de algum rival apaixonado

por Cecília. O mistério continua para Duarte e para o enunciatário envolvido nessa “aventura”.

É revelado que a chinela fora um pretexto e não o motivo de Duarte estar naquele lugar. O objeto nunca fora roubado. À medida que o discurso prossegue, a curiosidade do leitor aumenta. Afinal, qual seria o motivo daquele “rapto”? Após a descrição de algumas cenas e diálogos são dadas a Duarte três tarefas: “a primeira é casar; a segunda escrever o seu testamento; a terceira engolir certa droga do Levante (...)” (p.301). Casar-se, apesar da noiva ser belíssima, não era a intenção do rapaz; morrer pouco menos. Todos esses fatos sustentam a atenção do leitor, cada vez mais interessado no desvendar dos fatos.

No seguimento das cenas, há um padre que se diz tenente do exército e indica o caminho para a fuga de Duarte, que, desesperado, é perseguido até a chegada em uma casa. Todos esses eventos são sumarizados. Só no final desses fatos o leitor percebe seu engano; pois tudo não passou de um delírio de Duarte movido pelo desejo e repulsa: “Duarte caiu numa cadeira. Fito os olhos no homem. Era o major Lopo Alves. O major (...) exclamou repentinamente: — Anjo do céu, estás vingado! Fim do último quadro” (p.302). É nesse momento que ocorre a revelação.

A concentração do major foi tão grande que ele não percebeu o total alheamento de seu ouvinte. É como se o major estivesse tão admirado de sua própria criação que a opinião do outro servisse apenas para ilustrar ainda mais sua vaidade, mesmo que essa opinião fosse eivada de falsidade.

Com uma focalização interna, notamos o alívio de Duarte que, apesar de ter tido um pesadelo horrível, este foi preferível à audição do drama: “—Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio” (p.303).

O enunciado é encerrado com uma observação do narrador heterodiegético: “(...) provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco” (p.303). Esse final é riquíssimo de sentidos; até mesmo metaliterário. Isto porque evidencia-se a importância que se dá ao processo de refiguração da intriga, centrado no leitor. Por mais sagaz que seja o narrador, o enunciatário também deve compactuar com os objetivos de quem escreve. Além de irônica,

essa conclusão gera vários sentidos, pois somada à questão do leitor está também a da criação artística. Afinal, a aventura sonhada foi muito mais expressiva, criativa e atraente do que o drama mórbido do major. Isso nos lembra o conto “Cantiga de Esposais” (*Histórias sem data*), em que o protagonista perseguiu, sem sucesso, a melodia que saiu espontaneamente da boca de uma recém-casada. Portanto, acreditamos que esse traço é extremamente moderno na medida em que aborda o problema da invenção, opondo a motivação vivenciada à livre imaginação.

Sem dúvida, a parte mais interessante de “A chinela turca” é o sonho de Duarte, ou seja, a expressão advinda do inconsciente foi muito mais criativa e genuína do que a que foi escrita partindo de uma “realidade vivida” pelo major: “Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências” (p.296), observação que destaca a necessidade de se desligar do real para inventar. Se voltarmos ao conto “Teoria do medalhão”, veremos que o major parece seguir as instruções do pai de Janjão, só que do ponto de vista da criação literária, reaproveitando chavões, daí provavelmente a criação de um texto tão ruim.

Com relação à composição estrutural, é interessante observarmos a postura enunciativa, que conduz o fio da mentira e também a elipse, fundamental para a arquitetura desse conto. É este recurso que motiva o suspense até o momento da revelação. Como consequência, a ambigüidade pode ser notada em termos de configuração da intriga, ou seja, ela está mais ligada ao procedimento artístico do que ao conteúdo. Assim como o recurso temporal, o ambíguo só é revelado no final da narrativa, quando o leitor percebe que o conto possui duas faces.

## THE MACHADIAN DOUBLE FACE IN “THE TURKISH SLIPPER”

**ABSTRACT:** In “The Turkish slipper”, a short story in *Várias Histórias*, by the writer Machado de Assis, we have analysed the ellipsis, a temporal feature, and its meaning effects in the construction of an ambiguous discourse, in which there is a story coated by another one. To this end, we have used Gérard Genette’s studies as the main

**KEYWORDS:** Machado de Assis. Short stories. Ellipsis.

## BIBLIOGRAFIA

CASTRO, L. G. de. *Os temas como tecitura narrativa em alguns contos machadianos*. Dissertação de Mestrado. FASC. Bauru, 1985.

CASTELLO, J. A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: Vários. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 205-226.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 vs.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa (Tomo I)*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. 3 vs.

## MACHADO DE ASSIS, INTÉRPRETE DO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Maria Cristina RIBAS<sup>1</sup>  
Vagner RANGEL<sup>2</sup>

RESUMO: Releituras de *Instinto de Nacionalidade* (1873) e *A nova geração* (1879) de Machado de Assis (1839-1908), com o objetivo de averiguar a concepção de literatura de Machado em relação ao papel do escritor e de uma literatura liberal, no Rio de Janeiro oitocentista – então em processo de transição entre os regimes régio e republicano. Objetiva-se, assim, estudar os efeitos de tal concepção em *Papéis Avulsos* (1882). Partimos da hipótese de que há uma preocupação machadiana acerca das relações entre República e Literatura, enquanto uma prática social, um gênero específico de escrita com fins específicos. Detalharemos esta preocupação machadiana a respeito de uma literatura (mentalidade) nacional acometida por “-ismos” importados, acriticamente, e, por fim, apontaremos afinidades entre o pensamento de Machado de Assis e de Eça de Queirós, em *A Academia e a Literatura* (1888), a respeito do papel do escritor, das academias e da literatura numa sociedade liberal. Concluimos que tais afinidades põem em xeque o lugar-comum a respeito da rivalidade entre tais pensadores – verdadeiros intérpretes do século XIX –, no que se refere ao papel de um intelectual que interpreta e dialoga simetricamente com os seus contemporâneos *pari passu* à constatação do caráter contemporâneo da interpretação machadiana, na passagem do século XIX para o XX.

---

<sup>1</sup> Professora Associada e Procientista – UERJ/ Faperj – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Departamento de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. CEP – maricrisribas@uol.com.br

<sup>2</sup> Mestrando – UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Departamento de Letras – e Pesquisador Júnior RGPL – Real Gabinete Português de Leitura com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. São Gonçalo – RJ – Brasil. 24431-740 – vagner.rangel@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada. Releituras. Rio de Janeiro. Século XIX. Machado de Assis.

## **Introdução**

Não seremos todos nós, cidadãos brasileiros,  
intérpretes do Brasil?

(SANTIAGO, 2009, p.22)

Da chegada do Império português, em 1808, à saída da Corte Portuguesa do Rio de Janeiro oitocentista, em 1889, a situação ética e estética do Brasil se altera. A colonização portuguesa representava uma tradição sob a qual a colônia brasileira poderia seguir, ainda que dialeticamente.

No plano político, a saída da Corte corresponde à instauração da República. No linguístico, a língua portuguesa permanecia como herança da colonização para a literatura; no social, o apadrinhamento régio, a retórica de púlpito e da tribuna são, também, heranças do longo período de colonização do país que, após a Proclamação da República, permaneceram como práticas sociais (LIMA, 1981). Para se igualar, no plano das ideias, ao padrão universal das grandes democracias ocidentais, a inteligência nacional parece ter pensado ser suficiente adotar um dos “-ismos” hasteados como bandeira da salvação secular, o Positivismo, que rondava o país e a capital carioca, na passagem do século XIX para o XX. Mostraremos que esta discussão estava em pauta na imprensa carioca oitocentista, antes mesmo do evento republicano, e estudaremos a interpretação de Machado de Assis a respeito deste assunto.

No âmbito das ideias, houve mudanças. Nossa bandeira hasteou um norte. Bastaria que o seguíssemos. Na prática, nossa inteligência parecia ter trocados “seis por meia dúzia”, conforme a avaliação de Machado de Assis (1994, p. 1): “A revolução foi parca de ideias, o Positivismo está acabado como sistema, o Socialismo não tem sequer o sentido altamente filosófico do Positivismo, o Romantismo, transformado é uma fórmula vã (...)”.

Este parecer machadiano encontra-se em *A nova geração*, que data de 1879, publicado originalmente na *Revista Brasileira*. Nele, Machado propõe um diálogo crítico com a inteligência carioca oitocentista: o Rio de Janeiro representava o centro intelectual do país. Então, a postura dialógica de Machado refere-se aos intelectuais do Brasil. Vale ressaltar, portanto, que dez anos antes do evento republicano, Machado abre-se ao diálogo e à reflexão teórica sem assumir uma postura moralizante, o que poderia ter sido o caso, já que não era um nome desconhecido no país (RIBAS, 2008). Antes se propõe ao debate teórico-crítico acerca das necessidades de se repensar a situação da literatura nacional perante as ideias estrangeiras em circulação, as quais, conforme o juízo machadiano, vinham sendo assimiladas de modo acrítico pelas novas gerações.

Machado, em 1873, seis anos antes de *A nova geração*, já havia se mostrado preocupado com a postura acrítica dos jovens escritores em relação à tradição. Em *Instinto de Nacionalidade*, publicado originalmente em *O Novo Mundo*, destacamos a ênfase que Machado confere ao papel do escritor e da literatura em uma democracia. Machado é generoso ao ponto de explicar a visão que tem da literatura: “As teorias passam, mas as verdades necessárias devem substituir”. Isto que Renan dizia há poucos meses da religião e da ciência, podemos aplicá-lo à poesia e à arte. *A poesia não é, não pode ser eterna repetição.*” (1994, p. 1) [gr. nosso]. Daí, supomos, a importância conferida à literatura, enquanto prática social, e, ao mesmo tempo, à função do escritor, enquanto ficcionista, em um regime democrático, que apontamos na crítica machadiana. Antes mesmo da instauração da República, símbolo por excelência de democracia, Machado discute a necessidade de uma estética nacional, sem que isso signifique a adoção de mais um “-ismo”. O próprio destaca, com pertinência e certo deboche, a falência dos “-ismos” estéticos e políticos em *A nova geração* (1879), citação que reproduzimos: (ASSIS, 1994, p. 1): “A revolução foi parca de ideias, o Positivismo está acabado como sistema, o Socialismo não tem sequer o sentido altamente filosófico do Positivismo, o Romantismo, transformado, é uma fórmula vã (...)”.

A necessidade de uma estética nacional cautelosa em relação aos “-ismos” oitocentistas assemelha-se à urgência de um “liberalismo

literário”, num século em que o jornalismo e o livro são cada vez mais difundidos no Rio de Janeiro e no país afora (EL FAR, 2006). A discussão machadiana acerca de uma literatura nacional liberal, assim como seria a República após a deposição do Império português, visa fazer da ausência de uma tradição - a colonização portuguesa -, um espaço de discussão democrático. A carência de uma fundação, ou passado histórico à altura das nações já então liberais, pode ser entendido como fator proporcionador de uma discussão séria a respeito de uma literatura pensante.

Exposto resumidamente a concepção de literatura liberal e a preocupação machadianas a respeito de o papel da literatura e a prática dos jovens escritores, vale ressaltar, ainda, que a fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL) data de 1897. É uma ideia que se consolida quase três décadas após à interpretação machadiana a respeito da influência da tradição ocidental sobre a nova geração nacional.

### **Absenteísmo ou ceticismo - eis a questão?**

Maria Cristina Ribas (2008), ao tratar da prática epistolar de Machado de Assis enquanto presidente da ABL, explica que Machado assumira uma postura pedagógica em relação aos seus correspondentes, melhor dizendo, companheiros missivistas. Mas a pedagogia machadiana não é moralizante, mesmo quando dirigida aos amigos mais jovens e, em princípio, inexperientes, sobretudo em relação às demandas da rede de sociabilidades do século XIX; visa, antes, resgatar os poderes curadores das Musas, (com)firmar um grupo solidário e edificar jovens talentos, base da ideia que, alimentada pela difusão das academias, sustentou, entre tapas e beijos, o projeto de construção da ABL. A pesquisa de Ribas (2008) lança luz sob a posição política e estética de Machado, na medida em que nos permite perceber e constatar que o tom pedagógico do discurso epistolar machadiano já estava presente em *Instinto de Nacionalidade* (1873) e em *A nova geração* (1879).

Machado propõe um diálogo crítico com a sociedade oitocentista acerca do papel dos escritores, no Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX, naquele complexo período de



transição entre o regime régio e o republicano. Machado não se contenta com o ideal poético, na literatura, nem com o político, na República, pois aquele não seria uma estética irrevogável, nem este uma doutrina irrepreensível. O bruxo renitente expressa o desejo de que a inteligência nacional rumine as ideias importadas antes de hasteá-las como bandeiras republicanas da redenção nacional.

Portanto, a discussão que propomos em relação à postura e à concepção de literatura de Machado de Assis, nos escritos ensaísticos, expressa uma preocupação a respeito do futuro da literatura brasileira. Machado mostra-se ciente da finitude das tradições, das inovações e, por extensão, do próprio corpo físico. Preocupação semelhante é expressa por Eça de Queirós, publicamente, em *A Academia e a Literatura* (1888). Conforme Carlos Reis (2008), Eça considera que “Sem a Tradição, os Estados e (...) as Literaturas rolariam na anarquia de um desordenado e estéril individualismo. Sem a Revolução, os Estados incrustar-se-iam numa tirania inerte (...) e as literaturas inevitavelmente cairiam na rotina (...)”.<sup>3</sup>

Ao invés de entender as Academias a partir da ótica modernista – escritores que a rejeitaram ao longo da história por entendê-la como signo de conservadorismo literário –, a interpretação de Machado de Assis e de Eça de Queirós a respeito das literaturas modernas e os Estados liberais, na passagem do século XIX para o XX, nos permite entender o papel de mediação que a instituição – no Brasil, a ABL – enquanto representante da tradição, pode exercer, criticamente, diante da dialética tradição e inovação. Machado e Eça, personalidades já conhecidas pelo público e pela crítica e compreendidas, comumente, como rivais, optam pela discussão ao invés do tom moralizante; e, assim, mostram-se preocupados com a possibilidade de a literatura moderna, sob a influência de tendências liberais, isto é, individualistas, cometerem dois equívocos de uma única vez: ao hastearem uma bandeira estética e política, ao invés de qualquer outra, tomarem tal escolha como irreprimível, absoluta, enfim, como único viés possível e válido para a meditação.

---

<sup>3</sup> Trecho extraído de *A Academia e a Literatura* de Eça de Queirós (apud Carlos Reis, 2008, p. 492-3).

A interpretação machadiana, somada à de Eça, evidencia uma sutileza de raciocínio que parece deslizar das dualidades do pensamento ocidental. No que se refere à literatura, este pensamento dualístico poderia transformá-la em mera repetição, quando poder-se-ia, ao invés de fazer uma escolha entre duas possibilidades dadas por uma tradição e pensamento já existentes, repensar as próprias escolhas. Machado representa o esforço da desconstrução de um projeto literário brasileiro afogado no círculo vicioso entre o umbigo e a máscara social.

Sabemos o quanto Machado de Assis, seja o homem privado, seja o público ou o literato, foi/tem sido interpretado como uma personalidade absenteísta, no que se refere às questões em circulação no fim do século XIX e início do XX. O propalado absenteísmo, conforme o entendemos, é um passo atrás diante da “vontade de poder” (NIETZSCHE, 2008) dos “-ismos” finiseculares escamoteados pelo fervor do hasteamento de bandeiras político-estéticas, supostamente, redentoras da República. Em outras palavras, o absenteísmo, se assim fosse considerado, corresponderia à negação de uma atitude totalizante em favor de um ceticismo como abordagem dialógica e condizente com a possível situação histórica do país: o iminente fim do imperialismo português e o início de um período democrático.

### ***Papéis avulsos, um prefácio absenteísta e (c)ético***

Este título de Papéis Avulsos parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de não os perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedadeira. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai faz sentar à mesa. (ASSIS, 1979, p. 252)

Quanto à ficção machadiana, tendo em mente o exposto a respeito da concepção de literatura do autor e a posição pedagógica e dialógica, mas não moralizante dos referidos ensaios, *Papéis Avulsos* é o nosso objeto de estudo para averiguar de que modo a ficção absorve, em termos práticos (a forma, a narração e outros recursos ficcionais) a discussão teórica e a visão de literatura do autor, que entendemos menos como conversadora ou absenteísta (a não ser se for no sentido referido anteriormente) e bem mais preocupada com a função da literatura em um Estado liberal em formação – preocupação que se materializou nos ensaios críticos a respeito das novas gerações.

Ao reler a produção epistolar de Machado de Assis, em confluência com a ficcional e crítica, Maria Cristina Ribas (2008), em *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*, propõe uma releitura tridimensional de Machado – o missivista, o Senhor Machado de Assis e a figura pública. Esta interpretação de “os machados” de Assis (RIBAS, 2008) contribui para iluminar e corroborar, via de mão dupla, a interpretação de Silviano Santiago (1979) acerca do caráter ético de *Dom Casmurro*,<sup>4</sup> visto que a publicação da autora é de 2008 – quase trinta anos depois da de Santiago (2000). Esta constatação de ordem cronológica é digna de nota porque quaisquer “descobertas” acerca da opinião de Machado a respeito das personagens Dom Casmurro/Capitu poderiam, por assim dizer, comprometer a interpretação de Santiago, o que não foi o caso.

Aqui estamos supondo que o intérprete, Santiago, estaria fazendo o papel do analista, para descobrir o sentido ulterior da ficção. Sabemos que não é o caso, bem como não diz respeito à nossa orientação teórica-metodológica. Propusemos tal voo, a fim de acompanhar o raciocínio que nos ocupou até 1979. Hoje, após ambas as publicações citadas, e ainda levando em consideração o fato de Ribas (2008) ter tido acesso a documentos de ordem pessoal, pública e profissional de Machado<sup>5</sup>, não há dúvida em relação à postura machadiana: para além dos “-ismos” da civilização moderna.

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente em 1899, quase três décadas após a discussão proposta pelo autor.

<sup>5</sup> As fontes primárias disponíveis para a citada pesquisa, constantes no Acervo Machado de Assis, do Centro de Memória da ABL, à época não se encontravam

Tais leituras diferem radicalmente de como a historiografia literária nacional, *grosso modo*, recebia a obra machadiana, o que inclui a reincidente querela sobre o adultério de Capitu, as discussões em torno da semiologia nacionalista na literatura brasileira, a disseminada ausência do engajamento político machadiano... O que de fato parece subsidiar tal postura não vai além da moral de papagaio. Motivação que – tirando o chapéu – não compartilhamos.

Nossa proposta, portanto, desenvolve-se a partir deste novo olhar em relação ao autor e à sua ficção, para então propormos uma releitura de os contos de *Papéis Avulsos* (1882) a fim de averiguar nossas hipóteses de pesquisa: poderíamos estender o juízo de Santiago (1979) a respeito de *Dom Casmurro* até os contos do autor? Outra hipótese: até que ponto poderíamos reler o pensamento e a produção de Machado de Assis com base nas palavras de Michel Foucault a respeito das técnicas interpretativas de Nietzsche, Marx e Freud? Afinal, *Papéis Avulsos* distancia-se dos enunciados constataivos, como elucidaremos com um excerto da obra, o “Prefácio”, e aproxima-se dos performáticos (RIBAS, 2008), na medida em que se posiciona no Rio de Janeiro oitocentista não como valor de verdade, mas trazendo uma reflexão acerca da sociedade carioca oitocentista.

A leitura machadiana, enquanto um texto ficcional que chega à feira das ideias oitocentista, não visa ter valor de verdade, o que é o caso dos enunciados constataivos. O autor-narrador deste prefácio é absenteísta, no sentido de dar um passo atrás e, assim, evitar tomar partido perante duas possibilidades já dadas. Cético perante as escolhas, propõe-se um diálogo com a recepção, o que entendemos como uma postura político-estética destituída de uma bandeira específica, de um “-ismo” científico, político e estético, a não ser a mancha: transformar nossa carência de tradição num espaço propulsor de diálogos a respeito da dialética entre tradição e inovação – literária, política e estética. O absenteísmo torna-se ceticismo cujo alcance nem sequer o autor-narrador está livre de ser perscrutado. A forma textual

---

digitalizadas; o trabalho de interpretação foi resultado de sete anos de leitura dos manuscritos de Machado, no caso, a correspondência ativa e passiva do escritor com os amigos intelectuais e poetas, durante os onze anos em que foi presidente da Academia Brasileira de Letras.

deste prefácio, enquanto *performance*, instaura a dúvida metodológica, incluindo o autor-narrador, tornando este enunciado performático, cuja ação realizada é a negação da “vontade de poder” (NIETZSCHE, 2008), enquanto valor de verdade.

Afinal, o protocolo de leitura da sociedade carioca dos oitocentos e novecentos, a recepção enquanto horizonte de expectativas que nos ocupou com a questão do adultério até 1978, não queria encontrar na *estrutura romanesca de Dom Casmurro* indícios de moralidade (Capitu não traiu!) ou de culpabilidade (Capitu traiu!), que são marcas de uma cultura burguês-cristã?! Não praticávamos uma crítica a fim de que tal descoberta se sobressaísse à revelia da transgressão do narrador machadiano? Não estávamos a fim de apaziguar tal transgressão – *la différence* (DERRIDA, 1995) – da ficção machadiana voltada à homogeneização das diferenças, em nome de um protocolo de leitura binário e em favor da estrutura-pai?<sup>6</sup> Não deveríamos reconhecer ser esta leitura tão comum aos nossos olhos já tão habituados ao conforto dos imperativos dicotômicos (bem/mal; pai/filho, dentre outros) dos pensamentos e costumes do velho modelo europeu e tão caro à elite carioca oitocentista?

Nossa pesquisa baseia-se neste outro olhar a respeito do autor e da produção machadiana. A chave de leitura que propomos nos possibilitará entender a preocupação machadiana com as novas gerações de escritores e o papel da literatura numa República, à época, incipiente. Conforme a concepção estética de Machado, a literatura, não sendo eterna repetição, não deveria ser adorno da República, mas antes uma prática reflexiva. Com as devidas modalizações, tal chave de leitura nos permite entender a proposta da ABL como uma espécie de materialização desta preocupação com o papel da literatura e a instrução de jovens escritores, em consonância com as palavras de Eça de Queirós em *A Academia e a Literatura*, em 1888.

Deste ponto de vista, a academia não representaria exclusivamente um conservadorismo estéril, antes uma tradição a fim de amparar a independência de uma literatura liberal, assim como o

---

<sup>6</sup> Aqui o pai é, também, a nação brasileira em sua ambivalência, a dubiedade de interesses políticos, as alianças e jogos de interesse entre a monarquia escravocrata de base rural e as questões militares aliadas à burguesia cafeeira.

Estado democrático, evitando ceder a “-ismos” estéticos e políticos, salvaguardando, ao mesmo tempo, a independência estética da literatura, que não deixa de ser política e ética; referimo-nos ao sentido exposto acima, visto que Machado preocupou-se sobremaneira com a influência da tradição de países supostamente mais desenvolvidos sobre a futura república brasileira. Em termos estéticos, a literatura, seguindo a interpretação machadiana, seria uma práxis social que nos possibilitaria a discussão de temas caros a uma democracia que se ensaiava, entre fins do século XIX e início do XX. Entendemos que a interpretação e a concepção de Machado (e de Eça, também) poderia ser um modo de evitar que os sonhos hasteados pelas bandeiras republicanas se transformassem num totalitarismo, na vigência de um “-ismo”, supostamente irreprimível, para suprir nossa carência crônica. Em termos políticos, isso representaria um retrocesso, isto é, um retorno ao imperialismo cujas fachadas seriam democráticas, mas o cerne, totalitário, o que, não por acaso, aconteceu em inúmeras democracias, ao longo do século XX. E a deformação de democracias em totalitarismo se deu independentemente da fórmula da teoria do conhecimento para distinguir as nações: povos civilizados e povos não-civilizados.

Machado de Assis, conforme o exposto, parece ter interpretado os “-ismos” da civilização, hasteados no Rio de Janeiro oitocentista, então capital do Brasil, como possíveis deformações posteriores de uma tão bela quanto antiga postura política: a democracia, cujas bandeiras republicanas hasteavam e, simultaneamente, escamoteavam a “vontade de poder” (NIETZSCHE, 2008) – a imposição de um “-ismo” sobre o outro, no lugar do diálogo simétrico entre os interlocutores.

Reiteramos, a nossa releitura da releitura de “os *machados* de Assis” (RIBAS, 2008) dá segmento à pesquisa de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, da UERJ, com orientação da autora. A comparação fica por conta das preocupações análogas que Machado de Assis, no Brasil oitocentista, e Eça de Queirós, em Portugal, no mesmo século, expressam em relação à literatura nos Estados modernos. Interpretações de cunho cosmopolita e preocupadas com a possibilidade da importação acrítica de um ideal personificado em “-ismos”, que pudessem ser transformados em totalitarismos,

quando resulta na possibilidade de mudança interna, seja especificamente literária e/ou política. Assim se justifica o fato de esta pesquisa representar outros diálogos que, por sua vez, compartilham hipóteses levantadas com base nos estudos em andamento.

### **Considerações finais**

Dois objetivos primários motiva(ram) a nossa pesquisa: primeiro estudar a concepção de literatura de Machado Assis, presente em *Instinto de Nacionalidade* (1873) e em *A nova geração* (1879). Em segundo lugar, apresentar a materialização da concepção de literatura de Machado em *Papéis Avulsos*, trazendo ao debate o “Prefácio” da obra. Ademais, a discussão em torno de *Papéis Avulsos* aqui brevemente apresentada visa (1) investigar a interface entre a concepção de literatura e a literatura produzida pelo autor, além de (2) entendê-la como um ato performático que se apresenta à feira das ideais dos “-ismos” oitocentistas, na passagem do Rio de Janeiro do século XIX para o XX, para que então possamos (3) discutir os efeitos de sentido deste ato performático: abnegação do argumento de autoridade e promoção do diálogo ruminante.

Através do viés comparativista, sinalizamos as semelhanças entre o pensamento de Machado de Assis e o de Eça de Queirós, no que se refere ao papel do escritor, da literatura e das academias literárias. Concluimos, por ora, que a interpretação de ambos é análoga quanto ao papel de um intelectual, por assim dizer, engajado. Importante ressaltarmos que este engajamento não se dá por intermédio de uma adesão cega. Este tipo de adesão não condiz com a postura de nenhum dos autores. Talvez esta tenha sido uma das razões de a recepção crítica nacional ter dado o rótulo de absenteísta a Machado de Assis. Absenteísmo que, conforme aponta nossa pesquisa, não procede, a não ser se o entendermos como uma forma de ceticismo que prefere pensar as possibilidades de escolhas antes de optar cegamente por uma delas.

A falência dos “-ismos”, desde o último quarto do século XX chamadas de utopias, é um lugar comum para o nosso pensamento contemporâneo. Os prefixos “pós” assinalam tal tendência, nos mais diversos campos do conhecimento. Nosso estudo, ainda que incipiente, aponta para a possibilidade de discutirmos a falência das utopias, que

são outros e os mesmos “-ismos”, já na passagem do século XIX para o XX.

Sendo assim, a releitura de Machado, intérprete da sociedade carioca e das ideias ocidentais que desembarcavam no Brasil há três séculos atrás, aponta para o caráter pós-utópico do pensamento do autor. Pós-utópico porque supomos que o que foi exposto em relação ao pensamento e postura do autor nos permite dizer que ele empreendeu um exame de questões acerca do caráter provisório das teorias do conhecimento, nos seus mais diversos “-ismos”. E mais: perante a ausência de uma tradição imaculada e da “pressa” do Brasil oitocentista em aderir um norte (tradição/pai), Machado mostrou-se cético diante de tal possibilidade de redenção, e, ao mesmo tempo, aberto ao diálogo como forma de pensar e refletir a situação nacional, visto que a situação política, ética e estética do país estava prestes a mudar, provocou os intelectuais e os jovens escritores a pensarem a questão nacional para além de nacionalismos.

Reiteramos então que o suposto absenteísmo equivale a ceticismo, no que se refere a Machado de Assis. E estendemos tal compreensão até a leitura do prefácio de *Papéis Avulsos*, no qual o autor medita sobre as dicotomias do pensamento ocidental. Cremos que tal meditação aproxima-se de um pensamento sem “centrismo” – um *logos* sem “centrismo” hierarquizador e centralizador, isto é, se a Monarquia representa a verdade incontestável, a República, não. Daí ousarmos dizer que a descrença nos “-ismos” políticos e estéticos na produção de Machado de Assis não antecipa a falência contemporânea, porque a história não é uma sucessão de fatos em cadeia, cujo fio condutor seria um ente, fosse interno ou externo; diremos que Machado submete a razão ocidental, sobretudo os enunciados constatativos, ao crivo de um pensamento, reiteramos, sem “centrismo” (crença na totalidade), que era tão comum, assim como caro, ao sonho republicano.

Já assinalamos que esta descrença não confere nenhuma espécie de ineditismo ao pensamento de Machado de Assis, - pois o comparamos com o estudo de Eça de Queirós, em *A Academia e a Literatura* (1888) -, ou o inverso: supor que o juízo de Machado estaria ainda mais correto porque o português pensou o mesmo. Provável equívoco. O texto nacional é anterior. Trata-se de investigar as



transgressões ficcionais *pari passu* à constatação da teoria machadiana a respeito do papel da literatura numa República, na própria ficção do autor, tendo em mente que literatura não é eterna repetição. Foi o que tentamos expor aqui através da exposição de dois ensaios críticos, e o prefácio de *Papéis Avulsos*. Também notamos que, apesar da postura iconoclasta de alguns escritores modernistas em relação às academias, a interpretação de Machado a respeito do papel da literatura na República não visa fazer dela uma prisão para as novas gerações. O próprio é explícito em relação a isso: a literatura não é eterna repetição. Trata-se de um espaço físico de discussão com e orientação das novas gerações e proteção da literatura perante as utopias, visto que a discussão proposta na imprensa poderia não vingar.

Diante das utopias do século XIX, ou os “-ismos”, como já assinalamos, o intérprete carioca optou pelo ceticismo. Se insistirmos com o absenteísmo, que o entendamos como uma primeira abordagem, isto é, um passo atrás perante as escolhas oferecidas pela civilização moderna, que desembarcam em solo nacional, para então refleti-las conforme o clima nacional. Conhecedor das diferenças entre aqui e acolá, o pensamento de “os machados” de Assis não profere enunciados constatativos – aqueles que visam dar um parecer a respeito da veracidade, ou não, de outros enunciados –, porém torna-os performáticos, isto é, instaura a dúvida metodológica, e, ao mesmo tempo, convida o leitor, assim como convidara os jovens talentos e a inteligência nacional uma década atrás, a meditar a respeito das utopias do final do século XIX. Na falta de uma tradição com que dialogar, simetricamente, com as demais Repúblicas, poderíamos transformar tal carência numa vantagem, no Brasil republicano, isto é, não hierarquizá-las nem segui-las cegamente. O divórcio entre um país que se queria pensante e o seu regime político, então régio, chegaria ao fim com a República e com a prática do diálogo simétrico.

Ora, sabemos que contemporâneo não é o que está em voga (AGAMBEN, 2000). Ele está presente por intermédio de um jogo de luzes. A tendência (orientação) de um determinado período histórico seria a luz e o contemporâneo seria o contraponto: aquilo que a tendência ignora; apesar de não ser *mainstream*, ele está ali, latente. Deste ponto de vista, Machado é contemporâneo do século XIX, porque, assim como Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud,

ele questionou a *doxa* ocidental (FOUCAULT, 2000). E, como a falência das utopias é um assunto da ordem do dia, Machado também seria, como pensador, nosso contemporâneo, assim como Marx, Nietzsche e Freud. E, reiteramos, faz parte de um grupo de pensadores que não trocou seis por meia dúzia – um enunciado constatativo e o seu suposto valor de verdade dialética por outro.

### **Machado de Assis, a Rio de Janeiro`s thinker in the nineteenth century**

**ABSTRACT:** Rereading of *Instinto de Nacionalidade* (1873) and *A nova geração* (1879) by Machado de Assis (1839-1908). It aims at checking Machado de Assis` literary assumptions as for the role of a writer of fiction in the nineteenth century in Rio de Janeiro, about to become a Republic. We aim at studying the consequences of such understanding of Machado`s literature in his fiction. To do so, we will be working with *Papéis Avulsos* (1882). Our hypothesis is that Machado is concerned about the consequences of the utopians over literature. We have come to think that his concerns are expressed in his essays and fiction as well. Also, we will be taking into account Eça de Queiros` essay, *A Academia e a Literatura* (1888). Both thinkers are concerned about similar issues, despite the so called rival among them.

**KEYWORDS:** Comparative literature. Rereadings. Rio de Janeiro. Nineteenth century. Machado de Assis.

### **REFERÊNCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Vol. I, II e III. Disponível em <[machado.mec.gov.br](http://machado.mec.gov.br)> Acesso em 15/04/2014.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1995

EL-FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum philosophicum*. São Paulo, SP: Princípio Editora, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa Demanda*. Ensaios sobre Literatura e Teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos* (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio e Francisco de Moraes. Rio de Janeiro. Contraponto, 2008.

QUEIRÓS, Eça. “A Academia e a Literatura” (1888) in *Notas Contemporâneas*. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2008. pp. 492-3.

RIBAS, M.C.C. *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2008.

RIBAS, M.C.C. *Filhos de La Mancha: Machado e a nacionalidade*. Rio de Janeiro. *Cadernos Neolatinos*: Abril de 2006, ano V – n. 5, p. 2-6. Disponível em: [www.letras.ufjf.br/neolatinas/mariacristina\\_ribas.pdf](http://www.letras.ufjf.br/neolatinas/mariacristina_ribas.pdf). Acesso em 15/03/2014.

SANTIAGO, Silviano. 2009. *Mario, Oswald e Carlos*. Intérpretes do Brasil. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos*, no 38, p. 19-34, 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/38/artigo1.pdf> Acesso em 08/06/2014.

SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. 3v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios de dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1979.

# OS MARGINAIS NA BÍBLIA: LÚCIFER E MADALENA

Salma FERRAZ <sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar a trajetória de dois personagens marginais na Bíblia: Lúcifer e Maria Madalena.

**PALAVRAS-CHAVES:** Teologia, Literatura, Teopoética, Lúcifer, Maria Madalena.

A Teopoética é um novo ramo de estudos literários voltados para a reflexão literária dos textos bíblicos, para o diálogo, para o debate, por vezes, conflituoso, porém fértil, entre Teologia e Literatura. Uma das perguntas centrais que a Teopoética tenta responder é se a Teologia suporta uma crítica estética, ou ainda, se a fé aceita uma análise puramente literária dos textos bíblicos. Esta e outras perguntas são debatidas por Karl Josef Kuschel em seu livro *Os Escritores e as Escrituras*<sup>2</sup>.

E é dentro deste diálogo entre Literatura e Teologia, que queremos resgatar dois importantes personagens bíblicos considerados párias dentro do Cristianismo: Lúcifer, Maria Madalena. Muitos outros existem: Caim, Jezabel, Judas, etc, mas nossa opção centra-se nos dois personagens acima citado.

## 1. Lúcifer – o secundogênito do Pai.

---

<sup>1</sup> É Professora Associada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua na Pós Graduação com a linha de Pesquisa *Teopoética – Os Estudos Comparados entre Teologia e Literatura*. Cursa Teologia na FACASC. É autora de diversos livros de teoria e ficção. Florianópolis, Brasil, 2013. Email: [salmaferraz@brturbo.com.br](mailto:salmaferraz@brturbo.com.br).

<sup>2</sup> Karl-Josef Kuschel. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Trad. Paulo Söethe. São

Paulo: Loyola, 1999.

Quem afinal é Lúcifer? Ele é a mesma serpente que no Paraíso tentou Adão e Eva? Ou a serpente era um mensageiro dele? Lúcifer é o mesmo Satanás que tenta Jó, devidamente autorizado por Deus? Lúcifer é o mesmo Satanás que tenta com perguntas ridículas Jesus no deserto? Ele é a *Estrela da Manhã* de Isaías 14:12-14? Ele é o *Perfeito era em teus caminhos* citado em Ezequiel 28:12-15, até que nele foi achada iniquidade? Ele é aquele que caiu do céu, como um raio citado em Lucas 10:18? Ele é o Diabo, o Dragão e a antiga Serpente, amarrada por mil anos descrita em Apocalipse 20:2, que arrastou consigo a terça parte dos anjos celestes? Que poder das trevas é este que seduz e encanta o mundo há dois mil anos? Afinal, quem realmente é a criatura fracassada criada por Deus? Quem é o Diabo? Quem é Lúcifer o maior pária de todos os tempos? Qual sua verdadeira origem, qual seu pecado, qual seu verdadeiro nome? Era perfeito? Se era perfeito não poderia ter pecado e se pecou Deus não o criou perfeito. Mas Deus é perfeito! Como sair deste paradoxo? Mistérios luciféricos... Párias que revelam o centro. Lúcifer o primeiro rebelde do Cristianismo! Seguido por Eva, a segunda rebelde que tentou e conseguiu roubar o fogo dos deuses, seguindo por Caim, desprezado e preterido por YHVH, sem explicação alguma.

Se os estudos teológicos e literários dão conta de uma Teopoética que se manifesta em vários autores, conforme o proposto por Kuschel (1999) em seu livro *Os escritores e as escrituras*, se a Teodicéia já foi proposta por Leibniz, se a epopeia de Jesus já foi centenas de vezes revisitada, quem afinal contou a epopeia de Lúcifer? Ou a antiépica de Lúcifer, ou aquilo que denominamos antiteodicéia de Lúcifer, ou Odisséia Luciferina? Ou Satanicéia? Porque se Deus, conforme tão bem apontou Miles (1997) em *Deus - uma biografia* é um membro quase virtual da família ocidental e está impregnado no DNA da civilização ocidental, que dizer do Diabo, de Lúcifer? Afinal, a outra face da moeda deveria acompanhar o sucesso Daquele! Como o homem Ocidental consegue equilibrar-se entre a hipótese Deus e a hipótese Lúcifer? Será que só a estória de Tróia, de Ulisses e de Jesus são o suficiente para a humanidade, conforme lembrou Borges? E a magnífica trajetória de Lúcifer, onde fica? Talvez este anjo milernamente rejeitado esteja mais próximo do ser humano do que

qualquer pessoa da Trindade, justamente por ter sido *demasiadamente humano*.

Para o crítico Cousté, *o Diabo é dor de Deus*. O escritor Eça de Queirós no conto *O Senhor Diabo* afirma que *o Diabo é a figura mais dramática da História da Alma* e que *o Diabo tem talvez nostalgia do céu!* Harold Bloom, em *Anjos Caídos*, conclama os humanos a se solidarizarem com o velho Satã, porque afinal, todos nós não passamos também de Anjos Caídos. Cabe aqui duas perguntas interessantes: 1) não seria Satanás apenas a imaginação de Deus? 2) Não seria o Diabo apenas uma criação do homem, que o criou a sua imagem e semelhança?

