

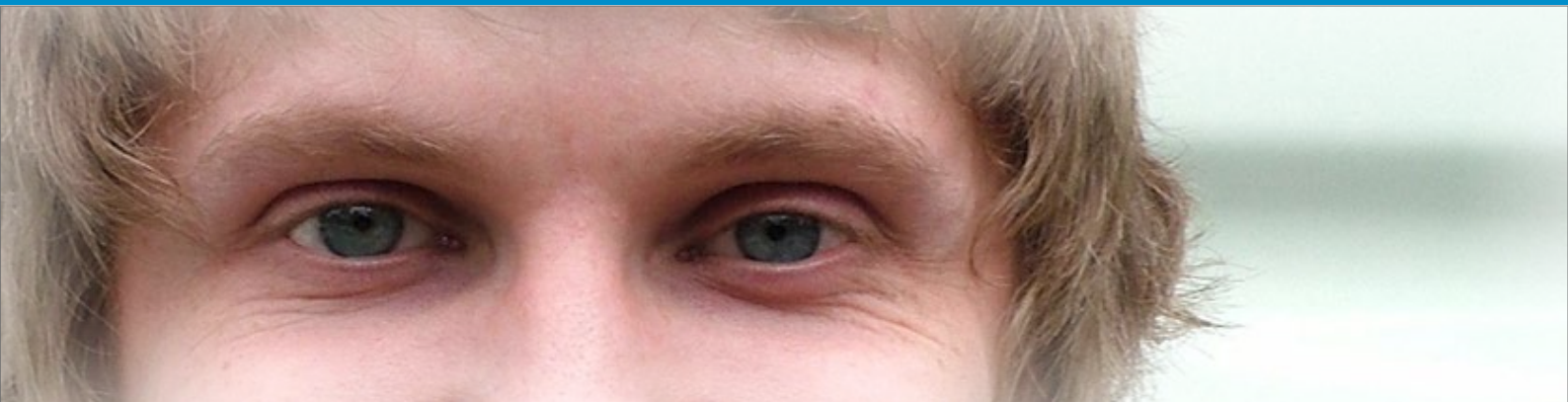


Linguagens: Múltiplos olhares, múltiplos sentidos

(Orgs.)

Clarice Marlene Hilgemann
Flávia Zanatta
Garine Andréa Keller
Grasiela Kieling Bublitz
Juliana Thiesen Fuchs
Kári Lúcia Forneck
Lívia Pretto Mottin
Makeli Aldrovandi
Maristela Juchum
Rosane Maria Cardoso
Rosiene Almeida Souza Haetinger
Suzinara Strassburger Marques

volume 4



Clarice Marlene Hilgemann
Flávia Zanatta
Garine Andréa Keller
Grasiela Kieling Bublitz
Juliana Thiesen Fuchs
Kári Lúcia Forneck
Livia Pretto Mottin
Makeli Aldrovandi
Maristela Juchum
Rosane Maria Cardoso
Rosiene Almeida Souza Haetinger
Suzinara Strassburger Marques
(Organizadoras)

Linguagens: múltiplos olhares, múltiplos sentidos: volume 4

1ª Edição

EDITORA
UNIVATES

Lajeado, 2017



Universidade do Vale do Taquari - Univates

Reitor: Prof. Me. Ney José Lazzari

Vice-Reitor e Presidente da Fuvates: Prof. Dr. Carlos Cândido da Silva Cyrne

Pró-Reitora de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação: Profa. Dra. Maria Madalena Dullius

Pró-Reitor de Ensino: Prof. Dr. Carlos Cândido da Silva Cyrne

Pró-Reitora de Desenvolvimento Institucional: Profa. Dra. Júlia Elisabete Barden

Pró-Reitor Administrativo: Prof. Me. Oto Roberto Moerschbaecher



Editora Univates

Coordenação e Revisão Final: Ivete Maria Hammes

Editoração: Marlon Alceu Cristófoli

Conselho Editorial da Editora Univates

Titulares

Adriane Pozzobon

Marli Teresinha Quartieri

Rogério José Schuck

Fernanda Cristina Wiebusch Sindelar

Suplentes

Fernanda Rocha da Trindade

Ieda Maria Giongo

João Miguel Back

Alexandre André Feil

Avelino Tallini, 171 - Bairro Universitário - Lajeado - RS, Brasil

Fone: (51) 3714-7024 / Fone/Fax: (51) 3714-7000

editora@univates.br / <http://www.univates.br/editora>

L755 Linguagens: múltiplos olhares, múltiplos sentidos

Linguagens: múltiplos olhares, múltiplos sentidos / Clarice Marlene Hilgemann et al. (Orgs.) - Lajeado: Ed. da Univates, 2017. (Linguagens; 4)

273 p.

ISBN 978-85-8167-232-8

1. Linguística 2. Literatura I. Título

CDU: 80:37

Catálogo na publicação – Biblioteca da Univates

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

APRESENTAÇÃO

O que significa escrever ou ler um artigo, uma resenha ou um texto literário? Que diferença isso fará no mundo, principalmente no atual, em que temos, enquanto educadores, que resistir às intempéries políticas e sociais?

Para responder a essas perguntas, convidamos a todos a lerem a quarta edição do e-book *Linguagens: múltiplos olhares, múltiplos sentidos*. Essa publicação, idealizada e organizada pelo Curso de Letras da Univates, tem como propósito levar aos leitores as questões que permeiam a área da linguagem a fim de que, com esses instrumentos, possamos todos fazer – pelo menos um pouco – a diferença no setor educacional e na nossa sociedade.

Na seção *Artigos acadêmicos*, contamos com diversos trabalhos, tendo a participação de docentes, pesquisadores e estudantes de graduação e de pós-graduação da Univates e de outras instituições de ensino. Eles apresentam leituras e análises a partir das perspectivas literária e linguística, sendo alguns voltados para o diálogo com a docência e a extensão. Além disso, vale ressaltar que também estamos apresentando trabalhos escritos em língua inglesa e espanhola, os quais versam sobre temas concernentes ao ensino de línguas adicionais ou de literaturas de língua estrangeira. Ainda, percebe-se que há um diálogo interessante com outras manifestações artísticas, como a música e as artes visuais.

Em seguida, temos alguns *Artigos de opinião*, os quais tratam de temas concernentes à literatura e à linguística com uma característica peculiar: são todos escritos em língua inglesa.

Na seção *Resenha acadêmica*, apresentamos um texto que aborda uma autobiografia, em que o autor, ao tratar da obra, dialoga com perspectivas teóricas que tem esse tipo de escrita como tema.

A terceira seção deste e-book é dedicada à *Escrita criativa*. São nove textos, principalmente do gênero narrativo, que mostram diferentes olhares sobre o mundo e diferentes maneiras de contar uma história.

Para finalizar, apresentamos os vencedores do concurso de Escrita Criativa para alunos do Ensino Fundamental #contaí, edição 2016. Naquele ano, os alunos foram instigados a criar narrativas a partir de algumas imagens, o que permite a criatividade e a ponderação sobre as relações entre imagem e palavra.

Retomando o que foi dito no início desta apresentação, esperamos que os textos que ora estão sendo publicados possam dar um vislumbre de que a dedicação à área da linguagem empodera aquele que se propõe a fazer uma microrrevolução em sua vida ou em um espaço educativo.

Boa leitura!

SUMÁRIO

ARTIGOS ACADÊMICOS

- ACCIÓN POÉTICA: UM GÊNERO INSTITUÍDO..... 10**
Maica Frielink Immich
- BRASIL E AMÉRICA HISPÂNICA: RELAÇÕES NO DISCURSO DE UMA LITERATURA LATINO-AMERICANA..... 20**
Ana Cristina Steffen
- O LUGAR DO BRASIL NAS PROPOSTAS DE ESCRITA DA HISTÓRIA DA LITERATURA LATINO-AMERICANA..... 27**
Gilmárcia S. Picoli
- UMA LEITURA DO HOMEM DO SUBSOLO DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI..... 35**
Isabel Speggorin Devincenzi
- O TROPICALISMO E O GRITO EM MEIO AO SILÊNCIO DA CANÇÃO *PANIS ET CIRCENSIS*... 46**
Brendom da Cunha Lussani, Cristina Barbosa, Rosiene Almeida Souza Haetinger
- O SILÊNCIO QUE NÃO QUER CALAR: *VIDAS SECAS* E *A HORA DA ESTRELA* 52**
Cátia Regina Hentges, Suzinara Strassburger Marques, Rosiene Almeida Souza Haetinger
- ENTRE A LITERATURA E A SOCIOLOGIA: UMA ANÁLISE DA CONDIÇÃO LÍQUIDA DO SER HUMANO NA OBRA *OS RATOS*..... 63**
Marina Hofstätter Eidelwein, Rosiene Almeida Souza Haetinger
- A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO A PARTIR DO DIÁLOGO EM *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS..... 71**
Brendom da Cunha Lussani, Rosiene Almeida Souza Haetinger
- A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA*: RELAÇÕES DE INTERTEXTUALIDADE E ATUALIZAÇÕES DE SENTIDO 76**
Tamara dos Santos
- “SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”, DE GUIMARÃES ROSA: POSSIBILIDADES DE LEITURA..... 82**
Kleber Eckert, Maiquel Röhrig
- O LEITOR NA TEORIA HERMENÊUTICA DE PAUL RICOEUR..... 95**
Samla Borges Canilha
- A FORÇA FEMININA NAS OBRAS *O CONTINENTE I* E *A FERRO E FOGO* 104**
Aline Jéssica Antunes, Ana Cristina Diersmann, Rosiene Almeida Souza Haetinger