O escritor Giovanni Papini, cujo pensamento variou entre o ceticismo e o catolicismo, publicou em 1953 um livro denominado *O Diabo – Apontamentos para uma futura Diabologia*. Ali ele adjetiva Lúcifer de *O Anjo Fulminante* e constrói uma espécie de *Summa Diabológica*. Para Papini o Diabo merece ser perdoado, foi um personagem necessário à paixão de Jesus, colaborou para isto, sendo nesta tragédia, talvez, o único inocente. Papini afirma que Satanás talvez esteja desde o princípio esperando um movimento de compaixão de Deus, de Jesus, dos cristãos, dos homens...

Papini analisa o pensamento de númida Lucius Caecilius Firmianus, conhecido por Lactancio. Na obra *Divinae Institutiones II*, Lactancio afirma que Lúcifer teria sido nada menos, nada mais que o irmão do *Logos*, do Verbo, isto é da Segunda Pessoa da Trindade. Papini analisa Lactâncio:

“No Espírito primogênito, cumulado de todas as virtudes divinas e que Deus amou sobre todos os outros, é fácil reconhecer o Verbo, isto é, o Filho por excelência. **Mas a narrativa de Lactancio faz pensar que o outro espírito, igualmente dotado, era o secundogênito do Pai: o futuro Satã, seria destarte nada menos que o irmão mais novo do futuro Jesus Cristo.** E Satã não teria sido invejoso do homem – como sustentaram S. Cipriano, S. Ireneu e S. Gregório de Nissa -,

**mas invejoso sim do próprio irmão.”**  
(Papini, 1954, p. 93-94, negrito nosso)

O teólogo Tillich, em sua obra *Filosofia da Religião* de 1925, afirma que o demônico aparece em contraposição ao divino e ambos estão inseridos na esfera do Sagrado: *O demônico é o Sagrado precedido por um sinal 'menos': o anti-divino sagrado*. Carlos Eduardo Brandão Calvani analisando o pensamento de Tillich, acrescenta que se trata do sagrado negativo, destrutivo. Entretanto, ainda é sagrado, uma vez que provém do mesmo abismo de onde flui a graça (CALVANI, 1998, p. 59).

O jesuíta J. M. Martins Terra, em sua obra *Existe o Diabo? Respondem os Teólogos*, afirma que

“A existência do Diabo nunca foi negada por nenhum Papa, nenhum Concílio, nem nunca foi posta em dúvida por nenhum heresiarca. Sem dúvida alguma é uma verdade de *Fide Divina et Catholica* pelo Magistério Ordinário da Igreja. **Logo é um dogma de fé.**” (MARTINS TERRA, 1975, p. 277-278, negrito nosso).

Ou seja, se você não acredita em Deus, você é ateu, mas se não acredita no Diabo é igualmente ateu, já que a crença nele é um dogma de fé. Portanto, tínhamos os *sem-Deus* e agora temos o *sem-Diabo*. Não é sem razão que Borges considerava a teologia como um gênero similar ao gênero fantástico.

Já Peter Stanford (2003) em *O Diabo uma Biografia*, a partir dos estudos de Freud, entende que todas as acusações doentias lançadas pela Inquisição sobre as mulheres consideradas bruxas, revelam apenas o alto grau de repressão sexual no período medieval, um monstruoso inconsciente sexual reprimido. Afirma que as possessões não passavam de problemas psiquiátricos e estas, juntamente com própria questão do Diabo, entraram em declínio no século XX, com o aprimoramento da Medicina e das Ciências. Portanto, o lugar do Diabo a partir do século XX, ficou relegado às poltronas dos psiquiatras. Concebe o Diabo como uma linha maligna e



atemporal do inconsciente coletivo ocidental, um grave distúrbio cerebral, psicose funcional, esquizofrenia coletiva ocidental. Mas estaríamos então presenciando o eclipse do Diabo? Segundo Stanford a resposta é não. Na terceira parte de seu livro *ainda é muito cedo para um obituário*, ele explica que a cultura popular sustenta a existência do Diabo e o Cristianismo tem medo de aposentar seu filho predileto - Diabo, o *primeiro rebelde do cosmos*, já que ele funciona como uma espécie de esqueleto *dentro do armário*, espécie de arma secreta deixada no limbo, a ser usada nos momentos de crise e falta de fé.

Albert Cousté (1996) na conclusão de seu livro *Biografia do Diabo – O diabo como sombra de Deus na História*, afirma que no século XIX e no século XX, Satanás foi e continua sendo um grande personagem literário e que sua maior estratégia, sua grande obra para sobreviver é converte-se em personagem de ficção e nos convencer de que ele não existe, como já afirmava Baudelaire. Já no conto *Nostalgia do Amor Ausente*, Walmor Santos dá voz ao rejeitado dos mil anos do cristianismo:

Chamo-me Lúcifer, *aquele que traz a luz*. Assim cantavam os anjos menores, até que lhes foi proibido este canto. Desde então, meu apelido corrói os tempos anunciando *aquele que arma ciladas*. Bazófia: o homem dispensa Satanás e sabe perder-se por si mesmo. (SANTOS, 1996, p. 121).

Se a *glória de Deus é encobrir*, como relata Provérbios 25:2, parece que a glória dos escritores é investigar: creio, logo duvido; não creio, logo questiono. Questionar Deus e o Diabo. Entre as maiores perguntas do Ocidente estão estas: Deus existe? Quem criou Deus? Entre tantos estudiosos desse assunto citamos três, com suas obras mais recentes: *Deus, uma Biografia*, de Jack Miles; *Deus, um Delírio*, de Richard Dawkins; e *Tratado de Ateologia*, de Michel Onfray. No entanto, por que não colocar a questão da existência divina a partir de um olhar antiteticamente teológico? *O Diabo existe? Você acredita no Diabo?*

Não são poucas as obras dedicadas a Lúcifer/Satanás, mais comumente conhecido por Diabo, além de centenas de apodos nada elogiosos. Não nos compete, em tão pouco espaço, a ontológica tarefa de debater o problema da existência ou não do Diabo; isso pertence aos demonólogos. Uma vez constatada a inquestionável presença do Diabo na teologia cristã e na literatura ocidental, pontuaremos alguns aspectos das possíveis biografias do Diabo na Bíblia, o Diabo e os Teólogos, o Diabo e os teóricos.

Sobre Deus, o pensador alemão Leibniz já escreveu sua Teodiceia<sup>3</sup>, mas, afinal, quem escreveu a odisséia de Lúcifer? Ninguém quer defender o chamado Anjo Caído? Algumas vozes luciferinas do terceiro milênio já são ouvidas, das quais citamos três (outras estão listadas na bibliografia final): *A Biografia do Diabo*, de Alberto Cousté; *História Geral do Diabo*, de Gerard Messadié; e *Uma História do Diabo*, de Robert Muchembled. Parece-nos, com essa abertura ao questionamento sobre a existência de Lúcifer, que é a hora e a vez do *tinioso*, aquele cujo nome as pessoas preferem não pronunciar.

## 1.1 O Diabo na Bíblia

Se observarmos com cautela o *Antigo Testamento*, constataremos que não existe menção ao Diabo. O Diabo nasceu, fecundou e procriou junto com o cristianismo. No Antigo Testamento temos o episódio da tentação e da serpente que provocou a queda de Adão e Eva<sup>4</sup>, relatado em Gênesis 3, depois o ritual envolvendo o dia da *expição* e o bode expiatório em Levítico 16, e, mais à frente, o

---

<sup>3</sup> A Teodicéia é um campo da Teologia natural que defende a onipotência, a onisciência, a justiça e a bondade de Deus. É contra a idéia de que a presença do mal e do sofrimento no mundo reduzem ou minimizam os atributos divinos. Essa expressão foi criada por Leibniz, em sua obra *Teodicéia*, publicada em 1710. Nesse ensaio o filósofo debatia a bondade de Deus, tentava um tratado racional sobre Deus, sobre a liberdade do homem e a origem do mal. Perante o problema do mal, o filósofo assumiu uma posição otimista, concluindo que o mundo criado por Deus ainda é o melhor dos mundos possíveis.

<sup>4</sup> Gênesis 6 traz outra versão da queda: a união antinatural de seres celestiais com as filhas dos homens, o que resulta na criação de uma raça de gigantes.

surpreendente Livro de Jó, no qual aparece pela primeira vez Satanás. Com relação ao episódio da serpente, provavelmente foi escrito por influência de mitologias ou lendas de outras culturas no Oriente Médio com os quais os judeus tiveram contato, já que a serpente, nessas culturas, era símbolo de sabedoria, astúcia e poderes maléficos, e foi, por isso, tardiamente associado ao Diabo<sup>5</sup>.

A simbologia do bode expiatório é riquíssima e um tanto controversa. Teses e mais teses já foram escritas. Umas indicam o bode expiatório como sendo Jesus, porque ele carrega as culpas e é morto no deserto; outros defendem que o bode expiatório é o Diabo, já que ele é o responsável pela culpa dos humanos, pois fez os primeiros pais pecarem, o primeiro Adão falhar. O importante é frisar que, com o tempo, o bode passou a ser também associado somente ao Diabo.

Na sequência, um dos livros mais sensivelmente filosóficos de todo o Antigo Testamento: o Livro de Jó, o *big brother* celestial. Deus provoca Satanás - que nesse livro é identificado como “um dos filhos de Deus” que frequentava o céu com muita intimidade e liberdade - para uma disputa, onde os dois observariam tudo do camarote. Jung, em *Resposta a Jó*, afirma que “Satanás talvez seja um dos olhos de Deus que *perambula sem rumo certo pela terra*” (JUNG, 2001, p. 16). Jó vai duas vezes para o *paredão* sem clemência alguma. Na primeira, Deus permite que Satanás tire tudo que ele tem: fazendas, filhos, servos, bens, e Jó vence. Não satisfeito, Deus pela segunda vez o envia para a beira do abismo e permite que Satanás toque em sua carne, mas Jó não renega a Deus e triunfa novamente. A alma de Jó é oferecida numa bandeja para Satanás, há um pacto entre Deus e Satanás, e não seria exagero dizer que o mito de Fausto, muito antes de Marlowe, Shakespeare, Goethe, Tomas Mann, Paul Valéry, Guimarães Rosa, nasceu aqui, com uma diferença: Jó não sabia de pacto algum.

---

<sup>5</sup> Em Números 21-8 o símbolo da serpente é positivo. O Senhor, enraivecido contra o seu povo, manda um ataque de serpentes abrasadoras. Moisés intercede pelo povo e Deus manda Moisés fazer uma serpente de bronze e colocá-la sobre uma haste. Quem era mordido pela serpente abrasadora olhava para a serpente de bronze e se curava.

Dezenas de livros e teses já foram escritas sobre Jó e a partir delas nos permitimos fazer algumas considerações<sup>6</sup>. O Livro de Jó consiste em uma *teologia do sofrimento*, pois nele, pela primeira vez, o caráter e a justiça de Deus são questionados por um pobre mortal que sofre muito além de suas forças. Em verdade o confronto não se dá entre Satanás e Jó, mas sim entre Deus e Jó, uma vez que Satanás é apenas um instrumento para realizar a vontade de Deus. Aqui se acentua o caráter destrutivo de Javé. Jó questiona a justiça divina e Deus não responde ao que ele pergunta, considera isso uma ousadia, sente-se embaraçado e o esmaga, mostrando não sua justiça, mas seu poder, com discurso arrasador.

Se Deus era onisciente, por que provocou Satanás? Afinal, nem ele pode ser tentado além do que pode resistir... O autor desse livro “[...] imagina Jó sofrendo em um mundo governado por um deus que faz apostas com o demônio, manipulado e controlado por um demônio” (MILES, 1997, p. 347). Retomamos nossa ideia, anteriormente já exposta: essa aposta funda o pacto e o mito de Fausto, enfim, revela-nos um mundo regido por dois demônios orgulhosos, e a partir daí o caráter demoníaco do Senhor Deus. O imenso discurso de Deus de nada serve. O silêncio de Jó é o silêncio dos vencedores e o silêncio de Deus é o silêncio dos perdedores. A partir de então Deus não fala mais no restante do Antigo Testamento.

Explicitamos aqui toda essa rápida exegese para ilustrar que, no Antigo Testamento, não existe a figura do Diabo. Tanto o bem quanto o mal procedem de Deus. Citamos alguns exemplos: a destruição de Sodoma e Gomorra, a Torre de Babel, as dez pragas do Egito. Corroboramos nosso pensamento Messadié que, em sua *História geral do Diabo*, afirma:

**Deus é assim, no Antigo Testamento, simultaneamente o Bem e o Mal.** O Diabo não é senão o seu servidor e nunca se encontra o conflito que colora tão fortemente o Novo Testamento, onde o Diabo aparece sempre

---

<sup>6</sup> Sobre esse assunto, pode-se consultar os livros *Resposta a Jó*, de C. G. Jung, e *Jó - a força do escravo*, de Antonio Negri, e também o capítulo Confronto do livro *Deus, Uma biografia*, de Jack Miles.

como o inimigo de Deus e o *Príncipe deste mundo*, em oposição ao Rei dos céus [...] a teologia do Antigo Testamento não concebe senão um pólo único no universo, e o Diabo nunca tem aí senão um papel conforme à vontade do Criador. Satanás é o Mal? **Não, ele é o sofrimento pretendido pela vontade de Deus.** (MESSADIÉ, 2001, p. 303, negrito nosso)<sup>7</sup>

O Novo Testamento já inicia com o episódio envolvendo o Diabo: a famosa tentação de Jesus, relatada em Mateus 4. Ele é descrito como o tentador, mas Jesus não se assusta com sua presença, parece que são conhecidos de longa data. Se pensarmos na inteligência de Lúcifer e sua magnífica revolta, que levou consigo a terça parte dos anjos, as perguntas do Diabo são simplesmente ridículas. Como todos sabem, Jesus resiste à tentação. Em todo o Novo Testamento são muitos os casos de possessão demoníaca como, por exemplo, o endemoninhado de Gadara. Jesus curou diversos endemoninhados, e a palavra demônio passou a ser associada ao Diabo.

Aqui temos um problema com a etimologia da palavra. No Velho Testamento, *Satan* é uma palavra em hebraico que significa adversário. Em Jó, Satanás é um Membro do Conselho de Deus. Até aqui, *Satan* não é o Diabo, só se tornará o Diabo pelos comentaristas cristãos. O problema ocorre quando o Diabo passa a ser designado pela palavra *dáimon* ou demônio. Luther Link esclarece que “um *dáimon* era um espírito mediador entre deuses e homens” (LINK, 1998, p. 25).

Esse *dáimon* poderia ser um espírito bom ou perverso, porém quando da escrita do Novo Testamento em grego a palavra *dáimon* manteve somente a acepção de espírito do Mal. Aqui está, portanto, a origem do termo endemoninhado: aqueles que estavam possuídos pelo Diabo. Na realidade, Quevedo, em sua obra *Antes que os Demônios voltem*, esclarece que todos os casos de possessão demoníaca do *Novo Testamento* tratavam-se de pessoas com sérios distúrbios psíquicos. O

---

<sup>7</sup> Todos os negritos deste artigo são de autoria da articulista.

Novo Testamento se desenrola e o Diabo progride junto com ele. O evangelista Lucas informa que Satanás entrou em Judas e por isso Judas traiu Jesus. Deduzimos então que Judas, outro marginal do Novo Testamento, era inocente. O próprio Jesus foi acusado pelos fariseus de estar endemoninhado já que, segundo eles, expulsava demônios pelo poder de Belzebu. Lucas faz com que os demônios sejam os primeiros a reconhecerem a divindade de Jesus ao afirmarem: “Ah! Que temos nós contigo, Jesus Nazareno?... Bem sei que és o santo de Deus! (Lucas 4:34)

O evangelista João o aponta como sendo homicida desde o princípio do mundo, *pai da mentira*, e *príncipe do mundo*. Na sequência o apóstolo Paulo, em todas as suas cartas, amedronta os cristãos de sua época fomentando a existência do Diabo. É São Pedro quem afirma em sua primeira epístola: “Sede sóbrios e vigilantes. O diabo, vosso adversário, anda de derredor, como o leão que ruge procurando alguém para devorar; resisti-lhe firmes na fé”. (Pedro 5:8)

É no Apocalipse, entretanto, escrito em torno do ano 100 d.C., que finalmente é estabelecida a conexão entre a revolta de Lúcifer, a queda dele e da terça parte dos anjos, a queda de Adão e Eva e o episódio da serpente no paraíso, a tentação de Jesus e o grande Armagedon - a batalha final do bem contra o mal. Citando:

Houve peleja no céu. Miguel e os seus anjos pelejaram contra o dragão. Também pelejaram o dragão e seus anjos; todavia, não prevaleceram; nem mais se achou no céu o lugar deles. **E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama diabo e Satanás, o sedutor de todo o mundo, sim, foi atirado para a terra, e, e com ele, os seus anjos.** (Apocalipse 12.7-9, negrito nosso)

Robert Muchembled, em seu livro *Uma história do Diabo*, resume as conexões da trajetória de Lúcifer/Serpente/Satanás/Diabo:

Precisaram, assim, casar a história da serpente com a do rebelde, do tirano, do tentador, do sedutor concupiscente e do dragão todopoderoso. Um autor declarou recentemente que a vitória do cristianismo neste domínio

consistiu em tomar emprestado um dos mais importantes modelos narrativos do Oriente Próximo: o mito cósmico do combate primordial entre os deuses, que tem na condição humana seu desafio fundamental. Esta versão pode, segundo ele, ser assim resumida: um diabo rebelde ao poder de Jeová faz da terra uma extensão de seu império para nela reinar pelo poder do pecado e da morte. “Deus deste mundo”, como o denomina São Paulo, ele é combatido pelo filho do Criador, o Cristo, por ocasião do mais misterioso episódio da história cristã, a Crucificação, que combina uma derrota e uma vitória simultâneas. A função de Cristo no decurso dessa luta, que só terminará no fim dos tempos, é ser o libertador potencial da humanidade, em confronto com Satã, seu adversário por excelência. (MUCHEMBLED, 2001, p. 19).

Do Diabo bíblico passemos para o Diabo dos teólogos, afinal a teologia se ocupa dele quase tanto quanto Deus, uma vez que a criatura se tornou tão famosa quanto seu criador.

## **1.2 O Diabo e os Teólogos**

Na Teologia muitas foram as obras e muitos foram os concílios que trataram da trajetória e da existência de Lúcifer, e seria uma tarefa *hercúlea* relacioná-los, por outro lado registramos algumas referências: Peter Kreeft, jesuíta americano, afirma que a existência do Diabo é um dogma de fé e cita como fonte o 4º Concílio de Latrão, de 1215. Essa mesma ideia estaria no Catecismo. Segundo a interpretação de Kreeft sobre o Concílio de Latrão, Satanás e os outros demônios são por natureza espíritos criados por Deus e, portanto, originalmente bons, mas caíram no pecado no exercício de sua vontade livre. A existência de Deus bem como a existência de Satanás são dogmas do

Cristianismo, e negar a existência tanto de um como de outro é considerado heresia.

A Igreja Católica, a Bíblia e os dogmas confirmam a existência de Lúcifer. Nenhum Papa, nenhum Concílio jamais pôs em dúvida a existência de Lúcifer. O exegeta jesuíta J. M. Martins Terra, em sua obra *Existe o Diabo? Respondem os Teólogos* esclarece que:

Não há dúvida alguma que Paulo VI espelha fielmente o Magistério ordinário, *bi-milenário* da Igreja, quando pronuncia estas palavras. **A existência do Diabo nunca foi negada por nenhum Papa, nenhum Concílio, nem nunca foi posta em dúvida por nenhum heresiarca.** Sem dúvida alguma é uma verdade de *Fide Divina et Catholica* pelo Magistério Ordinário da Igreja. **Logo é um dogma de fé.** (TERRA, p. 277, 278).

Ou seja, crer no Diabo é um dogma de Fé e o Sínodo I de Braga, sob o comando do Papa João III, afirma que, se alguém pensar de forma diferente, pode ser considerado anátema.<sup>8</sup> O próprio Concílio Vaticano II menciona a existência do demônio, porém após esse Concílio surgiram algumas heresias sobre esse tema e houve certa apostasia de uma parte do clero. Ocorreu o que se denominou de exegese moderna. A partir de então surgem, nas últimas décadas, as ideias do protestante R. Bultmann, teórico da chamada “desmitização”, que consiste na negação de todos os milagres, de todo o sobrenatural dos *Evangelhos*. Isso é levado às últimas consequências por alguns de seus discípulos, que passaram a adotar o nome significativo de “teologia da morte de Deus”. Quanto a isso, Martins Terra esclarece que:

---

<sup>8</sup> Em 2007 o Papa Bento XVI, em um sermão em Roma, reiterou a existência do Inferno, não como imagem literária, mas realmente como um lugar em que as pessoas queimam pela eternidade.



Os discípulos de Bultmann, sobretudo os teólogos da "Teologia da morte de Deus" foram menos hipócritas, mais coerentes e puseram a nu toda a verdade. **[Para eles] Não foram somente os anjos e demônios que morreram, mas sim o próprio Deus.** De fato toda essa literatura que versa sobre a impossibilidade de anjos e demônios é bastante ambígua. Basta, porém, trocar a palavra anjo e demônio pela palavra Deus e ela perderá toda a sua equivocidade, mostrando toda a sua significação e adquirindo uma densidade profundamente filosófica. (TERRA, 1975, p. 196).

Essa chamada *heresia* se infiltrou sorrateiramente no clero católico. A dúvida da existência ou não de anjos e demônios, bem como a dúvida sobre a existência de Deus, chegaram à alma da Teologia Católica por meio da exegese moderna. Observemos que a *Teologia da morte de Deus* implica também na Teologia da morte do Diabo. Outros teólogos vão em direção oposta, não negam a existência de Deus ou a existência do Diabo, nem a morte de um ou outro, declaram que ambos pertencem à esfera do sagrado e que o ponto de vista do observador é que vai qualificar a natureza do sagrado - se positivo ou negativo, divino ou demoníaco. Deus e o Diabo aparecem então como construções mentais, símbolos explicativos para o mesmo e único *Sagrado Incondicional* ou o *Deus-acima-de-Deus* do qual Tillich fala em *A coragem de Ser*.

A primeira menção do *demônico* em Tillich ocorre num artigo de 1923 sobre o Socialismo Religioso, chamado *Grundlinien des religiösen Sozialism*. No entanto, a articulação do conceito começa a firmar-se realmente em sua obra *Filosofia da Religião*, de 1925. Nessa obra, o *demônico* aparece em contraposição ao divino e ambos estão inseridos na esfera do Sagrado. Para Tillich, "o **demônico é o Sagrado precedido por um sinal 'menos': o antidivino sagrado**" (1969, p. 74, negrito nosso), o sagrado negativo, destrutivo, entretanto ainda é sagrado, uma vez que provém do mesmo abismo de onde flui a graça.

A despeito das posteriores revisões que Tillich fez do conceito de *demônico*, continuam a persistir elementos da mística de Böhme<sup>9</sup> - o demônico participa do próprio Abismo incondicional -, da ontologia de Schelling<sup>10</sup> - as potências primordiais - e da fenomenologia de

---

<sup>9</sup> Jakob Böhme (1575-1624), filósofo e místico alemão, foi educado dentro do luteranismo e foi acusado de heresia pelo teor polêmico de suas obras. Após diversas visões e experiências místicas, publicou seus livros: *Aurora (Die Morgenroete im Aufgang, 1610)*, *Christosophia (der Weg zu Christo, 1623)*, (*De Signatura Rerum* e *Misterium Magnum* 1618-1624). Seus discípulos se espalharam por toda a Europa e ficaram conhecidos como os *boehmistas*. Seus estudos centravam-se na natureza do pecado, do bem e do mal. Cria que Deus restauraria o mundo ao estado primitivo da graça. Atualmente suas obras são estudadas e admiradas por diversas comunidades de espiritualistas, místicos, martinistas, teosofistas e filósofos em todo o mundo.

<sup>10</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, (Wurtemberg, 27/01/ 1775 – 20/08/1854). Filho de protestantes foi educado em estudos clássicos e bíblicos, Conviveu com Hegel e Holderlin e lecionou nas mais importantes universidades alemãs. Suas obras foram conhecidas só após sua morte. Seus estudos voltam-se para a questão do "eu absoluto", do "eu incondicionado", Deus. O mundo para Schelling dá-se à partir do espanto, da admiração. Este pensador resgata a experiência do espanto encontrada em Platão. Esta experiência é a experiência da totalidade, da intuição estética. Acredita que somente a linguagem poética pode dar conta de falar sobre esta experiência. A poesia é, para o autor, a única forma possível para falar de Deus, de dizer sobre o indizível, o absoluto, o infinito. Deus é compreendido por este autor, como um fenômeno. Deus é natureza, e gradativamente revela-se com as transformações da natureza, o que possibilita que Deus se auto-descubra o tempo todo. O eu, assim como as coisas, é uma forma finita de Deus. Isto, para Schelling é liberdade, pois diz respeito a todas as possibilidades de ser, de revelação de infinito. Esta noção é contrária a de um Deus Moral e dogmático e à da praxis de Kant. A tragédia do eu, para Schelling, é saber que a infinitude habita a finitude de seu corpo. Esta consciência dá ao homem a possibilidade de angustiar-se, pois ele sabe que dentro dele há um pedaço de Deus, sem, contudo, poder sê-lo. O homem traz com ele a missão de revelar-se e para isto, precisa entrar em sintonia com o Absoluto. Há um mal no homem, quando ele distancia-se de sua limitação e julga-se ilimitado. É um revelar-se equivocadamente, pois neste momento, distancia-se de Deus e da harmonia da natureza, iludindo-se enquanto possuidor de um poder divino.

Rudolff Otto<sup>11</sup> - na essência do Sagrado não há distinção entre divino e demoníaco. O que une essas três influências é a intuição de que o demônico não é um poder autônomo independente do sagrado, mas participa de sua própria essência.

### 1.3 O Diabo na crista da onda da teoria

Nunca tantos escreveram tanto sobre o Diabo como na atualidade. O herói recriado por Milton, retratado por Blake, adotado pelos românticos, está na moda, agora sem a barba, os chifres e o rabo que o caracterizavam na Idade Média. Luther Link em *O diabo – A máscara sem rosto* defende a ideia que no *Antigo Testamento* Satanás não era adversário de Deus, mas o seu cúmplice. Para ele o Diabo não é uma pessoa e pode ter muitas máscaras, porém, sua essência é uma máscara sem rosto. Link relembra que para Espinosa Deus entregou ao Diabo os pecadores. Deduz então que o Diabo é usado por Deus, trabalha para Deus, e nesse sentido não está em conflito com ele. Termina a introdução de sua obra e a apresentação deste personagem espinhoso afirmando:

O Diabo não é meramente uma criação literária. **Ele é real, faz parte da realidade da civilização ocidental.** Talvez o motivo de o Diabo despertar nosso interesse resida no fato do Diabo definir Deus tão seguramente quanto Deus o define. **Graças a Deus pelo Diabo.** (LINK, 1998, p. 22, negrito nosso).

Alberto Cousté em sua *Biografia do Diabo* apresenta ideias brilhantes e inovadoras sobre o biografado. Para ele não podemos fechar os olhos diante da evidência da sacralidade do Diabo. Aqui ele

---

<sup>11</sup> Rudolf Otto (25/09/1869 – 6/03/ 1937), eminente teólogo protestante alemão, erudito em religiões comparadas. Autor de *The Idea of the Holy*, publicado pela primeira vez em 1917 como *Das Heilige* (considerado um dos mais importantes tratados teológicos em língua alemã do século XX). Criador do termo *numinous*, o qual exprime um importante conceito religioso e filosófico da atualidade.

vai ao encontro da tese defendida pelo teólogo Tillich que afirma que o Diabo é *o sagrado com o sinal negativo e, no entanto, provém da mesma fonte de onde flui a graça*. Cousté afirma que o Diabo sempre foi fiel ao homem e seu pavoroso drama de viver e relembra que na Idade Média o Diabo era chamado de *o macaco de Deus*, já que o imitava em tudo. Também afirma que o Diabo não é propriedade de nenhum hermenêuta e que o grande problema de Lúcifer foi o seu equivocado amor pelos homens. Defende que Lúcifer é a mais alta potência da criação e que era dotado de uma agudíssima consciência de si mesmo e que a única coisa que ele quis era que os homens fossem iguais aos deuses. Termina a apresentação do biografado afirmando:

**O Diabo é dor de Deus.** Na medida em que amou Satã até o extremo de fazer dele a mais bela e luminosa de suas criaturas e na medida em que, apesar disso - ao haver-lhe dotado de livre arbítrio -, não pode impedir sua queda, Deus passou a sofrer por seu anjo imediatamente depois de tê-lo condenado. Desterrado da relação de puro amor que havia presidido sua criação e sua vida na glória, o Diabo foi condenado precisamente ao mais atroz dos castigos: **o da incapacidade de amar.** (COUSTÉ, 1996, p. 22, negrito nosso).

A tese geral de Cousté é que, o que leva o Diabo a viver ruminando, desconsolado, impotente, tecendo armadilhas, é sua *nostalgia do céu*. Já para Northrop Frye em sua obra *Códigos dos Códigos* – “a base do papel que Satã representa na Bíblia é o papel de promotoria” (2004, p.76). Para Messadié em sua *História geral do Diabo* o mito do Diabo é um mito espinhoso, Gênesis é original por apresentar a serpente como prefiguração de Satanás, o Diabo não existe no Antigo Testamento sendo que o Bem e o Mal são oriundos exclusivamente da vontade de Deus. Para este crítico, no *Novo Testamento* Satanás perde o estatuto de membro do conselho celestial que tinha no livro de Jó e passa a ser o adversário de Jesus, portanto, é a partir do *Novo Testamento* que Satanás se divorcia de Deus. Ainda defende a ideia de que no *Antigo Testamento* Deus e o Diabo tinham relações extremamente secretas e que foi a partir da grande crise do

Judaísmo, com o nascimento de Jesus, e a fundação da religião cristã, na charneira das duas eras que o Diabo se define como inimigo confesso e eterno de Deus.

Em seu livro *A revolução Luciferiana*, Adriano Camargo Monteiro defende alguns pontos de vista interessante sobre o que ele denomina de *doutrina luciferiana*, *arquétipo luciferiano*, ou *luciferosofia* entre os quais: Lúcifer é uma livre personificação de toda liberdade condenada por dogmas vigentes, o fato de nome Lúcifer não constar na *Bíblia*, que não há fundamento bíblico para identificar Lúcifer com o Diabo, o verdadeiro significado de Lúcifer é pré-cristão abrigando em si muitas outras implicações além da meramente teológica. Acrescenta que Lúcifer é um arquétipo – *arquétipo luciferiano* – anterior a teologia ortodoxa judaico-cristã, de busca pelo saber dos deuses tal como Prometeu, Eósforo, Héspero, Hespérides da mitologia grega, Deus, deuses e demônios sempre criados à imagem e semelhança do homem, o monoteísmo judaico-cristão, por abrigar Deus e o Diabo, já nasce um monoteísmo politeísta, Lúcifer como *doador de conhecimento* e superior ao *Deus judaico-cristão*, *antropomórfico*, *patriarcal*, *ciumento* e *iracundo*.. O autor concebe o Diabo como criação meramente cristã, como *filho predileto e bajulado da Igreja*. Citando o autor:

“(...) podemos consiferar a doutrina luciferiana como sendo independente da teologia ortodoxa judaico-cristã, entre outras religiões monoteístas, tendo como fundamento um arquétipo universal – ou mito –originado de eventos cósmicos espirituais e humanos.

**O arquétipo luciferiano é recorrente em vários mitos de vários povos de várias épocas, pois é uma manifestação, expressão e personificação de uma força, de um poder, e é a reminiscência de um ser divino e de eventos cósmicos e naturais, sob diversos nomes conforme a época e o lugar.** Como exemplo, temos Prometeu, o titã que se apoderou do fogo sagrado do Olimpo para doar

à raça humana.” (MONTEIRO, 2007, p.11, negrito nosso)

Messadié formula a pergunta que não quer calar: “Existe um ou muitos Satanás?” (2001 p. 309). Respondemos a pergunta: muitos. E é por isso que Lúcifer, Satanás, o Diabo se apresenta como magnífico personagem para a Literatura, Pintura e Música, além de ser, é obvio, muito importante para a Teologia, quase tanto quanto Deus.

## 2. Madalena – De Prostituta à Discípula Amada

Talvez não fosse o caso aqui de falar de uma poética madalênica, mas sim de uma antipoética, de uma antidisséia madalênica. O que aconteceu com a trajetória desta intrigante mulher, uma das mulheres mais importantes dos *Evangelhos*, que passou de Discípula Amada e Apóstola predileta de Jesus para o papel de meretriz, profissão que efetivamente ela nunca exerceu? Quem afinal era Maria Madalena e quais os mistérios que pairam sobre sua verdadeira identidade? Por que ocorreu a fusão das chamadas três Marias<sup>12</sup>? Qual é o papel da ficção no resgate da possível biografia desta mulher que saltou magnificamente das páginas da *Bíblia* para o imaginário popular ocidental como uma esfinge a ser decifrada e que contém em si um farfalhar de hipóteses...? O que a Literatura pode fazer por ela já que a Teologia demorou quase dois mil anos para começar a mudar sua visão distorcida desta mulher que foi um marco fundamental na formação do cristianismo primitivo? Por que quando se fala em Madalena, as pessoas se lembram das seguintes imagens: 1) uma mulher ungindo os pés de Jesus com óleo e lágrimas e secando os pés do profeta da Galileia com seus próprios cabelos; 2) uma mulher quase sendo apedrejada por adultério; 3) uma prostituta arrependida e

---

<sup>12</sup> Esta própria definição *três Marias*, é incorreta, porque uma das mulheres envolvidas na miscelânea de erros, sequer é nomeada: temos Maria Madalena, ex possessa; Maria, irmã de Marta e Lázaro e uma pecadora que ungiu Jesus e que não é nomeada. Ainda se acrescenta a estas três mulheres, o perfil de uma quarta: a adúltera que quase foi apedrejada e que foi salva por Jesus.

penitente ou pior ainda, 4) uma mulher pecadora e sedutora que tentou atrapalhar a missão do Messias prometido?

Recorramos à *Bíblia* para sondarmos a biografia de Madalena. O evangelista Lucas, no capítulo 8 está narrando sobre as mulheres que seguiam Jesus e acrescenta no versículo 2:

“... e também algumas mulheres que haviam sido curadas **de espíritos malignos e de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios;**  
E Joana, mulher de Cuza, procurador de Herodes, Suzana e muitas outras, as **quais o seguiam com seus bens.**” (negrito nosso).

Madalena foi salva, convertida dos pecados do espírito (enfermidades), passando a seguir Jesus, juntamente com todas as outras mulheres, entre elas Joana e Suzana. Note-se que o versículo diz que Madalena, incluindo Joana e Suzana foram curadas de *espíritos malignos e enfermidades*, mas só no caso de Madalena o espírito maligno foi tomado como sinônimo de prostituição. Cabe aqui ressaltar a hipótese bastante razoável de Jean Yves Leloup que em seu romance *Maria Madalena – uma mulher incomparável*, aponta estes demônios (obstáculos – *shatan* em hebraico) como doenças psicossomáticas. Segundo o autor, estes sete demônios poderiam ser obstáculos para uma vida plena em espírito e poderiam ser identificados como: gula ou bulimia, cólera, estupidez e irascibilidade, lassidão, tristeza, estupidez, orgulho. Enfatizamos que no tempo de Jesus, as doenças mentais eram explicadas como casos de possessão demoníaca. Para corroborar nosso argumento recorreremos ao livro *O Diabo no imaginário cristão*, de Carlos Roberto Nogueira que esclarece:

“Sob a ordem de seu mestre, os demônios se ‘apossavam’ igualmente dos indivíduos, provocando problemas como a epilepsia, a paralisia histérica, ou ainda, o entorpecimento dos corpos. **Nessa ordem de idéias, os**

**milagres de Cristo – que consistiam, em sua maior parte, precisamente na cura desse gênero de problemas** – eram considerados como medidas enfraquecedoras do poder de Satã, cada milagre abrindo uma espécie de brecha na autoridade maligna.” (NOGUEIRA, 200, p. 27, negrito nosso)

Leloup lembra também que quem está possuído não pode pecar, já que não é dono de si. Só quem é livre pode pecar. Ou seja, Maria Madalena não cometeu pecado algum, uma vez que estava possuída e, portanto, não era dona de seus atos. O uso do termo *madalena arrependida* tão comum no nosso país é completamente despropositado, arrependida de quê? Ela não foi uma meretriz para se arrepender e se estava endemoninhada não era responsável por nada que tenha feito. Este arrependimento destrói a noção de graça apresentada pelos *Evangelhos*.

Notamos algo interessante nos relatos do evangelista Lucas no capítulo 8, versículo 2, anteriormente já citado e no evangelista Marcos no capítulo 16, versículo 9. Marcos ao narrar o aparecimento de Jesus para Madalena, acrescenta: “Havendo ele ressuscitado de manhã cedo no primeiro dia da semana, **apareceu primeiro a Maria Madalena, da qual expelira sete demônios**” (negrito nosso). Os dois evangelistas fazem questão absoluta de reafirmar a condição de ex-endemonhada de Madalena e Marcos o faz de maneira quase mesquinha e maliciosa. Por que os dois evangelistas insistiam tanto no passado doentio desta Mulher? Mistérios...

Voltando ao Capítulo 7 do *Evangelho Segundo São Lucas*, temos o relato do episódio da pecadora que ungiu os pés de Jesus. Sobre esta mulher, o evangelista afirma que era pecadora, que entrou sem ser convidada, portando um vaso de alabastro cheio de unguento. Após quebrá-lo - o que denota desprendimento das coisas materiais - **se prostra** perante Jesus chorando e regando os pés dele com suas lágrimas e enxugando os mesmos com seus cabelos, beijando os pés do



Mestre e o ungindo-o<sup>13</sup>. Para a mentalidade patriarcal e machista daquela época isto foi um verdadeiro escândalo: a quintessência do feminino: perfumes, lágrimas, choro, cabelos soltos. O texto não esclarece que tipo de pecado ela havia cometido, mas como era mulher, logo, pressupôs-se que era uma adúltera. Cabe esclarecer que no primeiro século, se uma mulher apenas conversasse com outro homem que não fosse seu marido, ela já era considerada *pecadora*. Em várias outras partes dos *Evangelhos*, aparecem homens dos quais são perdoados os pecados, pecados estes que não são especificados, mas, nem por isto, são taxados de prostitutas. Ou seja, esta mulher, que é denominada de *pecadora*, que não é nomeada e que ungiu os pés de Jesus, usurpando uma prerrogativa masculina e sacral, não era Maria Madalena que não esteve aos pés de Jesus nesta cena da unção, nem banhou seus pés com lágrimas e óleo e nem tão pouco enxugou os pés do mesmo com seus cabelos. Cabe lembrar que a única cena em que Madalena aparece aos pés de Jesus, é narrada somente pelo evangelista Mateus. Ressaltamos que esta é única vez que Madalena aparece abraçada aos pés de Jesus e que não é a mesma cena da unção, mas ocorre por ocasião da ressurreição, e ela não está só; está acompanhada por outra mulher. As duas mulheres abraçam os pés de Jesus e não há menção alguma de cabelos, beijos e perfumes. Em Mateus 28:1- 9 temos o relato desta cena:

“Ao findar do sábado, ao entrar o primeiro dia da semana, **Maria Madalena e a outra Maria** foram ver o sepulcro... E eis que Jesus veio ao encontro delas e disse: Salve! E elas, aproximando-se, **abraçaram-lhe os pés e o adoraram.**” (negrito nosso)

*Os Evangelhos* – biografias da vida de Jesus - cujas autorias são atribuídas a Lucas, Marcos, Mateus e João foram escritos entre os anos 70 e 90 de nossa era. Não há originais destes *Evangelhos* e as cópias

---

<sup>13</sup> Na realidade os *Evangelhos* apresentam duas unções diferentes: 1) a pecadora que ungiu a cabeça de Jesus com perfume caro e 2) a unção realizada por Maria em Betânia, que ungiu os pés de Jesus e os enxugou com seus cabelos.

mais antigas são os chamado *códice Vaticanus* e o *códice Sinaiticus*. Estes códices, por meio de análises científicas, foram datados como pertencentes ao século IV e foram encontrados em 1859 no Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai, Egito por Constantino von Tischendorf. Lembramos que as tradições orais antecederam a escrita dos *Evangelhos* e, cremos, que as narrativas orais já alteraram em muito a história das mulheres que seguiram a Jesus. Fernanda de Camargo-Moro afirma que

“Hoje já se sabe que os **Evangelhos canônicos não são de primeira mão**, isto é, os textos que lemos hoje não nos chegaram sem retoques, ou acréscimos. **Cada um deles é o resultado de um esforço editorial longo, através das sucessivas camadas de informações e sua evolução.**” (MORO, 2006, p. 66)

A história destas mulheres já chegou alterada e foram interpretadas, filtradas pelos evangelistas que eram homens. O fato é que apesar do androcentrismo dos evangelistas, ainda existem muitas mulheres nos *Evangelhos*: Jesus vivia rodeado e mulheres e concedeu a elas um papel relevante no seu ministério, alterando o machismo vigente na época. Citamos apenas algumas: *Madalena*, *Maria*, irmã de *Marta*, *Joana*, *Suzana*, a mulher cananeia, a Samaritana e dezenas de outras curadas por ele e suas fiéis seguidoras. Falta aqui mencionarmos, obviamente, sua mãe - Maria.

O grande erro de exegese ocorreu no Sermão feito na Páscoa do ano 591 pelo Papa Gregório, *O Grande*, que além de adjetivar a pecadora de Lucas 7 como prostituta, confundiu-a com Madalena, cuja libertação e conversão está narrada na sequência, no Capítulo 8 de Lucas. Na realidade o Papa Gregório anunciou que Maria Madalena, a mulher pecadora (prostituta?) e Maria de Betânia eram uma só. Nasceu deste erro a ideia de que Madalena fosse uma prostituta. Esta mulher pecadora de Lucas 7 foi identificada pelo Evangelista João (11:2), como Maria de Betânia, irmã de Lázaro (esta identificação não ocorre nos outros *Evangelhos*). Acrescentou-se a isto, a imagem da mulher que quase foi apedrejada por adultério, cujo relato é feito pelo

evangelista João no Capítulo 8: 1-11 e a qual Jesus salvou, escrevendo na terra, em frente ao templo, os pecados daqueles que estavam tentando condená-la. Esta mulher adúltera não é nomeada. Interessante que a primeira e única vez que temos uma escritura crística, em que Jesus aparece escrevendo, ele o faz diante de uma mulher condenada por adultério, portanto, pecadora. O que ele escreveu, só ela – uma mulher – leu e mais ninguém no mundo. Cabe aqui uma pergunta, onde estava o homem adúltero? Mistérios...

Ou seja, à biografia e perfil de Madalena, que pelo texto de Lucas, sofria de algumas enfermidades psicossomáticas, foram acrescentadas o perfil de uma mulher pecadora que ungiu os pés de Jesus, com sua feminilidade explícita (perfumes, lágrimas, cabelos soltos), motivo de seu pecado ter sido identificado com a prostituição, mais o episódio do quase apedrejamento de uma mulher adúltera, quem nem sequer é nomeada por João. Estava feita a confusão, a síntese de três biografias, formando o tríplice rosto de Madalena – endemoninhada, pecadora e prostituta - que já perdura há quase dois mil anos. O imaginário cristão medieval, ao misturar num só rosto o rosto de diversas mulheres, criou uma fantasia perturbadora sobre a sexualidade de Madalena e assim sua memória foi conspurcada, transformando-se num dos casos mais escabrosos de erro exegetico e teológico.

É Moro que em sua obra *Arqueologia de Madalena* afirma sobre Madalena o seguinte:

“Por essa má interpretação de textos, muitas vezes decorrentes de traduções incorretas, sua imagem foi sendo formada ao longo dos séculos como mulher pecadora, alguns até chegaram a julgá-la como prostituta que foi purificada por Cristo e que, como prova de seu amor espiritual, lavou os pés do Senhor e os enxugou como os próprios cabelos. Considerada mulher cheia de pecados, **Madalena passou a representar o arquétipo feminino tradicional, a transmissora do pecado original, que, após ser curada, teria passado a sua vida em penitência e**

**arrependimento.** Assim uma das mais importantes figuras femininas dos Evangelhos teve seu papel adulterado, o significado de sua presença e de sua obra inteiramente modificados.” (MORO, 2006, p. 54, negrito nosso)

Madalena é uma mulher que não tem pertença, não pertence a ninguém. Ao contrário de outras mulheres dos *Evangelhos* que são denominadas como irmã de fulano, mulher de sicrano, Madalena só é identificada com o sobrenome do lugar de onde procedia: *de Magdala*, local conhecido pela abundância da pesca e pelo trabalho com fiação. Ela é uma das únicas mulheres a terem o seu segundo nome Magdala citado, justamente com o intuito de diferenciá-la das demais Marias. Deste fato podemos inferir que poderia ser uma mulher solteira, ou viúva e que tinha posses, porque segundo Lucas 8, ela o seguia com seus bens. Cabe ressaltar aqui algo que tem passado despercebido para aqueles que imputam a Madalena a condição de prostituta: se Madalena exercesse a mais antiga profissão do mundo, cairíamos numa situação extremamente constrangedora e ridícula para o cristianismo nascente, já que neste caso, Jesus e seus discípulos teriam sido mantidos com dinheiro vindo de fontes duvidosas... Por outro lado, o adjetivo usado constantemente para qualificar Madalena era de ex-possessa. Se ela realmente tivesse sido meretriz, o adjetivo seria este em detrimento daquele.

Cabe lembrar que dois aspectos importantíssimos da biografia de Madalena foram olvidados: ela era Discípula de Jesus e foi a primeira pessoa para quem Ele apareceu depois da ressurreição, ou seja, ela foi a primeira testemunha da ressurreição. Em Marcos 16:9 temos: “Havendo ele ressuscitado de manhã cedo no primeiro dia da semana, apareceu *primeiro* a Maria Madalena, da qual expelira sete demônios.” Interessante observar que os discípulos com medo de serem incriminados como cúmplices não estavam presentes nem no Calvário, nem no Sepulcro. Lá estavam somente as frágeis mulheres, vigiando os acontecimentos. Parecem que só as mulheres tinham a sensibilidade para perceber que algo de sobrenatural aconteceria ali naquela tumba fria. Só sabemos que Madalena estava no sepulcro, porque não havia nenhum homem, se houvesse não saberíamos que ela

e as outras mulheres lá estavam, porque a importância de um único homem suplantaria a presença de meia dúzia de mulheres.

É o evangelista João quem no capítulo 20, versículos 14 a 18, informa que

“Tendo disto isto, voltou-se para trás e viu Jesus em pé, mas não reconheceu que era Jesus.

Perguntou-lhe Jesus: **Mulher, porque choras?** A quem procuras? Ela, supondo ser ele o jardineiro, respondeu: Senhor, se tu o tiraste, dize-me onde o pusestes, e eu o levarei. Disse-lhe Jesus: Maria! Ela voltando-se, lhe disse em hebraico: **Raboni (que quer dizer Mestre)!**

Recomendou-lhe Jesus: Não me detenhas, porque ainda não subi para meu Pai, mas **vai** ter com os meus irmãos...

Então, saiu Maria Madalena **anunciando aos discípulos: Vi o Senhor!** E contava que lhe ele lhe dissera estas coisas.” (negrito nosso)

O evangelista Marcos esclarece no Capítulo 16, versículo 10 que, enquanto Maria Madalena vigiava o sepulcro aguardando para untar o corpo de Jesus conforme as tradições da época (mirrófoba), os discípulos estavam *tristes e chorando* bem longe dali. Constatamos que as mulheres, nos momentos mais difíceis da vida de Jesus, foram mais leais a Ele que os homens que o seguiam. Não se trata aqui de exaltar o feminino nos *Evangelhos*, mas apenas apontarmos os fatos narrados. Maria Madalena tinha liderança entre as demais mulheres e foi a primeira a ver Jesus após a ressurreição, foi a transmissora da Boa Nova da ressurreição ao demais discípulos que se tornaram os Apóstolos de Cristo<sup>14</sup>. Corrobora nossas colocações Moro, que afirma: “quando ela usa o termo *Rabbuni*, que é uma forma mais solene de dirigir-se ao Mestre – usada quando os judeus se referiam a Deus -,

**vemos que ela compreendeu antes de todos o papel que Cristo passara a exercer.”** (MORO, 2006 , p. 57, negrito nosso)

Maria Madalena foi realmente a discípula amada, mas a ortodoxia preferiu chamar a João, de discípulo amado, e não a Maria Madalena, porque seu defeito era ser mulher e pior, uma mulher sábia e líder, participando ativamente dos momentos cruciais da vida de Jesus, e isto era demais para a mentalidade conservadora e patriarcal daquela época. Lembramos que o *discípulo amado* não estava na tumba, mas Madalena estava lá aguardado e vigiando. Pedro que negou a Jesus três vezes e que também não estava presente na crucificação foi intitulado de *Príncipe dos Apóstolos*. Porque Madalena não foi denominada Princesa dos Apóstolos?

Madalena era discípula de Jesus e o seguia com seus bens, seu corpo e sua alma. Foi testemunha dos dois piores momentos de sua vida: a Paixão e a Ressurreição. Quando chama Jesus de Mestre, legitimamente se autointitula discípula. Quando Jesus incumbe Madalena de anunciar a ressurreição, Ele confirma o seu Apostolado e Discipulado. Foi Hipólito, bispo heresiólogo de Roma, quem outorgou a Madalena no século III, o título de *Apostola Apostolorum*, fato este posteriormente olvidado pela Igreja Católica. O fato de Madalena ter sido incumbida diretamente por Cristo de anunciar a sua ressurreição a transforma, de certo modo, a fundadora do cristianismo, como já apontou Renan em *Vida de Jesus*. Seria mais correto dizer que ao anunciar a ressurreição Madalena lança a pedra fundamental do cristianismo.

Jean-Yves Leloup, elabora no final de seu *Romance de Maria Madalena – uma mulher incomparável* doze interessantes teses sobre Madalena. Em sua sétima tese, considera Madalena, como aquela que acompanhou a agonia e a morte de Jesus, mas, principalmente, foi ela a parteira do novo nascimento de Cristo, tornando-se assim uma segunda mãe para ele. A primeira, Maria, sua mãe acompanhou o nascimento carnal, a segunda Madalena, o nascimento espiritual, a ressurreição dos mortos. Também podemos estabelecer outra relação figurativa que já foi apontada na Introdução do Sermão anônimo francês pertencente ao século XVII, encontrado por Rainer Maria Rilke num antiquário parisiense em 1911, intitulado *L’ amor de Madaleine*: se por Eva, num jardim veio a perdição e a morte, por Madalena, também num jardim,

veio o resgate e glorificação da mulher. A primeira mulher foi falha e não passava de uma sombra da outra: Madalena. Se por uma mulher – Eva entrou o pecado e coube presenciar a queda do primeiro Adão, por outra mulher Madalena, foi atribuído o privilégio de presenciar a morte e, principalmente a ressurreição do segundo Adão - Cristo, este sim incorruptível e sem pecado. Esta mesma ideia já havia sido desenvolvida por Cirilo de Alexandria que em 444 afirmava que em Madalena todas as mulheres foram perdoadas da transgressão de Eva, porque Madalena testemunhou antes de todos a Ressurreição. Em 630, Modestus, patriarca de Jerusalém levantou a hipótese de que Madalena fora líder das discípulas de Jesus e que morrera martirizada. Santo Agostinho em seu escrito *A Harmonia dos Evangelhos*, distingue Madalena como uma das mulheres mais importante dos *Evangelhos*.

Jacir de Freitas Faria enumera em sua obra *O outro Pedro e a outra Madalena segundo os Apócrifos*, suas 13 teses sobre Madalena dos *Evangelhos Canônicos*: 1) Apóstola de Jesus; 2) Mulher possesora de sete demônios; 3) Mulher que sustenta financeiramente a Jesus e seus discípulos; 4) Mulher sem laços familiares; 5) Testemunha da morte; 6) Testemunha do sepultamento de Jesus; 7) Discípula amada de Jesus; 8) Testemunha da ressurreição e anunciadora deste fato aos demais discípulos; 9) Madalena quis tocar o corpo de Jesus; 10) Temeu que não acreditassem em sua mensagem; 11) Foi a primeira pessoa que acreditou que Jesus havia ressuscitado; 12) Mulher de oração; 13) Madalena não era prostituta.

Todos os evangelistas, mesmo sendo explicitamente androcêntricos, dão importância crucial a Madalena na vida do Homem de Nazaré, uma vez que Madalena é citada 12 vezes a mais que Maria, mãe de Jesus. Supomos que Madalena fosse tão conhecida naquela época, praticamente uma celebridade, que era impossível não fazer referência a ela, por isto há uma quádrupla atestação dos evangelistas sobre sua atuação.

Mas as funções de discípula e apóstola, funções primordiais de Madalena foram ofuscadas pela fusão e confusão em torno de sua tríplice face, criando uma espécie de contínuo poético: a suposta pecadora que ungiu os pés Jesus foi identificada com a mulher quase apedrejada por adultério, com a mesma que esteve aos pés da cruz e que preparou unguentos para a unção do corpo de Jesus no sepulcro.

Tudo isto passou a fazer parte do que chamamos *tradição madalênica*, confirmada pela pintura e pelos filmes da vida de Cristo. Bernardino de Sena, em um sermão latino escrito e pregado na Idade Média, aponta os topos madalênicos da chamada *Magna peccatrix*: busca de prazer, beijos/luxúria, penteado/vaidade, olhar lascivo, caminhar suspeito, tentação, beleza do corpo, abundância de bens/riqueza e muita liberdade. As pinturas da Idade Média e do Renascimento mantêm a *tradição madalênica* ao retratá-la com longos cabelos, na maioria das vezes, loiro ou ruivo, vaso de perfume e manto vermelho. Na Idade Média Madalena torna-se, a partir destes topos, patrona dos perfumistas, dos cabeleireiros, dos fabricantes de luvas e leques e das meretrizes.

Até Mel Gibson no seu mega sucesso *A Paixão de Cristo*, seguiu a tradição, identificando Madalena com a mulher acusada de adultério, e perdeu uma oportunidade ímpar de esclarecer esta confusão, pelo contrário, colaborou para a manutenção deste imperdoável equívoco.

Por outro lado há um debate em torno do verdadeiro significado das palavras de Jesus dirigidas à Madalena, o mistério do *No me tangere* – *Não me toques* somente relatado pelo evangelista João no capítulo 20: 17: “Recomendou-lhe Jesus: Não me toques, porque ainda não subi para meu Pai”. Outras versões trazem “não me detenhas”. Esta frase tem sido muito mal interpretada e alguns vêem nela uma espécie de reprimenda de Jesus ao excesso de amor de Madalena. Porém, para nossas considerações, buscamos uma tradução mais acurada do texto original grego de João que seria “*Não se apegue a mim*” ou “*não me abrace*”.<sup>15</sup> Primeiramente Jesus não se afastou rapidamente dela, nem tão pouco lhe ordenou categoricamente que o fizesse. O texto é claro, Jesus *recomendou-lhe* e também atesta a importância dela, já que uma mulher – Madalena poderia detê-lo, retardá-lo em sua missão maior, uma simples mortal poderia deter um deus imortal que se mostra impressionado, quase que perturbado com o amor assustadoramente humano daquela mulher. Talvez o corpo de Jesus ainda não tivesse sido glorificado. Madalena era

---

<sup>15</sup> Consultar Hugh J. Schonfiel, *The Original New Testament*, Waterstone, Londres, 1985, p. 529.



demasiadamente humana e Jesus naquele momento fazia a travessia entre o humano e o divino, estava a caminho da transcendência, não havia assumido ainda sua natureza imortal, seja lá o que isto signifique, apenas isto. O amor de Madalena desconhecia as fronteiras e impedimentos teológicos. De forma alguma este *não me toques* está relacionado a algum tipo de reprimenda e censura. Mas na narrativa de Mateus 28: 9, Madalena toca em Jesus, abraçando seus pés e isto ocorre com muita naturalidade.

Não querendo levantar polêmica, é estranho o fato de que apesar de Jesus e Madalena serem tão amigos, tão íntimos, a ponto dele se impressionar, logo após a ressurreição, com o fato de Madalena chorar e perguntar-lhe amorosamente: *Porque choras?*, mesmo assim os quatro evangelistas não relataram uma única frase de Jesus direcionada à Madalena na cruz. Jesus dirige palavras, segundo o evangelista João no capítulo 19:26/27, para sua mãe (*Mulher, eis aí teu filho*) e para o discípulo amado (*Eis aí tua mãe*), mas para Madalena que estava aos pés da cruz, abraçada aos dois, diante do corpo agonizante de Jesus, com seus olhos em direção a ele, nenhum consolo é mencionado, nenhum um único monossílabo é emitido em direção a ela. Penso que este silêncio de Jesus na cruz, somente com relação à Madalena é um mais um mistério... Ou talvez o silêncio dele em relação àquela mulher dissesse mais do que todas as palavras poderiam dizer. E se ele não disse realmente nada para ela, ela se mostra verdadeiramente uma mulher de fé, pois se lhe foi negada palavra de consolo na cruz, isto não a impediu de vigiar o túmulo e ter a sua recompensa: foi a primeira a ver Jesus ressuscitado e teve a oportunidade de conversar a sós com ele antes de qualquer outra pessoa.

Temos, então dois arquétipos de mulheres no *Novo Testamento*: Maria, mãe de Jesus, casada, pura e assexuada, modelo a ser seguido, e Madalena, sexuada, solteira/viúva, “meretriz” e modelo a ser expurgado, uma espécie de segunda Eva. Não estaria neste aqui a raiz da não ordenação de mulheres até os dias de hoje? Salientamos aqui que somente em 1969, o Vaticano reconheceu que Madalena efetivamente não foi prostituta. Talvez a penitência tenha sido o suficiente: dois mil anos de arrependimento por um pecado sobre o qual não há comprovação nenhuma. Em 1988, o Papa João Paulo II

chamou Maria Madalena de “a apóstola dos apóstolos” num documento oficial da Igreja, e nele, afirmou que “na prova mais exigente de fidelidade e fé” – a crucificação “as mulheres tinham se mostrado mais fortes que os apóstolos.”

Interessante que Madalena foi prostituta sem nunca ter sido. Mas há uma meretriz e mulheres com um passado complicado na genealogia de Jesus, descrita em Mateus 1: Raabe, que foi efetivamente uma meretriz, Batesebá/Bate Seba (identificada como a Mulher de Urias), a adúltera, e Tamar que engravidou da próprio sogro. Mas estas não são marginais!

Eis aqui a trajetória de dois párias do cristianismo. Madalena já resgatada pela Teologia e pela Literatura. Já Lúcifer, o *secundogênito do Pai* na brilhante colocação de Papini, continua sendo o bode expiatório necessário para que o ser humano jogue sobre ele o seu lado sombrio, seus defeitos mais obscuros e inconfessáveis. Bobagem, o ser humano dispensa o Diabo, faz coisas que talvez ele nunca faria... se existisse claro!

Madalena pária e marginal por quase dois mil nos por ter sido uma mulher livre, sem pertença. Lúcifer, a maior criação ficcional do Cristianismo, primeiro rebelde do cosmos, pária eterno do por ter desejado ser igual aos deuses.

### **The marginal in the Bible, Lucifer and Magdalene**

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the trajectory of two marginal characters in the Bible, Lucifer and Mary Magdalene

**KEY WORDS:** Theology, Literature, Teopoética, Lucifer, Mary Magdalene.

#### **REFERÊNCIAS:**

ABADÍA, José Pedro. **A Bíblia como Literatura**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ALMEIDA, João Ferreira de. (trad.). Ed. revista e corrigida. **A Bíblia Sagrada – Bíblia de Estudos Almeida**. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, s/d.

ARIAS, Juan. **Madalena - o último Tabu do cristianismo**. Trad. Olga Savary. Objetiva: Rio de Janeiro, 2006.

BARCELLOS, Carlos José. Literatura e Teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. In: **Numen** – Revista de Estudos e Pesquisa da Religião. Juiz de Fora: Editora da UFJF, vol. 3, nº 2, jul/dez 2000, p. 09 - 30.

**BÍBLIA SAGRADA**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, [s.d].

BOGADO, Anna Patrícia Chagas Bogado. **Maria Madalena – O Feminino na Luz e na Sombra**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. **Teologia e MPB**. São Paulo: Loyola, 1998.

COLLETTTO, Raquel. Paulo e as Mulheres Cristãs. In: **Revista Litterarius**. Palotina, Paraná, v. 3, n. 2, jul/dez. 2004.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo**. Trad. Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

DAWKINS, Richard. **Deus, um delírio**. Trad. Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente (1300-1800)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Especial Temática nº 12. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.

FARIA, Jacinto de Freitas. **O Outro Pedro e a outra Madalena segundo os Apócrifos - Uma Leitura de Gênero**. Petrópolis: Vozes: 2004.

FLUSSER, Vilém de. **A história do Diabo**. Editora Anablume, 2004.

FRYE, Northrop, **O Código dos Códigos - A Bíblia e a Literatura**. Trad . Flavio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GALIMBERTI, Umberto. **Rastros do Sacro**. Trad. Euclides L. Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

GARDNER, Laurence. **O legado de Madalena: Conspiração da Linhagem de Jesus e Maria – Revelações sobre o Código da Vinci**. Trad. Elaine Alves Trindade. São Paulo: Madras, 2005.

GEORGE, Margaret. **Maria Madalena – a mulher que amou Jesus**. Trad. Jô Amado. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

HARRIS, Sam. **Carta a uma nação cristã**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JUNG, C.G. **Resposta a Jó**. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras**. Retratos Teológicos Literários. Trad. Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999.

LELOUP, Jean-Yves. **O romance de Maria Madalena – uma mulher incomparável**. Trad. Martha Gouveia da Cruz. Campinas: Verus, 2004.

LELOUPS, Jean-Yves. **O Evangelho de Maria-Míriam de Mágdala**. Petrópolis: Vozes, 2005.

LINK, Luther. **O Diabo**. A máscara sem rosto. Trad. Laura Teixeira Motta. São

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no Espelho das Palavras - Teologia e Literatura em Diálogo**. São Paulo: Paulinas, 2000.

MAIA, Márcia. **Evangelhos Gnósticos**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

MARTINS TERRA, J. E. **Existe o Diabo?** Respondem os Teólogos. São Paulo: Loyola, 1975.

MESSADIÉ, Gerald. **História Geral do Diabo – Da Antiguidade à Época Contemporânea**. Trad. Alda Sophie Vinga. Portugal: Europa-América, 2001.

MESSADIÉ. **O Enigma Maria Madalena**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

MILES, Jack. **Deus** – Uma biografia. Trad. José Rubens Siqueira. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Trad. Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MONTEIRO, Adriano Camargo. **A revolução Luciferiana**. São Paulo: Madras, 2007.

MORO, Fernanda De Camargo. **Arqueología de Madalena**. Rio de Janeiro; Record, 2005.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**. Trad. Maria H. Kühner. São Paulo: Bom Texto, 2004.

NEGRI, Antonio. **Jó** – a força de um escravo. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: Edusc, 2000.

ONFRAY, Michel. **Tratado de Ateologia**. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Trad. Walter O. Schlupp. Porto Alegre: Sinodal/EST, Petrópolis: Vozes, 2007.

PAGELS, Elaine. **As Origens de Satanás**. Trad. Ruy Jungmann. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 1996.

PAPINI, Giovanni. **O Diabo**. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1954.

Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICKNETT, Lymm. **María Magdalena- La diosa prohibida del Cristianismo**. Madrid: Océano, 2005

QUEVEDO, G. Oscar. **Antes que os demônios voltem**. São Paulo: Loyola, 1989.

RILKE, Rainer Maria. **L´amor de Madeleine** (O amor de Madalena). Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2000.

SARAMAGO, José. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph.  
<http://www.pucsp.br/~filopuc/verbete/schellin.htm>.  
SEBASTIANI, Lilia. **Maria Madalena – de personagem do Evangelho a mito de pecadora redimida**. Trad. Antonio Angonese. Petrópolis: Vozes, 1995.  
SOB A SOMBRA DO DIABO. In: **Revista História Viva** – Grandes Temas. Edição  
STANFORD, Peter. **O Diabo** – Uma Biografia. Trad. Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.  
STARDIRB, Margaret. **Maria Madalena e o Santo Graal**. Trad. Simona Reiser. Rio de Janeiro: Sextante, 2004  
TILLICH, Paul. **Filosofia de la Religion**. Buenos Aires: La Aurora, 1969.  
TRICA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos II – Os Proscritos da Bíblia**. São Paulo: Mercurio, 1992.

# “EU SEI O QUE VOCÊ É... VAMPIRO!” O MITO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Valeria Iensen BORTOLUZZI<sup>1</sup>  
Erick Kader CALLEGARO<sup>2</sup>

**RESUMO:** No presente trabalho, analisamos como o mito do vampiro é representado em produtos culturais contemporâneos, como *The Vampire Diaries*, de L. J Smith e *Twilight Saga*, de Stephanie Meyer, e por que tais representações sofreram mudanças semântico-discursivas, se comparadas ao livro *Dracula*, de Bram Stoker. As ferramentas utilizadas para se chegar a tal conclusão foram a Análise Crítica de Discurso, a Gramática Sistêmico-Funcional e a Teoria da Avaliatividade. Foram analisados os adjetivos e estruturas adjetivas que rodeiam os personagens vampiros. Constatou-se que as avaliações em *Dracula* constroem um personagem vampiro que beira à feiura e tem caráter duvidoso, assemelhando-se à figura monstruosa. Já nas obras atuais, o personagem vampiro beira à perfeição e comporta-se como se esperaria que um ser humano o fizesse. Como tentativa de interpretação, chegamos à conclusão de que, como o homem, hoje, também se vê como um ser capaz de atitudes avaliativamente negativas, a balança maldade *versus* bondade procurou um novo equilíbrio, transformando o vampiro em um ser bondoso.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Análise crítica do discurso; Aito vampiresco; Mudanças semântico-discursivas; Teoria da Avaliatividade.*

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de uma pesquisa de cunho qualitativo, cujo objetivo centrou-se em investigar a mudança

---

<sup>1</sup> UNIFRA – Centro Universitário Franciscano – Curso de Letras. Santa Maria – Rio Grande do Sul – Brasil. CEP: 97015-230. valeria.bortoluzzi@gmail.com

<sup>2</sup> UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Programa de Pós-Graduação em Letras. Santa Maria – Rio Grande do Sul – Brasil. CEP: 97050210. erickcallegaro@gmail.com

discursiva acerca das representações sociais sobre o mito do vampiro, em uma narrativa literária do século XIX e outras duas obras literárias do século XXI. As obras em questão são *Dracula* (1897), de Bram Stoker, *Twilight Saga* (2005 - 2010) de Stephenie Meyer e *The Vampire Diaries* (1991 – 2010), de Lisa Jane Smith.

As teorias de base que foram utilizadas para que pudéssemos alcançar o objetivo traçado são a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF), de M.A.K Halliday, e a Análise Crítica do Discurso (ACD), na linha de pesquisa de Norman Fairclough, pois elas são capazes de, cooperativamente, trazer para o mesmo campo de análise uma teoria gramatical, centrada nas variáveis do contexto, e uma teoria social, capaz de refletir sobre as escolhas léxico-gramaticais que os produtores textuais, em práticas sociais específicas, fazem. As principais noções das duas teorias constituem a revisão de literatura deste artigo. Para a análise da caracterização dos personagens vampiros, foi usada a Teoria da Avaliatividade, com vistas a perceber como os produtores textuais de épocas diferentes julgam/apreciam/avaliam o vampiro e, conseqüentemente, constroem o mito em volta dele. Os aspectos teóricos da teoria são apresentados junto com as análises dos dados.

Dos 12 livros que constituem o corpus desta monografia, foram coletadas passagens que caracterizam os diferentes vampiros protagonistas quanto a aspectos psicológicos, afetivos, físicos, entre outros. O que foi selecionado e levado em consideração nos corpora escolhidos é o conjunto de adjetivos, ou construções com valor adjetivo, que servem como elementos que constroem a identidade do mito do vampiro. Para finalizar, foi feita uma reflexão sobre o conjunto de elementos que constrói o vampiro: se ele mudou ou não entre os livros escolhidos para a análise, e qual a razão que circunda tal mudança.

### **Gramática Sistêmico-Funcional e a Análise Crítica do Discurso**

Fairclough (2003: 26), ao discorrer sobre a multifuncionalidade de texto que Halliday (1994) propõe, afirma:

textos, simultaneamente, representam aspectos do mundo (o mundo físico, o mundo social, o mundo psíquico); ativa relações sociais entre os



participantes dentro do evento social e suas atitudes, desejos e coerentemente e coesivamente conecta as partes do texto e os textos com seu contexto de situação.<sup>3</sup>

O conceito de multifuncionalidade textual que Halliday e Matthiessen (2004) propõem na Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) origina-se a partir das formas como a linguagem é capaz de produzir significados, através da comunicação humana, e estão incorporados nas orações que nós produzimos. Conforme mencionado acima, a GSF desenvolve sua gramática a partir de uma visão contextual, na qual as escolhas do indivíduo estão intrinsecamente ligadas ao contexto onde ele se encontra.

As escolhas léxico-gramaticais do indivíduo, ao interagir com outrem dentro de uma prática social específica, são resultado da relação dialética entre o contexto e a língua: elementos contextuais são capazes de interferir em tais escolhas, ao mesmo tempo em que a língua, como uma fonte potencial de construir significados, também interfere no texto final do indivíduo. Esses elementos são chamados de variáveis do contexto de situação e se constituem em três: campo, relações e modo. O campo diz respeito ao que se fala ou se escreve, elemento que dá conta da representação da realidade. As relações são responsáveis pela manutenção dos papéis que os indivíduos, dentro de uma interação, assumem. O modo é a forma como a interação irá se materializar, seja na forma escrita ou falada. Destes elementos surgem, então, as metafunções da GSF, que Fairclough (2003) menciona na citação acima: a metafunção ideacional, a metafunção interpessoal e a metafunção textual.

A metafunção ideacional é responsável pela representação das experiências do indivíduo, pela maneira na qual ele irá construir linguisticamente o que percebeu e/ou sentiu ao “experienciar”

---

<sup>3</sup> Tradução minha. No original: “That is, texts simultaneously represent aspects of the world (the physical world, the social world, the mental world); enact social relations between participants in social events and attitudes, desires, and values of participants; and coherently and cohesively connect parts of texts together, and connect texts with their situational contexts.

determinado fato da realidade que o circunda. A metafunção interpessoal diz respeito às relações que os indivíduos mantêm com as outras pessoas na interação que está sendo construída e aos papéis que cada interactante assume. A metafunção textual organiza coerentemente e coesivamente os significados que são produzidos pelas metafunções ideacional e interpessoal, ou seja, dá o caráter lógico à mensagem que está posta na interação (HALLIDAY, 2004). Cada metafunção possui um conjunto de sistemas que são incorporados às orações que produzimos. Halliday e Matthiessen (2004) chamam esse processo, no qual os sistemas das metafunções são transformados em forma de orações, de instanciação. Segundo os autores (2004: 26), todo o texto em jogo numa interação está sublinhado por um sistema (ou por um conjunto de sistemas) ao qual o falante recorre para realizar suas escolhas léxico-gramaticais, ou seja, “[...] o sistema de uma língua é “instanciado” na forma de texto”.

A segunda ferramenta, de cunho teórico-metodológica, utilizada para a análise de dados foi a Análise Crítica do Discurso (ACD), de Norman Fairclough (2008). A ACD constitui-se em uma abordagem sociolinguístico-discursiva, que se propõe a investigar, criticamente, como práticas discursivas específicas, através de atores sociais, são capazes de (re)articular estruturas de relação de poder e dominação ideológica na instância textual. É uma tentativa que, segundo Fairclough (2008), constitui-se em convergir uma teoria social do discurso a uma teoria de análise linguística, com vistas a expandir o entendimento de como a relação dialética entre discurso e estrutura social é capaz de determinar os processos sociolinguísticos que envolvem a produção, distribuição e recepção de textos na sociedade.

Em outros termos, os analistas críticos do discurso desejam, segundo Pedro (1997: 25), “[...] saber quais estruturas, estratégias ou propriedades do texto, falado ou escrito, da interação verbal, ou dos acontecimentos comunicativos em geral, que desempenham um papel nestes modos de reprodução [de poder]”. Essa investigação crítica, que constitui o objetivo da ACD, origina-se na maneira como a linguagem é vista e busca, na Linguística Sistemico-Funcional (LSF), de M.A.K Halliday, um conceito consonante ao seu objetivo. A LSF analisa a linguagem em seu contexto de uso, ou seja, qual a função que ela

exerce na vida social das pessoas. Segundo Halliday (1994), é funcional porque enxerga os componentes linguísticos de acordo com a sua função, mais do que sua forma, no texto.

## **A identidade do vampiro nos séculos XIX e XXI: comparando mitos**

Por meio da linguagem, nós, como seres linguísticos, somos capazes de representar a realidade de várias formas, construindo conhecimentos, valores e crenças particulares (metafunção ideacional). Somos capazes de estabelecer relações sociais particulares com outros indivíduos com os quais interagimos (metafunção interpessoal) e construímos nosso texto de certa maneira (metafunção textual).

Ao mesmo tempo, ao produzirmos nossos textos (tanto escritos quanto orais), adotamos uma posição discursiva quanto ao indivíduo ou acontecimento sobre o qual nos referimos, isto é, utilizamo-nos de recursos linguísticos que carregam consigo significados avaliativos e mostram, de maneira explícita ou implícita, a nossa avaliação (MARTIN & WHITE, 2005).

Nesta segunda parte do presente trabalho, analisamos os enunciados que foram produzidos em relação aos personagens vampiros das obras de *Dracula*, *Twilight Saga* e *Vampire Diaries* e percebemos qual identidade os produtores dos textos constroem do mito do vampiro, por meio das avaliações que fazem dele: desde as reações que outros personagens sentem em relação a sua presença, o seu comportamento perante as convenções sociais e o seu construto estético.

Segundo a Teoria da Avaliatividade, o fenômeno da avaliação emocional diz respeito ao que sentimos e marcamos isso em nosso discurso, isto é, se sentimos felicidade ou tristeza, satisfação ou insatisfação, segurança ou insegurança ao enunciarmos algo sobre o que está em jogo. A avaliação emocional ou afetiva “preocupa-se em registrar sentimentos positivos ou negativos” (Martin & White, 2005). Em suas discussões sobre como poderia construir-se uma análise da avaliação de caráter afetivo, Martin e White (2005) preocupam-se em

discutir se as léxico-gramaticalizações da avaliação afetiva são ou não intencionais, dirigidas a alguém, ou são reações oriundas do produtor textual. No caso da presente análise, preocupamo-nos apenas com as reações que os personagens vampiros causam, em primeira instância, afetiva ou emocionalmente nos produtores textuais das obras em análise e, em segunda instância, como esses, linguisticamente, materializam suas avaliações. Chamamos, de acordo com a nomenclatura de Martin e White (2005), as personagens que reagem aos personagens vampiros de *Emoters* (aquelas que sentem) e o vampiro, como *Trigger* (aquele que desencadeia uma reação na personagem).

Na obra *Dracula*, de Bram Stoker, o personagem principal, Jonathan Harker (*Emoter*), desde o começo da narrativa avalia as suas emoções, frutos das interações com o conde Drácula (*Trigger*), como negativas. Vejamos o exemplo abaixo:

*“It may have been that his breath was rank, but a **horrible** feeling of nausea come over me, which, do what I would, I could not conceal”*<sup>4</sup>

O excerto acima relata o primeiro encontro de Harker com o Conde. Harker avalia a sensação de desconforto, enjoo que sente quando interage com o Conde, seja pelo seu hálito ou algo que ele ainda não consegue explicar. Veja outro exemplo de avaliação negativa, em uma parte mais avançada da narrativa:

*“The very thought drove me mad. A **terrible** desire came upon me to rid the world of such a monster [...] I thought and thought what should be my next move, but my brain seemed on fire, and I waited with a **despairing** feeling growing over me.”*<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Tradução minha: “Poderia ter sido seu **forte** hálito, mas uma **terrível** sensação de náusea veio a mim. Eu não conseguia fazer nada para achar sua origem”.

<sup>5</sup> Tradução minha: “O mesmo pensamento me deixou louco. Um **terrível** desejo de exterminar este monstro do mundo veio a mim [...] Eu pensei e pensei o que eu deveria fazer, contudo meu cérebro parecia pegar fogo e eu esperei com uma sensação **desesperadora** crescendo em mim”.

Nessa parte, Harker entra no quarto do conde Drácula e o encontra dormindo em seu caixão, banhado de sangue de uma de suas vítimas. Avalia o seu desejo como terrível, pois pensa em matá-lo, logo, investe seu enunciado de uma avaliação de inclinação negativa. O segundo adjetivo utilizado relata a reação que Harker tem ao olhar o rosto do conde, quando o atinge com uma pá: a emoção que sente é desesperadora, capaz de paralisá-lo por completo e tirar-lhe todas as esperanças.

Logo, a identidade do vampiro começa a ser construída, através das reações que o produtor textual possa vir a ter quando interage com ele. As emoções que são desencadeadas em Harker, quando em interação com o conde Drácula, inclinam-se para um polo negativo: a própria presença do vampiro na obra de Bram Stoker é desagradável e suscita reações emocionais ruins, o que pode ser percebido pelas escolhas léxico-gramaticais de Jonathan Harker.