FORMAS DE LEITURA E DE FRUIÇÃO: DIZER, ESCREVER E OLHAR A LITERATURA.....	110
<i>Rosiene Almeida Souza Haetinger , Rosane Maria Cardoso, Suzinara Strassburger Marques</i>	
O SOL É PARA TODOS, DE HARPER LEE: REFLEXÃO E (RE) LEITURA DA OBRA NA CONTEMPORANEIDADE.....	119
<i>Luiza Pitrez Gressler, Marta Mendes</i>	
NÉLIDA PIÑON E OS FANTASMAS DO PASSADO: AS ANDANÇAS DE UM CORAÇÃO	127
<i>Luís Alberto dos Santos Paz Filho</i>	
CODA PARA UNA FRUTA RARA: LA QUINTAESENCIA DE PERE GIMFERRER	134
<i>Rosane Cardoso</i>	
A BRIEF ANALYSIS OF MAGIC IN “THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE”	142
<i>Juliana Grasieli Massmann, Makeli Aldrovandi</i>	
O ETHOS E A CENOGRAFIA NA PROPAGANDA DAS MARCAS HOPE E DULOREN.....	148
<i>Rubia Wildner Cardozo</i>	
NÍVEIS DE RESPONSABILIDADE EM UM FÓRUM DE DISCUSSÃO DE UM AMBIENTE VIRTUAL COLABORATIVO	159
<i>Danielle Baretta</i>	
“SE SUA MÃE FICAR SEM PRESENTE, A CULPA NÃO É DA MARISA”: QUANDO O TUDO e o TUDO PARECEM NÃO CONVERGIR EM UMA PEÇA PUBLICITÁRIA	169
<i>Camila Flávia Pires, Fabiane Goergen, Marcela Fischer, Kári Lúcia Forneck</i>	
O SURGIMENTO DO SUJEITO NO DISCURSO.....	179
<i>Juliana Canton</i>	
A SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA NA INTERFACE ENTRE LEITURA E SAÚDE COM PACIENTES PSIQUIÁTRICOS INTERNADOS	187
<i>Patricia de Andrade Neves</i>	
A EFICÁCIA DA OBRA LEXICOGRÁFICA NO CUMPRIMENTO DE SUA FUNÇÃO NORMATIVA: CONSIDERAÇÕES PARA UMA TEORIA DA CONCEPÇÃO DE DICIONÁRIOS DE ORIENTAÇÃO SEMASIOLÓGICA.....	197
<i>Flávia Zanatta</i>	
PSYCHOLINGUISTICS AND PRAGMATICS: ON SCALAR IMPLICATURES, NUMERALS, QUANTIFIERS, AND BRAIN ACTIVATION	208
<i>Rafael Padilha Ferreira, Thais Dias de Quadros</i>	
CORPUS LINGUISTICS AS MEANS OF DEVELOPING INTERLANGUAGE PRAGMATICS ON SPEECH ACTS	212
<i>Thais Dias de Quadros</i>	

ARTIGOS DE OPINIÃO

HOW DID A STORY OF AN HOUR CHANGE A WOMAN'S LIFE STORY? A READING OF "THE STORY OF AN HOUR", BY KATE CHOPIN.....217

Gilmárcia S. Picoli

THE WORLD IS TOO MUCH WITH US.....221

Leyla Mariana Salgado Alfonso

RESENHA ACADÊMICA

AS FACES DE RITA LEE RESENHA CRÍTICA DE "RITA LEE - UMA AUTOBIOGRAFIA"225

Frederico Dollo Linardi

ESCRITA CRIATIVA

(DES)APRENDIZAGENS231

Aline Lenz

AS ESTRELAS MORTAS.....234

Luís Alberto dos Santos Paz Filho

NO NAME #1.....236

Marta Mendes

GAME OVER.....238

Bárbara Bianca Batisti

PEQUENO BARRACO DE MENINAS.....239

Ciro Nogueira de Oliveira

"NÃO ABASTEÇA O CARRO...!"243

Adriano Edo Neuenfeldt

MAYA245

Gisela Rodriguez

HÁ VAGAS?.....249

Manoela Pasini

CONCURSO DE ESCRITA CRIATIVA - #contai

UM SONHO NÃO DESTRÓI UMA VERDADEIRA AMIZADE251

Isabela Nether Schardong

JIMMY, O CACHORRO HEROICO.....253

Felipe Silva de Santana

E AGORA?	254
<i>Diego Arend</i>	
MUDANÇAS E MAIS MUDANÇAS	256
<i>Milena Schneider Kuhn</i>	
Larga disso menina	259
<i>Maria Laura Rosa e Royer</i>	
AQUI NA FRENTE	261
<i>Maíssa Trombini</i>	
AZUL DA COR DO CÉU	263
<i>Luiz Felipe Benato</i>	
NO PRETO E NO BRANCO	265
<i>Alícia Geller Sulzbach</i>	
UMA TÍPICA GAROTA DE 16 ANOS	268
<i>Ana Gabriel Portanova</i>	
HERÓI EM DOBRO	271
<i>Camila Scherer de Souza</i>	

ARTIGOS ACADÊMICOS

ACCIÓN POÉTICA: UM GÊNERO INSTITUÍDO

Maica Frielink Immich¹

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise do movimento intitulado *Acción Poética*, criado pelo poeta Armando Alanís Pulido, na cidade de Monterrey, México, no ano de 1996. Hoje, presente em mais de trinta países², principalmente em cidades hispano-americanas, é expoente da arte de rua contemporânea e se dissemina por todo o mundo através dos meios digitais. As obras deste gênero estão condicionadas a regras e a modelos previamente determinados que devem ser seguidos à risca com o intuito de manter a uniformidade e a estabilidade de suas obras. Justamente a isso se propõe este trabalho: a partir de uma análise do movimento e das obras, instituí-lo como gênero do discurso. A análise se baseia em conceitos de Bakhtin e Maingueneau, tais como projeto enunciativo, conteúdo temático, estilo, dialogicidade e responsividade.

Palavras-chave: Gêneros do Discurso. Gêneros Contemporâneos. Acción Poética.

Introdução

Surgido no México, mais especificamente na cidade de Monterrey, no ano de 1996, o movimento intitulado *Acción Poética* foi criado pelo poeta Armando Alanís Pulido. Hoje, presente em mais de trinta países³, principalmente em cidades hispano-americanas, é expoente da arte de rua contemporânea e se dissemina por todo o mundo através de páginas específicas da internet⁴, bem como pelas redes sociais (por exemplo, Facebook e Twitter). Consiste na pintura de micro poesias em muros. No entanto, não qualquer pintura deste tipo corresponde ao movimento. As manifestações deste estão condicionadas a regras e a modelos previamente determinados que devem ser seguidos à risca com o intuito de manter a uniformidade e a estabilidade das obras do gênero. Em decorrência da emergência deste gênero e de sua crescente divulgação nos meios digitais, este trabalho o toma como objeto de análise, buscando situar historicamente o movimento *Acción Poética* e discutir sua inserção enquanto gênero do discurso.

A partir da concepção de gênero do discurso, organizam-se as características inerentes ao gênero *Acción Poética* e se busca estruturá-lo enquanto tal, diferenciando-o de outras manifestações, artísticas e não-artísticas. Além dos objetivos apontados anteriormente, busca-se a divulgação do gênero *Acción Poética* na esfera acadêmica, uma vez que pouco ou nada se tem encontrado neste meio a respeito desta rica manifestação cultural contemporânea, perceptivelmente artística e literária, com vieses notadamente poéticos, que busca, através da pintura de muros, a promoção da leitura em vias públicas, facilitando o acesso do cidadão comum à literatura.

Com estes intuitos, defende-se neste trabalho a inserção das primeiras obras da *Acción* como prototípicas e a ideia de que esta constitui um tipo relativamente estável de

1 Mestranda em Linguística na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bolsista CAPES/PROEX, maicaimmich@hotmail.com

2 Dado disponível na página oficial do movimento no Facebook: <https://www.facebook.com/AccionPoeticaOficialmty?ref=ts&fref=ts>

3 Dado disponível na página oficial do movimento no Facebook: <https://www.facebook.com/AccionPoeticaOficialmty?ref=ts&fref=ts>

4 <http://www.accionpoetica.com>

enunciados, historicamente situados no mundo de fala hispânica, sobretudo na América Latina. Os aspectos essenciais para a constituição de um gênero são aqui analisados, a partir da perspectiva bakhtiniana: o conteúdo temático, o estilo e a responsividade. Para tanto, discutem-se as noções de frase e enunciado, escolha e significado das palavras, expressividade do tipo, projeto enunciativo, suporte/*mídiu*m inegociável, organização textual, recursos linguísticos específicos do gênero, etc.

1 Breve histórico

Inicialmente, Armando Alanís Pulido, fundador do movimento, pintava poemas inteiros nos muros da cidade de Monterrey, Nuevo León, México, e os assinava como Armando Alanís. Mais tarde, os poemas foram reduzidos – hoje contando com uma instrução de que não devem ultrapassar oito/dez palavras - com o intuito de que as pessoas os possam ler de dentro dos seus carros. Além disso, as micro poesias passaram a não apresentar seu autor e sim somente a assinatura de *Acción Poética*⁵. Atualmente, é frequente somar-se, à assinatura de *Acción Poética*, a cidade a qual pertence tal ação, com o intuito de possibilitar a identificação de sua origem no caso de obras fotografadas e divulgadas nos meios digitais.

1.1 Características do movimento

Acción Poética procura fazer da cidade um lugar mais agradável. Segundo a página oficial de Monterrey,

Acción Poética Oficial tem como objetivo fazer com que a poesia faça parte da paisagem, promover a literatura e a cultura da leitura assim como os valores éticos na sociedade através de mensagens simples e diretas inscritas nos principais pontos da cidade⁶.

Desta forma, e conforme a página oficial de Ação Poética na Internet, as inscrições poéticas são geralmente frases de amor e frases otimistas; também são pintadas citações de poetas, escritores e músicos. Ressalva-se aqui uma questão importante sobre o conteúdo temático do gênero: temas sociais e políticos não são partícipes das *Acciones Poéticas*, já que suas diretrizes vedam esse tipo de manifestação em sua arte. Outras informações que se devem enfatizar são as seguintes: a extensão dessas mensagens não deve exceder dez palavras e devem, sempre, ser pintadas em muros com fundo branco e letras pretas, para que o contraste das cores facilite a leitura. Assim, estão proibidas pinturas coloridas e ilustrações.

Para que seja iniciado o movimento em uma nova e dada cidade, é necessário que as dez primeiras frases pintadas sejam do poeta Armando Alanís. Dentre as opções, existe uma que obrigatoriamente deve ser inscrita: *sin poesía no hay ciudad*. Esta frase, como se pode ver, está estreitamente ligada ao projeto enunciativo do gênero sobre o qual trata este

5 Informação divulgada na página oficial do movimento <https://www.facebook.com/pg/AccionPoeticaOficialmty/posts/>.

6 Tradução livre de “*Acción Poética* Oficial tiene como objetivo hacer que la poesía sea parte del paisaje, promover la literatura y la cultura de la lectura así como los valores éticos en la sociedad a través de mensajes sencillos y directos insertados en los principales puntos de la ciudad.” Disponível em <https://www.facebook.com/pg/AccionPoeticaOficialmty/posts/>

artigo. Abaixo, a critério de ilustração e exemplificação, apresenta-se uma foto da *Acción Poética Colombia*⁷, divulgada na Internet, da frase obrigatória do movimento:



(1)

Além de conter as características citadas acima, antes de qualquer inscrição poética, deve-se contar com a autorização dos donos dos muros escolhidos como suporte. Pode haver, inclusive, uma decisão conjunta dos participantes do movimento e do dono do muro sobre qual frase será pintada.