Nas obras *Twilight* e *The Vampire Diaries*, as reações que os personagens têm quando em interação com os personagens vampiros são exatamente opostas, se comparado com o que ocorre em *Dracula*: elas beiram muito mais para reações positivas do que negativas. O exemplo abaixo é um excerto retirado de *Twilight*. Nesta situação, Bella encontra-se com o personagem vampiro dentro do seu carro e diz sentir-se segura naquele momento.

*“But I felt utterly **safe** and, for the moment, totally **unconcerned** about where we were going”<sup>6</sup>*

A personagem Bella avalia a reação que teve ao encontrar-se no carro com o personagem vampiro Edward como segura, confiável e despreocupada quanto ao lugar onde ele iria levá-la, isto é, por trás das escolhas léxico-gramaticais, mais especificamente no estrato semântico da linguagem, ela construiu significados avaliativos positivos do vampiro.

---

<sup>6</sup> Tradução minha: “Mas eu senti muito **segura** e, naquele momento, totalmente **despreocupada** com o caminho que estávamos seguindo”.

Outra avaliação de cunho positivo que Bella constrói em relação não somente a Edward, mas em relação a todos os vampiros que decidem abdicar de seus instintos naturais pode ser vista no próximo excerto:

*"I'm **not afraid** of them," I explained. "I'm afraid they won't... like me. Won't they be, well, surprised that you would bring someone... like me... home to meet them? Do they know that I know about them?"*<sup>7</sup>

Esse excerto acontece quando Bella explica a Edward que ela não tem medo de conhecer sua família por eles serem vampiros. Entretanto, tem medo de que eles possam não gostar dela. Em termos léxico-gramaticais, Bella utiliza uma partícula negativa (*not* (não)) que marca negação e a utiliza para anular o efeito da avaliação negativa que o adjetivo (*be*) *afraid* carrega semanticamente. Outra vez, podemos perceber que a personagem Bella avalia as reações, que tem em relação a alguns personagens vampiros como positivas. Vejamos mais neste exemplo, retirado de *The Vampire Diaries*:

*"She was interested in the guy because he made her feel **nervous**?"*<sup>8</sup>

O excerto acima é uma fala do narrador que explica como a personagem principal, Elena, sente-se em relação a como o personagem vampiro Stefan Salvatore a faz sentir. Elena interessa-se por Stefan na mesma hora em que ouve, através de suas amigas, a respeito de sua chegada na escola e decide que irá conhecê-lo, custe o que custar. Juntamente com os outros tipos de avaliação (apreciação e julgamento), Elena avalia a reação que Stefan causa nela muito mais positiva do que negativamente, algo que o significado do adjetivo

---

<sup>7</sup> Tradução minha: "Eu não tenho **medo** deles," eu expliquei. "Eu tenho **medo** de que eles não gostarão... de mim. Eles não ficarão surpresos se você levar alguém... como eu... na sua casa para conhecê-los? Eles sabem que eu sei sobre eles?"

<sup>8</sup> Tradução minha: "Ela estava interessada no cara porque ele fê-la sentir-se **nervosa**?"

“nervosa” poderia acarretar. Porém, o campo semântico desse adjetivo estreita-se durante a narrativa, pois, mesmo que o vampiro a deixe nervosa, ela se interessa por ele. Um exemplo de seu interesse está no trecho abaixo.

*“Elena thought, picking up a fork and stabbing at her mashed potatoes. It looked as if seventh period was going to be extremely interesting.”*<sup>9</sup>

Nessa parte da narrativa, Elena enuncia que será extremamente interessante o período de aula a que irá assistir, juntamente com Stefan. Podemos perceber, então, que ambas avaliações inclinam-se para um polo positivo. A imagem do vampiro em *Vampire Diaries* começa a ser construída com base em avaliações positivas: um ser que é misterioso e aguça a curiosidade de outras personagens.

Ao final, percebemos que ambos os produtores textuais das obras em análise avaliam de forma positiva as reações que outros personagens têm quando em interação (verbal ou não) com o personagem vampiro. Começa, então, a construir-se uma representação do mito do vampiro no presente século, isto é, ele não mais é avaliado negativamente em termos de afeto: as reações afetivas ou as emoções dos personagens inclinam-se para um polo positivo, atribuindo uma nova carga semântico-avaliativa para o mito vampiresco. O vampiro como *Trigger* pode passar segurança, confiabilidade e mistério pela maneira como age e pelas escolhas que faz dentro das narrativas, como abdicar de seu instinto natural de caça para assujeitar-se às convenções sociais dos seres humanos com os quais convive.

Outra forma de avaliação idealizada por Martin e White (2005) é a de julgamento: o produtor textual avalia o comportamento de algum elemento que se encontra em seu discurso, de acordo com as normas sociais de seu contexto. Vale ressaltar que essa categoria de atitude avaliativa é muito mais dirigida ao elemento do discurso do que para as reações que o produtor textual possa vir a ter, como acontecia na avaliação afetiva: apesar da avaliação ser feita por aquele que

---

<sup>9</sup> Tradução minha: “Ele pensou, enquanto esmagava seu purê de batatas. Parecia que o sétimo período iria ser extremamente **interessante**”.

enuncia, os recursos linguísticos de julgamento encontram-se muito mais nos arredores do “julgado”.

Segundos os autores (2012), a avaliação por julgamento “preocupa-se com a linguagem que critica ou preza, condena ou aplaude o comportamento – ações, deveres, ditados, crenças, motivações, etc. – de indivíduos ou grupos.” Dentro dessa categoria avaliativa, encontramos julgamentos que lidam com estima social e sanção social. A estima social diz respeito ao quão 1) “normal” o elemento do discursivo comporta-se dentro de uma interação, se existem incongruências em suas atitudes ou não; 2) capaz (e.g. maduro, inteligente, esperto) o elemento do discurso demonstra ser para realizar atividades e afins; e 3) tenaz, ou seja, confiável o elemento do discurso parece ser (e.g. inconstante, confiável, desleal). Já a sanção social liga-se muito mais à estrutura moral de um grupo de indivíduos e quais punições o elemento do discurso deve sofrer caso viole as regras e convenções estabelecidas.

O comportamento de *Dracula* possui uma inclinação muito mais negativa do que positiva, a começar pelas avaliações emocionais que são desencadeadas em interações com o personagem vampiro. Nos excertos abaixo, o personagem Harker avalia o comportamento de Dracula, mesmo antes desse se revelar um vampiro:

*“He smiled, such a soft, smooth, diabolical smile that I knew there was some trick behind his smoothness.”<sup>10</sup>*

Harker constrói uma gradação avaliativa, que se desvela no adjetivo “diabólico”, no que se refere ao sorriso do conde. Começa com adjetivos que são inclinadamente positivos, como leve e manso, respectivamente. Contudo, percebemos que se constitui de uma avaliação duvidosa quanto à positividade dos primeiros termos quando ele usa o adjetivo diabólico, no final de sua avaliação, e, logo, narra que desconfia do caráter do conde por ter sorrido da maneira como o fez. Essa avaliação é de julgamento por estima social, pois Harker põe em jogo a veracidade e autenticidade do comportamento de conde Drácula, avaliando a ambiguidade do ato de sorrir, incomum numa interação verbal.

---

<sup>10</sup> Tradução minha: “Ele sorriu, um sorriso macio, leve e diabólico, na qual eu sabia que havia um truque por trás daquela leveza em seu sorrir”.



Mais adiante, na narrativa, quando a identidade de vampiro é revelada e o cenário move-se da Romênia para o Reino Unido, o personagem professor Abraham Van Helsing descreve as características de um vampiro, conforme o exemplo abaixo:

*“His Power ceases, as does that all of **evil** things, at the coming of the day.”<sup>11</sup>*

O adjetivo “mal” (*evil*) resume toda a identidade do vampiro na obra de Bram Stoker: caracteriza-o como um ser maligno, como se o vampiro fosse a materialização da maldade no mundo, cuja existência estivesse ligada completamente a entidades do mal. Podemos classificar tal avaliação por sanção social, pois o produtor textual retalia ou desaprova o comportamento de Drácula em termos de uma estrutura moral do século vigente, pois ele, para saciar o seu instinto natural, mata seres humanos, logo é avaliado como um ser maligno.

Em *Twilight*, a primeira avaliação de julgamento que o produtor textual e mesmo os personagens fazem de um grupo de vampiros é relativa a sua abdicação aos próprios instintos naturais, ou seja, alguns vampiros decidem não se alimentar de sangue humano, com o objetivo de conviver entre os humanos. Esse tipo de avaliação de julgamento, em uma primeira instância, é implícita, pois, ao longo da narrativa, é que o leitor torna-se consciente de quais hábitos e razões de sobrevivência dos vampiros.

Uma primeira avaliação sobre o comportamento dos vampiros dentro do universo escolar da narrativa é completamente positivo. Veja os exemplos abaixo:

*“But they're all very **mature** — I haven't had one speck of trouble from any of them.”<sup>12</sup>*

*“He was perfectly **polite** now”<sup>13</sup>*

---

<sup>11</sup> Tradução minha: “Seu Poder acaba, como de qualquer ser **maligno** quando o Dia chega”.

<sup>12</sup> Tradução minha: “Mas eles são **maduros** – eu não havia escutado nenhum tipo de problema vindo deles”.

*"And you don't like him," Edward surmised, his tone still kind.*"<sup>14</sup>

Bella, em termos de estima social, avalia, positivamente, o comportamento dos vampiros que abdicaram de seus instintos naturais dentro daquele universo como maduros, ou seja, eles possuem uma postura aceitável dentro daquele grupo. Já no segundo e terceiro exemplos, Bella refere-se à compostura do vampiro Edward em suas interações, caracterizando-o como educado e gentil ao conversar com ela. Veja este outro exemplo, agora em termos de sanção social:

*"The vampire who wanted to be **good** — who ran around saving people's lives so he wouldn't be a **monster**...."*<sup>15</sup>

No exemplo acima, Bella explicita sua opinião sobre Edward e seu comportamento dentro do universo dos seres humanos. Chama-o de um vampiro “bom” que não quer ser um “monstro”. Os julgamentos acima são de sanção social, pois avaliam o comportamento ético do vampiro perante o grupo social em que vive. No exemplo abaixo, podemos perceber o quanto o comportamento ético e suas decisões mudam, em comparação com *Dracula*.

*"I'd never seen him struggle so hard for words. It was so... human."*<sup>16</sup>

Nesse excerto, Bella reconhece que Edward, apesar de ser um vampiro, comporta-se como um ser humano gentil e educado, que tenta conviver entre outros seres humanos e, no final, chama-o de humano. Percebe-se, então, que esse grupo de vampiros são avaliados

---

<sup>13</sup> Tradução minha: “Ele foi extremamente **educado**, agora”.

<sup>14</sup> Tradução minha: “ “E você não gosta dele” Edward disse, seu tom ainda **gentil**”.

<sup>15</sup> Tradução minha: “O vampiro que queria ser **bom** – que perambula durante a noite a salvar a vida das pessoas, para que não se torne um **monstro**”.

<sup>16</sup> Tradução minha: “Eu nunca o havia visto lutando tão dificilmente com suas próprias palavras. Isso era tão... **humano**”.

de forma positiva, pela maneira como se comportam e por suas escolhas.

Veja este exemplo de *Vampire Diaries*:

*“Elena knew from firsthand experience that Damon could make himself remarkably **good** company when he chose, telling outrageous stories and jokes until the most prejudiced and taciturn of passengers would laugh in spite of themselves”.*<sup>17</sup>

Esse excerto foi tirado do último livro de *The Vampire Diaries* e relata Elena avaliando como a companhia do vampiro Damon pode ser boa. Essa avaliação é de julgamento por estima social, pois a personagem atribui características positivas ao vampiro, no que concerne à capacidade do vampiro de manter uma interação.

Percebemos que o comportamento dos vampiros das obras mais atuais é avaliado de uma forma positiva: o seu comportamento é construído por um caráter forte, eles são capazes de ser educados, de manter interações conversacionais, capazes de fazer promessas (confiáveis) e, como avaliado em *Twilight*, são quase “humanos”.

Por último, temos a avaliação atitudinal por apreciação. Essa forma de avaliação ocorre tanto em relação a seres quanto a objetos no que tange à reação do avaliador quanto à composição estética do avaliado.

A imagem estética do vampiro em *Dracula*, de Bram Stoker, é envolvida por uma semântica sombria; léxico-gramaticalmente, as realizações adjetivas são bem marcantes e beiram a uma inclinação negativa. Leia o exemplo abaixo:

*“His face was strong – a very **strong** – **aquiline**, with **high** bridge of **thin** nose and peculiarly **arched** nostrils, with lofty **domed** forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were **massive**, almost meeting over the nose, and with **brushy** hair that seemed to curl in its own profusion. The*

---

<sup>17</sup> Tradução minha: “Elena sabia, por experiência própria, que Damon iria se tornar uma **boa** companhia quando ele quisesse, contando piadas engraçadíssimas até que o mais passageiro mais sério e taciturno iria rir”.

mouth, so far as I could see it under the **heavy** moustache, was fixed and rather **cruel-looking**, with peculiarly **sharp** teeth, these **protruded** over the lips, whose remarkable ruddiness showed **astonishing** vitality in a man of his years”<sup>18</sup>.

Apesar de Harker elogiar a vitalidade do conde, os adjetivos que escolheu para construir a imagem do vampiro inclinam-se para um polo negativo: seu rosto tem traços fortes, ossos saltados e bem definidos, um nariz fino com narinas arqueadas, uma testa grande e protuberante, sobrancelhas que vão até quase o nariz, um bigode que quase tapa os lados, que resultam numa estética “cruel”. Seus dentes são pontudos e saem de sua boca. Até o adjetivo cruel que avalia a composição estética do vampiro, as realizações adjetivas parecem não se definir nem como positivas ou negativas. Porém, ao percebermos que o conde tem “ares cruéis”, podemos tomar as avaliações por apreciação como negativas, fazendo do conde um ser que beira à feiura.

Porém, o cenário estético do vampiro muda completamente ao analisarmos *Twilight* e *The Vampire Diaries*. Veja estes exemplos de *Twilight*:

*“They are... very **nice-looking**.” I struggled with the conspicuous understatement.*”<sup>19</sup>

*“I glanced sideways at the **beautiful** boy, who was looking at his tray now, picking a bagel to pieces with long, pale fingers. His mouth was moving very quickly, his **perfect** lips barely opening.*”<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> “Seu rosto era **forte** – muito **forte** – **bicudo**, com um nariz **fino** e **alto** e narinas **arqueadas**. Sua testa tinha formato de domo e tinha **escasso** cabelo em volta das têmporas, porém, muito cabelo em sua nuca. Suas sobrancelhas eram **massivas**, quase se encontravam com seu nariz, e seu cabelo parecia encaracolar-se por si mesmo. A boca, até onde conseguia ver embaixo de seu **pesado** bigode, estava imóvel, dando-lhe um ar **de crueldade**. Seus dentes eram **afiados** e fixavam-se sobre os lábios. Sua notável rudez mostrava uma incrível vitalidade para um homem de sua idade.

<sup>19</sup> Tradução minha: “ ‘Eles todos são... **bonitos**.’ Eu lutei contra o entendimento subentendido”

Os vampiros personagens em *Twilight* são bonitos, elegantes e, segundo a personagem Bella, perfeitos em sua composição estética: desde as roupas que eles vestem, a sua simetria facial, fisionomia, cor de olhos, pele lisa, etc.

Avaliações positivas também são feitas dos vampiros de *The Vampire Diaries*. Conforme o exemplo abaixo:

*“High cheekbones, classical straight nose... and a mouth to keep you awake at night, Elena thought. The upper lip was beautifully sculpted, a little sensitive, a whole lot sensual. The chatter of the girls in the hallway had stopped as if someone had thrown a switch.”*<sup>21</sup>

Nesse excerto, Elena vê, pela primeira vez, o vampiro Stefan Salvatore. Retrata-o como um adolescente elegante, de um rosto osseamente definido, um nariz clássico e uma boca que beira à perfeição por ser lindamente esculpida. A carga semântica desse vampiro é completamente sensualizada, o que também acontece em *Twilight*: os vampiros possuem uma sensualidade natural, que emana em qualquer interação e possui um forte poder de controle sob os seres humanos.

Com isso, percebemos que a composição estético-semântica do mito do vampiro muda desde *Dracula* até *Twilight* e/ou *The Vampire Diaries*: antes, a avaliação estética inclinava-se para um polo negativo, isto é, tínhamos um vampiro que beirava à feiura por ter traços fortes, dentes pontudos, uma pele excessivamente branca, um ser que causava medo. Já nas obras mais atuais, percebemos um vampiro muito mais delicado e que, segundo as descrições dos produtores textuais, beiram

---

<sup>20</sup> Tradução minha: “Olhei de soslaio para aquele garoto **lindo**, que estava olhando, agora, para a sua bandeja de comida e esfarelando um *bagel* com seus dedos **pálidos**. Sua boca movia-se muito rápido, seus lábios **perfeitos** raramente se abrindo”.

<sup>21</sup> Tradução minha: “Rosto **definido**, um **clássico** nariz **reto**... e uma boca que faz você ficar acordada à noite, Elena pensou. O lábio superior era lindamente **esculpido**, um pouco **sensível**, porém muito **sensual**. A conversa das garotas no corredor parou como se alguém tivesse jogado...”

à perfeição estética, pois, são diversas as léxico-gramaticalizações que encontramos em termos de avaliação por apreciação.

## **A mudança semântico-discursiva no mito do vampiro: a busca por um equilíbrio**

Como foi analisado, toda a carga semântico-discursiva que constituía a identidade do mito do vampiro foi modificada, movendo-se de um polo avaliativo negativo para um polo avaliativo positivo: desde as reações emocionais ou afetivas (avaliação por afeto) que outros personagens têm até a composição estética (avaliação por apreciação) e o comportamento do vampiro (avaliação por julgamento) dentro de um grupo social foram, completamente, positivadas.

Antes, víamos um vampiro cujo caráter era duvidoso e agia para saciar seu instinto natural por sangue. Causava reações negativas a outros personagens e sua imagem beirava à feiura. Porém, os vampiros atuais comportam-se de maneira semelhante a humanos, abdicam de seu instinto natural para conviver entre outros humanos, são educados, vestem-se bem, são elegantes e bonitos e causam certa atração a outros humanos.

O texto que se segue abaixo é uma tentativa de interpretação do fenômeno de “apositivamento” da identidade do vampiro em obras atuais: por que o vampiro do século XXI foi construído a partir de discursos que o avaliam como bom e não mais como um ser maligno?

Para podermos responder tal processo de “positivação” da identidade do mito do vampiro, buscamos na obra *Twilight* a metáfora da balança da maldade e bondade que todo o ser humano possui em si. O discurso metafórico bondade *versus* maldade que permeia essa narrativa parece pôr em jogo a ação humana dentro do mundo: nós, como seres humanos, temos o livre arbítrio de nos movimentarmos entre dois polos no que tange ao caráter e ao valor das nossas ações. Podemos livremente escolher sermos legitimamente bons ou legitimamente ruins, agir no mundo de maneira honesta ou desonesta.

Devemos ressaltar que não podemos simplesmente taxar as ações humanas como boas ou ruins. Ao nos movimentarmos entre os

polos positivo e negativo, há diversas outras ações e discursos que tornam a própria ação humana complexa para uma avaliação meramente binária. Contudo, em termos de análise, levaremos em conta ações boas e ruins no presente trabalho, pois não temos o objetivo, ainda, de pôr em jogo o que compõe a ação humana e como podemos avaliá-la de uma forma justa.

Em *Dracula*, o vampiro posicionava-se, completamente, no polo negativo: toda e qualquer ação sua era envolta de egoísmo, desonestidade e maldade com o objetivo de saciar seu instinto natural, enquanto os demais personagens, principais e secundários, encontravam-se no outro oposto, no polo positivo, por seus atos heroicos ou inocentes. Logo, o mito do vampiro servia para metaforizar o polo negativo das ações humanas, ou seja, o produtor textual cria um ser que sobrepuja seu lado bom e escolhe ser mau e, para que a balança entre maldade *versus* bondade se equilibre, aquele que figura o lado positivo torna-se o ser humano.

O que podemos chamar de “inversão de polos de bondade *versus* maldade” ocorre nas duas obras atuais em análise porque o próprio ser humano, hoje, é visto como o vilão, o monstro, aquele que, com o livre arbítrio, ainda age no mundo de acordo com sua maldade, sua desonestidade e egoísmo.

Podemos perceber, em qualquer meio de comunicação, e de uma forma explícita, os atos de violência que individualmente ou coletivamente seres humanos comentem a si mesmos ou a outrem. Até mesmo na obra *Twilight*, temos um episódio de quase violência, na qual Bella é quase violentada por um grupo de garotos quando passeia pela cidade de *Port Angels*.

Concluimos que o produtor textual também avalia de uma forma negativa a ação humana, ao invés de atribuir avaliações negativas ao vampiro, o que antes acontecia. Destarte, se a própria ação humana, que se posicionava no lado “bom” da balança bondade *versus* maldade, vem sendo avaliada como negativa, devido aos diversos atos de violência que ocorrem no mundo, um novo tipo de equilíbrio necessita ser gerado. Logo, se o homem é posto na posição de vilão, que age de forma “maligna” no mundo, o vampiro, consequentemente, será posto na posição de agente do bem, aquele que possui uma conduta honesta perante a sociedade, que segue um código

de honra, isto é, aquele que possui características heroicas e é capaz de proteger outrem.

Anne Rice (2010: 128), famosa escritora norte-americana sobre vampiros, em entrevista à Revista Veja sobre a reutilização tão massiva do mito do vampiro nos tempos atuais, afirma que os vampiros de *Twilight* são monstros humanos e comenta que Stephanie Meyer centrou-se muito mais na ligação entre vampiros e seres humanos do que as suas obras. Isso confirma ainda mais a tentativa de interpretação da inversão dos polos maldade *versus* bondade, dando uma nova identidade ao mito do vampiro no século XXI.

Essa nova identidade do vampiro, representada nas obras atuais em análise, na qual a carga semântico-discursiva que o constrói está envolvida de uma avaliatividade positiva, confirma-se pela grande recepção que obteve do público-alvo. Foram milhares de cópias vendidas de *Twilight* e *The Vampire Diaries*, uma massiva propaganda das obras que resultou em adaptações cinematográficas e televisivas, histórias em quadrinho, fanfics, etc.

Podemos concluir, então, que a inversão de valores entre humanos e vampiros faz com que tais obras e seus novos sistemas identitários sejam bem recebidos; há uma busca por um modelo de equilíbrio, uma nova forma de balancear as duas vertentes principais, maldade *versus* bondade, da ação humana no mundo, ou seja, os produtores textuais de hoje almejam por esse novo equilíbrio, o que se traduz semântico-discursivamente em seus textos.

*“I KNOW WHAT YOU ARE... A VAMPIRE!” THE VAMPIRE  
MYTH IN THE CONTEMPORARY SOCIETY*

**ABSTRACT:** The present paper analyzed how the vampire myth is represented in contemporary cultural products, such as *The Vampire Diaries*, by L.J.Smith, and *Twilight Saga*, by Stephanie Meyer, and why such representations underwent through discursive and semantic shifts, if compared to the book *Dracula*, by Bram Stoker. To achieve such conclusion, it was used the Critical Discourse Analysis, Appraisal Theory and Systemic-Functional Grammar. Adjectives and adjectival structures that surrounded the vampire characters were analyzed. In



Dracula, the evaluations construed make an ugly character whose ethos is doubtful, disgusting appearance, whereas in *Twilight* and *The Vampire Diaries*, the vampires are almost perfect and they behave like we expect of an ideal human being. We conclude that there was an inversion between bad (vampire) versus good (men), where men, nowadays, are capable of bad attitudes towards themselves. So, such balance needed to achieve a new equilibrium, transforming vampire into good beings.

Keywords: *Critical Discourse Analysis. Vampire. Semantic and Discursive Changes. Appraisal.*

## **Referências**

BOSCOV, Isabela. A eterna sedução dos vampiros. *Revista Veja*. São Paulo: Abril, 2010, Julho, 14.

FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.

\_\_\_\_\_. *Discurso e mudança social*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to functional grammar*. New York: Arnold, 1994.

MARTIN, J.R.; WHITE, P.R.R. *The language of evaluation: appraisal in English*. New York: Palgrave, 2005.

MATTHIESSEN, M.I.M; HALLIDAY, M.A.K. *An introduction to functional grammar*. New York: Arnold, 2004.

MEYER, Stephanie. *Twilight*. New York: Little Brown, 2005.

\_\_\_\_\_. *New Moon*. New York: Little Brown, 2006.

\_\_\_\_\_. Eclipse. New York: Little Brown, 2007.

PEDRO, Emília Ribeiro. A análise crítica do discurso. Lisboa: Caminho, 1997.

SMITH, Lisa Jane. The Vampire Diaries: the awakening. New York: Harper Teen, 2007.

\_\_\_\_\_. The Vampire Diaries: the struggle. New York: Harper Teen, 2007.

\_\_\_\_\_. The Vampire Diaries: nightfall. New York: Harpen Teen, 2009.

WHITE, P. R. R. Appraisal: an overview. Disponível em <<http://grammatics.com/appraisal/AppraisalGuide/Framed/Frame.htm>> acessado em 1º de novembro de 2010.

# PAUL DE KOCK: O “ESCRITOR DAS COZINHEIRAS” EM BUSCA DA CONSAGRAÇÃO

Valéria AUGUSTI <sup>1</sup>

Alessandra Pantoja PAES <sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo visa a discutir as representações de Paul de Kock acerca de seu público leitor e de seu lugar no campo literário francês. Para tanto serão exploradas a autobiografia do escritor publicada em 1873 e denominada *Mémoires de Paul de Kock*, bem como a biografia sobre o autor escrita pelo também romancista Eugène de Mirécourt e publicada em 1856 como parte da coleção *Les contemporaines: hommes de lettres*. Como se pretende evidenciar, o escritor francês, considerado popular entre as camadas populares da sociedade francesa procura, em sua autobiografia, reivindicar um lugar de prestígio no campo literário francês, ainda que não reconhecido pelo discurso da crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paul de Kock. Gênero biográfico. Público leitor.

## Considerações sobre o gênero biográfico

Se os românticos foram os “propagandistas do coração desvelado no século XIX” (GAY, 1999, p. 49) empunhando a bandeira do escrutínio dos sentimentos interiores, da exteriorização da

---

<sup>1</sup> Valéria Augusti é professora doutora da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará e do Curso de Mestrado em Letras da mesma universidade. Belém/PA. Cep: 66075-110. E-mail: [augustivaleria@gmail.com](mailto:augustivaleria@gmail.com). Atualmente integra o projeto de Cooperação Internacional *A circulação transatlântica dos impressos – a globalização da cultura no século XIX*, que conta com o financiamento da FAPESP/CNPq/CAPES.

<sup>2</sup> Alessandra Pantoja Paes é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará e participa do projeto de Cooperação Internacional *A circulação transatlântica dos impressos – a globalização da cultura no século XIX*, sob a orientação da Prof. Dra. Valéria Augusti. Belém/PA. Cep: 66075-110. E-mail: [alessandraverbum@yahoo.com.br](mailto:alessandraverbum@yahoo.com.br).

subjetividade e da valorização das emoções e da imaginação em detrimento da razão iluminista, não resta dúvida, como o demonstra Peter Gay, de que não apenas a literatura de ficção – poesia, prosa ou teatro - ouviu as vozes que se rebelavam contra o “imperialismo” da filosofia francesa do Setecentos, mas também um gênero cuja existência, ainda que remota em suas origens no tempo, veio dar seu contributo à “revolução” que se espalhava em terras europeias: o gênero biográfico. Seria necessário, como observa o historiador alemão, retroceder pelo menos às *Confissões* de Santo Agostinho se fôssemos discutir os exercícios de introspecção interior a que se dedicaram tanto os clérigos medievais, quanto a pensadores como Montaigne.

Vavy Pacheco Borges (BORGES, 2010, p. 205), contudo, sugere que uma genealogia do gênero biográfico poderia recuar ao mundo grego antigo, em que a História Política se diferenciava da história de uma vida, geralmente utilizada para dar exemplos morais e no mais das vezes reduzida a panegíricos. A ideia dos *exempla* teve solo fértil também no mundo medieval, que produziu um sem número de hagiografias, em que se destacavam as condutas irrepreensíveis das vidas dos santos. A prática biográfica se estendeu pelos séculos XVI e XVII, seja na Renascença italiana, com biografias de escritores como Dante (esta escrita por outro escritor, Boccaccio), seja com biografias sobre importantes mecenas, como Cosimo de Médici.

A noção de “verdade” como um fanal a guiar as narrativas sobre as vidas de determinados indivíduos começou a ganhar força na Idade Moderna, mais fortemente no século XVIII. Tomada como marco inicial da intenção de abandonar o panegírico em nome da “verdade”, a biografia *Vida de Samuel Johnson L.L.D.*, escrita por de James Boswell e publicada em 1791, propunha um novo método de investigar a vida do biografado, que passava por uma intensa convivência, assim como por um longo processo de pesquisa e escrita. (BORGES, 2010, p. 205) Se a escrita sobre a vida alheia, no caso das biografias, não era uma novidade nesses séculos mais recuados, tão pouco o era a prática de registrar a perscrutação da própria alma por aqueles mesmos que as tinham vivido, prática esta que ganhou dimensões antes inimagináveis no século XIX:

Mas o século XIX produziu um número muito maior de autobiógrafos – e de leitores do gênero – do que qualquer dos séculos anteriores. Já na década de 1830, em Sartor Resartus, um barômetro sensível das tensões culturais, Thomas Carlyle chamara a atenção para ‘esta nossa época autobiográfica (GAY, 1999, p. 119).

Ainda segundo Gay (GAY, 1999, p.119), nessa época, em diversos países, escritores, políticos, militares, entre outros, registraram suas vidas para um público bem curioso e receptivo ao gênero. Assim sendo, talvez o século XIX não tenha sido apenas a época gloriosa do romance, mas também desse gênero que, a se pautar em Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1996), guarda afinidades com o que costumamos chamar de “romance moderno”, inaugurado com a prosa de ficção de Richardson, Defoe e Fielding. (WATT, 1990) A autobiografia/biografia, observa o filósofo francês, consiste em um relato da história de uma vida, cujas metáforas utilizadas para se referir a ela poderiam muito bem servir à prosa de ficção europeia inaugurada no século XVIII: narrativa de um caminho percorrido, com inúmeros obstáculos a serem superados e, por fim, um desfecho carregado de sentido. Não por acaso, Bourdieu afirma que as biografias e autobiografias são portadoras de uma filosofia da história no sentido de sucessão, de “uma teoria do relato, relato de historiador ou de romancista” (BOURDIEU, 1996, p. 184).

Porém, antes de avançar nessa discussão, convém voltar às considerações de Peter Gay a propósito da forma como o exercício biográfico foi compreendido pelos homens do século XIX. Citando um jornalista inglês que houvera escrito sobre o assunto em 1870, observa que para ele cem anos antes não havia sequer o conceito de biografia que, de seu ponto de vista, seria, a bem da verdade, uma realização moderna, cujas portas teriam sido abertas por Rousseau e Goethe. No que diz respeito às ressonâncias das *Confissões* de Rousseau, afirma Gay, não restaria dúvida de que encontrara terreno fértil entre os

românticos do século XIX, mas não somente. De Stendhal a Flaubert, a obra não passara despercebida, seja para emulá-la ou criticá-la. A atitude confessional do filósofo francês, que não poupava revelações de atos de sua vida perturbavam os vitorianos os quais, segundo Gay, preferiam “um estilo mais circunspecto de auto-exploração, que evitasse todas as impropriedades pouco atraentes, mas interessantes” (GAY, 1999, p. 123).

É importante notar que a romancista George Sand - assim como Paul de Kock, autor de cujas memórias trataremos mais adiante-, buscou se afastar do modelo rousseuniano, alegando que muito embora admirasse suas *Confissões*, não estava de acordo com as indiscrições por ele cometidas, motivo pelo qual pretendia, em seu próprio caso, escrever a história de sua própria vida e não suas “confissões”. Em um ponto, no entanto, talvez as *Confissões* de Rousseau não se diferenciasssem das demais obras biográficas e memorialísticas do século XIX: a certeza de seus autores de que eram interessantes e de que os leitores se interessariam pelo relato de suas vidas, o que de fato, observa Gay, confirmou-se.

Prova disso é o fato de o gênero biográfico ter se tornado uma fonte significativa de renda para os escritores, que encontravam no mercado editorial aceitação e retorno financeiro garantido, motivo pelo qual Chateaubriand, em 1830, teria vendido os direitos da sua autobiografia pela quantia de cento e cinquenta e seis mil francos e a escritora George Sand teria vendido a sua – *Histoire de ma vie* –, ainda que incompleta, por cento e trinta mil francos. Sinal, afirma Gay, de que o gênero tinha prestígio entre os leitores, e, por essa razão, encontrava editores sedentos por lucros e ávidos por publicá-las. Contudo, a se pautar nas considerações de Gay, o mercado biográfico aqueceu-se particularmente na segunda metade do século XIX, e ainda assim de maneira desigual no interior da Europa. A primeira autobiografia substancial em língua alemã teria sido, a seu ver, a de Goethe, publicada em 1855, vinte e três anos após sua morte; em 1877, um gabinete de leitura alemão incorporara, em seu acervo, uma biografia de Alfred de Musset escrita por Paul Lindau e em 1877 surgiram as coleções de biografias, capitaneadas pela editora Macmillan, que publicou a série intitulada “English Men of Letters”. O empreendimento surtiu efeito mundo afora: nos EUA a editora

Harpers importou a série inglesa, e os franceses deram início a coleções como “Les Grands écrivains français”, entusiasmados também com as biografias de Saint Beuve publicadas no periódico (GAY, 1999, p. 170-171). Assim, a vida de estadistas, poetas e romancistas ganhavam espaço cada vez maior nas editoras e entre o público leitor.

Cabe assinalar, contudo, que os leitores do século XIX não nutriram tão fortemente as desconfianças dos leitores dos séculos subsequentes a respeito do gênero. É certo que muitos levantavam a possibilidade de essas narrativas não passarem de “obras de ficção”, como o suspeitou Thomas Huxley ou mesmo de acusarem seus autores de narcisistas (GAY, 1999, p. 131). No entanto, aqueles que escreviam biografias no século XIX pretendiam ser, de alguma forma, autênticos. Se não era possível abarcar a totalidade de uma vida em uma obra, eles pareciam crer que pelo menos parcela do que era rememorado era autêntico, ou intencionava sê-lo (GAY, 1999, p. 121).

No século subsequente, contudo, não foram raros os que se mostraram dispostos não apenas a suspeitar como também a teorizar sobre as cautelas necessárias a serem tomadas com esses relatos que se tornaram, *a posteriori*, fontes de pesquisa para historiadores e profissionais de outras áreas das ciências humanas. A desconfiança em certa medida se acentuou no século XX, período em que não raro se passou a ver nesses relatos uma “simplificação tendenciosa”, ou meras construções artificiais de uma imagem pessoal a ponto de não diferirem de uma obra de ficção. Nas mais diversas disciplinas – da Sociologia, passando pela História e pelos próprios Estudos Literários – o gênero biográfico foi posto sob suspeita, sofrendo uma série de ataques<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> O gênero biográfico, calcado na valorização da experiência individual, foi desautorizado pela disciplina de Sociologia que, tendo se legitimado no século XIX, pretendia se dedicar ao estudo dos fatos sociais, aos quais o indivíduo lhe parecia estar submetido. Conforme observa François Dosse, o indivíduo, do ponto de vista da sociologia, seria uma “coisa da qual a sociedade dispõe” e a consciência individual tão somente uma dependência do tipo coletivo. No campo da disciplina de História, o surgimento daquela que ficou conhecida como “École des Annales”, em referência ao periódico *Annales d’Histoire Économique et Sociale*, criado por Lucien Febvre e Marc Bloch, o interesse pelos indivíduos, sobretudo os “grandes

No campo da crítica literária, o marxista Lukács chegou a afirmar que “o interesse pela vida privada dos autores não tem importância alguma” (DOSSE, 2009, p. 199), anunciando a derrocada da ilusão do desvelamento do sentido da obra por meio da revelação de aspectos da vida do escritor, preconizada por Saint-Beuve. Roland Barthes, por sua vez, chegou a criticar abertamente o fato de o autor reinar

nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças a seus diários íntimos, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor (...) (BARTHES, 2004, p. 1-2).

Em 1986, em ensaio denominado *A ilusão biográfica*, Pierre Bourdieu propõe-se a discutir a filosofia de história - no sentido de uma sucessão de acontecimentos históricos -, que subjaz à certa teoria do relato de caráter biográfico ou autobiográfico. Para Bourdieu, o pressuposto segundo o qual a vida “constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva, de um projeto (...)” (BOURDIEU, 1996, p.184) são visíveis nos “já”, “desde então”, “desde pequeno”, linguisticamente utilizados nesses relatos para confirmar a consecução predeterminada dessa sucessão de fatos rumo a um projeto afinal realizado (BOURDIEU, 1996, p. 184). Para Bourdieu, tanto o biógrafo quanto o biografado tem interesse em aceitar o postulado do sentido dessa existência narrada de forma a

---

homens” se reduziu, dando lugar ao estudo dos fenômenos de massa. DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.



extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU, 1996, p.184).

Para o sociólogo francês, tratar a própria vida como uma história talvez não passe de uma ilusão retórica, “de uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar” (BOURDIEU, 1996, p. 185). Contudo, esse tipo de representação retórica, que encontrou no romance um modelo de relato linear, teria, do ponto de vista de Bourdieu, suas raízes no mundo social, uma vez que este último tenderia a identificar a normalidade com a identidade e esta com a constância de si mesmo à qual viriam servir inúmeras instituições de totalização e unificação do eu a começar pelo nome próprio. Servindo à designação social de um indivíduo biológico, o nome próprio se constituiria, pois, em instância em que a “constância através do tempo e a unidade através dos espaços sociais” (BOURDIEU, 1996, p. 186) seria, de certa forma, garantida. No entanto, observa Bourdieu, essa identidade e essa constância são produzidas à custa de uma subtração que oculta a existência de um sujeito em verdade múltiplo e fracionado. Se o nome próprio é o suporte e o objeto de todo um conjunto de ritos por meio dos quais se elabora a identidade social, os relatos de vida, assim como as biografias e autobiografias estariam muito próximos desse modelo oficial de representação oficial de si, que compreende registro civil, carteira de identidade, *curriculum vitae*, etc. Todos eles, alega, implicam, por parte daquele cuja vida será relatada, um esforço de apresentação de si ou de “produção de si” para o outro (BOURDIEU, 1996, p. 189).

Nesse sentido, cabe nos perguntar que representações de si certos escritores desejaram deixar para a posteridade. É com vistas a explorar essa perspectiva de análise que o presente artigo visa a discutir as representações de Paul de Kock acerca de seu público leitor

e de si mesmo enquanto escritor, ambas vastamente exploradas em suas *Mémoires* e em textos biográficos sobre o autor.

## Representações de si: Paul de Kock, escritor “popular”

Tendo em vista todas as considerações acima sobre o gênero biográfico, bem como os cuidados necessários ao uso das memórias, biografias e autobiografias como fontes históricas, procuraremos, a seguir, centrar nossa atenção na análise da autobiografia de Paul de Kock intitulada *Mémoires de Paul de Kock*, publicada postumamente em 1873 por seu filho, o também romancista Henry de Kock e editada por Édouard Dentu <sup>4</sup>.

Sobre os primórdios de suas atividades como escritor Paul de Kock afirma, em suas *Mémoires*, ter escrito seu primeiro romance em 1811, quando tinha apenas 17 anos de idade. A esse respeito narra ter se inspirado em uma de suas primeiras paixões, uma florista, que o levara a produzir em um mês os dois volumes do romance *L'enfant de ma femme*. À dita florista atribui não só a inspiração, como também a escolha do gênero a que resolvera se dedicar e os inúmeros momentos num quatinho a “ler” as obras de um dos autores ao qual procura filiar-se literariamente em sua biografia:

Foi até uma das minhas primeiras paixões, que me excitou indirectamente a escrever o meu primeiro romance, só porque *Ella* gostava imenso de romances. Era uma florista da rua

---

<sup>4</sup> Henry de Kock, segundo consta nas *Mémoires*, teria escrito o último capítulo desse livro, tendo em vista que seu pai teria iniciado a obra em 1869 avançando até 1870, vindo a falecer em agosto de 1871, deixando-a inconclusa. Nesse artigo utilizaremos uma edição portuguesa da autobiografia de Paul de Kock, traduzida pelo crítico e escritor português Pinheiro Chagas, cuja data de publicação não se sabe ao certo, mas acredita-se que não seja posterior a 1881, tendo em vista que foi publicada pela Tipografia de Sousa Neves, empresa que esteve em atividade até a presente data.

de S. Martinho. Dezesete annos. Bonita? Assim assim! Mais provocadora que bonita com o seu narizito arrebitado e os seus olhos pouco rasgados. Mas tão alegre! tão risonha! Também não gostava de livros senão que fizessem rir. E tinha razão. No domingo, quando o máo tempo nos impedia de irmos aos prados de S. Gervasio, ou ao bosque de Romainville, fechavamo-nos em casa d'ella, no seu pequeno quarto, para ler Pigault- Lebrun (KOCK, S. d., p. 61).

Para a decepção do futuro romancista, infelizmente nem a namorada nem sua própria família parecem ter apreciado seu primeiro esforço como romancista. Isso não o impediu, contudo, de fantasiar seu sucesso entre os leitores. Ao narrar tal episódio de sua vida, Kock explicita o que significava tornar-se um autor de sucesso àquela época, como por exemplo, ser comentado pelos críticos dos jornais e constar nas prateleiras dos gabinetes de leitura:

Ora adeus! A família e o amor recusam-me animar os meus primeiros passos litterarios... dispensaria as animações do amor e da familia! O meu livro seria impresso, obteria um triumpho, os jornaes fallariam n'elle, os gabinetes de leitura consumiriam exemplares sem conto e a minha vingança consistiria, levando um exemplar do *Filho de minha mulher* a uma mãe indifferente e a uma amante inconstante, dizer a esta: Trahiu-me ? áquella: Não acreditou em mim? Que importa; Apesar d'isso tenho um nome illustre. Sou um romancista celebre (KOCK, S. d., p. 65).

Supostamente descrente da opinião familiar, Kock oferece a publicação de seu primeiro romance ao livreiro-editor Fages que, habituado a publicar peças de teatro, mantinha seu negócio no Boulevard de S. Martin. Na tentativa de justificar a escolha do editor aos olhos de seus leitores, Kock afirma que todas as tardes em que retornava do trabalho no banco, aproveitava para visitar o Sr. Fages e conversar sobre literatura. Assim, se a inspiração veio de uma leitora, a escolha do editor não fora diferente: é às discussões sobre literatura que o romancista atribui não apenas a amizade com o livreiro, bem como a crença de que ele facilmente aceitaria imprimir e publicar o *Filho de minha mulher*. Contudo, para sua decepção, o livreiro, conforme narra em suas *Mémoires*, teria como regra editar apenas peças de teatro, motivo pelo qual não teria se disposto nem ao menos a ler seu romance (KOCK, S. d., p. 69).

O cenário pintado por Kock acerca dos primórdios de sua carreira parece pouco auspicioso para o leitor de suas *Mémoires*. O romancista narra que após recorrer a quase 15 livreiros e receber negativas de todos resolveu, desiludido, deixar o romance no armário por dois anos, até, por fim, publicá-lo às suas próprias expensas em 1813: “Imprimiu-se o meu livro n’uma typographia da rua de Turenne. Quinhentos exemplares que me custaram, mettendo em conta capas e brochuras, dezeseis soldos cada volume” (KOCK, S.d., p. 99). Note-se que o romancista parece ter, ao que sugere, mandado imprimir em dois suportes de qualidade material diversa: uma parte dos volumes encadernados, outra parte em brochuras, o que significava vendê-los a preços também diversos. Não é de todo irrelevante observar que o trabalho de impressão, a se pautar pelo que alega o escritor, não foi levado a cabo por um livreiro-editor, mas sim por um tipógrafo e posteriormente comercializado, às custas de uma pequena comissão, pelo livreiro Pigoreau: “havia um livreiro, chamado Pigoreau<sup>5</sup> que,

---

<sup>5</sup> Pigoreau foi um dos principais livreiros - editores da Paris oitocentista e grande fornecedor dos gabinetes de

leitura. Conferir: ABREU *et alli*. Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX. Disponível em: [www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/.../caminhos.pdf](http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/.../caminhos.pdf). Capturado em: 29/04/2011.

mediante uma ligeira comissão, se encarregaria da collocação da minha obra, no dia em que eu lh'a levasse impressa. Offerecêra-se para isso aquelle excelente Pigoreau!” (KOCK, S. d., p. 92).

O relato do escritor sobre as vendas da obra chegam a provocar lágrimas nos leitores de sua autobiografia, sugerindo a desilusão do romancista quanto ao seu futuro literário. Conforme enfatiza, todos os dias, após a publicação do romance, se dirigia à casa do livreiro para buscar informações sobre o andamento das vendas:

Na primeira semana subiu a quatro duzias de exemplares, eu estava radiante. Não podia haver duvida: em dois meses esgotava-se a edição. Mas, na segunda semana só se venderam duas duzias; na terceira uma. Depois acabaram-se as duzias. De vez em quando um ou dois exemplares. Eu no calor do enthusiamo esboçara segundo romance, *Georgeta, ou a sobrinha do tabellião...* O enthusiamo gelou-se-me. Para que havia de escrever se me não liam! Estava tanto mais triste quanto, nos primeiros transportes de embriaguez que me causára a venda das quatro duzias, tinha me despedido do escriptorio. Romancista de fama, podia lá ficar simples escrevente?... Sim, mas o escrevente ganhava quinhentos francos, e o romancista... em quanto não vinha a fama, não ganhava coisa alguma (KOCK, S.d., p. 101).

Ao que tudo indica, suas expectativas foram sendo frustradas ao longo das semanas, as quais se sucediam com manifesta redução da saída dos exemplares. A representação que se tem do autor nesse momento, é o de alguém dividido entre uma emprego que lhe rende o suficiente para se manter, e a carreira de escritor, que é uma incógnita em termos de reconhecimento e de ganho pecuniário.

Interessante observar que Kock não apenas afirma que seu

primeiro livro não foi um sucesso de venda, como ainda deixa claro ao leitor que teria sido muito criticado, inclusive por alguns amigos, que o teriam ridicularizado por desejar ser um escritor de sucesso:

[...] – Ah! isto é seu!..., ah! ah! quer ser homem celebre!... Hum! ousada tentativa, meu caro! Bem conhece o adágio latino: *Non licet omnibus adire corinthum* – O Filho de minha mulher... não me agrada o título; não é de bom gosto!... Ha phantasmas no seu romance? É só o que me entretém. – Li o seu livro, meu caro Paulo, é muito ratão. Mas cautella! Tem muita tendência para gaiatice... e um romancista que não respeita o leitor nunca passa de ser um escriptor de terceira ordem (KOCK, S. d., p. 100).

Como se percebe, o autor procura atribuir ao discurso alheio aquela que vai alegar ser uma das características mais criticadas de sua obra: a gaiatice. Além disso, sugere que essa parcela do público leitor teria, desde aquele primeiro momento, lhe destinado um lugar de pouco prestígio no campo literário: a de um escritor de terceira categoria. Um dos amigos a que faz referência é o também compositor de óperas cômicas, Ferdinandi Hérold, que teria afirmado que seus romances eram “livres demais”. Ao se referir a essa avaliação, Kock afirma que sempre gostava de deixar claro, diferentemente do que pensavam alguns críticos, que seus livros, apesar de “livres” nunca foram imorais: “A minha penna foi algumas vezes livre nunca imoral.” (KOCK, S.d., p. 81) Para dar verossimilhança a tal proposição, o romancista tenta desacreditar, com muito humor, Louis Veuillot<sup>6</sup> - escritor e jornalista francês famoso por popularizar o catolicismo ultramontano e por seu ardor religioso – solicitando-lhe paciência,

---

<sup>6</sup> Provavelmente, esse escritor teceu algumas críticas relativas à moralidade dos romances de Paul de Kock.

pois, segundo Kock, até o papa Gregório XVI concordava com ele, uma vez que gostava de ler seus romances”. Se de fato o Papa lia os romances de Paul de Kock não sabemos, mas a piada tem graça, pois provavelmente Louis Veuillot estava entre as fileiras daqueles que acharam seus livros imorais.

Curiosamente, a obra que Kock afirma ter-lhe dado a fama que almejava seria justamente *Gustave ou le mauvais sujet* (1821) que, editado pelo livreiro e editor Hubert, provocou certa polêmica, como sugere o próprio autor:

Este livro levantou contra mim não só nos jornaes, mas entre pessoas da intimidade de minha família, tempestades de pudor afflicto. Para onde eu ia, Deus do céu? A *Loucura hespanhola* de Pigault era Ducray- Duminil puro quando comparada com *Gustavo* [...] uma vez, no gabinete de trabalho de um artista, um sujeito atraveu-se a dizer na minha presença que “se ele fosse governo, mandaria queimar *Gustavo* na praça de Grève, como livro obsceno, e meter o seu autor, todo o resto de seus dias, n’uma enxovia” (KOCK, S.d., p. 133).

Em primórdios do século XIX, época da publicação de *Gustave ou le mauvais sujet* (1821), apesar de já consolidado em alguns países da Europa, o gênero romance ainda era visto com reservas por alguns críticos e moralistas da época (ABREU, 2003, p. 278). Sobretudo, os romances que como esse de Kock, apresentavam cenas de adultério, sedução, vícios, dentre outros comportamentos considerados reprováveis do ponto de vista social. Contudo, o próprio Paul de Kock assinala que *Gustave ou le mauvais sujet* não teria lhe rendido tão somente injúrias e rixas: “Os leitores diversificam felizmente; o que a uns desagrada, agrada aos outros. E provavelmente os outros formaram maioria para o meu romance, visto que a primeira edição esgotou-se

em quatro meses” (KOCK, S.d., p. 136). As considerações de Kock sobre a obra em questão apontam, sem dúvida, para a diversificação não apenas do público, mas sim das categorias de recepção e avaliação do texto literário, de forma que, a seu pautar em suas considerações, poucos teriam sido aqueles a quem o romance teria desagradado e, por consequência, podemos inferir, que esse último grupo – diverso da “maioria” – provavelmente consistia em camadas letradas, constituídas por críticos, jornalistas, e moralistas, já que *Gustave ou le mauvais sujet* se tornaria um de seus romances de maior sucesso. Em Portugal, considerando-se apenas as edições de que se tem conhecimento atualmente, foram publicadas duas versões traduzidas do romance, uma cujo título é *Gustavo, ou a boa peça* [18??] e outra denominada *Gustavo, o estroina* (1908). No Brasil, a Livraria e Tipografia Moderna publicou em 1899 uma versão portuguesa nacional do romance, também denominada *Gustavo, o estroina*, que assim como a sua primeira versão francesa também se esgotou em menos de um ano<sup>7</sup>. Ainda a respeito desse romance, Pereira da Silva publicou, no *Jornal dos Debates* de 25 de outubro de 1837, resenha crítica acerca de uma tradução portuguesa desse romance, a respeito do qual afirma:

É esta uma das melhores obras de Paulo de Kock, e em que ressumbra toda a fineza e espírito do autor. Os epigramas os mais extravagantes e sainetes se acham mesclados ao interesse do romance e à marcha da intriga. Ainda que seus meios e seus episódios pareçam ferir a moral pública, contudo o fim é uma absolvição de todos os seus pecados. Marchando por intrigas e aventuras amorosas e extravagantes, vendo murchar a flor de sua mocidade no seio dos desmanchos, Gustavo enfim se corrige, estabelece-se, casa-se e torna-se homem honrado, bom cidadão, bom pai e

---

<sup>7</sup> Conferir: catálogo dos livros publicados por Domingos de Magalhães em 1899. In: KOCK, Paul. *O bigode*. Rio de Janeiro: Livraria e Tipografia Moderna, s.d.



bom esposo (SILVA, 1837 apud SOARES, 2006, p. 38).

Para Pereira da Silva, contrariamente a alguns críticos e moralistas franceses que, segundo Kock, supostamente teriam acusado o romance de imoral, os episódios descritos no livro não feririam a moral pública da época, pelo contrário, conteriam ensinamentos morais, ainda que os atingissem por um caminho diverso daquele trilhado pelo discurso religioso, pautado apenas em bons exemplos.

Semelhante à *Gustave ou le mauvais sujet* (1821), o romance *Le cocu* (1832) também teria provocado certa polêmica, sobretudo por causa de seu título, vocábulo da linguagem coloquial que significa, em língua portuguesa, “corno” ou “cornudo”. Segundo Mirecourt, tal título era muito audacioso e assustava sobretudo às leitoras. Quando se dirigiam aos gabinetes de leitura à procura do romance, elas não ousavam pronunciar seu nome, sempre pediam “Voulez-vous, je vous prie, me donner le *dernier* de Paul de Kock?” (MIRECOURT, 1856, p. 35). E o atendente respondia: “C’est *le cocu* que vous demandez? Voici *le cocu*, madame!” (MIRECOURT, 1856, p. 36). Nesse momento, segundo Mirecourt, as senhoras ficavam ruborizadas. Não obstante, informa Mirecourt, Paul de Kock optara por conservar o título do romance em todas as suas edições. Somente quando resolvera escrever uma peça baseada desse romance é que fora obrigado a mudar o título em virtude da censura do rei Louis Philippe, que não permitiu que a peça viesse a público com o mesmo título. Por consequência ela ganhou o título *Un de plus* (TRIMM, 1873, p. 66). As considerações de Mirecourt a respeito do assunto podem parecer banais à primeira vista, mas apontam, num outro sentido, para inúmeras questões a se pensar. A primeira delas diz respeito ao público leitor de romance e ao público dos espetáculos teatrais. Por que motivos o título de um romance não o impediria de circular e o de uma peça de teatro sim? Não temos resposta para essa pergunta, mas podemos supor que, a essa época, o público dos espetáculos teatrais fosse ainda maior do que o dos romances, a despeito do sucesso desse gênero entre os leitores. Talvez uma investigação sobre o preço do livro comparado ao de um espetáculo pudesse responder a essa pergunta. Ainda sobre o romance

*Le cocu*, cabe ressaltar que alguns de seus tradutores preferiram não verter literalmente o título original para sua língua, tendo em vista o embaraço que poderia causar. Uma tradução portuguesa, com data de publicação desconhecida, optou por intitular a versão portuguesa do romance de *Coitadinho*.

Com polêmica ou não, ou muito provavelmente em virtude dela, fato é que Paul de Kock, mesmo tendo começado mal sua carreira de romancista, conseguiu se firmar como romancista, escrevendo inúmeros exemplares desse gênero até o fim de seus dias. Desde a publicação de *Gustave ou le mauvais sujet* (1821), o romancista passou a publicar um romance seguido de outro em curtos intervalos de tempo conseguindo, ao que tudo indica, viver de sua pena.

Contudo, Eugène de Mirecourt, em biografia sobre Paul de Kock sugere que o romancista francês não gozava de prestígio entre os grandes críticos literários de sua época:

[d]ans la littérature de haut parage, on a pour Paul de Kock un dédain superbe. Il fault voir le sourire de pitié qui contracte certaines livres lorsqu'on prononce le nom de cet écrivain. Paul de Kock, allons done! Est-ce que Paul de Kock sait écrire? C'est le romancier des cuisinières, des valets de chambre et des portiers! (MIRECOURT, 1856, p. 36-37)<sup>8</sup>

Ao reproduzir as supostas concepções crítica literária sobre o romancista, enfatizando que ela não tinha sua produção literária em

---

<sup>8</sup> “Na literatura de alta linhagem, tem-se um soberbo desdém por Paul de Kock. É preciso ver o sorriso de pena

que contrai certos lábios quando se pronuncia o nome deste escritor. Paul de Kock, vamos lá! Será que Paul de

Kock sabe escrever? Ele é o romancista das cozinheiras, dos criados e dos porteiros!”.

alta conta, a ponto de afirmar que o romancista mal sabia escrever e apenas fazia sucesso entre as camadas populares da sociedade – cozinheiras, porteiros, criadas de quarto - o biógrafo procura dar mostras da recepção do escritor junto à crítica especializada, mas acaba – intencionalmente ou não – por constituir certa imagem do romancista aos olhos dos leitores: a de um escritor “popular”.

Em suas *Mémoires*, Paul de Kock parece querer responder à crítica sobre as razões pelas quais não possuiria um estilo refinado e elegante ou mesmo a erudição observada nos grandes escritores reconhecidos pelas elites letradas. O cenário descrito pelo autor acerca dos primórdios de sua formação dá a entender que nascera em uma família desprovida de recursos financeiros e marcada pelo amor de uma mãe cuidadosa que não queria separar-se de seu filho tão querido. Segundo o escritor, aos sete anos, sua mãe o considerava jovem demais para frequentar a escola, ao contrário de seu padrasto que, contrariando a esposa, decidiu colocar o menino para estudar em uma escola vizinha (KOCK, S.d, p. 38). Contudo, no oitavo dia de aula, Kock teria caído e machucado a testa, razão suficiente para que sua mãe, Anna Maria Kirsberg, o tirasse da escola, temendo que longe de seus cuidados algo mais grave acontecesse ao único filho. Assim, mesmo com dificuldades financeiras, uma vez que àquela época, conforme o autor, seu padrasto, um suposto viciado em jogos, não fazia senão gastar todo o dinheiro da família com tal vício, a mãe de Kock teria decidido contratar um professor para dar aulas ao menino em domicílio por uma módica quantia (KOCK, S.d., p. 38). Assim, em suas *Mémoires*, Kock cria um cenário de sua formação inicial pouco favorável à constituição de um escritor erudito. A essa formação deficiente atribui a razão de suas obras não prezarem pelo cuidado da forma, conforme ele mesmo enfatiza:

E eis o motivo porque depois, se alguns criticos serios, seriissimos, dissecando alguns dos meus romances, doutoralmente decidiram que emanavam de uma penna, que nem sequer chegára a cursar humanidades, me não custa confessar que esses senhores não se

enganaram. Confesso-o humildemente: não era capaz de traduzir *Horacio* como Julio Janin, nem *Homero* como M.me Dacier. Nem o tentava! Enquanto ao meu estylo, se muitas vezes o accusaram de desleixado, responderei que, tendo tomado, geralmente, os meus assumptos e os meus personagens nas classes inferiores da sociedade, seria da minha parte pelo menos desastrado fazel-os fallar como academicos; emfim, enquanto a erros de grammatica, de que é possível que me accusem, direi que, tendo ouvido dizer que cem vezes os maiores escriptores não estão a abrigo de uma accusação d’esse genero, não é extraordinario que eu, que sou apenas um romancista popular, mereça ás vezes essa sentença (KOCK, S. d., p. 40-41).

Paul de Kock não apenas confessa sua suposta parca formação de natureza formal, bem como justifica questões relativas ao estilo adotado em sua produção ficcional. Segundo o romancista seria incoerente imprimir uma linguagem culta a personagens oriundos das camadas desprovidas da sociedade, uma vez que não seria essa a linguagem utilizada por elas em seu cotidiano. No que se refere aos erros gramaticais, sobre os quais assinala ter sido acusado por parte da crítica, o romancista alega não se importar, uma vez que esse tipo de acusação já teria recaído sobre os grandes escritores, não sendo, desse modo, admirável que também recaísse sobre “um romancista popular”, termo que utiliza para referir-se a si próprio. Interessa notar, portanto, a imagem que o escritor parece desejar constituir de si próprio diante dos leitores de sua autobiografia, qual seja, a de um escritor pouco prestigiado pela crítica, mas aceito pelos leitores de maior parcela da sociedade, as classes menos favorecidas financeiramente. Vale lembrar que no século XIX parcela do público leitor, constituído por grupos socialmente marginalizados, como camareiras, cozinheiras e artesãos dentre outros, passaram a engrossar a massa de leitores contaminados

pela “febre de leitura” ocorrida por ocasião da alfabetização em massa levada a cabo em fins do século XVIII e mais propriamente no século XIX em determinados países da Europa Ocidental, tais como a França, Alemanha e Inglaterra (LYONS, 1999. In: CHARTIER, 1999).

Convém assinalar que Paul de Kock buscou responder às acusações da crítica literária da época não apenas em suas *Mémoires*, mas também em paratextos de seus romances.<sup>9</sup> No prefácio da tradução portuguesa do romance *Os pequenos regatos formam os grandes ribeiros*, Kock se dirige ao deputado Jules Favre<sup>10</sup>, que teria se referido a ele de maneira hostil, quando de uma discussão sobre a propriedade literária no parlamento:

Resposta a um orador

Gosto pouco de fazer ocupar commigo a atenção do público a não ser por meio da leitura das minhas obras; porem, ha algum tempo certos jornaes teem- me feito heroe de aventuras ás quaes sou completamente estranho; outros hão tido a bondade de me envelhecer, e de me dar uma idade que não possuo, admirando-se de que ainda possa trabalhar. Tudo isto, me direis vós, se deve dar ao desprezo.

---

<sup>9</sup> Os prefácios, sobretudo no século XIX, configuravam-se como espaço privilegiado nos quais os escritores procuravam debater questões relativas aos gêneros literários, justificar determinados procedimentos de sua narrativa, responder a ataques da crítica, bem como seduzir o público leitor, dentre outras finalidades. Cf: SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas* (1826-1881). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2003.

<sup>10</sup> Acredita-se que Paul de Kock esteja se referindo a Jules Gabriel Claude Favre (1809- 1880), político republicano francês que iniciou sua carreira como advogado. Após a revolução de 1848 foi eleito deputado de Lyon na Assembléia Constituinte e em 1858 foi eleito deputado de Paris. Já em 1876 assumiu o cargo de senador até sua morte em 20 de janeiro de 1880. Disponível em: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jules\\_Favre](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Favre). Capturado em: 05/10/2012.

Se não agrada a algumas pessoas ver-me fazer ainda romances, sinto imenso; mas como o escrever para mim é um prazer e uma distração, não me acho por enquanto disposto a largar a penna. Muitos médicos me têm certificado que com as minhas obras têm muitas vezes curado os seus doentes. O riso não é pois uma coisa tão má, como dizem certos críticos que provavelmente têm *Molière* em bem pouca estima.

O que é mais sério é que se fallou de mim no parlamento, quando ultimamente se discutiu a propriedade litteraria.

— Quem lê hoje Paul de Kock? exclamou um deputado.

E o Sr. Julio Frave respondeu: — *As criadas graves!*

Ora, como as minhas obras se vendem consideravelmente, como a *Menina das tres saias*, que tem apenas três annos de existência, está na décima edição; como as *Mulheres, o jogo e o vinho*, romance mais recente, está na sexta edição, como poderia continuar a dizer da maior parte das minhas obras... que são tão bem recebidas no estrangeiro como em França, que se encontram por toda a parte, na Russia, na Allemanha, na America, na Inglaterra, na Italia, na Polonia, onde tem muitas vezes a bondade de as traduzir, sou pois obrigado a crer que em todos esses paizes há uma grande quantidade de *criadas graves*, e que, além d'isto, estas têm recebido uma certa educação, porque me lêem em francez, ou traduzem. Um sujeito que voltou ultimamente dos confins da Russia, disse-me: - Vi as suas obras até na Tartaria! Estou pois admirado de saber que os tártaros têm criadas graves.

Ninguém mais do que eu admira o talento do Sr. Julio Frave, por isso me offendi com a sua apostrophe; julgo que ele tem muito pouco tempo para ler romances, principalmente os meus, onde nunca se trata de política. Não obstante as suas palavras, recebo frequentemente testemunho lisongeiros de pessoas distintas, que não temem dizer-me que leem com muito prazer as minhas obras. A proposito, tenho-me esquecido de lhes perguntar se teem sido criadas graves. Não desprezo classe alguma de leitores; desejava mesmo ser lido pelos limpa-chaminés; isto provaria ao menos que elles teem frequentado a escola de primeiras letras (KOCK, S.d., p. 5-7).

Interessa notar, a princípio, que Paul de Kock busca mostrar a seus leitores as supostas perseguições e críticas dispensadas a ele por parte daqueles que não viam sua produção com bons olhos, considerando-a, inclusive, “ultrapassada”. A respeito do assunto, Kock observa que se a alguns desagradava ainda vê-lo escrever romances, a outros suas obras continuavam tão apazíveis quanto em épocas anteriores. Embora o argumento utilizado pelo escritor para se defender dos ataques da crítica possa parecer exagerado, para Kock seria um demonstrativo de que ainda agradava aos leitores e de que o riso, ao contrário do que supunham os críticos, não se constituiria em algo ruim em si mesmo. Ao querer justificar a comicidade de seus romances, provável característica recriminada pela crítica como faz supor seu discurso, assinala ironicamente que tais críticos deveriam dar bem pouca importância à Molière, tendo em vista que a comicidade era uma das principais características da produção do dramaturgo seiscentista há muito consagrado na França. Em termos argumentativos, as considerações de Paul de Kock são deveras significativas, pois ele sugere que ao desprestigiar sua produção

ficcional os críticos deveriam também fazê-lo com relação à produção dramática de Molière.

O romancista se refere, ainda, à suposta ofensa dirigida a ele pelo deputado Jules Favre ao afirmar no parlamento que Kock seria um escritor lido apenas por “criadas graves”. Ao buscar se contrapor à assertiva do político, o escritor faz referência ao sucesso de vendas de alguns de seus romances, que a se crer na veracidade dos dados oferecidos pelo romancista, teriam sido o que atualmente convencionou-se denominar *best-seller*. Tal fato já confirmaria o equívoco da opinião do deputado Jules Favre acerca do perfil do público leitor de Kock, tendo em vista que seria praticamente impossível atingir tamanho sucesso de vendas sendo apenas lido e apreciado por criadas. No entanto, o romancista vai mais longe em sua própria defesa ao assinalar a grande receptividade de seus romances também no estrangeiro. Observa que em países como a Alemanha, Rússia, Inglaterra, Itália e Polônia seus leitores o liam tanto por meio de traduções realizadas para as suas respectivas línguas maternas, quanto no próprio original francês o que, segundo observa ironicamente o romancista, seria um indicador de que haveria nesses países não só quantidade significativa de criadas graves, bem como de criadas com um nível de educação um tanto elevado para a modesta ocupação que desempenhavam na sociedade.

Ainda com o intuito de desacreditar a afirmação do deputado, o escritor assinala que recebera lisonjas de pessoas distintas que não se envergonhavam de ler suas obras. Ao finalizar sua réplica Kock procura deixar claro que não se sentiu ofendido pelo fato de a leitura de suas obras terem sido atribuídas a uma determinada classe de leitores considerada socialmente inferior e alega que desejaria ainda ser lido por outros grupos bem menos favorecidos, uma vez que tal fato provaria, ao menos, que tais grupos teriam recebido a educação primária. Em suma, a réplica do romancista é sem dúvida um golpe de mestre, pois se valendo de supostos dados editoriais relativos às tiragens de seus livros, bem como de dados sobre suas traduções e vendas no exterior, tenta mostrar que atinge a todas as camadas de leitores da sociedade francesa e a leitores de outras culturas. Além disso, valoriza aquelas camadas sociais cujos gostos e preferências de



leitura são abertamente desprestigiados pela crítica especializada da época.

Mirecourt, por sua vez, vai atribuir a Alexandre Dumas, escritor muito popular no Oitocentos, autor de sucessos como *Les Trois Mousquetaires* (1844) e *Le comte de Monte-Cristo* (1844) a avaliação segundo a qual Paul de Kock ficaria para posteridade como um dos maiores romancistas do século XIX:

Un seul a toujours rendu justice a Paul de Kock, c'est M. Alexandre Dumas. Un soir, aux beaux jours de Saint-Germain, un flatteur disait à sa table : « Maitre, il ne restera que trois romanciers de notre siècle, vous, madame Sand et Balzac. — Veuillez, répondit l'amphitryon, en ajouter un quatrième. — Qui cela? — Paul de Kock; il vivra plus longtemps que nous. Si vous ne partagez pas mon opinion, c'est que vous ne l'avez point lu. » (MIRECOURT, 1856, p. 38)<sup>11</sup>

Observa-se que ao enfatizar que Dumas fora um dos que renderam justiça a Paul de Kock, Mirecourt se contrapõe ao discurso dos críticos literários da época que julgavam a produção do escritor inferior em relação aos padrões de excelência por eles estabelecidos, bem como o consideravam um escritor de terceira ordem, alcunhando-o de “romancista das cosinheiras”. Interessa notar ainda que o biógrafo considera Dumas não apenas leitor de Paul de Kock, bem como crítico capaz de avaliar o mérito de seu coetâneo, mérito suficiente para lhe

---

<sup>11</sup>“Só uma pessoa sempre fez justiça a Paul de Kock, o Sr. Alexandre Dumas. Uma noite, nos belos dias de Saint-Germain, um lisonjeiro disse à sua mesa: ‘Mestre, não restará mais que três romancistas do nosso século, você, senhora Sand e Balzac. – Queira, respondeu o anfitrião, acrescentar um quarto. – Quem? – Paul de Kock; ele viverá mais tempo que nós. Se você não partilha minha opinião, é que você não o leu’”.

garantir um lugar de prestígio na seleta lista dos grandes romancistas franceses oitocentistas a serem reconhecidos na posteridade.

Paul de Kock, em suas *Mémoires*, também vai atribuir avaliações lisonjeiras a suas obras por parte de escritores que na época da escrita de sua autobiografia já gozavam de certa popularidade ou prestígio. Segundo Kock, Alexandre Dumas nunca o encontrava sem que o dissesse: “Ó Paulo de Kock dê-me o segredo para escrever um *Sr. Dupont!...*” (KOCK, S.d., p. 180). Relata, ainda, que em certa ocasião, quando se encontrava na casa do livreiro Ladvoat<sup>12</sup>, teria sido apresentado ao escritor Chateaubriand que teria lhe dirigido as seguintes palavras:

O Sr Paulo de Kock!... disse o senhor de Châteaubriand dirigindo-se para mim com um sorriso amavel, folgo muito de o conhecer. De certo o *Meu visinho Raymundo* é um lindíssimo romance, um dos estudos de costume parisiense mais verdadeiros e chistosos que se tem escripto. Mas não foi só isso que eu li do Sr. Paulo de Kock; parece-me que tenho lido a maior parte das suas obras, e, se nem todas me satisfizeram tanto como o *Meu visinho Raymundo*, folgo de reconhecer, pelo menos, que observei em todas uma jovialidade... às vezes um pouco viva talvez, mas nunca de má espécie. Continue o senhor por esse caminho, e prophetizo-lhe que ocupará um lugar distincto na lista dos romancistas francezes (KOCK, S.d., p. 131).

---

<sup>12</sup> Camille Ladvoat foi um livreiro-editor ilustre no século XIX, famoso pela forma luxuosa como vivia. Cf. MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as Letras: História do capitalismo editorial*. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

Observa-se que Kock não apenas atribui a avaliação positiva de seu romance<sup>13</sup> a um escritor que na época da escrita de suas *Mémoires* já era consagrado, como também enfatiza o suposto fato desse escritor ser um ávido leitor de suas obras, o que certamente poderia se constituir aos olhos dos leitores de sua autobiografia como um reconhecimento profissional. Atribui ainda ao discurso do autor de *Atala* a profecia de algo que, tudo indica, poderia ser um desejo do próprio Kock: ocupar um lugar distinto no campo literário francês de sua época.

Todavia, não é de todo desprezível atentar para a hipótese de o escritor francês estar atribuindo ao discurso de escritores que consideraria importante no cenário literário de sua época um reconhecimento que a crítica literária lhe negara, mas que o próprio Kock via em si mesmo. Tal hipótese ganha ainda mais relevo quando observamos o seguinte excerto de suas *Mémoires*, no qual o romancista procura responder a críticas negativas:

[...] tal como sou, na minha qualidade de romancista, acceitaram-me, leram-me e ainda me lêem muito, e supponho que ainda me hão de lêr, por muito tempo, ainda que não seja senão para conhecer uma época tão affastada e tão differente d'aquella em que vivemos, e para rir...Rir! Um gênero de prazer que eu não vejo que se encontre nas leituras dos romances actuaes (KOCK, S.d., p. 41).

Observa-se que o escritor procura enfatizar que sua produção literária, tal como era, ainda agradava ao público leitor quando da escrita de sua autobiografia e, segundo supunha, viria a agradar futuros leitores, inclusive aqueles que teriam curiosidade em conhecer a

---

<sup>13</sup> Segundo Paul de Kock, em suas *Mémoires*, *Meu vizinho Raymundo* teria sido uma de suas melhores obras. KOCK, Paul de. *Memórias de Paul de Kock*. Tradução de Pinheiro Chagas. Lisboa: C.S. AFRA e Cia. s. d., p. 131.

produção literária de épocas anteriores. Note-se que o escritor também busca solidificar a imagem de um romancista cujo talento residiria no gênero cômico que, segundo Kock, já não era possível ser encontrado em outras obras contemporâneas ao período em que escreve suas *Mémoires*. De certa forma, portanto, o autor reconhece pertencer à outra geração literária, diversa daquela da década de 1870, período em que escreve as *Mémoires*.

Interessa observar que Paul de Kock parece ter esperado não apenas receber lisonjas e reconhecimento de pessoas importantes do meio político e artístico ou mesmo o reconhecimento por parte do público leitor mais amplo. Em suas *Mémoires* revela que sonhava com uma premiação por seu trabalho como escritor, julgando-se merecedor de ser condecorado com a Cruz da Legião de Honra<sup>14</sup>, uma vez que : “[...] eu via todos os dias condecorar homens de letras de quem me julgava igual; não me suppunham portanto abaixo de um favor que se lhes outhorgára” (KOCK, S.d., 179). Para demonstrar aos leitores que de fato merecia a condecoração, Paul de Kock assinala que muitos escritores, como Alexandre Dumas e Mélesvill<sup>15</sup>, dentre outros, também compartilhavam dessa opinião. Segundo ele, “Gerardo de Nerval<sup>16</sup>, que eu nunca vira, e que, encontrando-me uma vez no theatro, me disse apertando-me com toda força a mão: ‘pois o Sr. Paulo de Kock não é condecorado! Isso é uma infâmia!... Então em que pensam esses asnos do ministerio’” (KOCK, S.d., p. 180).

---

<sup>14</sup> A Legião de honra é uma condecoração instituída por Napoleão Bonaparte em 20 de maio de 1802 para premiar os militares e civis da França. Para representá-la escolheu uma fita vermelha escarlata e uma cruz de cinco pontas. Cf.: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Leg%C3%A3o\\_de\\_Honra](http://pt.wikipedia.org/wiki/Leg%C3%A3o_de_Honra). Capturado em 05/ 10/ 2012.

<sup>15</sup> Mélesvill, pseudônimo de Anne- Honoré- Joseph Duveyrier (1787- 1865), foi um dramaturgo francês, compositor de dramas, melodramas, comédias e vaudeville. Conferir: <http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&langpair=fr%7Cpt&u=http://fr.wikipedia.org/wiki/M%25C3%25A9lesville>

<sup>16</sup> Gérard de Nerval (1808- 1855) foi um escritor e poeta francês mais conhecido por seus poemas e contos, sobretudo, por seu livro *As filhas do fogo*, uma coleção de histórias e sonetos publicada em 1854. Conferir: [http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&langpair=fr%7Cpt&u=http://fr.wikipedia.org/wiki/G%25C3%25A9rard\\_de\\_Nerval](http://translate.google.com.br/translate?hl=ptBR&langpair=fr%7Cpt&u=http://fr.wikipedia.org/wiki/G%25C3%25A9rard_de_Nerval)

No livro de sua vida, ao que parece, Paul de Kock se interessa em transmitir certa imagem de si mesmo que gostaria de legar a posteridade. E que imagem é essa que o romancista pretende legar à posteridade? De romancista popular, que embora gozasse do desdém da crítica literária, obtinha boa recepção por parte do público leitor, bem como reconhecimento de determinados escritores de prestígio e de pessoas que ocupavam posições sociais elevadas, profetizando-lhe um lugar distinto entre os grandes escritores franceses do século XIX. Em suma, a de um escritor que agradava a todos, sendo apreciado por criadas e homens distintos.

No entanto, isso não foi suficiente para garantir-lhe um lugar de prestígio na historiografia literária francesa, de forma que nos dias atuais, ao contrário do que esperava o romancista, o reconhecimento sobre sua importância entre os leitores do oitocentos parece interessar tão somente aos estudiosos da História Cultural, atentos aos autores e obras que, muito embora não consagrados pelas instancias de legitimação literária, obtiveram grande sucesso entre o público leitor mais amplo.

*PAUL DE KOCK: “THE COOKS’ WRITER” IN SEARCH OF PRESTIGE*

**ABSTRACT:** This paper aims at discussing Paul de Kock’s representations of his readers and his place in French literary scene. To do so we will explore writer’s autobiography published in 1873 and called *Mémoires de Paul de Kock* and the biography of the author written by novelist Eugène de Mirecourt and published in 1856 as part of the collection *Les contemporaines: hommes de lettres*. As this paper aims to highlight, the French writer, considered popular among the lower classes of French society, seeks in his autobiography to claim a place in the prestigious French literary scene, though not recognized by the discourse of critique.

**KEYWORDS:** Paul de Kock. Biographical genre. Readership.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras/ALB/Fapesp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*. Disponível em: [www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/.../caminhos.pdf](http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/.../caminhos.pdf). Capturado em: 29/04/2011.