A regra de contar com uma autorização para a pintura é imprescindível às *Acciones Poéticas*. Esta característica, própria deste movimento, é fundamental visto que possibilita a clara distinção desta da pichação, comumente associada ao vandalismo. A respeito da pichação, Almeida (2008, p. 3) o define como um tipo de grafite com recursos simples, nem sempre com *tags* (logotipos de seus autores) ou assinaturas, e que muitas vezes apresenta ortografia indecifrável. O mais importante: “declara-se expressamente não-artístico (ALMEIDA, 2008, p. 2). Obviamente que pichações não contam com nenhum tipo de autorização e essa é sua essência: a subversão. Além disso, a *Acción Poética* se distancia também bastante da arte do grafite. Segundo Almeida (2008, p. 2), o grafite recentemente se refere à prática contemporânea de escrita e desenho em paredes e muros, mesclando-se com a ideia de muralismo. A respeito do suporte, Almeida (2008, p. 3) diz-nos que recentemente tem-se muitos grafites em suportes incidentais como carros, pranchas, corpos e até mesmo suportes não-incidentais como telas de galerias de arte. Outra característica dos grafites apontada por Almeida (2008, p. 3) é a presença de assinaturas estilizadas de seus autores, logotipos individualizados chamados *tags*. Essas *tags*, segundo a autora, servem eventualmente para a disputa de gangues e, por isso, o maior número de inscrições da *tag* é que são o foco, e não sua criatividade.

2 *Acción Poética*: um tipo relativamente estável de enunciados

Segundo Souza (1999, p.97), a proposta do Círculo de Bakhtin é de que a análise das obras comece pelo gênero. Assim sendo, neste momento, recua-se na ilustração e análise das obras particulares para que se trate com minúcia do gênero *Acción Poética* propriamente dito, detalhando-o e o discutindo enquanto gênero do discurso. Começamos esclarecendo alguns termos empregados inicialmente sem rigor científico. Quando se trata da regra da *Acción Poética* a respeito da inauguração de uma nova *Acción poética* em uma nova cidade, exige-se a pintura de dez *frases* iniciais, uma de caráter obrigatório; entende-se, portanto, aqui, que estas dez *frases* constituem unidades abstratas da língua. Uma vez havendo sido enunciadas por Armando Alanís no México, passaram a ser enunciados concretos

7 Disponível em: <http://culturainquieta.com/es/inspiring/item/8551-las-mejores-frases-de-accion-poetica-y-una-breve-explicacion-sobre-el-movimiento.html>

naquela manifestação artística, naquela obra única e irrepetível. Assim, considera-se aqui *frase*, de acordo com Maingueneau (2013, p. 63) como unidade da língua considerada fora de qualquer contexto de realização. Considera-se, também de acordo com Maingueneau (2013, p. 63), *enunciado* “para designar uma sequência verbal que forma uma unidade de comunicação completa no âmbito de um determinado gênero de discurso”; por conseguinte, considera-se cada *Acción Poética*, especificamente, como um enunciado, ou seja, tem-se em cada *Acción Poética* um enunciado com o valor de frase inscrita em um contexto particular (MAINGUENEAU, 2013, p. 64).

Entende-se a primeira *Acción Poética*, desenvolvida por Armando Alanís no México, como fundadora, prototípica, modelo para o desenvolvimento das demais, todas integrantes do mesmo gênero. Tratando-se da concepção de gênero, Maingueneau (2003, p. 71) comenta a respeito da noção tradicional deste. Segundo o autor,

A noção tradicional de gênero foi inicialmente elaborada no âmbito de uma poética, de uma reflexão sobre a literatura. Só recentemente se estendeu a todos os tipos de produções verbais. Essa transferência não se faz sem riscos. Com efeito, as obras literárias não se ligam à categoria do gênero da mesma forma que um panfleto ou um curso de matemática (MAINGUENEAU, 2003, p. 71).

Em relação aos gêneros literários, sempre há uma conexão com obras anteriores e cada um destes gêneros se estabelece “pelas semelhanças e diferenças com os modelos [...]. As obras apontam então para os seus ‘protótipos’: *As Ligações Perigosas*, no caso do romance em cartas, *A Ilíada* para a epopeia, etc.” (MAINGUENEAU, 2013, p. 71). Existe, portanto, uma filiação às obras consagradas e prototípicas que servem de modelo para as demais que se pretendam pertencentes ao mesmo gênero. Assim, ao começar despreziosamente a pintar as paredes de Monterrey, Armando Alanís arquitetou um novo gênero e suas pinturas ficaram registradas como prototípicas, sendo hoje consideradas modelos, vitais para a permanência e expansão do movimento artístico-literário.

Pretendendo-se postular a *Acción Poética* como gênero, situa-se o mesmo, de acordo com o “regime de genericidade” de Maingueneau, como pertencente ao regime de gêneros instituídos (MARCUSCHI, 2008, p. 160). Para fins classificatórios, também se faz pertinente o comentário acerca de gêneros discursivos primários e secundários: a *Acción Poética* pertence aos secundários, complexos, uma vez que estes:

[...] surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – ficcional, científico, sociopolítico etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2016, p. 15).

Assim, as frases pintadas e enunciadas nos muros deixam de fazer parte da vida cotidiana, por mais que pudessem ser associadas com facilidade à esta esfera, e passam a integrar, já como enunciados (individuais, realizados e contextualizados), a realidade concreta, “como acontecimento artístico-literário” (BAKHTIN, 2016, p.15).

Os enunciados das *Acciones Poéticas* só podem ser entendidos enquanto enunciados pertencentes ao gênero *Acción Poética*. Este entendimento advém da consideração de Bakhtin/Medvedev acerca do sentido construtivo de cada elemento que só pode ser compreendido em conexão com o gênero (SOUZA, 1999, p.98); ademais, o sentido só pode ser analisado a partir do todo.

Considerando-se, a partir de Sobral (2009, p.90), a permanente negociação e regulação do sentido concernente à linguagem, faz-se pertinente a lembrança de que o sentido “está sempre se formando, se alterando, ressurgindo, mostrando novos aspectos, descartando certos aspectos, etc.” (SOBRAL, 2009, p.90). Este mesmo autor acrescenta uma informação relevante a nossa discussão anterior sobre cada *Acción Poética* ser um novo enunciado, uma vez que podemos entender a elaboração de cada *Acción* como uma representação única de um sentido único e inapreensível historicamente, já que “sujeitos diferentes, em momentos ou épocas diferentes, lugares diferentes, circunstâncias diferentes, criam em suas relações sentidos diferentes – inclusive para um mesmo discurso, um mesmo enunciado, uma mesma palavra” (SOBRAL, 2009, p.90). Somando-se a interação à negociação e regulação do sentido, Sobral (2009, p. 91), comenta que essa envolve:

(1) a presença de partes implícitas ou explícitas de outros textos num dado texto – a intertextualidade, (2) a presença de discursos em outros discursos (nos modos de dizer, de elaborar textos, nas formas de interação etc.) – a interdiscursividade e (3) a presença de gêneros (modos de entender e de organizar o mundo em discursos) em outros gêneros: a intergenericidade. Isso ocorre mesmo que nenhuma “frase” de outros textos, ou enunciados de outros discursos e gêneros, estejam presentes num dado discurso (SOBRAL, 2009, p. 91).

A escolha das palavras e das frases já enunciadas, ou não, em outras obras, não é, nunca, fortuita e despreziosa nas *Acciones Poéticas*; pelo contrário, estão elas a serviço do próprio gênero e do seu projeto enunciativo: fazer que a poesia seja parte da paisagem para que todos tenham acesso à literatura no vai-e-vem do cotidiano tumultuado das metrópoles. Assim, as palavras e as frases são escolhidas visando ao enunciado e comunicam a partir do gênero a que seus enunciados se filiam. De acordo com Bakhtin (2016, p.51), “o significado neutro da palavra referida a certa realidade concreta em determinadas condições reais de comunicação discursiva gera a centelha da expressão”. A expressividade oriunda das *Acciones Poéticas* se origina no próprio gênero e se espalha quando da enunciação de uma nova *Acción*. A reiteração de Bakhtin (2016, p. 51) se faz aqui pertinente: “só o contato do significado linguístico com a realidade concreta, só o contato da língua com a realidade, contato que se dá no enunciado, gera a centelha da expressão”. E, seguindo o posto e avançando-se nesta linha de raciocínio, vemos emergir, no enunciado, a emoção, o valor e a expressão (BAKHTIN, 2016, p. 51), sendo “o colorido do expressivo” das *Acciones Poéticas* obtido a partir da enunciação, ou seja, quando da concretude do enunciado pertencente ao gênero em questão.

Ilustremos a discussão com os dois enunciados de *Acciones Poéticas* abaixo:



(2)⁸

8 Disponível em: <http://weheartit.com/lauraanicoletti/collections/15018068-acciones-poeticas>

(3)⁹

Os dois enunciados acima exemplificam bastante bem o processo de escolha das palavras. Não as tomamos aleatoriamente, e sim a serviço do projeto enunciativo do gênero. O enunciado (2) é carregado de expressividade porquanto identificado como uma declaração de amor ao tratar de uma relação curta, associando-a literariamente à leitura recorrente de um conto breve. À *Acción Poética* (3), por sua vez, é conferida expressividade apresentando-se uma possível inversão da noção corriqueira de que quem dorme pouco, sonha pouco. De acordo com Sobral (2009, p. 63-64), a seleção das palavras

[...] envolve uma orientação [...], e a recepção dessa seleção advêm do contexto da vida, que impregna as palavras de julgamento de valor, impondo pois ao seu significado uma direção específica: todo discurso é 'endereçoado', dirige-se a alguém e, portanto, traz esse alguém para sua superfície.

Portanto, encontram-se presentes nos dois enunciados acima os interlocutores-transeuntes com os quais dialogam, com o cidadão comum que lê as obras da *Acción Poética* da cidade em que se encontra e identifica naqueles enunciados o valor positivo das palavras empregadas, valor este almejado pelo criador do gênero e pelo(s) autor(res) de cada obra. Sobre o endereçamento dos discursos pertencentes às ações poéticas, pode-se observar o uso corriqueiro de marcas de primeira e segunda pessoa. Como visto mais acima, o enunciado de "*fuimos un cuento breve que leeré mil veces*" mobiliza a primeira pessoa plural, dirigindo-se àquele ou àquela com quem se compartilhou uma breve história de amor, assim, vemos emergir um discurso de um *eu* para um *tu*. Em outras *Acciones* temos apenas a marca linguística de primeira pessoa - como na ação poética de (3), neste caso não está explícito linguisticamente seu endereçamento, contudo, pode-se perceber que tal frase, ao ser enunciada nos moldes do movimento poético em um muro da cidade, tem sua enunciação voltada àqueles que por ali passam.

Há também uma escolha de palavras que remonta a outros enunciados, sobre isso Bakhtin (2016, p. 52) esclarece que

[...] costumamos tirá-las de outros enunciados, e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo; conseqüentemente, selecionamos as palavras segundo a sua especificação de gênero. O gênero do discurso não é uma forma da língua, mas uma forma típica do enunciado; como tal forma, o gênero inclui certa expressão típica que lhe é inerente. No gênero a palavra ganha certa expressão típica. Os gêneros correspondem a situações típicas de comunicação discursiva, a temas típicos, por conseguinte, a alguns contatos típicos dos significados das palavras com a realidade concreta em circunstâncias típicas. Daí a possibilidade de expressões típicas, que parecem sobrepor-se às palavras.