BARTHES, Roland. A Morte do autor. In: *O rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

KOCK, Paul. *O bigode*. Rio de Janeiro: Livraria e Tipografia Moderna, s.d.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.

GAY, Peter. *O coração desvelado: a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

KOCK, Paulo de. *Memórias de Paul de Kock*. Tradução de Pinheiro Chagas. Lisboa: C.S. AFRA e Cia. s. d.

KOCK, Paulo de. *O bigode*. Rio de Janeiro: Livraria e Tipografia Moderna, s.d.

LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CHARTIER, Roger; CAVALLLO, Guglielmo. *História da Leitura no Mundo Ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999.

MIRECOURT, Eugène. *Les contemporains*: Paul de Kock. 6. ed. Paris: Gustave Havard, Éditeur, 1856. Versão eletrônica. Disponível em: <http://archive.org/details/pauldekock00mireuoft>. Capturado em 20/04/2011.

MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as Letras*: História do capitalismo editorial. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução*: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881). Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2003.

SOARES, Maria Angélica Lau Pereira. *Visão da Modernidade*: A presença britânica no *Gabinete de Leitura* (1837- 1838). Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

TRIMM, Timothée. *La vie de Charles Paul de Kock*. Paris: Collection George Barba, 1873. Versão eletrônica. Disponível em: <http://www.archive.org/details/laviedechpauldek00lesp>. Capturado em 20/04/2011.

WATT, Ian. *A Ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

# A INTERSEMIOSE TEXTUAL

Záira Bomfante dos SANTOS <sup>1</sup>

**RESUMO:** Tomando como base os estudos desenvolvidos pela Semiótica Social e da Abordagem da Multimodalidade, neste trabalho, investigamos a paisagem semiótica de textos, mais especificamente capas de revistas. O objetivo é observar como os modos semióticos são utilizados na construção de textos a partir das considerações propostas por Kress e van Leeuwen (1996, 2006) na Gramática do Design Visual (GDV). Na era tecnológica, os textos são altamente multimodais em que diversos modos semióticos são articulados ao mesmo tempo conferindo-lhes significados em contextos específicos. Nota-se que os significados se expandem e são construídos a partir dos múltiplos modos que representam temas, estabelecem a interação e a composição textual, assegurando o texto como uma unidade de sentido. Nesta perspectiva, as análises a partir da articulação dos modos semióticos das capas de revistas dos periódicos Saúde e Viva Saúde revelam um paralelismo semiótico que promovem uma expansão de significados e um primado pelo discurso de cuidados com a saúde e com o corpo.

**Palavras-chave:** Semiótica social. Modos semióticos. Multimodalidade

## Considerações iniciais

Este trabalho tem por objetivo construir uma breve reflexão acerca da paisagem semiótica dos textos a partir da abordagem da Multimodalidade e da Semiótica Social, procurando compreender como esses modos são articulados, a partir das considerações de Kress e Van Leeuwen (2001), mais especificamente em capas de revistas.

---

<sup>1</sup> UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras – Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil – 31310130 – zaira-santos@hotmail.com



Para tanto, iniciamos com uma breve discussão sobre alguns pontos no que tange à multimodalidade, o tratamento dado as imagens, segundo os pressupostos da Gramática do Design Visual (GDV), e por fim as suas correlações na análise dos textos na construção de significados.

A paisagem semiótica da comunicação visual tem passado por efetivas transformações. Essas mudanças têm produzido efeitos nas formas e características dos textos nos quais coexistem mais de um modo semiótico (visual, sonoro, gestual, etc.). Devido a esse fator, Kress, Leite-García e van Leeuwen (2000) apontam para a impossibilidade de se interpretar textos focalizando exclusivamente a linguagem escrita, visto que esta consiste em apenas um dos modos dos elementos representativos de um texto, por sua vez, é sempre multimodal e, por isso, deve ser lido a partir da conjunção de todos os modos semióticos nele configurados.

Dessa ótica, os autores argumentam que há razões significativas para se lançar um novo olhar sobre esta nova paisagem semiótica, a fim de se estabelecer uma nova agenda de pesquisa para os estudos em semiose humana no domínio da comunicação e da representação. Nesse sentido, os autores ressaltam que a semiótica social constitui-se como um novo e amplo campo de investigações que deve ser estudado com urgência. A tendência dos anos futuros é a produção de uma paisagem semiótica dos meios de comunicação cada vez mais multimodal. Logo, o ‘letramento visual’ é uma questão de cidadania, uma vez que, a comunicação visual está cada vez menos no domínio de especialistas e se aproximando mais para domínio da comunicação pública.

Tem-se, portanto, a Semiótica Social como ciência que se encarrega da análise dos signos na sociedade, cuja função principal é o estudo da troca de mensagens, ou seja, da comunicação dentro de um contexto social. Nessa teoria, as diversas formas de representação são denominadas modos semióticos. A abordagem da Multimodalidade busca similaridades na intenção de uma unificação das várias teorias semióticas e críticas.

Com o objetivo de desenvolver uma metodologia adequada para a análise dos textos multimodais, Kress e van Leeuwen (1996; 2006) propõe a “Gramática do Design Visual” voltada para o estudo da comunicação visual das culturas ocidentais. Os autores postulam que,

se é somente através da gramática da língua que se consegue descrever como as palavras são combinadas em orações, sentenças e textos, somente por meio da gramática do visual que se fará possível descrever o modo com que os indivíduos, coisas e lugares combinam ‘declarações visuais’ de maior e menor complexidade e extensão. Desta perspectiva, a GDV busca fornecer inventários das estruturas composicionais que têm se transformado em convenções na semiótica social do visual, investigando como tais estruturas são utilizadas por produtores contemporâneos de imagem para produzir significados.

A GDV se opõe à gramática tradicional no que diz respeito ao estudo das formas gramaticais de forma isolada, desvinculadas dos seus possíveis significados. Ao contrário, as formas gramaticais são compreendidas como recursos cuja função é codificar interpretações da experiência e formas de interação social. Assim, um potencial semiótico é definido pelos recursos disponíveis para um determinado indivíduo em um contexto social específico, pois de acordo com Halliday (1994) a linguagem é controlada pela estrutura social que, por sua vez, é mantida através da linguagem.

## **A multimodalidade à luz de Kress e Van Leeuwen**

Na semiótica social, as diversas formas de representação são denominadas modos semióticos. A Semiótica Social e a Multimodalidade trabalham com textos verbais e não verbais:

... a função principal da semiótica é dar conta de troca de mensagens, quaisquer que sejam essas mensagens, ou seja, a comunicação. Uma mensagem pode ser um signo, ou uma cadeia signos transmitidos por um produtor para um receptor de signos ou destinatário cujo cérebro produz transformações mentais a partir de experiências corporais e as codifica em forma de signos. Nessa comunicação através de signos, o ser humano se distingue das outras espécies dada sua característica única de possuir dois repertórios separados de

signos à sua disposição: o verbal e o não-verbal. (PIMENTA, 2001, p. 186)

A partir desta perspectiva, para Semiótica Social (Kress e Van Leeuwen, 2006), os signos são parte do plano sintagmático motivado pela interação, estando acima do nível da sentença. A palavra chave para a criação de um signo dentro da Semiótica Social é *interesse*. O indivíduo é movido por um *interesse* específico que o leva a criar um signo que, naquele momento, representa a expressão de uma idéia ou significado escolhido através de uma lógica e pertinente ao que o produtor do signo quer expressar. É importante ressaltar, ainda, que tanto o autor quanto o leitor escolhem ora um modo semiótico, ora outro, dentro da paisagem semiótica, ou seja, dentro da gama de modos semióticos disponíveis, para dar destaque ou ressaltá-los, num dado momento, a partir de determinadas escolhas, mas que todos os modos semióticos se agrupam para formar a interpretação ou entendimento do texto.

Compreender a multimodalidade significa compreender as escolhas que as pessoas fazem ao explorarem tal potencial na construção da vida social no discurso. De acordo com Kress e Van Leeuwen (2001, p.4), “os textos multimodais são vistos como produção de significado em múltiplas articulações. Os autores apontam três domínios nos quais o significado é organizado - numa referência a Linguística Sistemico-Funcional: *o design, a produção e distribuição*.”

O termo *design* designa os próprios recursos semióticos ou o uso desses recursos. É a combinação de todos os modos semióticos utilizados, ou seja, a organização do que será articulado. Os autores afirmam que no *design* incluem-se o hábito, a convenção, a tradição e a inovação, pois, o discurso é realizado num contexto de uma dada situação de comunicação. A *produção* é o uso comunicativo do meio e dos recursos materiais. É o trabalho físico seja por humano ou máquinas, um trabalho físico de articular texto. Segundo os autores, é a organização da expressão ou do meio de execução do que foi elaborado do design. A *distribuição* é a forma como é veiculado o produto para o mercado. É a distribuição desse produto em um dado suporte como, por exemplo, revistas, jornais, televisão entre outras muitas formas de veiculação. Esse processo, segundo os autores,

possui diversas “camadas” na estrutura de participação e no formato de produção.

Tomando todas essas considerações, na multimodalidade, a maioria dos textos envolve um complexo jogo entre textos escritos, cores, imagens, elementos gráficos e sonoros, enquadramento, perspectiva da imagem, espaços entre imagem e texto verbal, escolhas lexicais, com predominância de um ou de outro modo, de acordo com a finalidade da comunicação, sendo, portanto, recursos semióticos importantes na construção de diferentes discursos. Vejamos na seção seguinte a perspectiva que a imagem e outros modos semióticos como cores e tipografia são compreendidos na construção de significados e na tessitura do texto.

## **A imagem e as metafunções**

Ancorados na postulação de Halliday (2004) de que a linguagem se organiza em torno de uma função e que esta função pode ser claramente relacionada à organização do contexto com a produção de significados ideacionais, interpessoais e textuais, é que Kress e Van Leeuwen (1996, 2006) entendem que as imagens se articulam em composições visuais também produzindo esses significados. Essa noção funcional é vista como o papel que a linguagem desempenha na vida dos indivíduos servindo aos muitos e variados tipos de demanda.

As gramáticas funcional e visual estabelecem três metafunções: *ideacional*, *interpessoal* e *textual*, para fazer correlações ricas entre forma e significado dentro de um contexto global do discurso.

Na *metafunção ideacional*, o usuário da língua constrói a realidade em torno de si, ou seja, organiza e incorpora, na língua, sua experiência dos fenômenos do mundo real, construindo representações. Os *significados representacionais* no visual se dividem em duas estruturas conforme sintetizam os itens seguintes:

- ✓ *Narrativa* - processos de ação, o Ator é o participante de quem parte o vetor ou, em certos casos, ele próprio é o vetor. Ele geralmente é o participante mais proeminente nas figuras, seja pelo seu tamanho, posicionamento, contraste com o segundo plano, cor e foco.

- ✓ *Conceitual* - as estruturas conceituais podem ser construídas por meio de três tipos de processos: os processos analíticos, os processos classificacionais e os processos simbólicos. Os processos analíticos representam os participantes em termos de sua “essência”, de uma estrutura parte-todo. Os participantes são o portador (todo) e um número de atributos possessivos (as partes). Os processos classificacionais relacionam os participantes em termos de relações de classe taxionomicamente. Os processos simbólicos se referem ao que o participante significa ou é. O participante que é significado é o portador, já o participante que representa o significado é o atributivo simbólico.

Em relação à *metafunção interpessoal*, Kress e van Leeuwen (2006) pontuam que devemos levar em conta algumas dimensões da metafunção interpessoal, que diz respeito à interação (dentro de qualquer ato semiótico) entre falantes da língua: Participantes Representados e Interativos. Para tratar das imagens os autores introduzem os termos “participantes representados” (PR) e “participantes interativos” (PI). Este designa aqueles que se comunicam por meio dos textos – o produtor do texto e o leitor –, aquele se refere aos que são retratados no texto, quer sejam coisas, lugares ou pessoas. Considerando as dimensões dos significados interativos em um evento comunicativo, temos:

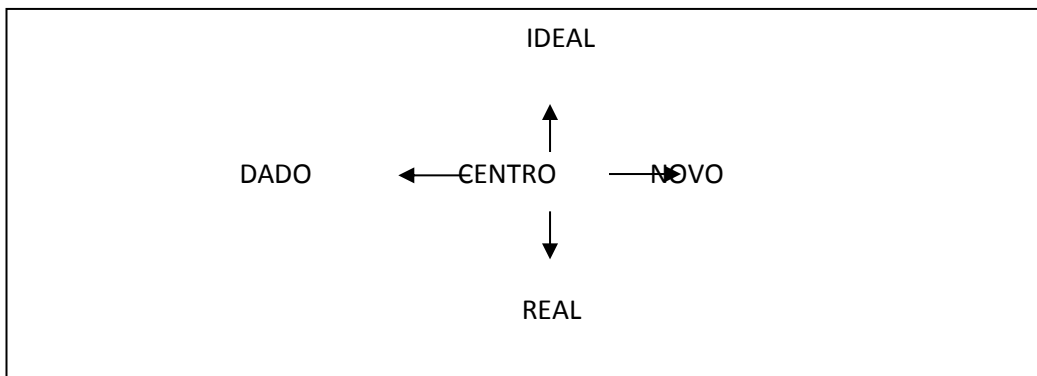
- ✓ *Contato* - marca uma maior ou menor interação com o leitor, em que se pode classificar as imagens a partir da expressão/modo semiótico do olhar, como sendo demanda e oferecimento. Nas imagens de demanda, o participante representado olha diretamente para o leitor, ao realizar essa ação, o produtor quer criar um vínculo direto com o leitor. A imagem de oferecimento/oferta se dirige ao leitor de maneira indireta. O leitor não é o objeto, mas o sujeito do olhar, já que esse leitor irá observar o Participante Representado

- ✓ *Distância ou afinidade social* - realizada pelo tamanho da moldura e tipos de enquadramento, pode codificar numa relação imaginária de maior ou menor distância social. Há vários tipos de enquadramento, dos quais, para fins da análise aqui proposta, são utilizados apenas três: plano fechado (*close shot*), plano médio (*medium shot*) e plano aberto (*long shot*).
- ✓ *Atitude* - é a dimensão que revela a perspectiva da imagem, o ângulo ou o ponto de vista a partir do qual os participantes representados são retratados, indica uma atitude mais ou menos subjetiva por parte do produtor da imagem em relação àqueles. As imagens subjetivas são retratadas a partir de um ponto de vista escolhido pelo produtor e imposto tanto aos participantes representados quanto aos observadores. Já as imagens objetivas são produzidas a partir de ângulos de visão privilegiados, que podem neutralizar a perspectiva, as distorções resultantes de sua exploração e a atitude subjetiva que ela envolve, quais sejam, o ângulo frontal e o ângulo perpendicular superior.

A *metafunção textual* é onde se dá a organização da linguagem como mensagem. O discurso se torna possível porque o emissor pode produzir um texto e o ouvinte ou leitor reconhecê-los. A colocação dos elementos possui valores informacionais específicos, ligados ao que se pode chamar de ‘zonas’ da imagem, que seriam os planos superior e inferior, as margens direitas e esquerda e o centro da imagem.

O lado esquerdo é compreendido como o lugar de uma informação dada, que já é conhecida do leitor ou observador, fazendo parte da cultura em geral, ou parte da cultura do veículo onde essa mensagem foi veiculada. O lado direito, por sua vez, é o espaço reservado à informação nova, que seria a mensagem, a questão a ser discutida. O plano superior, de uma maneira geral, é destinado a mostrar a promessa do produto, o status ou glamour que ele pode oferecer aos seus usuários ou, ainda, a realização e satisfação que ele possa vir a proporcionar. O plano inferior mostra o produto em si; é o local destinado a fornecer informações factuais sobre o produto e sobre como o consumidor pode adquiri-lo. O centro é o núcleo da informação e os elementos que ficam às suas margens lhe dão suporte,

sendo dispostos de uma maneira simétrica para não dar idéias de dado/novo e ideal/real.



Quadro 1– as dimensões do espaço visual

### **O trabalho com textos multimodais: análise de capas de revista de *Saúde e Viva Saúde***

Diversos gêneros discursivos, como os anúncios publicitários, os manuais de instrução, os hipertextos, as reportagens, as charges, as tiras, o livro didático, as capas de revistas, que estão por toda parte, possuem algo mais do que textos escritos (linguagem verbal) ou imagens, possuem multimodalidade, pois

(q)ualquer que seja o texto escrito, ele é multimodal, isto é, composto por mais de um modo de representação. Em uma página, além do código escrito, outras formas de representação como a diagramação da página (*layout*), a cor e a qualidade do papel, o formato e a cor (ou cores) das letras, a formatação do parágrafo, etc. interferem na mensagem a ser comunicada. Decorre desse postulado teórico que nenhum sinal ou código pode ser entendido ou estudado com sucesso em isolamento, uma vez que se

complementam na composição da mensagem.  
DESCARDECI (2002, P. 20)

Considerar a importância do elemento multimodal nos gêneros discursivos e que todo texto possibilita a representação, a interação entre seus participantes e produz discursos (implicações discursivas) conduz os objetivos deste trabalho. O trabalho com capas de revistas de revistas se deve ao fato de deste gênero – capa – servir de contato direto com o leitor, uma vitrine para a compra e apreciação do periódico. Traduzindo as palavras de Heberle (2004), a capa funciona como uma das mais importantes propagandas da revista: o título da revista, os tons, as cores, as imagens servem para posicionar os leitores favoravelmente ao conteúdo da revista. As capas são produzidas com o objetivo de o leitor apreciar o conteúdo do periódico além de atingir fins comerciais junto ao seu público-alvo, divulgando as características, promovendo “informações” e qualidades inerentes ao produto ou serviço, para que, assim, o leitor/consumidor faça suas escolhas de acordo com suas necessidades e/ou desejos.

Selecionamos, para consubstanciar a discussão deste trabalho, capas da revista *Saúde e Viva Saúde*. Tal escolha se pauta no considerável aumento do consumo desses periódicos, cujo escopo veicula temas ligados à saúde e bem estar no âmbito nacional. A preocupação com a corporeidade e a saúde ocupa um espaço maior entre os indivíduos na cultura contemporânea. A busca pela compreensão, ou pelo conhecimento do corpo, constitui-se em um processo interminável. A preocupação com a saúde, o corpo esbelto, na contemporaneidade, pode ser compreendida como algo que diz respeito à condição do indivíduo nas sociedades. Assim, buscamos observar como as semioses (verbal e não verbal) são orquestradas na construção dos textos e do discurso de massa que prescrevem um modelo/ forma de cuidar da saúde e do corpo. De acordo com Goellner (2003), falar do corpo é falar em linguagem, já que o corpo é também o que dele se diz. A linguagem não só reflete os corpos reais como tem o poder de criar modelos de corpos considerados adequados. Nesse sentido, o interesse deste trabalho está na forma como o modelo de saúde e corpo é construído multimodalmente (através de semioses verbais e não verbais) pela revista *Saúde e Viva Saúde*.



Verifica-se que os periódicos situam temáticas relacionadas aos cuidados com o corpo, saúde, alimentação etc., dentro de perspectivas semelhantes: na forma como se apresentam e tentam atingir seus objetivos em sua autoapresentação, na organização das informações, na elaboração das capas que priorizam imagens relacionadas aos cuidados com o corpo, saúde, bem estar, na articulação de elementos verbais e visuais, tornando, assim, o material coerente e ideal a ser consumido.

## A multimodalidade nas capas de Saúde

No periódico *Saúde*, as edições selecionadas trazem em suas capas imagens onde coexistem mensagens sobre a necessidade de manter o peso ideal com medidas adequadas. Tais imagens são marcadas por estruturas conceituais que visam destacar os atributos dos participantes criando um elo com os elementos descritos no plano verbal – cintura fina, peso adequado, boa forma e obesidade controlada:





Fig. 1 - Capa 1 de *Saúde*

Fig. 2 - Capa 2 de *Saúde*

A capa 1 traz como reportagem principal “*Todas as gorduras de que você precisa e que ainda afinam a cintura*”, acompanhada da imagem, no centro da página, de um vidro de azeite perpassado por uma fita métrica, denotando a ideia de um corpo com medidas adequadas, especificamente na região da cintura, criando, assim, um paralelismo entre o visual da capa e o verbal da reportagem.

A configuração visual da capa nos permite perceber em relação aos significados representacionais que a imagem apresenta uma estrutura conceitual marcada por um processo simbólico atributivo, em que os atributos configurados pela fita métrica e as azeitonas carregam valores simbólicos como se o fruto produzisse um produto - o azeite - que gera o efeito descrito na garrafa – uma cintura bem acentuada – com medidas ideais. A imagem é marcada por um ângulo frontal configurando um envolvimento com o participante interativo em um plano médio – é mostrada por completo em uma distância que se traduz ao alcance do consumidor.

Em relação aos significados composicionais, os elementos que compõem a paisagem semiótica da capa encontram-se conectados. Há integração do componente verbal ao visual e a articulação das cores cria harmonia e coerência no espaço. A saliência configurada na

chamada “*todas as gorduras de que você precisa e que ainda afinam a cintura*” através na tipografia em cor vermelha e com peso maior sintetiza as principais ideias da capa entre os elementos verbais e visuais. O uso da tipografia em negrito - peso maior - sinaliza um ponto de atenção para o leitor, segundo Machin (2007, p. 94), captam a atenção transmitem o significado ideacional de solidez, algo consistente e substancial, o que torna coerente na construção dos significados da página.

A capa 2 traz a reportagem “*Vamos Emagrecer! Participe desta iniciativa revolucionária para acabar com a obesidade*” como destaque. Elenca para o leitor 11 motivos para se manter no peso e 8 maneiras para entrar em forma. Os aspectos visuais expõem a imagem da plena forma da região abdominal do corpo humano, destacando os atributos barriga sarada e pele uniforme, sendo acompanhados por uma fita métrica que contorna a região abdominal, convergindo para a ideia expressa no plano verbal da ação de emagrecer. Essas configurações acentuam, nas palavras de Figueiredo (2009, p. 749), “um papel pedagógico de conhecimento para controle corporal, explicitando técnicas de autodisciplina.” A imagem é marcada por uma estrutura conceitual analítica destacando os atributos do portador – a plena forma da região abdominal, barriga sarada e uma pele uniforme. De uma forma bem sutil, os leitores são conduzidos a apreciar e desejar, na imagem em questão, o modelo de corpo socialmente considerado ideal.

Considerando os aspectos interativos da imagem, ela ocupa o primeiro plano, numa perspectiva subjetiva, sendo retratada a partir de um ponto de vista escolhido pelo produtor da imagem e imposto aos observadores. Para Kress e van Leeuwen (1996, p.135), a seleção do tamanho do enquadramento e do ângulo, ‘o ponto de vista’, implica a possibilidade de expressar atitudes subjetivas em relação aos participantes representados que podem ser socialmente determinadas. A imagem em questão representa uma possibilidade de atitudes determinadas socialmente se destacarmos o que está arraigado na nossa prática social que é manter o bem estar e a forma diante da necessidade de conter a obesidade. Em relação ao ângulo da imagem, ele é frontal buscando o máximo envolvimento com o leitor.

Considerando os aspectos composicionais, os itens visuais encontram-se conectados através de vetores - reiteração das cores amarela, preto e branca - que criam harmonia e coerência no espaço. O peso que é conferido na tipografia do nome da revista e na chamada *Vai Emagrecer* sintetiza as principais ideias do plano verbal que se reiteram no plano visual através da imagem abdominal e da fita métrica. As ideias da capa são sintetizadas para o leitor de maneira enfática e objetiva através nos números 11 e 8 em negrito que pontuam os motivos e as maneiras no interior da reportagem para estar em forma. Assim, há integração textual aos itens visuais que se reiteram na construção da unidade textual. A partir dessa articulação, a revista apresenta, com referência para seus leitores, imagens que exibem um corpo padrão, dão dicas/aconselhamento de como atingi-lo.

Cabe ressaltar que uma importante característica da mídia impressa é a utilização de imagens, o que consiste num meio eficaz para o convencimento e o controle dos leitores. Para Sabat (2003), as imagens produzem conceitos ou pré-conceitos, formas de ensinar as coisas do mundo, formas de pensar e agir e se relacionar no e com o mundo. Nesse sentido, as imagens veiculadas representam um conceito de saúde ligado a um modelo de corpo esguio, sarado, com curvas acentuadas, uniforme. Conforme se observa, tais imagens são enquadradas a partir de um ângulo frontal, colocando-se em um contato direto com o leitor e a uma distância ao seu alcance, ou seja, os atributos estão em um nível atingível de ser possuído.

## **A multimodalidade nas capas de Viva Saúde**

As reportagens da revista *Viva Saúde* trazem, respectivamente, a preocupação em descrever uma dieta de alimentos que corrigem os defeitos da pele e a possibilidade de perder peso e ganhar humor:



Fig. 3 - Capa 1 de *Viva Saúde*

Fig. 4 - Capa 2 de *Viva Saúde*

Na configuração do plano representacional, as capas são marcadas por estruturas conceituais que visam destacar os atributos

dos participantes bem como classificar elementos que propiciam a manutenção desses atributos.

A capa 1 traz como principal reportagem o tema: “*Acne, celulite, flacidez... Os alimentos que acabam (sim!) com 14 defeitos da pele.*” Destacando os aspectos visuais, nota-se a imagem de uma participante representada posicionada no centro da página em uma posição vertical em relação ao participante interativo. Em relação aos significados representacionais, a imagem é marcada por uma estrutura conceitual a partir de um processo classificacional. Na faixa rosa que envolve o corpo da participante há a classificação dos alimentos em uma categoria como os adequados e eficientes para acabar com os defeitos da pele. A estrutura conceitual também é marcada por um processo analítico, em que a participante é o Portador e são realçados Atributos Possessivos, a pele bonita e sedosa, as regiões do corpo como costas, braços e rosto sem acne, celulite e flacidez. A beleza é um aspecto que ganha espaço na revista. O periódico recorrentemente ensina aos seus leitores como cuidar de sua aparência, sugerindo cuidados/tratamentos para a pele, os cabelos, as unhas, o corpo, além de dar dicas de alimentação, entre outras. A revista enfatiza, ainda, os cuidados com o corpo e com a saúde, relacionando-os com a prática de atividades físicas. Essas atividades recomendadas pela revista, na voz de profissionais e são acompanhadas de orientações sobre dietas alimentares e dicas de comportamento (FIGUEIRA, 2003).

Em relação aos significados interacionais a imagem traz um participante apresentando um olhar de oferta - é apresentada como um objeto de contemplação. Como a participante representada foi fotografada de lado, a partir de um ângulo oblíquo, ela é representada como não envolvida com o observador. No entanto, apesar de seu corpo ter sido retratada lateralmente, seu rosto se volta para o observador apreciar seus atributos. As mãos da participante representada, colocadas na região do tórax sem a utilização de roupa, enfatizam os traços do seu corpo, mas, principalmente, a exibição e a valorização de um modelo de corpo saudável, curvilíneo e pele uniforme. Sua postura coloca o leitor numa possível posição de igualdade em relação à imagem mostrada, o que contribui para o estabelecimento de identificação com o leitor. No que tange ao enquadramento, ela é apresentada em plano médio, aproximadamente

até a altura do quadril, o que resulta no estabelecimento de uma relação social com o participante interativo.

Em relação aos aspectos composicionais, há uma integração dos itens verbais aos itens visuais. A imagem da participante representada encontra-se no centro da página, sendo o elemento nuclear, que apóia as demais chamadas de reportagem. Todos os elementos encontram-se conectados a partir da articulação das cores, tipografia. A saliência conferida através do peso e do tamanho da tipografia na chamada da reportagem da capa capta a atenção do leitor e sintetiza a principal ideia da página entre a chamada ao item mais saliente do plano visual: a beleza da pele da participante representada. Assim, é estabelecido um paralelismo entre as informações utilizadas no do plano visual e verbal.

Cabe destacar, ainda, a forte presença das cores utilizadas em toda composição. Pode-se dizer que, em imagens sensorialmente modalizadas, as cores acrescentam prazer e significados afetivos. A modalidade sensória, portanto, é um recurso para criar imagens que despertam sentimentos subjetivos no leitor, imagens que criam um efeito de hiper-realidade, de forte apelo ao imaginário.

A capa 2 tem como tema principal a perda e peso e o ganho de humor. A composição visual relaciona-se com a reportagem através da imagem de um recipiente trazendo no seu interior um ovo cuja região central é marcada por traços fisionômicos de bom humor a partir da presença de olhos relativamente expressivos e boca apresentando um sorriso. Todo recipiente é envolvido por uma fita métrica em sua parte central remetendo a ideia da região da cintura do corpo humano. A partir desses aspectos visuais, a imagem é marcada por uma estrutura conceitual através de um processo simbólico atributivo. A presença do recipiente que faz alusão ao corpo humano e da fita métrica acentuando as medidas da região da cintura de forma saliente são atributos estabelecidos ao portador - representados em primeiro plano e detalhadamente - que convencionalmente associa-se a valores simbólicos ao participante. O imperativo do corpo delineado é construído e reforçado por diversos aspectos da imagem. A fita métrica representa o modelo de corpo saudável a ser atingido além do sentimento de satisfação ao atingi-lo.

Em relação aos significados interativos a imagem apresenta um olhar e sorriso que constituem demanda - buscando afinidade com o participante interativo -, é retratada a partir de um ângulo alto denotando poder do participante interativo sobre o participante representado em uma perspectiva subjetiva que prioriza ponto de vista escolhido pelo produtor da imagem. O exemplo apresenta a escolha de um primeiro plano, o que inclui a descrição da expressão facial do participante. A imagem ainda traz uma descrição corporal, representa o modelo de medidas adequadas. Isso é fortemente reforçado pela linguagem verbal utilizada nessa matéria de cunho publicitário, cujo título é “*Aposte na serotonina – Perca Peso e ganhe Humor*”. Ou seja, a imagem brinca com os estereótipos de corpo ideal, adequado e de pessoa feliz realizada, bem humorada.

Quanto aos significados composicionais, o elemento visual ocupa a página do centro ao seu lado direito. Essa disposição caracteriza-o como elemento que nucleia as demais informações além de se colocar em um plano de informação nova, ou seja, transmitindo a ideia que o periódico possui informações que confere o resultado de uma cintura delineada. Os elementos verbais e visuais encontram-se conectados a partir do trabalho realizado entre cores e tipografia que funcionam como vetores na articulação dos elementos além de estabelecer harmonia e coerência. A chamada da reportagem é saliente através do peso conferido a tipografia bem como a cor alaranjada que dialoga com o nome da revista *Viva Saúde*. Segundo Machin (2007, p.96), a tipografia expandida com espaços altamente condensados pode transmitir o significado de algo pontual, objetivo e econômico, que se torna apropriado a ideia da reportagem como pontos objetivos e precisos na meta de perder peso para manter a saúde e o bem estar.

É notável a organização multimodal dos modos semióticos utilizados nas capas. Há um elemento humano, ou humanizado configurado pelo participante representado que dialoga com o participante interativo, convidando-o para a leitura e apreciação do discurso veiculado.



# Considerações sobre a descrição dos dados

Considerando a descrição das análises dos dados dos textos selecionados, observamos uma conjunção de itens que perpassam por uma escolha no design textual para a construção de significados no nível representacional, interpessoal e composicional. O quadro abaixo sumariza essas escolhas:

| Análise visual das capas de Saúde      |                                |                            |  |
|----------------------------------------|--------------------------------|----------------------------|--|
| Capa 1                                 |                                | Capa 2                     |  |
| Tipo de Estrutura                      | Significados representacionais |                            |  |
|                                        | Estrutura conceitual           | Estrutura conceitual       |  |
|                                        | Significados interativos       |                            |  |
| Contato – olhar                        | -                              | -                          |  |
| Distância social<br>Atitude            | Social                         | Intima /pessoal            |  |
|                                        | Subjetiva                      | Subjetiva                  |  |
|                                        | Igualdade                      | Igualdade                  |  |
| Significados composicionais            |                                |                            |  |
| Análise de Moldura                     | Conexão entre os elementos     | Conexão entre os elementos |  |
| Análise visual das capas de Viva Saúde |                                |                            |  |
| Capa 1                                 |                                | Capa 2                     |  |
| Tipo de Estrutura                      | Significados representacionais |                            |  |
|                                        | Estrutura conceitual           | Estrutura conceitual       |  |
|                                        | Significados interativos       |                            |  |
| Contato – olhar                        | Oferta                         | Demanda                    |  |
| Distância social                       | Social                         | Social                     |  |
| Atitude                                | Subjetiva                      | Subjetiva                  |  |
| Relação de poder                       | Igualdade                      | Superioridade PI           |  |
| Significados composicionais            |                                |                            |  |
| Análise de Moldura                     | Conexão entre os elementos     | Conexão entre os elementos |  |

Quadro 2- síntese dos dados

Tomadas essas descrições das articulações dos modos semióticos na tessitura dos textos, notamos que eles são orquestrados na construção de significados representacionais que buscam descrever um primado pela saúde e corpo ideal. A estrutura conceitual também está presente, nos quais o processo analítico é facilmente identificado, uma vez que descreve o participante e seus atributos possessivos ou simbólicos, pele uniforme, barriga sarada, curvas acentuadas etc. Todos esses elementos ajudam na representação conceitual da capa, a realçar o modelo de corpo saudável e a beleza do corpo definido exibido pelas imagens. Nessas capas representadas de maneira estática, as imagens são dispostas para serem observadas, desejadas e imitadas. As estruturas representacionais conceituais veiculam a noção de que os atributos exibidos só são voltados para corpos que se enquadram no modelo ideal de saúde e beleza.

Ainda com relação à metafunção interacional, a distância social estabelecida através da escolha de um primeiro plano, plano médio ou plano aberto também ajuda a estabelecer relações de poder entre as participantes. Buscando um maior contato com o leitor, os participantes são posicionados a uma distância média, o que coloca os atributos ao alcance do participante interativo. Podemos concluir que as capas promovem a exposição de atributos pautada e direcionada ao corpo em forma. Os produtores não tinham outra escolha senão optar pelos planos médio e aberto, que permitem a visualização quase completa e detalhes dos corpos dos participantes.

Em relação aos aspectos composicionais, os elementos visuais se articulam com os verbais partir da harmonia e coesão das cores e tipografia. Há um paralelismo semiótico entre o verbal e o visual. Os modos semióticos se complementam na expansão de significados que buscam legitimar um discurso sobre os cuidados com a saúde. Essa expansão de significados só se torna viável através da orquestração dos modos semióticos à disposição no design textual.

Além dos significados representacionais e interacionais, os significados composicionais, que se referem à organização dos elementos numa imagem, também estão presentes nas capas de *Saúde* e *Viva Saúde*. A organização dos elementos imagéticos entre direita e esquerda, parte superior e inferior, centro e margem, e os recursos como a saliência e o enquadramento, não ocorre de forma aleatória,

mas sim com o propósito de destacar certas partes, nesse caso, do corpo, que é o elemento mais visado pela revista. Dessa forma, a revista constrói uma “hierarquia de importância entre os elementos” presentes nas imagens (KRESS; VAN LEEUWEN, 1996, p. 212), contribuindo para atrair a atenção dos leitores, legitimando e disseminando o que é ideal de corpo, os cuidados de si (FOUCAULT, 1992) e o consumo de bens e serviços que ele demanda.

O trabalho com a tipografia e as cores cria uma rima visual. Em cada capa, a repetição de cores e formas em diferentes elementos enfatiza as informações representadas no plano verbal com a promessa do resultado descrito no plano visual. Essa articulação promove o que Kress e Van Leeuwen (2006) denominam intersemiose entre linguagem e imagem em que modos semânticos visuais e verbais se complementam na veiculação de um discurso. Nota-se que os significados se expandem e são construídos a partir dos múltiplos modos que representam temas, estabelecem a interação e a composição textual, assegurando o texto como uma unidade de sentido.

A visão integrativa de significados representacionais, interativos e composicionais nas relações imagem/texto revela congruência na articulação dos planos visuais e verbais na produção de significados que preservam um primado no cuidado com a saúde para manutenção do corpo em forma com medidas ideais e atributos desejáveis. A imagem do corpo bonito e saudável atravessa, contemporaneamente, os diferentes gêneros, faixas etárias e classes sociais. Logo, eventos sociais como as capas selecionadas constroem significados, a partir da articulação dos modos semióticos, que colaboram com a circulação de mensagens que reforçam a necessidade e as formas de autocontrolar a saúde e o corpo.

### *TEXTUAL INTERSEMIOSIS*

**ABSTRACT:**Based on the studies developed by Social Semiotics and Multimodality Approach, in this paper, we investigate the semiotic landscape of texts, specifically the covers of magazines. The aim is to observe how the semiotic modes are used in the construction of texts from consideration proposed by Kress and Van Leeuwen (1996, 2006) in the Grammar of Visual Design (GDV). Nowadays, in the age of technology, texts are highly multimodal in which various semiotic

modes are articulated at the same time giving them meanings in specific contexts. From this perspective, the articulation of the semiotic modes of magazine covers - Saúde and Viva Saúde - reveals a semiotic parallelism that promote an expansion of meaning and prioritizing body care and health.

Keywords: Social semiotic. Semiotic modes. Multimodality.

## BIBLIOGRAFIA

DESCARDECI, M. A. A. S. Ler o mundo: um olhar através da semiótica social. *ETD: Educação Temática Digital*, Campinas, UNICAMP, v. 3, n. 2, p. 19-26, jun. 2002.

FIGUEIRA, M. L. A revista Capricho e a construção de corpos adolescentes femininos. In: LOURO, G.L. *et al* (Orgs.) *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

GOELLNER, S. V. A produção cultural do corpo. In: LOURO, G.L. *et al*. (Orgs.) *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

HALLIDAY, M. *An introduction to functional grammar*. 2ªed. London: Edward Arnold, 1994.

HALLIDAY, M. *An introduction to functional grammar*. 3ª. ed. London: Hodder Education, 2004.

HEBERLE, V. M. Revistas para mulheres do século 21: ainda uma prática discursiva de consolidação ou renovação de idéias? *Linguagem em (Dis)curso- LemD*, Tubarão:Ed. Unisul, v. 4, n. esp., 2004. p. 85-112.

HODGE, R.; KRESS,G. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, *Reading Images: the grammar of visual design*. 5ª ed. London; New York: Routledge.1996, 2006.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2001.

KRESS, G.; LEITE-GARCIA, R., VAN LEEUWEN, T. *Semiótica Discursiva*. In: van DIJK, T. A. *El discurso como estructura y processo*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2000.

MACHIN, D. *Introduction to Multimodal analysis*. London: Hodder Education, 2007.

PIMENTA, S. M. O. A semiótica social e a semiótica do discurso de Kress. In: MAGALHÃES, Célia M. (Org.) *Reflexões sobre a análise crítica do discurso*. Série Estudos Lingüísticos, v.2. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2001

REVISTA SAÚDE. São Paulo, n. 327, ago. 2010. 78 p.