9 Disponível em: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/17190245/Empieza-bien-el-dia-frases-poeticas.html>

Resulta bastante clara a explanação das expressões típicas, ponto de partida para a reflexão acerca da expressividade típica do gênero, essa refletindo “a relação da palavra e do seu significado com o gênero, isto é, com enunciados típicos” (BAKHTIN, 2016, p. 52). Sobre a expressividade típica de gênero, diz-nos Bakhtin (2016, p.53) que ela pode ser vista como “auréola estilística” da palavra; esclarece-se, no entanto, que essa auréola não pertence, obviamente, à palavra, mas ao *gênero* em que uma determinada palavra costuma figurar, diz-nos, demais, que “é o eco da totalidade do gênero que ecoa na palavra” (BAKHTIN, 2016, p. 53). Assim, a expressividade típica do gênero e das expressões típicas provêm da própria constituição e das características (temáticas, estruturais, estilísticas, etc.) do gênero *Acción Poética*.

Pode haver quem ainda faça alguma objeção à instituição das *Acciones Poéticas* como gênero do discurso, alegando que este muito se assemelha a outros. No entanto, como tratado anteriormente acerca da diferenciação desta das demais manifestações artísticas de rua como as pichações e os grafites¹⁰, retoma-se Bakhtin (1979) ao lembrar-nos que “os gêneros se imbricam e interpenetram para constituírem novos gêneros” (MARCUSCHI, 2008, p. 163). O que sempre deve ser levado em consideração é a finalidade, a função do gênero. Além disso, pode-se apoiar a defesa da independência classificatória do gênero *Acción Poética*, considerando-se a possibilidade da intergenericidade passível de ser apontada em sua constituição (porque é poesia também), mas ainda assim não é poema tal como gênero, uma vez que apresenta características que lhe são exclusivas e um projeto enunciativo que lhe é característico. Segundo Sobral (2009, p. 71) não há discursos nem gêneros puros, portanto, todo gênero seria fruto da concatenação e hibridização de outros gêneros. A modo de conclusão sobre as controvérsias que se poderiam apontar, apresentam-se a finalidade e a função como determinantes e como prova da excentricidade genérica da *Acción Poética*, refutando-se assim qualquer objeção, uma vez que fica evidenciada sua originalidade, identificando-se no seu projeto enunciativo singular finalidades específicas – não partilhadas com nenhum outro gênero discursivo.

Partindo-se da originalidade da composição do gênero, chega-se à noção de estilo que lhe é pertinente. O *estilo* vem, segundo Sobral (2009, p. 64), “da relação entre o autor e o grupo social de que faz parte, em seu representante autorizado, ou típico, a imagem social do ouvinte, que também é um fator intrínseco da obra”, e complementa, dizendo que “o estilo tem relações com a forma do conteúdo, o modo como o conteúdo é organizado” (SOBRAL, 2009, p. 64). Extraem-se daí duas noções complementares: a de estilo - conceito tratado aqui, preliminarmente, ao ser caracterizado o gênero e ao serem apresentadas algumas obras particulares deste – e a autoria.

Remontando-nos à questão da autoria das obras do projeto enunciativo uno do gênero *Acción Poética*, comentou-se anteriormente sobre atualmente os enunciados não serem assinados pelo autor e, sim, somente identificados como pertencentes ao movimento específico daquela cidade. Esta característica (e regra!) vem ao encontro do que trata Sobral, ao citar Bakhtin, ao falar a respeito do projeto enunciativo do locutor, na afirmação de que este renuncia “à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado” (SOBRAL, 2009, p. 93). A autoria, portanto, faz-se presente, inevitavelmente, conquanto não seja explicitada pela assinatura convencional de seu autor.

10 Conforme item 1.1 Caracterização das obras.

O estilo da *Acción Poética*, por sua vez, vem, portanto, da criação estética elaborada e fundada por Armando Alanís. Sua composição integra, por exemplo, o que chamaremos aqui de organização estética-visual, que se relaciona intimamente com a cenografia que compõe sua cena genérica: com primazia urbana, a seleção mais frequentemente vista é de muros que representam um contraponto à urbe organizada e moderna, uma vez que esses costumam ser periféricos quanto à paisagem cotidiana. Também como composição estilística, observa-se o quesito linguístico que desemboca em uma organização textual repetida e regrada das obras, que costuma mobilizar recursos linguísticos específicos.

Do ponto de vista de Maingueneau (2013, p. 75), “todo gênero está associado a uma certa *organização textual* que cabe à linguística textual estudar”. Mais especificamente sobre os gêneros, Maingueneau (2013, p.75) comenta que os modos de organização podem ser objeto de aprendizagem, sendo necessário que alguém os ensine, ou aprendidos por impregnação; trata, também, da possibilidade de um gênero ser constituído por apenas um enunciado, citando os provérbios como exemplo; ademais, comenta sobre a existência de gêneros que seguem roteiros, como a conversa familiar, e de gêneros de organização textual rígida. A partir das ideias de Maingueneau, conquanto constituída por somente um enunciado, a *Acción Poética* pode sim adentrar à gama de gêneros discursivos. Acerca de sua organização textual, poder-se-ia classificá-la como pertencente aos gêneros de organização textual rígida, pois se tem uma regra de extensão que delimita o número de palavras que podem compor uma obra (ainda que se vejam transgressões dessa regra, sem que haja ruptura com a genericidade à qual se filiam ditas obras), bem como instruções de disposição e apresentação gráfica bastante restritivas.

Sobre os recursos linguísticos específicos do gênero, é necessário salientar a necessidade de reconhecimento e interpretação de certos recursos empregados com frequência nas obras das *Acciones*. Fazendo uso poético da linguagem, as obras pertencentes à *Acción Poética* costumam apresentar o que poderia ser chamado por alguns de transgressões linguísticas ou, como preferimos entender aqui, composições estético-linguísticas originais que lhes outorgam expressividade e independência genérica, pois se sobrepõem à normatividade e à perenidade da língua. Observem-se as seguintes obras, a primeira da *Acción Poética Murcia*¹¹ e a segunda da *Acción Poética Trujillo*¹²:



11 Disponível em: <http://www.accionpoetica.com/page/3/https://twitter.com/accionpoeticaes/status/348058904976060416>.

12 Disponível em: <https://twitter.com/accionpoeticaes/status/348058904976060416>.



(5)

Ambas as obras acima apresentam um processo de composição de palavras que prioriza a construção do sentido poético. No caso de (4) o que temos é um enunciado da frase “*besayúname*” que provem do entrelaçamento de “*bésame*” com “*desayuna*¹³(*me*)”. Conforme dito anteriormente, este enunciado de (4) só pode ser entendido a partir do todo e só “faz sentido” enquanto manifestação do gênero *Acción Poética*. Em (5) temos algo bastante similar, em que o jogo de palavras realizado com a o verbo “*verte*” em remissão ao substantivo que nomeia a cor “*verde*”, constrói o sentido. Este tipo de construção é concernente ao gênero em questão, e da linguagem empregada emerge a expressividade do tipo, possibilitando sua significação contextual e a regulação do sentido desejado.

Outro elemento constituinte dos gêneros discursivos é a dialogicidade, que pressupõe interação do “autor” com os receptores de sua obra, no nosso caso, especificamente entre os participantes do movimento *Acción Poética* e seus interlocutores. Segundo Sobral (2009, p.90) só se pode entender o intercâmbio linguístico “se levarmos em conta o processo de sua produção, de sua circulação no mundo e de sua recepção por outros sujeitos”. Estendemos aqui a noção apresentada para o intercâmbio linguístico à concepção genérica: só podemos entender o gênero –e, por conseguinte, suas obras particulares – se levarmos em conta o processo de sua produção, de sua circulação no mundo e de sua recepção por outros sujeitos. Desta maneira, falta-nos refletir um pouco mais acerca da interação, da dialogicidade e da própria atitude responsiva.

O projeto enunciativo traça o seu público-alvo, ou seja, seus interlocutores. Em relação à concretude das enunciações, vemos emergir constantemente marcas de primeira e segunda pessoas. Nos exemplos (4) e (5) vemos explicitamente marcas destas pessoas discursivas: em (4) pela conjugação verbal de “*besayunar*” que aparece com a forma “*besayuna*”, cuja terminação em *-a* indica segunda pessoa do singular, *tu*, ou seja, o interlocutor. O interlocutor de uma ação poética é, portanto, o leitor-transeunte. O pronome complemento de verbo *me* que segue à forma verbal se refere ao próprio enunciador e remete a outros possíveis – e talvez desejados – enunciadores. De acordo com Sobral (2009, p. 92) há uma “presença inevitável do outro” e essa algumas vezes se manifesta linguisticamente, outras vezes não.

A dialogicidade, que está estreitamente relacionada com a interação e com a compreensão responsiva do leitor, faz-se notar desde a concepção do gênero, quando da repetição de frases, para a constituição de novos enunciados. Quando se diz que a dialogicidade nasce de outros enunciados, podemos pensar duas coisas: (1) que a *Acción Poética* se baseia em enunciados poéticos anteriores, como poemas e letras de música que são “reproduzidos” parcialmente e (2) que o fato de termos uma “ação prototípica”, aquela de Armando Alanís Pulido, faz com que todas as demais ações dialoguem com ele, diretamente

13 A palavra *desayunar*, em espanhol, pode ser traduzida como “tomar café da manhã”.

(quando da enunciação das mesmas frases enunciadas por ele) ou indiretamente tão somente por se relacionarem com aquelas, uma vez que são novas manifestações do mesmo gênero por aquelas instituído – entendendo-se aqui que a dialogicidade se projeta em novos enunciados.

Pensando-se que “o discurso remete inevitavelmente ao mundo empírico”, analisemos as possibilidades de responsabilidades oriundas das enunciações das *Acciones Poéticas*. Após a leitura de uma *Acción Poética*, como responderiam ativamente seus interlocutores? Qualquer reação dos interlocutores à *Acción Poética* é uma atitude responsiva: o silêncio deste, o sorriso do mesmo, o suspirar, etc. Algumas vezes a responsividade se dá pela ação de fotografar e, com isso, o interlocutor passa a enunciar-se pelos meios digitais, enviando aquela frase às páginas específicas ou publicando essa nas redes sociais. A responsividade mais marcada é aquela que leva à criação de uma nova *Acción Poética*, ela se dá quando um leitor causal decide incrementar em outra cidade o movimento e passa a se enunciar sob as formas padronizadas do gênero.

Conclusões

Ainda que seja habitualmente chamado de movimento, instituiu-se aqui a *Acción Poética* como um Gênero do Discurso, fruto da contemporaneidade e da hibridização de gêneros. Com base dialógica - uma vez que as inscrições nos muros têm como interlocutores os cidadãos - possui, claramente, um projeto enunciativo, calcado na promoção da literatura e no incentivo à leitura; projeto enunciativo este cujo conteúdo temático das inscrições é, além do otimismo, o amor. A *Acción Poética* como tal possui características próprias que configuram dito gênero, delimitam-no e o estabilizam. Tais características perpassam sua temática, seu plano composicional, seu mídiun constituinte e inegociável – os muros -, seus interlocutores - os cidadãos-transeuntes -, sua originalidade estilística, sua expressividade como tipo, a responsividade que lhe é típica, quando da promoção de novas *Acciones* etc. Tem-se, portanto, um gênero *Acción Poética*, reconhecido neste trabalho como um tipo relativamente estável de enunciados, constituído historicamente, que cumpre exemplarmente as condições essenciais para se constituir um gênero, de acordo com Bakhtin.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia. *O recado controverso do grafite contemporâneo*. Em: Contemporânea - revista de comunicação e cultura (UFBA), v.6, n.1, 2008. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3519>.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Org., trad., posfácio e notas de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Maria C. Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- MARCUSCHI, L.A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.
- SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Mercado das Letras, 2009.
- SOUZA, G.T. *Introdução à teoria do enunciado concreto do Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev*. São Paulo: Humanitas, 1999.