REVISTA SAÚDE. São Paulo, n. 336, abr. 2011. 74 p.

REVISTA VIVA SAÚDE. São Paulo, n. 92, dez. 2010. 82 p.

REVISTA VIVA SAÚDE. São Paulo, n. 97, maio 2011. 98 p.

SABAT, R. Gênero e sexualidade para consumo. In: LOURO, G.L. *et al.*(Orgs.) *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

**DA NATUREZA, DOS HOMENS E DAS COISAS: ENTRE OS  
EFEITOS ESTÉTICOS DA OBRA E A CONCEPÇÃO DE  
EDUCAÇÃO NA OBRA *EMÍLIO*, DE  
JEAN-JACQUES ROUSSEAU.**

Josilene PINHEIRO-MARIZ <sup>1</sup>

Aldenora Márcia C. Pinheiro CARVALHO <sup>2</sup>

*Tout est bien en sortant  
des mains de l'Auteur des  
choses, tout dégenère  
entre les mains de  
l'homme* \*.  
(Sêneca)

**RESUMO:** A relação entre a literatura e grandes áreas das humanidades é tema de permanente presença nas faculdades de Letras. A complexidade da temática é, provavelmente, a principal razão dessa permanência. No seio da questão, que reúne literatura e filosofia, encontram-se muitas reflexões provocadas desde o Século das Luzes. Portanto, considerando-se a articulação entre a literatura e a filosofia ou a educação, a própria história da literatura francesa tomou para si um dos maiores nomes desse século, o suíço Jean-Jacques Rousseau. Assim, este artigo pretende analisar as concepções de educação propostas por esse filósofo e teórico político expostas na obra *Emílio*, ou *Da educação*, enfocando-se o Livro I: *A idade da natureza – o bebê (infans)*. Embasadas nas proposições apresentadas pelo próprio autor,

---

<sup>1</sup> Docente de Língua Francesa na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), onde atua na graduação e na Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, na Unidade Acadêmica de Letras. Campina Grande-PB. e-mail: jsmariz22@hotmail.com

<sup>2</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade – PGCULT da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), onde é professora do curso de LIBRAS, no Departamento de Letras. São Luís-MA. e-mail: herabello@hotmail.com

\* Tradução nossa para a epígrafe de Sêneca: “Saindo das mãos do Autor das coisas, tudo é bom; nas mãos do homem, tudo degenera”.

pretendemos com esse estudo destacar as principais definições acerca da formação integral da criança e a tríplice acepção de educação: a que vem pela natureza; a que vem pelos homens; e, a educação pelas coisas. Também tomaremos por base os instrumentos teóricos trabalhados por Rousseau (2009), Streck (2004) e Teixeira (1999), apontando, sobretudo, para aspectos da obra que fazem dela um referencial para a educação moderna, bem como um marco da literatura de língua francesa, por seu efeito estético.

**Palavras-chave:** Educação. Natureza. *Emílio*. Rousseau. Estética

## Introdução

Considerado um dos principais pensadores no contexto da pedagogia moderna, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ocupa, por certo, um espaço fundamental no que concerne às argumentações sobre concepções educacionais. A partir dos seus escritos, ampliam-se as possibilidades para se pensar a educação, seja em uma definição restrita do fazer pedagógico, ou em um campo mais aberto de discussões acerca das ideias centrais propostas em sua obra *Emílio, ou Da educação* (doravante, apenas *Emílio* ou *Émile*).

Dentro do conjunto de sua produção, *Emílio* foi o principal foco de contestações no século XVIII, o conhecido Século das Luzes; isto porque, quando de sua publicação em 1762, essas reflexões filosóficas sobre a natureza do homem foram consideradas controversas, não obstante seu importantíssimo teor reflexivo. Trata-se, na verdade, de um período no qual o autor de *Julie ou la nouvelle Héloïse* intenta romper as relações com os filósofos da época. É nesse mesmo ano que publica *Du Contrat social (Contrato social)* que, assim como o *Émile*, provoca a ira social, condenando seu autor à prisão. A reação às duas publicações está centrada no fato de *O Contrato social* trazer à luz a desigualdade social como um dos fundamentos da sociedade e o *Emílio*, enquanto um tratado sobre a educação, ressalta a bondade do homem, quando se seu nascimento, sendo contaminado pela sociedade.

Em *Émile*, ao contrário de uma abordagem ampla, ele faz referência ao processo de democratização da educação, causando uma ruptura com o padrão das instituições de ensino que tinham seus

códigos de conduta pautados pela Igreja e também pelo sistema de governo vigente naquela época, a monarquia, no qual o rei representava a principal força política, embora em vigoroso declínio. Dividida em partes, a obra é composta por cinco livros, a saber: livro I: idade da natureza – o bebê (*infans*); livro II: idade da natureza – de 2 a 12 anos (*puer*); livro III: idade da força – de 12 a 15 anos; livro IV: idade da razão e das paixões – de 15 a 20 anos; livro V: idade da sabedoria e do casamento – de 20 a 25 anos.

Então, considerando a vastidão da obra, para este artigo, enfocamos o tema abordado no livro I, isto é: *a idade da natureza - o bebê* (Emílio, o personagem central da obra). Na sequência, discutiremos algumas das noções fundamentais do *Emílio* e uma introdução sobre a importância e o objetivo da educação segundo a obra, na qual Rousseau baliza seus instrumentos teóricos; o estabelecimento do verdadeiro preceptor; a ideia central do Emílio como órfão e aluno imaginário e, por fim, a exposição da ama de Emílio e da teoria de que antes de falar, antes de entender, a criança já se instruiu.

Nesse sentido, este texto pretende examinar na perspectiva dos estudos da educação, os pressupostos teóricos quando da formação educacional da criança, na obra *Emílio*. Ressalte-se, entretanto, que mesmo se tratando de um texto com grande peso pedagógico, não se pode esquecer que, em se tratando do século XVII, esse genebrino é um dos principais expoentes da literatura em língua francesa, uma vez que o período de sua produção intelectual é marcadamente filosófico, conduzindo “o povo” à Revolução Francesa do final desse século, em 1789. Portanto, uma vez abordadas as características formais que colocam o personagem Emílio como foco de uma educação natural, analisaremos fundamentalmente a tríplice concepção proposta na obra que apresenta a natureza, as coisas e os homens como principais mestres.

Finalmente, destacaremos a presença de Rousseau no âmbito da literatura francesa, uma vez que mesmo sendo suíço, a própria historiografia literária se encarrega de inseri-lo entre os principais autores franceses, simplesmente, por utilizar a língua francesa. Na realidade, no século XVIII, essa atitude era costumeira e não representava nenhum senão, não fosse hoje, com a forte problemática



ligada à noção da francofonia e, conseqüentemente, de pertencimento autoral nesse contexto de produção.

Assim, destacamos o *Émile* com um marco na obra de seu autor e como uma obra iminentemente da educação, (já presente desde o título), mas que certamente tem um papel fundamental no conjunto da sua produção, uma vez que, de certa forma, é uma obra que provoca o nascimento do *Promeneur* que, como se sabe, é uma obra com características pré-românticas. Por razões como essa, entendemos o *Emílio* como uma obra de uma modernidade exemplar, visto que educa e diverte, como nos sinaliza Platão (2010), fazendo-a pelos caminhos da leitura literária<sup>3</sup>.

### **A natureza, os homens e as coisas: os mestres.**

No plano geral, *Emílio* não pode, nem deve ser considerado um manual pedagógico uma vez que foi escrito a partir das observações do dever de um preceptor para com o seu discípulo e não de docentes responsáveis por seus discentes. Nessa perspectiva, é necessário partirmos de um balizamento estrutural das ideias centrais para analisarmos a obra – especificamente, o Livro I.

O Livro I é aberto com o pensamento do filósofo estoico e pensador político Sêneca (4 a.C–65d.C.) que diz: “Saindo das mãos do Autor das coisas, tudo é bom; nas mãos do homem, tudo degenera”. A partir dessa afirmação, todas as proposições de conduzem o leitor às reflexões sobre a liberdade natural da criança e à condição humana quando de sua formação educacional.

As polêmicas que surgiram em torno do conteúdo de *Emílio* são, em parte, resultado das asseverações de seu autor sobre o homem, a força e a natureza, isto é, parece que o homem mistura, confunde, mutila, perturba, desfigurando tudo. Em um pragmatismo desconcertante, ele afirma que o homem “... ama a deformidade e os monstros. Não quer nada de maneira como a natureza o fez, nem

---

<sup>3</sup> É importante dizer que não vemos o *Emílio* como uma literatura pedagogizante. Embora se considere o fato de ser obra literária com cunho pedagógico, não queremos dar essa perspectiva. A nossa leitura se funda na noção de leitura (e aprendizagem) pelo prazer.

mesmo o homem; é preciso que seja domado como um cavalo adestrado; [...] apará-lo à sua maneira, como uma árvore.” (ROUSSEAU, 2009, p.7). O caráter formativo da educação surge, nessa esfera, no momento em que o indivíduo é remodelado para atender às expectativas do próprio homem. Nesse mesmo sentido, se se pensar sobre o seu efeito estético da obra, enquanto literatura, encontraríamos em Iser (1999) a importância da interação entre o texto e o leitor, evidentemente, influenciado pela fenomenologia husseliana, Iser dá espaço para que o leitor atualize as suas interpretações. Logo, no âmbito da literatura, o *Émile* cumpre o seu intento de comunicar (leia-se: educar) e o de estimular as competências leitoras do receptor.

Podemos inferir ainda que, possivelmente, as ideias do autor do *Contato Social*, a respeito da educação, tenham sofrido grande influência do seu contexto histórico, uma vez que tratava-se de um período que caminhava rumo ao declínio total da monarquia e o próprio Rousseau já buscava apartar-se da filosofia, rumando à literatura. Nesse aspecto, podemos acrescentar que *Emílio* foi escrito em um período em que instituições notadamente organizadas como a família, a Igreja e o Estado se encontravam em processo de consolidação sendo, portanto, fundamental como fonte de inspiração para o *Émile*.

Nesse âmbito, por conseguinte, ele inaugura um discurso sobre a educação que assenta a sociedade como principal foco de denúncia. Sobre a repercussão do conteúdo dessa produção intelectual, pesquisadores modernos afirmam:

De modo geral, ele denuncia uma sociedade que legitima as desigualdades e onde a vida em comum é regida por convenções e formalismos. [...] vemos uma sociedade em processo de franca reorganização. A nobreza se sustenta apenas pela formalidade e pela exploração dos súditos. O clero parece perdido entre velhas e novas alianças. Amor e união conjugal estão separados, e o papel de amante, homem e mulher, é

apenas a outra face das relações estéreis e mantidas pela conveniência social. (STRECK, 2004, p. 18)

Esta reflexão confirma o caráter de revelações que *Emílio* apresenta em seu corpus quando de sua publicação, pois expõe as características de uma sociedade acomodada por convenções dissimuladas e dogmas religiosos. Ressalve-se que o autor não opera em um plano descritivo; isto é, ele não propõe formas herméticas para reformular a educação formal, ele indica padrões de uma instrução natural para o desenvolvimento da criança. Desse modo, ele estabelece que cada indivíduo deva ser formado por três tipos de mestres: a natureza, os homens e as coisas. Portanto, todos os recursos dos quais o indivíduo não dispõe ao nascer e que necessita quando adulto será dado pela educação e, essa educação ocorre pela natureza, pelo homem ou pelas coisas.

Dessa forma, as definições sobre o que é ser mal-educado e bem-educado, que decorrem da ideia de ensino, se baseiam em um par de oposições que presumivelmente estabelece a maneira como essa formação é adquirida pelo indivíduo. Por isso, o atendimento às diversas lições que são apreendidas pelo discípulo vai definir o padrão de educação oferecida pelo preceptor, isto é:

O discípulo em que suas diversas lições se opõem é mal educado e jamais estará de acordo consigo mesmo; aquele em que todas elas (*diversas lições*) recaem sobre os mesmos pontos e tendem aos mesmos fins vai sozinho para seu objetivo e vive consequentemente. Só esse é bem educado. (ROUSSEAU, 2008, p. 09) [itálico nosso]

Considerando-se uma significação mais ampla, essa educação que vem pela natureza se restringe ao desenvolvimento dos órgãos do corpo e das faculdades mentais inerentes ao indivíduo. Assim, na educação pela natureza não há como interferir, uma vez que o

desenvolvimento desses órgãos e faculdades é interno, logo, não depende do próprio homem. Dessa maneira, cabe ao preceptor ensinar ao seu discípulo o uso adequado dessas capacidades e a partir do momento em que o sujeito aprende a lidar (fazer uso) com suas capacidades físicas e mentais se estabelece a educação que vem pelo homem. Daí, a ideia de que o uso desse desenvolvimento constitui uma suposta dependência.

A educação que vem pelas coisas é o resultado das experiências do sujeito com os objetos que o cercam. Desse modo, a educação pelas coisas é regulada por uma aquisição individualizada e depende, em parte, do próprio sujeito. Em síntese temos que “... dessas três educações diferentes, a da natureza não depende de nós; a das coisas, só em alguns aspectos. A dos homens é a única de que somos realmente senhores; mesmo assim, só o somos por suposição.” (ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 9).

Pensando-se nessa educação pela natureza, encontramos mais uma vez um espaço para a leitura literária, sobretudo se pensada em uma educação leitora daquele leitor que atualiza a obra, que dá sentidos a ela, pois provoca, instiga e permite que o sujeito leitor vivencie as múltiplas experiências para, assim, dar sentido ao texto. E essa provocação está presente ao longo de toda a leitura do *Emílio*, que no seu vislumbre de modernidade incita o leitor.

### **A consciência das sensações.**

Ora, seguindo Rousseau em uma perspectiva mais educacional, a criança já nasce sensível e desde cedo é afetada por diversas formas pelos objetos que a cercam. Porém, durante o processo de aquisição da consciência das sensações podem ocorrer duas possibilidades para a manifestação dessas percepções. Mediante a atuação dos objetos sobre as crianças, elas podem: procurar, ou evitar tais objetos de acordo com a sensação que estes produzem. Isto é:

Assim que adquirimos, por assim dizer, a consciência de nossas sensações estamos dispostos a procurar ou a evitar os objetos que as produzem. [...] Essas disposições estendem-se e firmam-se à

medida que nos tornamos mais sensíveis e mais esclarecidos; forçados, porém, por nossos hábitos, elas se alteram mais ou menos segundo nossas opiniões. Antes de tal alteração, elas são o que chamo em nós a natureza. (ROUSSEAU, 2009, p. 11).

Nessa perspectiva, a procura ou a recusa por determinados objetos se convencionam a partir do condicionamento das sensações produzidas por estes objetos. Dessa maneira, as sensações apresentavam-se como agradáveis ou desagradáveis de acordo com a conveniência ou a inconveniência que se estabelece entre o indivíduo e tais objetos. Isto é: a conveniência entre o sujeito e os objetos se dá conforme os juízos que atuam no indivíduo. Vale ressaltar ainda que tais juízos só se firmarão na medida em que o sujeito se torna mais sensível e esclarecido. Para Rousseau, (*op. cit.* p. 11), portanto, “é com essas disposições primitivas que deveríamos relacionar tudo”.

### **As formas contrárias de educação: pública e comum versus privada e doméstica; o campo versus a cidade.**

Rousseau assevera que seria necessário escolher entre fazer um homem ou fazer um cidadão, uma vez que não há a possibilidade de fazer os dois. Nesse sentido, ele estabelece um argumento que invalida qualquer questionamento acerca de tal axioma. Ou seja: se por um lado, o indivíduo fosse educado para ser exclusivamente homem, este seria forçado a combater as instituições sociais, por outro lado, sendo educado para ser cidadão estaria forçado a combater a natureza.

Surgem então, desse axioma, as proposições que direcionam à ideia de que o homem natural é tudo para si mesmo, enquanto o homem civil – cidadão – é uma unidade. Ou seja, enquanto o homem natural “... é a unidade numérica, o inteiro absoluto, que só se relaciona consigo mesmo e com seu semelhante, [...] o homem civil é apenas uma unidade fracionária que se liga ao denominador.” (ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 11).

Nesse aspecto, podemos compreender que para o autor, o cidadão estaria preso a uma relação perpétua com o todo que é o corpo social, enquanto o homem natural estaria associado a ele próprio. Talvez daí tenha surgido uma crítica atroz em relação às instituições sociais onde o mestre suíço estabelece um paralelo entre a educação pública e comum em comparação à educação particular e doméstica, principalmente no que se refere à formação recebida nos colégios. Assim, afirma:

Não posso encarar como instituição pública esses ridículos estabelecimentos chamados colégios. Tampouco considero a educação da sociedade, pois, tendendo essa educação a dois fins contrários, não atinge nenhum dos dois; só serve para criar homens de duas faces, que sempre parecem atribuir tudo aos outros, e nunca atribuem nada senão a si mesmos. Ora, sendo comuns a todos, estas demonstrações não enganam ninguém. (ROUSSEAU, 2009, p. 13)

Rousseau ratifica que a educação, certamente, nada mais é senão um hábito. A partir desse argumento é possível compreender que os elementos formativos que o sujeito recebe quando do processo de educação numa esfera social – pública e comum – servirá para formar nesse indivíduo marcas indeléveis de uma educação deturpada.

Dessa forma, embora em uma acepção polêmica, porém acessível, o autor de *Émile*, considerava que as instituições sociais que melhor cumprem o seu papel quando da formação do homem são aquelas que corrompem ou deturpam o indivíduo. Assim, enquanto a educação pública e comum desvirtua o aprendiz, a educação particular e doméstica – aquela recebida por Emílio – seguiria a ordem apropriada das coisas ou da própria natureza. E, nessa perspectiva, Emílio se tornaria o discípulo ideal.

Observa-se que o autor menciona também o filósofo grego Platão (427-348 a. C.) quando da argumentação sobre a educação pública. Nessa esfera, afirma que *A República* não poderia versar sobre política e rígidas leis jurídicas como poderiam supor os que a leram exclusivamente pelo título. Contrariamente, Rousseau acreditava que *A República* poderia ser considerada um tratado sobre educação, uma vez que estabelece a estreita relação entre o papel do Estado na formação do homem e a atitude desse homem na sociedade como resultado de uma educação pública. Em reflexões sobre a pertinência dessa temática, Teixeira (1999) afirma:

A perfeição do Estado dependerá, em primeiro lugar, da perfeição dos cidadãos. A tarefa do educador será ajudar seu ‘pupilo’ a contemplar as *ideias*, internalizando-as e vivendo-as, formar o homem moral que, inserido na sociedade, construirá o Estado justo. [...] a reforma da *polis* somente será possível através de uma atitude pedagógica radical e racional que será feita por meio da Filosofia. (TEIXEIRA, 1999, p. 114).

Platão, pois, idealiza, enquanto Rousseau afirma o que Teixeira (*op. cit.*) legitima, que é essa noção sobre a educação e a função do Estado. Na obra *A República*, no discurso sobre o papel do Estado na formação do homem, Platão acrescenta que a possibilidade da construção do Estado no homem está atrelada a uma educação autêntica, isto é, a educação que privilegia o próprio homem em sua natureza. Nesse domínio de argumentação, Rousseau e Platão asseguram cada um à sua forma, que a educação assume contornos tão importantes para o homem social que não poderia ficar unicamente a cargo da família. Ora, na cidade idealizada por Platão, o Estado deveria promover e ser responsável pela educação – que deveria ser baseada no tipo de alma de cada um – daí o caráter utópico de *A República*.

Nessa mesma perspectiva em que propõe algumas formas contrárias de educação, o filósofo genebrino estabelece ainda outro par de oposições em relação à formação da criança: a cidade e o campo. Assim, enquanto a percepção da cidade na educação da criança assume uma configuração abismal em relação à espécie humana, o campo é a representação de uma educação saudável e natural.

Ao contrário do que se possa inferir, o discurso de Rousseau não defende o campo numa representação de bucolismo estético ou mesmo da exclusiva valorização poética da paisagem, antes, ele pensa o campo enquanto uma reprodução da existência do homem natural que é a verdadeira condição humana. Logo, viver na cidade seria contrariar a natureza humana. Nesse âmbito, faz-se necessário lembrar que essa reflexão a respeito da paisagem e da natureza é retomado com mais vigor em *Rêveries d'un promeneur solitaire*, obra que tem, decididamente, inclinação romântica, configurando-se como uma obra precursora sobre a temática da natureza romântica tão importante enquanto tema do século XIX.

Nesse aspecto é essencial advertir que ele defende categoricamente a permanência da ama-de-leite (de Emílio) no campo para que a criança seja amamentada de forma saudável e assim possa desenvolver-se sem enfermidades e sem outros malefícios comuns da cidade. Desse modo, em vez de a criança ser amamentada na cidade por uma ama-de-leite trazida do campo, é a criança que deve deixar a cidade para viver no campo.

Rousseau é categórico ao assegurar que a ama-de-leite devesse permanecer no campo para que assim pudesse oferecer para a criança além do leite intenso, benéfico e novo, o ambiente saudável e o ar puro do campo. Percebe-se que o autor exclui inteiramente a possibilidade de Emílio ser amamentado por uma mulher da cidade, uma vez que a representação urbana traz consigo a ideia de doenças e males. Ou seja:

Os homens não são feitos para serem amontoados em formigueiros, mas para se espalharem pela terra que devem cultivar. Quanto mais se reúnem, mais se corrompem. As doenças do corpo, assim como os vícios da alma, são o efeito



infalível dessa associação muito numerosa. De todos os animais, o homem é aquele que menos pode viver em rebanho. Homens reunidos como carneiros morreriam em pouquíssimo tempo. O hábito do homem é mortal para seus semelhantes. (ROUSSEAU, 2009, p. 43)

Quando assegura que os homens não deveriam viver aglomerados, ele destaca sua principal argumentação quando da elaboração do ideal de educação que é a formação natural do Emílio. Para além de uma ama-de-leite que pudesse amamentar a criança no campo, afastados da cidade e das interferências dissimuladas do ambiente urbano, ele sugere ainda os termos do caráter da ama-de-leite, isto é, que a ama fosse sadia de coração e de corpo e que tivesse bom temperamento, zelo, paciência, brandura e asseio.

Ora, uma educação pública e comum *versus* uma educação particular e doméstica, e ainda a criação do Emílio na cidade ou criação do Emílio no campo constituem as duas formas contrárias de educação que a criança pode receber no período que corresponde à idade da natureza. Porém, Rousseau se ocupou também em descrever, de forma minuciosa, a alimentação da ama-de-leite que deveria ser observada para que o Emílio crescesse sem doenças, por isso adverte:

Reformai as regras de vossa cozinha e não useis nem fritura, nem farinha dourada na manteiga; que nem a manteiga, nem o sal, nem os laticínios passem pelo fogo e os legumes cozidos na água só sejam temperados quando chegarem ainda quentes à mesa; assim, o alimento magro, longe de causar alterações à ama, fornecer-lhe-á leite em abundância e da melhor qualidade. (Idem, 2009, p. 42)

Observa-se que todo esse discurso tem como principal foco manter o Emílio em permanente contato com sua verdadeira condição humana. Não apenas na configuração do espaço físico mais adequado para a formação da criança, mas também na correspondência mais apropriada à sua sobrevivência: o alimento saudável que garantirá o desenvolvimento integral do Emílio ao longo da idade da natureza.

### **O desenvolvimento da criança: sensações, hábitos e linguagem**

É interessante lembrar que J.-J. Rousseau era filho de um relojoeiro e neto de um pastor protestante; porém, pode-se dizer que, muito provavelmente, ele não recebeu uma educação ideal uma vez que escolheu abandonar os cinco filhos na roda dos enjeitados. Sobre esse fato, Streck (2004, p. 18) questiona: “Como alguém que comete tal crueldade pode atrever-se a falar de educação?” Ora, não cabe nenhuma censura ou concepções moralistas, pois o fato é que Rousseau oferece em *Emílio* contribuições sólidas e bem definidas a respeito da formação da criança – Emílio, o aprendiz ideal.

Dentre essas contribuições está a aceção acerca das sensações e hábitos que a criança desenvolve ao nascer. A criança precisa de um período adequado para formar as primeiras impressões representativas que se manifestam por meio dos objetos. Ou seja, quando bebê, ela compreende exclusivamente a dor e o prazer ainda que não tenha consciência de seus significados. Em Emílio, pode-se ler:

As primeiras sensações das crianças são puramente afetivas, elas percebem o prazer e a dor. Não podendo nem andar, nem pegar, elas precisam de tempo para formar aos poucos as sensações que lhes mostram os objetos exteriores a elas. Mas, enquanto esperam que esses objetos se estendam, se afastem [...] de seus olhos e tomem para elas dimensões e figuras, o retorno das sensações afetivas começa a submetê-las ao império do hábito. (ROUSSEAU, 2009, p. 49).

Para esse filósofo, a educação do sujeito inicia com o nascimento, e “... antes de falar, antes de ouvir, ele já se instrui” (ROUSSEAU, 2009, p.48). Nessa perspectiva, podemos destacar que os hábitos que a criança adquire nada mais são do que representações do desejo; por isso, na obra, o autor condena o constante atendimento aos choros e gritos emitidos pela criança. Pode-se acrescentar ainda que a alimentação e o sono mantidos dentro da necessidade para a sobrevivência do recém-nascido será suficiente para o desenvolvimento e, atendidas essas prioridades, o desejo pelo alimento e pelo sono já não se manifestará em função da necessidade, antes do hábito.

Por isso, “... o único hábito que devemos deixar que a criança adquira é o de não contrair nenhum” (ROUSSEAU, 2009, p. 49). Nesse sentido, é imprescindível cortar o hábito do desejo, pois a criança não pode ter os desejos atendidos uma vez que a vontade supera a verdadeira necessidade. Vale ressaltar que a educação ideal vem pela natureza, pelas coisas e pelo homem e, a partir do momento que a criança subverte a ordem da natureza pela manifestação do desejo – o hábito, – cabe ao preceptor fazer as devidas asserções.

A educação que vem pela natureza deve estabelecer entre a criança e os elementos ao seu redor uma relação sem estranhamentos, isto é, quando uma criança se habitua a ver objetos supostamente horríveis todos os dias, logo se acostumará e o conceito de horrível assumirá uma compreensão natural. Dessa forma, acrescente-se a concepção sobre a gradativa inserção de objetos considerados apavorantes para a criança, afirmando-se:

Quero que a habituem a ver objetos novos, animais feios, repelentes, esquisitos, mas aos poucos, de longe, até que se acostume e, de tanto vê-los serem pegos pelos outros, também ela, enfim os pegue. Se durante a infância viu sem terror sapos, serpentes, camarões, quando adulto verá sem horror qualquer animal. [...] Nunca vi camponês, homem, mulher

ou criança, que tivesse medo de aranhas. [...] Já não há objetos horrendos para quem os vê todos os dias. (ROUSSEAU, 2009, p. 50)

Observa-se que para o autor de *Emílio* a gradação lenta e ajuizada quando da inserção de objetos considerados nocivos ao convívio da criança a tornará destemida quando adulta. “Trata-se de acostumar Emílio com o barulho de uma arma de fogo? Começo por queimar uma carga numa pistola. [...] enfim, eu o acostumo aos tiros de fuzil, de canhão e às denotações mais terríveis.” (ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 51).

### **A linguagem e o exercício do domínio.**

No que concerne à linguagem, poder-se-ia afirmar que aí estaria a maior conexão entre a obra de Rousseau e a literatura, entretanto o laço vai muito mais além. A linguagem que um recém-nascido exprime está limitada exclusivamente no campo das expressões das sensações e emoção que podem se manifestar por meio de caretas ou olhares. Por um lado, quando as sensações afetivas são agradáveis, a criança poderá expressar tais sensações através de caretas e, uma vez que não penosas, ela (a criança) as desfrutará em silêncio, por outro lado, quando as sensações são desagradáveis, a criança poderá expressar os sentimentos por meio de olhares, e esses sentimentos serão manifestados por gritos e choros.

O desenvolvimento dessa linguagem não se dá num campo racional, pois, “...antes da idade da razão, fazemos o bem e mal sem sabê-lo, e não há moralidade em nossas ações. [...] só a razão nos ensina a conhecer o bem e o mal.” (ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 56). Ou seja, a linguagem verbal não pode ser considerada a única linguagem usada pelo ser humano, no seu empenho em nomear os seres e identificar semanticamente o mundo. A linguagem da criança – que ainda não fala – pode também ser avaliada por meio das expressões de sentimentos e sensações em relação aos outros. A distinção entre o uso

dessa linguagem e o exercício da dominação é a chave para a formação do Emílio.

Para Rousseau, é imperceptível a fronteira que separa a manifestação das sensações de uma criança que chora por fome, sede ou sono, do domínio que ela pode exercer ao perceber que essa linguagem pode ser usada enquanto instrumento de dominação. É preciso antes, analisar com extrema atenção a linguagem e os sinais que ela emite, para que, quando estiver numa idade em que não souber dissimular, seja possível assinalar em suas feições o que é proveniente da natureza e o que é da opinião.

Nesse sentido, ele enfatiza a necessidade de suprir todas as demandas da criança para, então, perceber o que é verdadeiramente precisão e que é desejo de dominação. Uma criança que não se encontra enferma, que já foi alimentada e está com as fraldas secas, mas, ainda assim, chora continuamente, chora por teimosia e hábito. Nesse caso, “...o único meio de curar ou prevenir esse hábito é não dar-lhe nenhuma atenção. Ninguém gosta de fazer algo inutilmente, nem mesmo as crianças.” (ROUSSEAU, *op. cit.*, p 61).

Para além da linguagem expressa por meio de caretas e olhares, a dominação pode ser exercida através do próprio vocabulário – numa idade posterior. Por isso, assevera:

Restringi, pois, o mais que puderdes o vocabulário da criança. É um imenso inconveniente ela ter mais palavras do que ideias e saber dizer mais coisas do que pode pensar. [...] As crianças que são muito apressadas a falar não têm tempo para aprender a pronunciar bem, nem para pensar bem no que lhes fazem dizer. [...] Creio que uma das razões por que os camponeses geralmente têm ideias mais justas do que os cidadãos é que seu dicionário é menos amplo. Têm poucas ideias, mas comparam-nas muito bem. (ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 68)

Mais uma vez, ratifica-se a importância de viver no campo e encerra o *Livro I* da obra *Emílio*, concluindo que o domínio que a criança pode exercer sobre os adultos reside no falar e no escutar. Ou seja, ela não necessitaria nunca ser ouvida e deveria falar apenas as palavras que realmente soubesse o significado e pudesse articular corretamente. Só assim, ela não exerceria nenhum tipo de dominação.

### **Considerações finais.**

Considerado um dos principais pensadores sobre a educação, Jean Jacques Rousseau apresenta na obra *Emílio*, os instrumentos teóricos que séculos depois ainda balizam as discussões acerca das temáticas pertinentes à educação. Ora numa definição polêmica, ora numa esfera mais doutrinária, o Emílio – aluno ideal – é modelado a partir de uma tríplice concepção de educação: aquela que vem pela natureza, a que vem pelas coisas e a que se dá pelo homem.

O que distingue a formação de Emílio no *Livro I: A idade da natureza – o bebê (infans)* é a projeção de uma educação ideal, tendo como principal foco a permanência da criança em contato com a natureza. Afastado da cidade, onde seria alvo de uma educação superficial e controlada por um Estado que não valoriza a alma subjetiva, Emílio encontraria apenas no campo os benefícios ideais oferecidos pela natureza e viveria em harmonia com sua condição humana. Emílio é a idealização de uma educação.

Acompanhado exclusivamente de um preceptor e uma ama-de-leite, Emílio seria então, educado naturalmente pelos fatos – coisas – a partir das inferências instrumentalizadas unicamente pelo seu preceptor. Nesse sentido, o filósofo é categórico quando da organização humana em torno de Emílio, isto é, “...uma criança não deve conhecer outros superiores além dos pais, ou, na falta deles, do preceptor e da ama-de-leite, e, mesmo assim, um deles já é demais.” (ROUSSEAU, *op. cit.*, p.40).

Baseados no *Livro I: A idade da natureza – o bebê (infans)* da obra *Emílio*, concluímos que a criança aprende a falar, a andar, a comer praticamente ao mesmo tempo, e este é propriamente o primeiro período de sua vida: a idade da natureza. Isto é, os primeiros desenvolvimentos da infância ocorrem quase todos simultaneamente.

“Antes, não é nada mais do que aquilo que era no ventre se sua mãe.” (ROUSSEAU, *op. cit.*, 2009, p. 68). Antes de nascer para existir em sua condição humana, a criança é desprovida de sentimentos, ideias e não tem qualquer sensação e nem sequer percebe sua existência.

É, portanto, essa visão da natureza, do homem e das coisas que nos permite dizer também que Rousseau, além de ser um dos principais pilares da educação moderna, é também um dos primeiros autores a instigar o leitor, permitindo que o receptor desse texto seja incomodado por sua própria experiência leitora.

### **OF NATURE, OF MEN AND THINGS: AMONG THE AESTHETIC EFFECTS OF THE WORK AND THE CONCEPT OF EDUCATION IN EMILE, BY JEAN-JACQUES ROUSSEAU**

The relationship between literature and the humanities major is a subject of a permanent presence in the faculties of Lettres. The complexity of the theme is probably the main reason of this permanence. Within the issue, which brings together literature and philosophy, there are many reflections caused since the Age of Enlightenment. Therefore, considering the relationship between literature and philosophy, or education, the history of French literature took for himself one of the greatest names of the century, the Swiss Jean-Jacques Rousseau. So, this article aims to analyze the conceptions of education proposed by this philosopher and political theorist exposed in the work *Emile, or On Education*, focusing on the Book I: The Age of nature - the baby (*infans*). Based on proposals presented by the author, with this study we intend to highlight the main settings on the development of children and the triple meaning of education: what is by nature; the coming of men; and, education for things. We will also take based on the theoretical tools worked by Rousseau (2009), Streck (2004) and Teixeira (1999), pointing especially to aspects of the work that make it a benchmark for modern education, as well as a landmark of French language literature, for its aesthetic effect.

**Keywords:** Education. Nature. *Emile*. Rousseau. Aesthetics.

## Referências

- CHAUÍ, Maria Helena. *Filosofando*. 3ª ed. São Paulo: Moderna. 2003.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 2 v. 1999.
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008.
- PLATÃO. *A República*. Tradução e organização Jaime Guinsburg. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva. 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2009.
- STRECK, Danilo R. *Rousseau e a educação*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.
- TEIXEIRA, Evilásio F. Borges. *A educação do homem segundo Platão*. 1ª ed. São Paulo: Paulus. 1999.



# **VIOLÊNCIA CONGÊNITA: A REALIDADE REPRESENTADA POR NOVOS ESCRITORES BRASILEIROS**

Murilo Filgueiras CORREA<sup>1</sup>

Clarice Zamonaro CORTEZ<sup>2</sup>

**RESUMO:** A ficção brasileira contemporânea apresenta maneiras diversas de representações da manifestação e da configuração da violência na vida social. O mundo, segundo Pierre Lévy (1997), está submerso em um oceano infinito de informações e plataformas de acesso, diminuindo distâncias e encurtando caminhos, colocando os textos praticamente na mesma estante. Ciente da nova situação e com vistas ao estabelecimento de critérios de julgamento acerca da presença da literariedade no texto, o presente artigo procura demonstrar como dois novos autores brasileiros, Ferréz e Marcelino Freire, tratam a temática da violência. Sob os pressupostos teóricos de Roland Barthes acerca de literariedade e das propostas da leitura comparada de Inês Oseki-Dépré e Sandra Nitrini, as diferentes formas de representação da violência e da vida miserável e silenciosa da periferia das grandes metrópoles serão estudadas. Refletindo e comparando as características narrativas dos dois autores, este artigo visa contribuir com questões relativas ao julgamento e seleção de obras que apresentam narrativas sobre a temática da violência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literariedade. Violência. Literatura brasileira contemporânea.

## **Introdução**

Violência não é novidade. Depois da orgia tudo está explícito, sobressaltado, e a violência contra o ser humano tornou-se, tragicamente, característica inerente ao próprio ser humano. A única

---

<sup>1</sup> UEM – Universidade Estadual de Maringá. PLE – Pós-graduação em Letras. Maringá – PR – Brasil. <professormurilo@live.com>

<sup>2</sup> Orientadora, UEM – Universidade Estadual de Maringá. PLE – Pós-graduação em Letras. Maringá – PR – Brasil. <zamonaro@teracom.com.br>

barreira que ainda abstrai o homem da irracionalidade é sua hipocrisia – louva um filme onde se pode contar o número de mortes por minuto, porém não admite maus tratos aos animais de estimação. Da mesma forma, na literatura, as formas e os conteúdos parecem, cada vez mais, já esgotados, fadados à repetição como fantasmas – a inovação estaria, justamente, em sua destruição e desconstrução, um violento renascimento, uma insurgência de camadas alhures, com roupagens novas e inesperadas, espelhando uma nova realidade, hedionda e silenciada. Dentro desse prisma estão os novos escritores brasileiros, Marcelino Freire e Ferréz, cujas obras são objeto deste trabalho. São escritores ditos “marginais” ou fora do cânone, mas que retratam os ecos da miséria, da opressão e da sobrevivência torturantes dentro da grande metrópole. O estudo demanda um aporte teórico também contemporâneo e capaz de refletir sobre a temática proposta.

Terry Eagleton apresenta-se como um pessimista por vocação, sua desilusão atinge não somente a literatura. A própria crítica também é vítima da negação de importância dada pelo teórico marxista inglês. Cronologicamente, ele afirma no prefácio de *“A Função da Crítica”* (1984) que a atividade crítica, hoje, perdeu toda sua função e relevância social. No ano seguinte, na obra *“Teoria da Literatura: uma introdução”* (1985) certifica que a literatura, como processo canônico e sistemático que conhecemos, simplesmente não existe (p. 16) e, recentemente, na obra *“Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo”* (2011), Eagleton defende a amarga tese de que a obra de arte é impossível nos dias atuais, não existe mais tragédia nem comédia, a despeito do quão violentos ou ridiculamente hilários alguns eventos atuais ocorrem, visto que, para ele, o ser humano é viciado no auto-engano e dele se recusa a distanciar-se (p. 251).

Leyla Perrone-Moisés (1998), na contramão de Eagleton, defende a manutenção de um sistema que retenha determinadas convenções de modo a tornar-se parâmetro para realização de julgamentos de valor em literatura, uma espécie de paideuma mutante, que acompanhasse a evolução histórica, destacando os escritores capazes de captar a essência de sua contemporaneidade e traduzi-la em linguagem, entregando uma obra passível de continuidade de

interpretações e capacidade de acolhimento de novos leitores com o passar do tempo (p. 190).

Ambos respondem com suas opiniões a efeitos advindos da popularização dos Estudos Culturais, distanciando-se de normas técnicas consagradas e modelos de beletrística, tais estudos constituem, como afirma Jonathan Culler (1999), uma focalização mais da prática que da teoria, sobre as manifestações de funcionamento da cultura e debates acerca do sentido, identidade, representação e agência (p. 49).