BRASIL E AMÉRICA HISPÂNICA: RELAÇÕES NO DISCURSO DE UMA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Ana Cristina Steffen¹⁴

Resumo: O uruguaio Ángel Rama levanta questões importantes acerca da relação do Brasil com a América Hispânica nos ensaios *Um processo autonômico das literaturas nacionais à literatura latino-americana* e *Algumas sugestões de trabalho para uma aventura intelectual de integração*, presentes em sua obra *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. O autor, ao apontar que o Brasil está pouco inserido no sistema literário latino-americano, traz um projeto de integração. Considerando a ainda atualidade do debate, é feita uma proposta de relação entre os ensaios de Rama e as considerações do teórico alemão Siegfried J. Schmidt presentes no artigo *Sobre a escrita de histórias da literatura*, na qual se identificaram diversos pontos de convergência.

Palavras-chave: Literatura latino-americana. Ángel Rama. Siegfried J. Schmidt. História da literatura.

Os textos *Um processo autonômico das literaturas nacionais à literatura latino-americana* e *Algumas sugestões de trabalho para uma aventura intelectual de integração*, presentes na obra *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*, de autoria de Ángel Rama, levantam pontos importantes acerca da relação do Brasil com a América Hispânica. O autor faz uma série de apontamentos mostrando que o território brasileiro, mesmo integrando geograficamente a região latina, está pouco inserido em seu sistema literário – assim como, pode-se dizer, o sistema literário latino não se conecta com o Brasil e, por que não, com sua história literária. Apesar dos escritos de Rama datarem das décadas de 1970 e 1980, as questões discutidas permanecem supostamente sem respostas; sendo assim, é proposto renovar o debate e relacioná-lo com as considerações e propostas do teórico alemão Siegfried J. Schmidt acerca da escrita de histórias da literatura.

Ángel Rama (1926-1983) foi um dos mais relevantes intelectuais uruguaio do século XX, sendo reconhecido ainda hoje como um dos maiores críticos da literatura e da cultura da América Latina. Rama, como sua abordagem, visava promover as produções culturais latino-americanas. Foi ele o responsável pelo projeto venezuelano da Biblioteca de Ayacucho, que reunia as produções dos escritores latinos mais expressivos. Seu trabalho tornou-se e é ainda hoje fundamental para compreensão da realidade da região (BOITEMPO EDITORIAL, [2015?]). Mario Vargas Llosa, na emblemática apresentação do autor que precede o texto de *A cidade das letras*, escreve que “a primeira coisa que se deve dizer como elogio à sua obra é que ele foi um crítico que amou os livros – que leu vorazmente – a quem a poesia e a novela, o drama e o ensaio, as ideias e as palavras propiciavam um gozo, que era, ao mesmo tempo, sensual e espiritual” (1985, p. 8). Rama, em seus estudos, legitimou Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) como precursor de um discurso latino-americano. Ureña, no entanto, diferentemente de Rama, apesar do esforço de incluir o Brasil, foca sua discussão na literatura da América Hispânica. Se Ureña no ano de 1926 reconheceu “o atraso da crítica hispano-americana para forjar um discurso abarcador das letras de todos os países de língua espanhola da América” (RAMA, 2008, p. 133), Rama reconhece o atraso de um discurso que incluía as letras brasileiras ou ainda a região francófona. Mesmo com

14 Mestranda em Teoria Literária na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, anac.steffen@gmail.com.

publicações de diversos autores de uma série de textos críticos, por meio dos quais muito se progrediu no estudo da especificidade cultural do continente, a unidade linguística segue sendo o eixo, o que muitas vezes exclui os países, ou as literaturas, de língua diferente do espanhol.

Logo no primeiro texto estudado, *Um processo autonômico das literaturas nacionais à literatura latino-americana*, Rama posiciona-se – em contraponto a outros autores – como favorável ao desenvolvimento da relação entre Brasil e a América de língua espanhola. O autor, ao apontar como incoerentes e superficiais as propostas de aproximação de Luis Alberto Sánchez, Arturo Torres-Rioseco e Federico Onís, reconhece mais uma vez o mérito dos estudos de Ureña. Este propunha integrar as literaturas escritas em português e espanhol em um esquema histórico compartilhado. Ao mesmo tempo que recupera tal proposta, Rama faz uma crítica à historiografia brasileira, por seguir concentrada “exclusivamente no âmbito de sua língua, buscando resolver sua própria unidade e sem problematizar a existência da imensa região cultural que a rodeava” (2008, p. 135).

É interessante contrapor as ideias de Rama ao discutido por Ana Pizarro em *Palabra, literatura y cultura em las formaciones discursivas coloniales*. A autora afirma que não só o mundo hispano-americano, como a própria Espanha, tem uma presença forte no Brasil sem equivalente contrário – não se dirigindo essa afirmação exclusivamente à historiografia. A razão disso seria o interesse no universo cultural espanhol que existiu durante o século XVIII, resultado de uma “tradição castelhanizante” que se manteve em Lisboa ao longo do século XVII. Antonio Candido tem uma visão semelhante a Pizarro, conforme colocações do ensaio *Os brasileiros e a nossa América*. Candido, que começa a tratar da perspectiva latino-americana somente após conhecer Rama, também defende que o Brasil se preocupa mais com o bloco de língua hispânica do que o contrário. Porém, em determinado momento, ainda no mesmo ensaio, Candido conclui que além das assimetrias, há o fato de que os países latinos se voltam muito mais para Europa e Estados Unidos do que uns para os outros.

Se levarmos essa discussão para o âmbito acadêmico, a colocação de Rama é a que se confirma. Isso porque constata-se que nas licenciaturas em Letras pouco se estuda da literatura latino-americana ou sobre a inserção do Brasil nesse contexto; é facilmente verificável que a maioria dos cursos não possui disciplinas voltadas a essa temática. Se ampliarmos o debate para a educação básica, o cenário é análogo. O estudo da literatura prende-se somente ao Brasil e suas relações com Portugal e, em algumas poucas propostas, nas literaturas africanas de língua portuguesa – exemplo do que Rama chamou de “língua como eixo”¹⁵. As recentes discussões sobre a Base Nacional Curricular Comum (BNCC) acenderam o debate sobre a inclusão destas últimas e das literaturas indígenas, mas não trazem nenhuma proposta que inclua formalmente a literatura da América Hispânica, compreendendo o Brasil como parte dessa região cultural e, logo, de sua literatura. Em pesquisa recente, foi apontado que o brasileiro em geral não se reconhece como portador

15 Obviamente, além da questão linguística, há o fator cultural - não é possível desconsiderar a forte presença e influência, por questões históricas, de ambas culturas, portuguesa e africana, na brasileira (como afirma o próprio Rama, a temática africana - e também a indígena - ocupa lugar central nas literaturas de língua portuguesa, espanhola e francesa). Mas não entraremos aqui neste assunto.

de uma identidade latino-americana¹⁶. Então fica o questionamento: poderia o estudo da literatura, do ensino básico ao superior, contribuir para uma tomada de consciência e reivindicação dessa identidade?

Retomando Rama, o autor afirma, ainda sobre relação Brasil e América Latina, que

Como é sabido que os empréstimos entre as letras brasileiras e as hispano-americanas foram escassos, e que, portanto, seus desenvolvimentos desde o século 18 e mais intensamente depois da Independência seguiram caminhos distintos, a correlação entre ambas literaturas não poderia ser estabelecida apelando para o tipo de vínculos que ligam os países hispano-americanos; devia ser buscada nas equivalências das estéticas ou das correntes literárias, que deslocam a tônica da análise posta sobre a articulação artística de uma língua comum para as articulações correspondentes a uma cultura comum. Somente na medida em que se possa estabelecer um correlato cultural [...] seria possível reintegrar num mesmo discurso duas línguas em função literária (2008, p. 136).

Em outras palavras, o reconhecimento da cultura como alicerce da relação Brasil-América Hispânica é o que poderia integrar suas literaturas. Seguindo esse modelo, Rama aponta que Ureña e Sánchez, evitaram, no entanto, referir-se a escolas estéticas tradicionalmente europeias, buscando, em vez disso, uma organização baseada em períodos históricos que poderiam ser considerados como etapas de um projeto cultural próprio. Seria o que Rama denomina de “procura de ‘nossa expressão’”, que poderia ser considerada como a “realização da originalidade como vinha sendo reclamada pela crítica brasileira desde Silvio Romero” (RAMA, 2008, p. 136), e, pode-se acrescentar, é o que também parte do que propõe o brasileiro Silviano Santiago em seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, que data de 1970. O autor escreve em seu ensaio que, apesar do lugar secundário ocupado pela América Latina (em relação ao europeu, ao colonizador), é preciso que ela

assinale a sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda, o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra (2000, p. 16).

Considerando a diferença temporal entre Romero e Santiago, e que, ainda em 2017, o assunto continua em pauta, fica evidente que a “procura da nossa expressão” ainda tem um caminho longo a ser percorrido. Ao mesmo tempo, não se pode desconsiderar o quão recente em termos históricos é o discurso integrador latino-americano.

Pizarro, no artigo já referido, aponta que há uma omissão da unidade cultural brasileira na organização do *corpus* literário da América Latina, dominado pelos países de língua espanhola¹⁷. Conforme a autora - em convergência com o postulado por Rama - foi a questão linguística a responsável por estimular tal dominação, o que representa um risco ao estudo

16 Segundo pesquisa coordenada pelo Centro de Investigação e Docência em Economia (Cide) do México, divulgada na edição 2014/2015 do projeto *The Americas and the World: Public Opinion and Foreign Policy*, somente 4% dos brasileiros entrevistados se identificavam como latino-americanos, ante uma média de 43% em outros seis países latinos - Argentina, Chile, Colômbia, Equador, México e Peru (GUIMARÃES, [2015]).