O presente estudo almeja caminhar por tais trilhas tortuosas, controversas e criadoras de acalorados debates acerca da importância histórica e do futuro da literatura, a partir de uma análise comparada entre os dois autores da Literatura Brasileira contemporânea, apresentando, textualmente, marcas distintivas que chamam a atenção quando colocadas sob o olhar da Literatura Comparada.

Primeiramente, o conceito de Sandra Nitrini (2000) sobre o invariante, considerando que os estudos comparados enfrentam uma crise aparentemente sem fim – a crise de definição do objeto invariável de análise (p. 55) – torna-se, de certa forma, comum às duas obras selecionadas para este artigo. O invariante deste trabalho é a literariedade, mais precisamente as manifestações que a obra alcança sua poeticidade, aquilo que causa estranhamento e, conseqüentemente, o prazer do texto.

Admitindo a metáfora como característica poética e a metonímia como prosaica, Inês Oseki-Dépré (1990) afirma, concordando com Jakobson, que a prosa constitui uma empresa interpretativa mais complexa, uma vez que se funda sobre princípios diversos (p. 23). Nas palavras da autora, “O texto de prosa torna-se literário ou portador de literariedade quando a ‘representação do real’ se desvanece em proveito da relação sintagmática que em geral a veicula” (OSEKI-DÉPRÉ, 1990, p. 52). Somam-se às considerações de estranhamento os pontos de vista de Roland Barthes (1973, 2003) e Catherine Belsey (1982), permitindo uma incursão comparativa e interpretativa das obras “*Capão Pecado*” (2000) e “*Angu de Sangue*” (2005), escritas respectivamente por Ferréz e Marcelino Freire, procurando as manifestações da realidade que as aproximam e as distanciam da literariedade.

Ferréz, nascido em 1975, sempre morou no distrito periférico Capão Redondo, na Grande São Paulo, local popularmente conhecido como favela e que possui grande índice de criminalidade. O título *Capão Pecado* remete a uma representação vinda de dentro do espaço, um texto insurgente, emergindo num emaranhado de transgressões, maldade, violência e morte. Já *Angu de Sangue* sugere uma “mistura sangrenta”, um todo caótico onde vida e morte que se confundem, não opostas, mas caminhando juntas, misturadas num pandemônio de violência. Marcelino Freire nasceu em 1967, no estado de Pernambuco e hoje vive na cidade de São Paulo. Em 2006, venceu o Prêmio Jabuti de Literatura, na categoria de contos com a obra “*Contos Negreiros*” (2005).

## **Literariedade e Prazer**

Há certa confusão quanto ao uso de alguns termos do vocabulário da crítica acadêmica, especialmente com os relacionados ao prazer do texto e da leitura. O próprio Roland Barthes não se esquivou do problema teórico e conceitual que envolve tais preceitos, como afirmou em “*O Prazer do Texto*” (1987), “Prazer/Fruição: terminologicamente isto ainda vacila tropeço, confundo-me” (p. 07). A dúvida de Barthes é consequência de um impasse entre o prazer erótico, imediato, de satisfação, de fruição, e o prazer rebuscado, ponderado, misterioso e que clama pelo constante (re)descobrimento de si próprio através da leitura, sempre singular, ainda que realizada repetidamente pelo mesmo leitor. Para Barthes, a peleja realizada com (e por vezes até contra) o texto em busca de seu prazer resulta numa modalidade elevada de deleite, “Não estamos aqui na perversão, mas na procura” (BARTHES, 1987, p. 08).

Esta procura o leva à formulação do conceito de fenda, uma espécie de espaço que separa duas margens, de um lado a sensatez, a conformidade, o tributo ao cânone e a sua repetição, o uso escolar da linguagem. Do outro, o vazio, no sentido de algo ainda disforme e passível de assumir novos contornos e que, no fim das contas, não é mais do que o próprio lugar de seu efeito, onde ocorre a morte da linguagem. Portanto, para Barthes, “Nem a cultura nem sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica”

(BARTHES, 1987, p. 11). Atuando na fenda, o escritor retira da cultura a essência daquilo que é tido como correto e da destruição os moldes possíveis que ainda esperam por preenchimento, resultando no retorno da cultura como margem, posto que assume novas e inesperadas formas.

Inês Oseki-Dépré, na obra “*A Propósito da Literariedade*” (1990), constrói um interessante panorama de criterização com vistas ao estabelecimento de recursos linguísticos e semânticos tidos como necessários à composição do texto literário, as diferenças que configuram a literariedade na prosa e na poesia e os mecanismos usados por prosadores e poetas. Serão retomadas aqui algumas ideias da autora que servirão de fundamento para a discussão proposta.

Em primeiro lugar, o conceito de literariedade apresenta-se como uma espécie de diferencial da obra de arte, algo que a eleva entre as outras, fazendo-a emergir, conforme Pierre Lévy (1997): um infinito oceano de informações engoliu o planeta, estabelecendo-se num local de culto, seja ele real ou virtual, físico ou cibernético. Para Oseki-Dépré, uma das maneiras de se perceber a literariedade:

[...] repousa sobre a presença recorrente num texto de vários códigos entre os quais distinguimos os códigos *a priori* (estruturas da língua, do gênero) e o código *a posteriori* (estruturação latente) resultante do conflito entre os primeiros e a experiência individual. (OSEKI-DÉPRÉ, 1990, p. 55)

Essa linha de raciocínio coincide com a de Roland Barthes, na obra “*Crítica e Verdade*”, de 2003. O autor defende que a ciência da literatura deverá abrir o texto em dois planos, no primeiro serão analisados os signos inferiores à frase, ou seja, a própria manifestação da linguagem e seus mecanismos de coesão e conotação, no segundo é a vez dos signos superiores à frase, uma espécie de caráter vertical superior no que concerne às alusões simbólicas e semânticas que emanam do texto (p. 219). O que se depreende é que o texto seja lido em suas particularidades individuais e também em seus diálogos

externos possíveis, sua capacidade de extrapolar os significados. Nas palavras de Oseki-Dépré (1990) este tipo de análise poderia constituir “[...] o critério que nos permitiria distinguir a obra ‘forte’ da obra ‘fraca’” (p. 57), enfim, fala-se da capacidade que obra “forte” tem de criar seu próprio gênero, instaurando sua própria forma e código, e também de ser passível de preenchimento por outras obras até o esgotamento (OSEKI-DÉPRÉ, 1990, p. 58).

Os diálogos exteriores dos signos possíveis de Barthes são características do que ele chama de prazer do texto, e tal prazer só é atingido quando o escritor consegue realizar a ligação das duas margens através da fenda. Oseki-Dépré, por sua vez, afirma que a relação dos códigos *a priori* e *a posteriori* são os constituintes da literariedade. Conclui-se que é na fenda que se encontram as características plurais, mutantes, instigantes e causadoras de desconforto, que convocam a uma leitura mais apurada, mais árdua, permitindo que os leitores extrapolem, devaneiem e estabeleçam ligações baseadas unicamente na leitura e na sua experiência pessoal de leitor, chegando ao prazer. A literariedade manifesta-se no mistério da fenda.

## **Estranhamento e Significado**

Por que se afirma corriqueiramente que é mais “fácil” ler “*Harry Potter*” do que “*Dom Casmurro*”? O que estaria por trás dessa tal facilidade? Catherine Belsey e Roland Barthes auxiliam nessa busca.

Barthes (1973) descreve de forma bastante didática os dois regimes de leitura. No primeiro regime, em uma obra best-seller, as articulações depreendidas para sua leitura são semelhantes às da anedota. A extensão da obra é considerada por conta de fatores como tempo e preguiça, se algum trecho se apresenta tedioso, saltam-se várias páginas sem que isso comprometa a compreensão total da obra (p. 19), passando a ser o legítimo texto de prazer, não desafiando o leitor em nada, pelo contrário, vale-se de confortos já programados por fórmulas já consagradas, seu real intuito é justamente a efemeridade.

No segundo regime, o texto de fruição é o oposto, sua leitura não deixa passar nada, é pesada, colada ao texto, lê-se com

arrebatamento, apreendendo em cada ponto o corte na linguagem, a ruptura do esperado:

[...] como no jogo da “mão quente”, a excitação, provém, não de uma pressa processiva, mas de uma espécie de charivari vertical (a verticalidade da linguagem e de sua destruição); é no momento em que cada mão (diferente) salta por cima da outra (e não uma *depois* da outra), que o buraco se produz e arrasta o sujeito do jogo – o sujeito do texto. (BARTHES, 1973, p. 19-20)

A imagem das mãos saltando uma por cima das outras ilustra o caráter vertical como pertencente ao texto de fruição. O “charivari” vertical é a destruição das convenções, é quando o texto se torna uma Babel feliz (BARTHES, 1973, p. 8), ou seja, a confusão, a não apreensão dos significados, pelo menos não imediatamente como num texto de prazer. Para escalar essa “Babel feliz” é necessário esforço, dedicação, vontade e, sobretudo, uma satisfação quase erótica em captar os múltiplos sentidos e significados dos textos. A fruição da leitura decorre das rupturas, dos códigos antipáticos, dos neologismos pomposos, “[...] mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática” (BARTHES, 1973, p. 11). O crítico metaforiza com a pornografia no sentido de ilustrar como a ruptura pode ser tomada como verdadeiro exemplo gramatical, exemplo a ser seguido – culminando num paradoxo onde a regra-mor é a destruição sumária das regras, a beleza encontra-se no íterim entre a destruição e o renascimento, chegando, novamente, na fenda. “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?” (BARTHES, 1973, p. 16). Nem nu, nem vestido, a fenda entre os dois é o mistério, aquele quase tocar, quase sentir, a sugestão é o lugar da fruição.

Catherine Belsey (1982) discorre acerca do papel da crítica estabelecendo o não-dito no texto, descentralizando-o com vistas à produção de um conhecimento real da história. Aliando a concepção mimética da arte por Aristóteles com a concepção romântica de que a

poesia é um transbordar espontâneo de sentimentos intensos, Belsey afirma que o produto disso tudo é uma espécie de realismo expressivo (p. 17), onde a representação do real não é o principal objetivo, não sem antes passar pelo filtro das subjetividades do artista, transformando, inevitavelmente, no produto final.

Para Belsey, “O realismo é plausível não porque reflete o mundo, mas porque é construído fora do que é (discursivamente) familiar” (BELSEY, 1982, p. 54), aí está o trunfo do estranhamento, fato também já pontuado por Antônio Candido quando afirmou em “*Literatura e Sociedade*”, que esta liberdade de romper os limites e transgredir as convenções é, contudo, “[...] o quinhão da fantasia que, às vezes, precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento de verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica” (CANDIDO, 2011, p. 22).

O invariante do presente estudo comparado é, portanto, a literariedade. E esta, conforme os argumentos até aqui elencados, se destaca pelo estranhamento que causa o sentimento de verdade e leva à fruição da leitura, fruição essa que é, em último caso, um prazer rebuscado, sofrido e, justamente por isso, gratificante, surpreendente e duradouro.

### ***Angu de Sangue e Capão Pecado***

“*Angu de Sangue*” e “*Capão Pecado*” são obras nascidas dentro do contexto da violência urbana. Sua leitura torna-se perceptível pelos relatos das relações sociais de suas personagens (representadas como “sobras” da experiência rural, agora deslocadas e marcadas pela forçada adaptação ao universo cruel da existência humana na grande cidade), pela presença da marginalidade de variadas formas de violência – física, moral, psicológica, ética, étnica, sexual, verbal, etc. Para intensificar a voz periférica de suas personagens, os dois autores utilizam como traço narrativo a linguagem peculiar dos estereótipos, envolvendo o leitor em instigantes passagens sinestésicas.

Neste contexto, nas 172 páginas de “*Capão Pecado*”, Ferréz faz ecoar a voz da favela, uma voz que pode ser ouvida em seu próprio discurso, não mais ocultado pela voz majoritária. O escritor abdica, à



sua maneira, da sua posição de autor ao transmitir o discurso da rua para a página do livro, aparentemente, sem qualquer tratamento ou edição prévia. A obra narra a história de Rael, garoto que possuía um sonho de se tornar escritor, mas este sonho se dilui a partir do rumo que toma sua vida. Ele se apaixona pela namorada do melhor amigo e resolve investir no romance proibido. Já com isso é possível ao leitor a construção da expectativa de um desfecho trágico.

O narrador revela o cotidiano de Capão Redondo, de Rael e de seus amigos envolvidos com drogas e criminalidade, que sonham um dia delas poderem se livrar. A representação da violência é explícita e recorrente, o distrito é descrito por Ferréz como “[...] um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado de Capão Pecado” (FERRÉZ, 2000, p. 18). Cenas de barbárie contrastam-se com tragédias inesperadas e surpreendentes, como a história de Dona Maria Bolonhesa, esposa de Raulio, mãe de Dida e Will, conhecidos de Rael. Raulio, condenado, fora preso após uma averiguação policial de rotina, mas os policiais suspeitaram do não cumprimento total da pena e, na dúvida, voltam a prendê-lo para verificar. Uma semana depois, o caso fora esclarecido e Raulio liberado. Porém, ao aproximar-se das imediações de sua residência, no Capão Redondo, percebe uma grande agitação policial. Burgos, traficante, assassino de aluguel e amigo de infância de Rael, havia executado Dida a tiros por uma dívida de drogas. Dona Maria Bolonhesa chorava copiosamente no local do crime, retirando-se para sua casa. Raulio, ao chegar e abrir a porta de casa se deparou com “[...] a pior visão que um homem pode ter: Dona Maria Bolonhesa, sua esposa, mãe de seus filhos, estava pendurada por um fio de cobre, amarrado ao teto, e sua barriga estava cheia de furos” (FERRÉZ, 2000, p. 51). Burgos terminara seu acerto de contas.

Outra passagem que ilustra a banalização da violência e sua consequente nova condição de rotina está na página 68. China, Mixaria e Burgos nadavam num rio quando subitamente foram tomados pelo pânico e saíram imediatamente da água, um corpo em avançado estado de decomposição boiara entre eles, esbarrando os pedaços da pele branca e mal cheirosa.

A trajetória da personagem Rael cumpre a expectativa que criara, porém, com algumas surpresas. Matcherros era seu melhor amigo e namorava Paula, porém a atração entre Paula e Rael foi

irresistível e uma paixão cresceu entre eles. Paula terminou seu relacionamento com Matcheros, sendo acusada de traidora e dissimulada. Rael consegue um emprego de caseiro numa fábrica e para lá se muda com Paula, mas eventualmente descobre que Paula o está traindo com o dono da fábrica e resolve vingar-se. Pede ajuda ao amigo Burgos, que lhe entrega uma escopeta calibre 12, auxiliando-o como motorista na fuga, quando mata o Sr. Oscar, dono da fábrica, com um tiro na cabeça. Preso pelos policiais, porém, Burgos consegue fugir.

Na cadeia Rael é executado pelo primo de Burgos com um lápis cravado em seu ouvido, enquanto dormia, a mando dele, que temia ser delatado pelo amigo de infância. Final trágico, marcado por traições, desencontros e crimes violentos.

A obra de Marcelino Freire, *“Angu de Sangue”*, 134 páginas, é uma coleção de contos que tratam da mesma temática de *“Capão Pecado”*. Em cada um dos dezessete contos o leitor se depara com “tipos” marginalizados específicos, ora encontra uma catadora de lixo, ou uma prostituta e, ao virar a página, se espanta com a barbárie cometida por uma mãe ao querer se livrar do filho ou, então, para sua surpresa, pode ainda se emocionar com uma história de amor fadada à autodestruição.

Para representar estes estereótipos da sociedade, Freire apresenta um narrador em primeira pessoa, em grande parte de seus contos, objetivando aproximar a ficção da realidade. A escolha da narração em primeira pessoa imprime um valor confessional ou de denúncia social no texto, tendo em vista ser a própria vítima, ou o agressor que narra a história. O leitor entra em contato com a própria fonte, o que o leva a acreditar naquilo que está sendo relatado. Cria, assim, uma espécie de máscara para a ficcionalidade no texto. Em geral, as narrativas em terceira pessoa impregnam um tom impessoal, o olhar do narrador que está distante dos embates, podendo acarretar, da parte do leitor, certa dúvida na veracidade dos fatos.

Diante da inviabilidade de condensar neste trabalho todos os dezessete enredos, três contos foram selecionados para servirem de base para o estabelecimento da comparação, são eles: *“Muribeca”*, *“Socorrinho”* e *“Angu de Sangue”*.

“*Muribeca*” apresenta-se como uma espécie de entrevista onde um interlocutor anônimo ouve as lamentações de uma moradora de um lixão em São Paulo, percebendo-se a ternura caótica e insana que a mulher encara sua vida e o lixo:

Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. [...] É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho? [...] E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? [...] Onde vou encontrar tanto remédio bom? E esparadrapo e band-aid e seringa? [...] A gente já conhece o que é bom de longe, só pela cara do caminhão. [...] Agora o que deu na cabeça desse povo? A gente nunca deu trabalho. [...] Não, eles nunca vão tirar a gente deste lixão. Tenho fé em Deus [...] Eles nunca vão conseguir tirar a gente deste paraíso. (FREIRE, 2000, p. 23-25)

Comovente, surpreendente e chocante, a narrativa desenvolve-se não como uma denúncia, mas como um suplício pelo direito à vida e à moradia, numa linguagem irônica, sarcástica, mórbida e sórdida. A denúncia existe, é gritante, pululante, urgente, porém, está além das palavras.

O segundo conto escolhido, “*Socorrinho*”, narra um estupro:

Moço, não, sua mão, suando, grito no semáforo, em contramão, suada, pelos carros, sobre os carros, carros, moço, não, viu sua mãe e a cidade [...] Socorrinho, algumas buzinas, céu de gasolina, ozônio, cheiro de álcool, moço, não [...] a mãe de Socorrinho acende

velas, incensos, chorando a Deus justiça divina, justiça duvidosa, viver agora o que seria se já não era [...] Maria do Socorro Alves da Costa, mulatinha, sumiu misteriosa, diz uma testemunha que um negro levou sua filha embora, revolta da família, vizinho, jornal, televisão, igreja [...] a mãe de Socorrinho ouvia boatos, silenciava à base de comprimidos, o marido já enlouquecido e internado, que miséria [...] moço, não, quero ir pra casa, não moço, não, o homem arreava as calças, mais o grito, moço, não, não, não [...] Socorrinho mais não entendia aquele mundo estranho, aquele desmaio de anjo. (FREIRE, 2000, p. 47-49)

Neste conto, Freire expõe focos narrativos em primeira e terceira pessoa, alternando-os subitamente à simples pausa de uma vírgula. Caótico, atópico, o efeito atingido assemelha-se a um beco sem saída, a uma radiografia mínima, porém, minuciosa da violência gratuita dentro do caos pseudo-organizado e dos contrastes da grande metrópole.

O terceiro e último conto selecionado possui o nome que intitula a coletânea, *“Angu de Sangue”* e narra uma surpreendente história de um sequestro relâmpago:

Quando o bandido entrou em meu carro, eu pensava em Elisa, nervoso, tentava esquecer o inferno que foi a nossa briga. Nem tive tempo de fugir do ladrão, nem de escapar daquele pensamento. Preso no sinal de trânsito. [...] A gente não entra (nem sai) da vida de uma pessoa assim, bruscamente. [...] Dei a carteira, saquei o cartão de crédito. Ele só quer o meu dinheiro, Elisa. Você é quem me ama. [...] Na contramão, fui sufocando outros carros, o ladrão raspando o olho do revólver nos meus olhos. [...] A senha, Elisa. A vida não vale a lei,

não vale a pena. [...] Esse sujeito não tem culpa. Elisa também não tinha. Sou eu o problema. [...] Trezentos reais. O safado achou pouco, queria ir ao meu apartamento roubar mais coisas [...] Não, não, espera aí. Nós poderíamos ir à casa de Elisa. Ali, logo ali. Eu poderia voltar à casa de Elisa. Seria uma desculpa para vê-la dormir. Para pedir perdão. [...] “Cadê a piranha, a piranha?” Eu te mato, te mato, te mato. [...] “O que você fez com ela?” “O que fiz?”, não respondi ao bandido. [...] “Atira, porra”, eu suplicava. [...] Fui mais rápido – atirei no desgraçado. Só foi alcançar o gatilho. O mesmo tiro. Com o mesmo revólver que deixei largado. Que matei Elisa, Meu Deus, que matei Elisa. [...] Corri até o quintal, liguei o carro, sumi até o próximo semáforo. Foi quando um homem estranho se aproximou, vejo que ele está mal intencionado [...] o sinal está fechado, Elisa, vai querer acabar outra vez com a minha vida. (FREIRE, 2000, p. 69-74)

A história do motorista que acaba de brigar com a mulher e é vítima de um assalto relâmpago em meio à caótica São Paulo apresenta-se como um retrato surreal de fluxos de consciência intensos, opostos, porém estranhamente entrelaçados. O narrador personagem demonstra medo, dor, arrependimento, culpa, amor, paixão, loucura, urgência e profunda melancolia enquanto descreve “em tempo real” o assalto que sofre. Freire conduz a narrativa de forma magistral no quesito apreensão do leitor, utilizando-se do foco narrativo em primeira pessoa, o autor cria a já comentada proximidade com a realidade, pois pode trabalhar com emoções comuns como o medo e a tensão pelo desfecho, momento para o qual Freire guarda sua maior surpresa.

Os pensamentos do narrador saltam da dolorosa lembrança de uma recente briga com a amada Elisa para a situação limite de vida ou morte em que se encontra, num fluxo desvairado de consciência, sendo

possível perceber que a desavença com a mulher perturba-o mais que o assalto em andamento. Em “*Angu de Sangue*”, após a violência há mais, e mais profunda, violência, configurando-se como um fluxo contínuo, em seu desfecho no semáforo que constrói uma cena idêntica à do início.

## A leitura comparada

A diferença básica entre uma notícia de jornal e uma crônica, também publicada no jornal, é o manuseio da linguagem. A notícia limita-se a informar, deve responder a perguntas básicas destinadas ao mero esclarecimento dos fatos ocorridos, perguntas do tipo “o quê”, “quando”, “onde”, “quem”, “por que”, objetivando notificar com concisão e objetividade. Já a crônica aproxima-se da notícia ao tratar de fatos ocorridos no cotidiano, porém se distancia quando dá liberdade ao escritor para tratar com a linguagem de maneira peculiar, seja ironizando ou concordando, seja num tom sarcástico ou de ternura, elevando ou denegrindo. O escritor tem o dever de buscar uma forma diferente de comentar a notícia ocorrida, refletindo no texto sua opinião e também a opinião do jornal. A crônica busca provocar no leitor algum tipo de reação, como faz o cronista do jornal Folha de São Paulo, José Simão, no seguinte trecho: “[...] ‘Delegado reduz fiança dos alunos da USP’. Todo mundo adorou essa: meia fiança. Tá certo: estudante tem meia-entrada e agora meia-saída” (SIMÃO, 2011).

Percebe-se, neste mínimo excerto, o uso da antiquíssima, porém sempre atual abordagem da realidade através do “*ridendo castigat mores*”, ou seja, através do riso, castigam-se, criticam-se os costumes, o cotidiano. José Simão é estranho à primeira leitura, causando certo desconforto inicial, logo preenchido pelo humor e pelo riso, causando no leitor uma reação diferente: da leitura descomprometida à leitura atenta da notícia escrita nos moldes tradicionais. Isso é literariedade.

As obras selecionadas para o presente artigo apresentam temas que não abrem espaço para tratamentos humorísticos como os apresentados por José Simão. Os autores Ferréz e Marcelino Freire buscam a literariedade de seus textos trilhando estratégias narrativas, cenas de violência que se aproximam da realidade, níveis de tensão das personagens inspiradas na periferia das grandes cidades.

Ferréz, como já afirmado, faz ecoar a voz do oprimido, da favela, da sujeira, da miséria e da dor. Enquanto escritor atua como uma espécie de canal de transmissão, onde as mensagens são passadas sem nenhuma espécie de tratamento aparente. Apresenta a barbárie como numa radiografia, nua e crua, despidorada, imaculada – Ferréz parece querer se distanciar dos artifícios artísticos e linguísticos em prol de uma exposição explícita e sincera da realidade corrosiva em que vive. Isto o aproxima do texto meramente jornalístico, como se percebe no fragmento abaixo:

Foi para seu quarto, apagou a luz e deitou, mas, antes de dormir, Rael se lembrou da família dos Pereiras que, em uma noite fria, decidiu acender um monte de carvão para aquecer a casa e foi dormir. A mãe, o pai e os dois filhos amanheceram mortos, asfixiados. (FERRÉZ, 2000, p. 100)

A maneira direta e objetiva com que o autor descreve tais fatalidades acaba aproximando sua escrita dos relatos jornalísticos, não abrindo espaço para preenchimento por parte do leitor, a não ser o sentimento natural de repulsa e abatimento provocado pelas imagens grotescas. Ao ler Ferréz sob a lente da fenda de Bathes, poder-se-ia afirmar que o escritor não realiza a dialética entre as duas margens manifestando na fenda uma linguagem outra, nova. Aparentemente ele trabalha apenas com um lado da margem, o lugar de disfunção da linguagem, de sua morte em detrimento da denúncia. Ferréz não faz questão de estar na fenda, seu desconforto não surge do literário, e sim da barbárie explícita, como nos sangrentos noticiários que apresentam a morte e o sofrimento com ares de fetiche. O texto não “[...] faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças” (BARTHES, 1987, p. 21).

Caso diferente é o de Marcelino Freire. Torna-se visível sua preocupação e cuidado com as palavras, seu trato com a representação, sua habilidade de “disfarçar” a denúncia por detrás das letras na página. O conto “*Muribeca*” é um vivo exemplo de disfarce da

**GUAVIRA LETRAS**, n. 18, jan.-jul. 2014

mensagem real, aquela que insurge do emaranhado de letras, que se faz entender dentro da Babel feliz. Na primeira leitura, temos os códigos *a priori*, o efeito de estranhamento causado pela leitura ativa o processamento dos códigos *a posteriori*, constituintes da literariedade (OSEKI-DÉPRÉ, 1990, p. 55).

Em “*Socorrinho*” o leitor identifica um jogo de trocas de narrador, ambientando dessa forma a narrativa dentro do caos da vida na cidade grande e demonstrando como ele anula atrocidades particulares como um caso de estupro, enquanto a mãe reza, impotente, em casa pelo retorno da filha. O narrador sabe do que se passa, à mãe restam os boatos de que a filha foi levada, e sumiu.

No conto “*Angu de Sangue*” Freire demonstra sua destreza ao tratar com convenções já consagradas da literatura policial e de mistério, delimitando logo nas primeiras linhas o herói, o vilão, e uma história de amor em crise que merece uma reconciliação – só para poder acabar violenta, irônica e sarcasticamente com todas as expectativas construídas ao apresentar um desfecho que não somente carimba a violência como condição inseparável do sujeito, mas a eleva a um patamar de patologia cíclica, crescente e dominante.

A leitura das obras, por si só, é uma profunda incursão no universo da violência e do sofrimento. Formas de protesto desesperadas, gritos dirigidos, muitas vezes, a alvos indefinidos, como afirma Ferréz, “‘*Querido sistema*’, *you can read it, but it's all over*” (FERRÉZ, 2000, p. 19). Somente após a reflexão embasada com os textos teóricos de Barthes, Oseki-Dépré e Nitrini, foi possível estabelecer uma comparação entre as obras estudadas, abrindo, assim, a porta para afirmação de maior ou menor presença de características narrativas consideradas como constituintes da literariedade, do estranhamento e da fruição – elementos constituintes de uma obra literária.

## Conclusão

As leituras de Ferréz e de Freire causam no leitor estranhamento por diferentes motivos. Primeiro pela violência explícita, aguda e grotesca e segundo pelo modo com que os autores tratam os temas de maneira, aparentemente, despojada, irreverente,



porém, como forma de grave denúncia aliada à expressão artística. Contos como “*Socorrinho*” são considerados verdadeiros redemoinhos caóticos de palavras, onde a literariedade se manifesta nos não-ditos, no diálogo entre a arte e a vida, tomando aqui a arte como a margem do tributo canônico às belas letras, do uso escolar da linguagem. A vida pode ser tomada como o vazio, o lugar disforme, onde a linguagem se esvai.

Freire maneja os dois extremos e os textos são retirados da fenda, causadores de desconforto, clamando por uma leitura mais estreita, atenta, árdua, dedicada e Ferréz traz o grito de socorro diretamente à página. Freire traz representações curiosas que também fazem ecoar o mesmo grito, porém ele vem de outro lugar, de dentro do leitor, tomado de surpresa pelas palavras, cuidadosamente entrelaçadas numa confusão, que se traduz em sua própria discordância.

*Congenital violence: Reality represented by new Brazilian writers*

**ABSTRACT:** Contemporary Brazilian Fiction presents various ways of representations of manifestation and configuration of violence in social life. The world according to Pierre Lévy (1997), is submerged in an infinite ocean of information and access platforms, reducing distances and shortening paths, putting the texts about the same shelf. Aware of the new situation and with a view to establishing criteria of judgment about the presence of literariness in the text, this article aims to show how two new Brazilian authors, Ferréz and Marcelino Freire, address the issue of violence. Under the theoretical assumptions of Roland Barthes about literariness and the proposals of compared reading by Ines Oseki-Depre and Sandra Nitrini, different forms of representation of violence and miserable and silent life of the periphery of large cities will be studied. Reflecting characteristics and comparing the narratives of the two authors, this article aims to contribute to issues relating to the judgment and selection of works which present narratives on the subject of violence.

**Keywords:** *Literariness. Violence. Contemporary brazilian literature.*

## Referências

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BELSEY, C. *A prática crítica*. Tradução de Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FREIRE, M. *Angu de sangue*. 2. ed. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2005.

NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

OSEKI-DÉPRÉ, I. *A propósito da Literariedade*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMÃO, J. Ueba! Berlusconi vem pro Bahamas! *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2011. Ilustrada. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1011201102.htm> >. Acesso em: 03 set. 2013.

# Normas para Submissão

---

1 – Arquivo apenas em extensão DOC.

2 – Os artigos deverão ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 20 (vinte) páginas e as resenhas no mínimo de 03 (três) e no máximo de 08 (oito) páginas, respeitando-se a seguinte configuração, em papel A4: 1,25cm de margem para parágrafo, com margens esquerda e superior de 3,0cm e direita e inferior de 2,0cm, sem numeração de páginas.

3 – Os trabalhos de pós-graduandos, assim como os de Mestres e Doutores sem vínculo com instituições de ensino e pesquisa, só serão aceitos se apresentados em co-autoria com o Prof. Orientador.

4 – Os artigos, entrevistas ou resenhas devem ser enviados para o e-mail [guavira.letras.ufms@gmail.com](mailto:guavira.letras.ufms@gmail.com), em programa DOC ou compatível, em um arquivo com o título do trabalho e com identificação do proponente e um arquivo com o título do trabalho e sem identificação do proponente.

5 – O Conselho Editorial, ao qual serão submetidos os textos, poderá sugerir ao autor modificações de estrutura e de conteúdo. Serão devolvidos para correção os trabalhos para as modificações. Nenhuma modificação de conteúdo ou estilo será feita sem o prévio consentimento do autor. É do autor a inteira responsabilidade pelo conteúdo do material enviado.

6 – Os artigos deverão ter a seguinte estrutura:

6.1 – Elementos pré-textuais:

- Título e subtítulo: na primeira linha, centralizados, negrito. Fonte: Times New Roman, corpo 13, somente a primeira letra em maiúscula em ambos.

- Nome do(s) autor(es): duas linhas abaixo do título, alinhado à direita, com o último

sobrenome em maiúscula. Chamar para nota de rodapé, onde deve informar: Sigla –

Universidade. Faculdade/Instituto – Departamento. Cidade – Estado – País. CEP – e-mail.

- **RESUMO:** três linhas abaixo do nome do autor; em português. Colocar a palavra RESUMO em caixa alta, alinhado à esquerda, sem adentramento e seguida de dois pontos. Redigir o texto em parágrafo único, espaço simples, justificado, de, no mínimo, 150 palavras e, no máximo, 200. Fonte: Times New Roman, corpo 10, para todo o resumo. O resumo do artigo deve indicar objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão.

- **PALAVRAS-CHAVE:** em número de 3 (três) a 5 (cinco), duas linhas abaixo do resumo, alinhado à esquerda, sem adentramento, em itálico e caixa alta. Fonte: Times New Roman, corpo 10. Cada palavra-chave somente com primeira letra maiúscula, separada por ponto.

Para maior facilidade de localização do trabalho em consultas bibliográficas, o Conselho Editorial sugere que as palavras-chave correspondam a conceitos mais gerais da área do trabalho.

## 6.2 – Elementos textuais:

- **Texto:** O corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das palavras-chave.

- **Fonte:** Times New Roman, corpo 12, alinhamento justificado ao longo de todo o texto.

- **Espaçamento:** simples entre linhas e parágrafos, duplo entre partes do texto (tabelas,

ilustrações, citações em destaque, etc.).

- **Citações:** no corpo do texto, serão de até 3 (três) linhas, entre aspas duplas. Fonte: Times New Roman, corpo 12. Quando maiores do que 3 (três) linhas, devem ser destacadas fora do corpo do texto. Fonte: Times New Roman, corpo 10, em espaço simples, com recuo de 4cm à esquerda. Todas as referências das citações ou menções a outros textos deverão ser indicadas, após a citação, com as seguintes informações entre parênteses: sobrenome do autor em caixa alta, vírgula, ano da publicação, abreviatura de página e o número desta. Exemplo: (CANDIDO, 1976, p. 73-88) (NBR 10520/03).

- Evitar a utilização de idem ou ibidem e Cf. Quando utilizar apud, o que também deve ser evitado, colocar as mesmas informações solicitadas para o autor do texto da qual a citação foi retirada. Exemplo: (BOSI, 2003, p. 1-10 apud SILVA, 1998, p. 23). Informar em rodapé os dados da obra citada de segunda mão e colocar somente as obras consultadas diretamente nas Referências.

- Notas explicativas: se necessárias, devem ser colocadas no rodapé da página de ocorrência, numeradas sequencialmente, com algarismos arábicos, fonte Times New Roman, corpo 10, justificadas, mantendo espaço simples dentro da nota e entre as notas, no decorrer do texto.

- Títulos e subtítulos das seções: Referenciados a critério do autor, devem estar alinhado à esquerda, sem adentramento, em negrito, sem numeração, inclusive Introdução, Conclusão, Referências e elementos pós-textuais, com maiúscula somente para a primeira palavra da seção, fonte: Times New Roman, corpo 12.

- Elementos ilustrativos: tabelas, figuras, fotos, etc., devem ser inseridas no texto, logo após serem citadas, contendo a devida explicação na parte inferior da mesma, numeradas sequencialmente. Serão referidas, no corpo do texto, de forma abreviada. Exemplo: Fig. 1.

Fig. 2, etc.

### 6.3 – Elementos pós-textuais:

Colocados logo após o término do artigo.

- Título: em inglês, centralizado, em itálico e caixa alta. Inserido duas linhas abaixo do final do texto. Recomenda-se procurar revisão por um especialista em língua inglesa.

- ABSTRACT: Duas linhas abaixo do título. Colocar a palavra ABSTRACT, alinhada à

esquerda, sem adentramento, em itálico e caixa alta, fonte Times New Roman, corpo 10

para todo o texto, seguida de dois pontos. Texto em parágrafo único, espaço simples e

justificado. Recomenda-se procurar revisão por um especialista em língua inglesa.

- **KEYWORDS:** em número de 3 (três) a 5 (cinco), duas linhas abaixo do abstract, em inglês, alinhado à esquerda, sem adentramento, em itálico e caixa alta. Colocar o termo Keywords em caixa baixa. Fonte: Times New Roman, corpo 10, somente com primeira letra maiúscula, separada por ponto. Recomenda-se procurar revisão por um especialista em língua inglesa.

- **Referências:** seguir as normas da ABNT em uso (NBR-6023/02). Duas linhas abaixo das palavras-chave em inglês, alinhada à esquerda, sem adentramento, em negrito e caixa alta, corpo 11. Usar espaçamento 1 entre as linhas da referência e uma linha em branco entre uma referência e outra, em ordem alfabética, alinhamento à esquerda, indicando-se as obras de autores citados no corpo do texto.

- **Bibliografia:** se considerada imprescindível, deve vir duas linhas abaixo das referências, alinhada à esquerda, sem adentramento, em negrito e caixa alta, corpo 11. Podem ser indicadas obras consultadas ou recomendadas, não referenciadas no texto. Usar espaçamento 1 entre as linhas da referência e uma linha em branco entre uma referência e outra, em ordem alfabética, alinhamento justificado.

#### 7 – Exemplos de referências (NBR-6023/02):

AUTHIER-REVUZ, J. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Tradução de Cláudia Pfeiffer et al. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Metodologia do trabalho científico*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1986.

CORACINI, M. J.; BERTOLDO, E. S. (Orgs.). *O desejo da teoria e a contingência da prática*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

#### **Capítulo de livros:**

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: Orlandi, E. P. (Org). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Tradução de Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p.15-50.

### **Artigo em periódico:**

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepâncias entre a pontuação e as pausas. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n.26, p.63-77, 1994.

### **Artigo em periódicos on-line:**

SOUZA, F. C. Formação de bibliotecários para uma sociedade livre. *Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Florianópolis, n.11, p.1-13, jun. 2001. Disponível em: ... . Acesso em: 30 jun. 2001.

### **Dissertações e teses:**

BITENCOURT, C. M. F. *Pátria, civilização e trabalho: o ensino nas escolas paulista (1917-1939)*. 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

### **Artigo em jornal:**

BURKE, Peter. Misturando os idiomas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 2003. Mais!, p.3.

### **Documento eletrônico:**

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária da UNESP. *Normalização Documentária para a produção científica da UNESP: normas para apresentação de referências*. São Paulo, 2003. Disponível em: ... . Acesso em: 15 jul. 2004. Trabalho de congresso ou similar (publicado):

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE

FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. *Anais ...* . São Paulo: UNESP, 1990. p.114-118.

CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFPe, 4., 1997, Recife. *Anais ...* . Recife: UFPe, 1997. Disponível em: ... . Acesso em: 21 jan. 1997.



## **CD-ROM:**

KOOGAN, A.; HOUAISS, A. (Ed.) *Enciclopédia e dicionário digital* 98. Direção geral de André Koogan Breikman. São Paulo: Delta; Estadão, 1998. 5 CD-ROM. Produzida por Videolar Multimídia.

- **BAIXAR ESTE ARQUIVO EM PDF:**

<http://cptl.ufms.br/manager/titan.php?target=openFile&fileId=870>

## Contato

---

Editor Geral da Revista Guavira Letras: Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)  
rauer.rodrigues@ufms.br  
Editor Adjunto da Revista Guavira Letras: Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)  
Email: guavira.letras.ufms@gmail.com  
Telefone: (67) 3509-3416