17 Acerca desse ponto seria interessante também pensar no caso do chamado “boom latino-americano”. Mesmo sendo visto de formas divergentes entre os estudiosos, é fato que os autores brasileiros pouco figuram dentre os considerados que, naquele momento, conseguiram superar os limites da língua portuguesa. Rama (1985) aponta que, o movimento teve origem no México e Buenos Aires e muito timidamente em São Paulo, o que teria contribuído para um certo estreitamento de laços com a América Hispânica. Fato é, porém, que o legado de tal movimento não diz respeito ao Brasil.

comum. A perspectiva adotada é a de observar o que há de partilhado, sem desconsiderar as diferenças de ambas unidades culturais. Segundo Pizarro, ainda não haveria, no entanto, um trabalho comparativo entre as duas culturas, um projeto necessário a ser desenvolvido. Ela mesma aponta que seus estudos seriam um primeiro passo. Rama posiciona-se de forma semelhante. Porém, ao reconhecer que o discurso global, que envolvesse toda a literatura da América Latina (países de língua espanhola, portuguesa e francesa), se fixaria em um comparatismo cultural, não literário, aponta três traços comportamentais característicos da cultura latino-americana. Estes traços servem de justificativa para a integração proposta por Rama. São eles:

1. A correspondência cultural (já utilizada por Ureña ao estabelecer um esquema integrador hispânico);
2. A apropriação de diferentes culturas estrangeiras presentes em seus territórios, que mostram “um continente de estrutura econômica dependente, que se manifesta tanto no persistente aparecimento de uma literatura [...], a qual assumiu um legado que mesmo sendo alheio tornou-se paradigma de valor, com visão simétrica e inversa de suas próprias tradições” (2008, p. 139), o que na maioria das vezes as desvalorizavam. Em alguns momentos, no entanto, tais tradições foram reinvidicadas “em brucas irrupções nacionais”;
3. A estrutura cultural latino-americana, tanto no que diz respeito a sua mestiçagem, tanto pela persistente estratificação social que, conseqüentemente, favoreceu uma estratificação das manifestações culturais, o que inclui a literatura.

Rama conclui afirmando que, apesar desses traços contribuírem para formar o projeto de uma literatura latino-americana, não poderiam ser ignoradas as literaturas da Indoamérica e da Afroamérica, deixadas quase sempre na obscuridade. Para o autor, elas não seriam “meros arcaísmos” pré-coloniais, mas potencialidades em obra. Desconheço o cenário em geral na América Latina a respeito de tais questões. No Brasil, contudo, parece existir uma “semente” do projeto de Rama, se considerarmos as discussões da BNCC referidas anteriormente – pelo menos no que diz respeito a educação básica.

O segundo ensaio *Algumas sugestões de trabalho para uma aventura intelectual de integração*, como o próprio nome anuncia, consiste no desenvolvimento do projeto integrador de Rama, que corresponde a produzir uma história de literaturas comparadas, segundo o autor, algo novo nos estudos latino-americanos. Ao mesmo tempo que traz essa proposta, Rama afirma que ela é inviável por não haver na América Latina grupos de intelectuais com a adequada preparação na área dos estudos comparativos. Isso porque enfrentaríamos o problema complexo de estabelecer um paralelo entre as literaturas hispano-americanas e a brasileira (neste momento o autor não cita a literatura latina de língua francesa). Isso é o que Rama considera como “aventura intelectual”, para a qual, mesmo reconhecendo sua inviabilidade, ele traça algumas sugestões.

A proposta principal de Rama, dentre essas sugestões, permanece sendo a construção de um discurso que aproxime a literatura brasileira e a da América Hispânica. Ele ainda acrescenta que haveria obrigação de incluir num possível estudo “algum capítulo sobre a literatura de língua francesa nas Antilhas – Haiti, Martinica, Guadalupe e a parte francesa das Guianas -, outro sobre a literatura de língua inglesa e, se possível, um sobre a literatura holandesa” (2008, p. 171). Juntamente com essa afirmação, o autor traz uma questão importante, que se pode entender como o seu conceito do que seria a literatura latino-americana: segundo Rama, essa teve o seu desenvolvimento somente no século XX – apesar

de haver alguns precedentes. Se pensarmos em uma proposta de história da literatura para a América Latina escrita baseada no autor, podemos então afirmar que o início do século passado seria o seu “marco zero”. Ainda sobre a relação Brasil-América Hispânica, ele afirma que:

Existem leituras equivocadas em circulação, em razão de se ver o Brasil como um bloco e a América Hispânica como outro. Acredito que a realidade é mais complexa, pois existem muito mais centros, com áreas diferenciadas, algumas ligadas entre si. A relação da literatura gaúcha com a literatura rio-platense é bastante evidente e reconhecida, como um exemplo das possibilidades de vinculações, mesmo a vida política de meu país esteve estreitamente associada à vida política brasileira, outro exemplo de importante proximidade (2008, p. 169).

As colocações de Rama expostas até agora, mais do que uma proposta de necessária integração cultural, constituem também uma proposta de escrita de uma história da literatura. Assim, pode-se estabelecer um diálogo entre seus ensaios e o artigo de autoria de Siegfried J. Schmidt (1940-) *Sobre a escrita de histórias da literatura*. Schmidt, filósofo e professor de teoria da literatura, que teve seus estudos como parte das chamadas “novas teorias alemãs”. O autor assume uma perspectiva construtivista e defende que “o aspecto mais problemático da escrita de histórias literárias diz respeito à produção de relações, conexões e transições, isto é, à concatenação dos dados em unidades coerentes, tais como períodos, épocas, gêneros e assim por diante” (1996, p. 104). É possível compreender a integração das unidades culturais da América Hispânica e dos demais países latino-americanos como parte das “unidades coerentes” mencionadas por Schmidt.

O autor ainda levanta uma série de questionamentos relacionados à construção de uma história da literatura. Destaco dois que são de essencial importância para a relação com as proposições de Rama:

- Como os textos literários (ou eventos literários) podem ser relacionados (encadeados, segmentados, ligados, inter-relacionados etc.) para a construção de estruturas tais como períodos ou épocas ou assim chamadas totalidades comparáveis? As histórias literárias deverão ser orientadas sobre textos literários ou sobre autores, tópicos, aspectos geográficos, conceitos da história das ideias etc.? [...] – O que deveria ou o que poderia ser a dimensão da história literária: literatura regional, nacional ou internacional? (1996, p. 105).

Tais questões também são, em certa medida, propostas pelo autor uruguaio e respondidas por ele. Isso porque, ainda que compreenda e aborde o imenso desafio de integrar a América Latina, compartilhando assim com Schmidt parte da primeira questão, Rama é convicto de seu projeto, o que traz uma resposta ao segundo questionamento. Outra questão importante levantada pelo filósofo alemão pergunta: “como pode a evolução (ou o desenvolvimento) da sociedade estar relacionada à evolução da literatura?” (1996, p. 108), a qual pode-se utilizar a indicação de Rama de que (no caso de uma proposta integradora) deve se buscar o correlato cultural.

Schmidt irá introduzir em seu artigo o conceito de “estudo empírico da literatura” (EEL), que, segundo o autor, irá fornecer definições mais explícitas do que seria a própria literatura, o estudo da literatura, teoria e método. Segundo o EEL, a “Literatura’ é definida como um sistema social de ações que focalizam fenômenos que, por sujeitos atuantes, são considerados literários de acordo com suas normas e expectativas (as chamadas ações literárias)” (1996, p. 113). As ações literárias (produção, distribuição, recepção e pós-processamento de textos literários) seriam concatenadas para formar os processos literários,

que por sua vez formam o sistema literários de uma sociedade – é válido comentar que mais uma vez Schmidt reafirma sua posição ao falar em “sociedade” e não em “país”, por exemplo. O autor ainda aponta que todos os componentes de um sistema literário “são, ao mesmo tempo, autônomos e autorreguladores e estão, funcionalmente, integrados ao sistema. Portanto, só podem ser compreendidos ou definidos em relação a todo o sistema” (1996, p. 113). Os conceitos de literatura e sistema literários, assim, estão alinhados com as ideias de Rama; a inquietação do autor a respeito do estudo “incompleto” que se faz da literatura latino-americana tem ainda mais sentido se a apoiarmos na proposta de sistema literário colocada por Schmidt. Como, afinal, entender os componentes desse sistema (o latino-americano) se eles estão sendo abordados de forma alheia ao seu todo?

Por fim, reafirmo que Rama e Schmidt, que foram praticamente contemporâneos, muito têm em comum no que diz respeito ao entendimento do que seria a literatura e o sistema literário. Se Schmidt postula que cada diferente definição (e compreensão) de literatura irá desenhar uma diferente história da literatura, Rama defende que a literatura latina deve integrar todos os seus países, não excluindo aqueles não falantes da língua espanhola. Os ainda insuficientes estudos e leituras da literatura latino-americana – fora dos programas de pós-graduação - pelo menos no que diz respeito ao cenário brasileiro, comprovam que esse tipo de discussão ainda se faz necessária. Ultrapassar o eixo linguístico e adotar uma perspectiva cultural é uma proposta mais alinhada, e mais construtiva, se considerarmos a “procura da nossa expressão” da qual falou Rama e o tempo em que estamos. Essa talvez pudesse ser uma forma de superar a não identificação dos brasileiros como latinos e, mais importante, a (re)conhecer uma vigorosa produção literária - do qual o Brasil participa - como dona dos mais altos atributos.

Referências

ÁNGEL Rama. In: BOITEMPO Editorial. São Paulo: Boitempo Editorial, [2015?].

Disponível em: <<http://www.boitempoeditorial.com.br/v3/Autores/visualizar/angel-rama->>. Acesso em 24 mai. 2017.

CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a nossa América. In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

GUIMARÃES, Thiago. Brasileiro despreza identidade latina, mas quer liderança regional, aponta pesquisa. BBC Brasil, São Paulo, 21 dez. 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151217_brasil_latinos_tg>. Acesso em: 11 mai. 2017.

PIZARRO, Ana. Palavra, literatura y cultura em las formaciones discursivas coloniales. In: PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993, v. 1. – A situação colonial.

RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **La crítica de la cultura en America Latina**. Biblioteca Ayacucho: Caracas, 1985.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. Tradução Heidrun Krieger Olinto e Rejane de Castro Neves. In: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias da literatura: as novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996.

O LUGAR DO BRASIL NAS PROPOSTAS DE ESCRITA DA HISTÓRIA DA LITERATURA LATINO-AMERICANA

Gilmárcia S. Picoli¹⁸

Resumo: O presente artigo tem por objetivo discorrer sobre o lugar do Brasil nas propostas de escrita de história da literatura latino-americana. Para tanto, desempenhou-se um estudo de análise teórica, tendo como base os textos dos estudiosos da área Pedro Henríquez Ureña, Ángel Rama, Ana Pizarro e Zulma Palermo. Procurou-se entender em que medida as propostas dos teóricos consideram a integração da literatura brasileira dentro de um discurso unificador das literaturas da América Latina e quais seriam as incumbências necessárias para a viabilidade desse processo. Ao fim do estudo, foi possível concluir que o Brasil está inserido direta ou indiretamente nas propostas discorridas, através de ideias, autores brasileiros citados, ações e obras reconhecidas. Algumas ações que ocorreram e ocorrem que não têm o propósito de unificar, propriamente, atuam como minimizadoras da distância entre as literaturas brasileira e hispano-americana. Apesar de todo o empenho despendido, o processo de integração requer estudos aprofundados e especialistas na área de literatura comparada, o que não se dispõe sobejamente no momento. Estudos com métodos comparativos, pesquisas e ações como as que foram mencionadas ao longo deste trabalho devem continuar se repetindo para que vínculos já existentes sejam reforçados, superando diferenças e barreiras.

Palavras-chave: Literatura latino-americana. Integração. Literatura brasileira. Literatura hispano-americana. História da Literatura.

A literatura latino-americana [...] tem autores que parecem vir de outro planeta, como Clarice Lispector. Todo o escritor que ajuda a mostrar a complexidade da América Latina é importante, porque ajuda a abrir espaços para outros e porque ajuda a romper com estereótipos sobre o continente (Ricardo Piglia, 2010).

“Soy América Latina. Um Pueblo sin piernas, pero que camina” (Calle 13, 2010).

Este trabalho tem como objetivo discorrer sobre o lugar do Brasil nas propostas de escrita de história da literatura latino-americana. Tendo como base os textos dos teóricos Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Ángel Rama (1926-1983), Ana Pizarro e Zulma Palermo (1938-), procurar-se-á entender em que medida essas propostas consideram a integração da literatura brasileira dentro de um discurso unificador das literaturas da América Latina e quais seriam os passos para esse movimento.

Antes de se direcionar o foco para o assunto em pauta, faz-se necessário especificar o conceito de América Latina. Na obra *La literatura latinoamericana como proceso*, de Pizarro (1985)¹⁹, consta que o termo foi empregado pelo colombiano José Maria Torres Calcedo em 1875, em oposição ao termo “América Saxônica”, porém sabe-se que este conjunto é composto por uma diversidade de elementos heterogêneos, o que faz com que esse nome ainda seja considerado problemático, uma vez que existem povos também latinos no Canadá, por exemplo. A despeito dessas considerações, é importante salientar que a

18 Mestranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). *gilmarcia.picoli@acad.pucrs.br*

19 PIZARRO, Ana (org). “Introducción”. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. México, 1985, p. 13-33.

proposta deste estudo é se voltar principalmente às relações entre a literatura hispano-americana e a brasileira.

Por questões linguísticas, culturais e territoriais, o Brasil sempre foi um caso à parte nos estudos que comportam a literatura latino-americana, ainda que a aproximação entre escritores brasileiros e escritores de outros países do continente venha ocorrendo em maior ou menor medida desde muito tempo. O crítico literário Ureña talvez tenha sido um dos precursores desse possível caminho de unificação, por não esquecer o Brasil em seu ensaio *Caminos de nuestra historia literária*²⁰, datado originariamente de 1925. O dominicano cita timidamente o Brasil quando pondera que nem dentro da própria América há uma literatura que seja integrada, devido às peculiaridades de cada região e muito por causa da tendência que existe, principalmente na Argentina, de se olhar para o continente com uma distinção mais política do que artística. Isso implica uma classificação de América tropical e América de nações organizadas, sendo que a maior parte da América espanhola intertropical não faz parte da zona tórrida, mas divide-se em planícies e planaltos. O Brasil, por ocupar a maior parte das planícies entre os trópicos, é ressaltado por Ureña como o lugar onde há grandeza no barroquismo das arquiteturas e letras brasileiras.

A divergência dessas duas Américas não depende da divisão de zonas quentes ou temperadas, mas a fonte está na diversidade de cultura, pois na época da independência foi a semelhança de situações que permitiu a aparição de grandes nomes e fortes personalidades em qualquer país. Porém as nações, suas instituições de cultura, tanto elementares quanto superiores, são afetadas pelos desdobramentos políticos e pela desordem econômica, o que causa enfraquecimentos à literatura. Ureña, na época, tinha a intuição de que ao longo do século XX a atividade literária da América de nações organizadas se desenvolveria com destreza, mas a literatura da “outra parte”, independentemente dos países que a compõem, poderia perder força gradualmente.

O dominicano apresenta uma série de questões que servem de reflexão em busca de uma originalidade na história da literatura hispano-americana (América espanhola, como optava por nomear). Ele se pergunta se serão imitadores para sempre, como se vivessem na Europa ou se se deve ser otimista em relação às novas gerações, que dizem a cada três ou quatro décadas, desde a independência, que agora sim nascerá a expressão genuína da América.

Rama, cerca de duas décadas depois, parece transformar essa ideia exposta por Ureña em proposta de integração, quando fala do *Processo autonômico das literaturas nacionais à literatura latino-americana* (2008)²¹. A influência que a América Latina sofreu da Europa foi relevante para uma organização de seus produtos, porém tornou o sistema latino-americano praticamente incapaz de desenvolver um sentido próprio e original, não conseguindo adequar a crítica à multiplicidade de países, línguas, temas e raças que compõem o continente. É justamente dessa peculiaridade que se deve partir, neste caso, para que um sistema literário seja elaborado, entretanto a mera imitação de modelos europeus e a falta de crítica atrasaram um discurso unificador das literaturas hispano-americanas, o que, por conseguinte, afetou a inclusão da literatura brasileira. Ureña, por sua parte, tinha a intenção de integrar as duas literaturas de modo sistêmico (hispano-americana e brasileira), dentro de um esquema histórico comum, e não as estudar de forma separada como outros teóricos

20 In: UREÑA, Pedro H. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. República Dominicana: Cielonaranja, 2006, p. 15-24.

21 In: RAMA, Ángel. *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 131-143.

propunham. Contudo o Brasil, segundo Rama, não deu resposta equivalente ao intento de Ureña, parecendo não se importar com seus vizinhos, e se focando somente no âmbito de sua língua, já que estava empenhado na tentativa de superar a fragmentação de suas próprias literaturas regionais.

Nesse sentido, o uruguaio destaca que as trocas culturais entre as literaturas brasileira e hispano-americana sempre foram escassas e por isso o processo de integração deveria se dar por aproximação das estéticas e correntes literárias, tendo em vista integrar no mesmo discurso duas línguas em função literária a partir da cultura como base unificadora. Nesse contexto, Ureña e Sánchez preferiram uma organização em períodos históricos como etapas de um projeto cultural – em contraste com o modelo europeu, que se dava em periodizações de ordem cronológica –, o qual poderia ser a “procura de nossa expressão”, que, para o brasileiro Sílvio Romero, seria a realização de nossa originalidade.

Esses estudos representaram um passo importante rumo a um discurso integrador das literaturas da América Hispânica, de acordo com o conceito de “Hispânia” de Ureña, que engloba as literaturas de língua portuguesa e espanhola. É a partir disso que surgem novas propostas de integração que não se limitam ao âmbito da cultura hispânica, abrindo espaço para as demais línguas existentes, dentro do conceito emergente de latino-americanismo. Nesse contexto, é relevante notar que Ureña não incluiu a literatura haitiana e prescindiu do termo América Latina já em voga na época, bem como deixou de incluir as literaturas de língua indígena (Rama, 2008). A partir disso, pode-se notar que o crítico dominicano (Ureña) se manteve fiel à sua proposta de integração dentro da perspectiva cultural da Hispânia, a qual, posteriormente, foi expandida pelo conceito de “România”, que abarcava todas as literaturas de língua latina do continente.

Para Rama, além da necessidade de integração das literaturas de língua não espanhola, como é o caso da literatura brasileira, a literatura latino-americana deve inserir as literaturas da Indo e da Afroamérica, em suas mais variadas manifestações, e garantir a elas um lugar legítimo dentro desse sistema.

Partindo desses pressupostos, o intelectual uruguaio dá *algumas sugestões de trabalho para uma aventura intelectual de integração*²², destacando que o principal trabalho que se deve fazer, além de aproximar as literaturas hispano-americanas e as brasileiras, é construir um discurso em que se inclua ao menos algum capítulo sobre a literatura haitiana, inglesa e holandesa. Para tanto, tal estudo dar-se-ia de uma perspectiva comparatista e dependeria de especialistas nessa área, dos quais a América não dispõe suficientemente, dado que o problema central dessa unificação é criar um paralelo entre as literaturas independentemente consideradas, respeitando sua evolução própria; o que significa que o problema seria a “construção da personalidade latino-americana” (Rama, 2008).

O Brasil, por exemplo, teve mais facilidade no processo de integração de suas literaturas regionais por ser uma só nação, ao passo que a América hispânica é fragmentada. Contudo existem ligações entre essas literaturas regionais, como é o caso da literatura gaúcha e a literatura rio-platense, encontrando eco em Pizarro (1995)²³, que visualiza um “mundo gaúcho” como abarcador do Rio Grande do Sul, Uruguai e o Norte argentino, por serem zonas geográficas adjacentes que desenvolveram um imaginário comum. Pizarro também

22 In: RAMA, Ángel. *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 167-182.

23 PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp/Memorial, 1995, v.3, p.21-37.

aponta para os desafios dessa integração e, da mesma maneira que Rama, acredita que é um trabalho histórico-literário-comparatista necessário que a investigação deve assumir.

Para além do que já foi exposto, existiram alguns fatores externos e internos que contribuíram para uma reunificação, como é o caso das revoluções apontadas por Rama, que serviram para estreitar laços entre escritores brasileiros e hispano-americanos. As viagens também contribuíram como locais de unificação de sistemas literários, como por exemplo a Conferência Pan-Americana do Rio (1906), que trouxe o poeta nicaraguense Rubén Darío e o colocou em contato com vários escritores brasileiros. Também, durante uma mesma época, estavam diversos autores em uma mesma metrópole, sem se conhecerem, como foi o caso de alguns escritores hispano-americanos e brasileiros, como Oswald de Andrade, que estavam em Paris durante a ascensão do Surrealismo francês, produzindo discursos que posteriormente ressoaram por todo o continente. Cidades também desempenharam um importante papel como orientadoras de uma organização e funcionamento da literatura em determinados períodos históricos, como é o caso de São Paulo, no século XX e a Semana de Arte Moderna (da mesma maneira, Buenos Aires também desempenha essa função para o sul do continente).

Um outro modo de reunificação seria através de personagens importantes, como o brasileiro Manuel de Oliveira Lima, que realiza um trabalho de integração interna analisando a literatura argentina em um momento improdutivo da mesma. O trabalho do brasileiro contrapunha o de um escritor uruguaio e o de um escritor argentino que escreveram sobre o Brasil. Oliveira Lima é um dos personagens que promovem reunificações dentro do continente. Nessa conjuntura, Rama propõe que o primeiro capítulo dessa história da literatura latino-americana seja destinado às cartas históricas, que marcaram descobrimentos e evidenciam o contraste entre Europa e América. Como exemplos, são citadas a carta de Pedro de Valdivia e a de Cristóvão Colombo, às quais também poderia se acrescentar a carta de Pero Vaz de Caminha como primeiro documento histórico do Brasil.

A língua também é uma questão fundamental ressaltada pelo estudioso uruguaio, merecendo um espaço, de acordo com sua proposta, no segundo volume dessa história da literatura. O brasileiro José de Alencar é escolhido como ponto de partida para iniciar uma discussão sobre a língua juntamente com demais românticos argentinos. No âmbito de um debate acerca das línguas nacionais, Rui Barbosa também é outro brasileiro que entraria neste capítulo por conta de sua obra *Réplica*, sendo destacada por Rama como difícil de se equiparar a outra, principalmente pela preocupação com questões linguísticas e precisão semântica. Alonso e Ureña também tratam das línguas nacionais por essa época, o que já confere uma aproximação entre os escritores.

Machado de Assis é outro grande nome brasileiro que lideraria, com o Realismo, um processo emancipatório capaz de estabelecer originalidade e independência à literatura latino-americana. Outro tópico relevante da literatura brasileira destacado por Rama, merecedor de um capítulo nessa história da literatura, seria a literatura regionalista no Brasil.

A partir de todos esses tópicos, surgiram as academias de língua, enfatizando que as hispano-americanas eram correspondentes da Real Academia Espanhola, exceto a do Brasil, que foi pioneira em afirmar sua independência da metrópole. Pode-se dizer que, devido a isso, abriu-se espaço para as letras da América espanhola e a crítica literária brasileira assumiu, ainda no século XIX, um importante papel no cenário da literatura da América Latina. Rama é enfático ao afirmar que seria necessário direcionar o foco da crítica literária

para o processo brasileiro, por ser uma das regiões em que cedo se desenvolveu o esforço e trabalho neste campo.

Um ponto que tornaria o trabalho custoso, colocado pelo estudioso uruguaio, seria o problema com o nome de movimentos ou termos, como é o caso do Modernismo em José Veríssimo e do termo “Hispania” em Ureña. Quando Veríssimo propôs que se adotasse “Modernismo” ao período vigente, não obteve êxito, pois o conhecimento que se fazia do movimento fora através da Europa; já na América, parece que foi Ruben Darío quem deu os primeiros passos rumo a essa estética. No caso do dominicano Pedro Henríquez Ureña, o termo proposto abarcava Portugal e Espanha, nomeando tudo como literaturas hispânicas, esquecendo completamente o Brasil e seus vizinhos. Entretanto é preciso reconhecer que esses acontecimentos geraram intercomunicação entre críticos brasileiros e hispano-americanos e, independentemente de sua natureza, contribuíram para avanços no sistema literário. Deste modo, a solução que se tem quanto a nomes, é respeitá-los e procurar estabelecer relações.

Neste âmbito, Zulma Palermo (2010) é uma investigadora que tem seu trabalho pautado por relações interculturais na literatura latino-americana. Em seu texto *El rol de las historias literárias en los proyectos de modernización latinoamericana*²⁴, a autora tem como epígrafe uma citação do respeitado crítico brasileiro Antônio Cândido (1918-2017) e outra de um conterrâneo seu, o que evidencia sua consideração em relação à integração das literaturas brasileira e hispano-americana já de início.

Palermo discorre sobre a imagem criada pela colonização da América Latina e dos latino-americanos, ponderando que com o descobrimento da América, constituiu-se uma verdadeira mudança histórica para o mundo, uma vez que novas formas de relações interpessoais são iniciadas, gerando novas formas de poder. Isso reflete no surgimento de diferenças nas construções identitárias. No século XVIII, por exemplo, com o progresso na produção de conhecimento nas mais variadas áreas, a concepção do humano de índole racializada dá lugar a uma taxonomia moral, e os humanos passam a se dividir em brancos (europeus), amarelos (asiáticos), negros (africanos) e vermelhos (índios americanos); o que gera uma diferença interna, por sua maior ou menor proximidade com o estado de natureza, e acaba por conceder aos brancos maior potencialidade.

Por conta desses fatores, a história da literatura se contaminou, e desde o século XIX, muito por sua busca em canonizar uma só produção no intuito de definir as nacionalidades, a taxonomia referida acima deu lugar a uma tematização que persiste até hoje. Essa tematização estruturou o que se definiu por uma das variáveis da homogeneidade para a construção de uma história da literatura latino-americana pela crítica, porém essa visão é também monotópica e regida por cânones centrados na Europa.

A partir de Imbert, na tentativa de inovar em História da Literatura, a seleção do cânone acaba por cair na homogeneidade, como modelo a seguir. Há, portanto, a necessidade de colocar em funcionamento a existência de outras literaturas, mas é quase impossível pensá-las fora do cânone instituído, uma vez que para a construção pela crítica de uma história da literatura latino-americana se continua em um viés monotópico. Diante desse cenário, as histórias das literaturas nacionais começam a cobrar distinção através da busca da literatura nacional. Cornejo Polar e Antônio Cândido são exemplos dados pela pesquisadora argentina

24 PALERMO, Zulma. El rol de las historias literárias en los proyectos de modernización latino-americana. *Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre, v.16, n.1, out. 2010, p. 7-23.

por terem compartilhado a necessidade de reconstruir a história de suas pátrias para além da mera história de suas letras, pois se interessaram não pela homogeneização da língua, mas pelo fator artístico dentro de uma consciência nacional inclusiva de todas as diferenças que funcionam em seu interior.

É trabalhoso dar forma a histórias que deem conta de diferenças, contradições e fronteiras, porém é uma tentativa de construir pensamento crítico a partir da diferença. Na mesma medida, se fala da impotência para abrir espaço a outras formas de produção que não sejam necessariamente escritas. Esse processo é considerado um avanço e uma busca por uma hermenêutica pluritópica, ou seja, possibilidade de se interpretar dialogicamente, reconhecendo outras culturas e tradições, a fim de se construir um discurso plural e heterogêneo.

Zulma Palermo é uma estudiosa que propõe pensar histórias “outras” que se desprendam da situação colonial, apontando a escrita como principal fator para consolidação da colonialidade, por ter sido imposta como forma única de inscrição da cultura. Porém a arte também é a forma “através da qual os vencidos têm resistido desde a colônia à imposição desse paradigma” expressando a própria experiência (PALERMO, 2010, p. 16).

Oswald de Andrade é o exemplo dado pela autora para elucidar essa ideia na prática, quando, nas primeiras décadas do século XX, o escritor escreve um manifesto “Antropófago”, instigado por um quadro que sua esposa, Tarsila do Amaral, havia pintado. Andrade considera a pintura como um resultado de um procedimento antropofágico, em que se apropria da estética dominante para subvertê-la, formando um horizonte de vida e de experiência marcado pelo conceito de distanciamento, que, neste caso, já não denota uma irregularidade, mas vem de um horizonte de valores diferente. Isto quer dizer que a linguagem da arte é a linguagem que integra a paixão e a razão; a pulsão de vida, porém esta concepção continua sustentando, mesmo que tacitamente, a diferença entre arte e artesanato, produção oral e produção escrita, literatura e literatura popular; fato que acaba por não se desvincular da visão monotópica.

Ao se aproximar do que considera uma luta das escritas latino-americanas “fronteiriças” para serem mediações confiáveis das pluritópicas diferenças culturais das que fazem parte, Palermo traz a célebre figura de Guimarães Rosa como escritor que firmou textos consagrados dentro de uma literatura que carrega a responsabilidade de ser a forma de expressão mais representativa do latino-americano. Palermo estima que descolonizar as histórias da literatura implica, em primeiro lugar, desarticular a homogeneidade que termina com as diferenças, sendo preciso recuperar um horizonte que busca gerar espaços interpretativos pluritópicos que, além de incluir diferenças de sexo, raça, etnia ou formas de conhecimento, possa abrir caminhos dentro da atual construção global.

Ao incluir figuras brasileiras e de demais culturas em seu texto, a estudiosa incorpora uma heterogeneidade que permeia seu discurso do início ao fim, sendo possível observar, em vez de apenas uma proposta, uma integração propriamente dita e um compromisso social e político, fazendo jus a uma literatura que tem por objetivo dar forma a uma ontologia crítica e que, desde o presente, se proponha a analisar as construções canônicas do passado, se abrindo a novos espaços e tempos.

O Brasil, nas propostas percorridas até aqui, está inserido direta ou indiretamente, através de ideias, autores brasileiros citados, ações e obras reconhecidas. Por fim, cabe apontar algumas ações que ocorreram e ocorrem com o propósito de, se não unificar, porém diminuir a distância entre as literaturas brasileira e hispano-americana. Uma constatação

relevante é o fato de que a grande maioria dos brasileiros compreendem e leem em espanhol, o que acaba por nos tornar mais receptivos, a exemplo de Antônio Cândido que estreitou laços com Ángel Rama, possibilitando um intercâmbio literário, quando em 1969 o brasileiro escreve “Literatura e subdesarrollo” e o uruguaio dá algumas aulas na Universidade de Campinas, onde Antônio Cândido era docente. A própria participação de grandes nomes de estudo e pesquisa no campo literário, como o da chilena Ana Pizarro e da argentina Zulma Palermo, em eventos de universidades brasileiras, também denunciam uma aproximação e busca de reflexão acerca da integração das literaturas brasileira e hispano-americana. Do mesmo modo houve o deslocamento do Brasil para a América Hispânica, como foi o caso de *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, obra que traz um projeto, sob uma perspectiva comparatista, de uma história da literatura da América Latina englobando o Brasil. Esse projeto foi elaborado em 1982 e 1983 por Ana Pizarro, Ángel Rama e o brasileiro Antônio Cândido, que se reuniram na Venezuela com o apoio da UNESCO.

É imprescindível fazer menção igualmente à Associação Brasileira de Literatura Comparada, que, por meio de eventos institucionais, abre espaço também para que se discutam estudos literários brasileiros em consonância com hispano-americanos. Para além do campo da crítica, é importante mencionar ainda produções literárias de ficção hispano-americanas que dialogam com obras brasileiras, como é o caso do romance *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa que faz alusão à obra *Os Sertões* (1902), do brasileiro Euclides da Cunha.

Sabe-se que apesar de todo o empenho despendido, o processo de unificação requer estudos aprofundados e especialistas na área de literatura comparada, segundo a perspectiva de Ángel Rama, estudioso que mais salientou particularidades das duas literaturas. Não esquecendo que, além do Brasil, ainda seria necessário abarcar as letras de outros países latino-americanos de língua não espanhola, como é o caso do Haiti, Indo e Afroamérica, considerando produções indígenas em toda a extensão do continente.

Estudos com métodos comparativos, pesquisas e ações como as que foram mencionadas no decorrer deste trabalho (assim como outras mais que aqui não foram expressadas), devem continuar se repetindo para que vínculos já existentes sejam reforçados e para que diferenças e barreiras sejam superadas. Em consonância com o que argumenta Pizarro (1995), o desafio da integração é através de um ângulo histórico-literário-comparatista.

Referências

CALLE, 13. Latinoamérica. (2011, setembro). **Latinoamérica**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>>. Acesso em 27 mai. 2017.

PALERMO, Zulma. **El rol de las historias literárias em los proyectos de modernización latino-americana**. Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre, v.16, n.1, out. 2010, p. 7-23.

PIZARRO, Ana (org). “Introducción”. **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. México, 1985, p. 13-33.

_____. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: ____ **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Editora da Unicamp/Memorial, 1995, v.3, p.21-37.

_____ (org). **Hacia una historia de la literatura latinoamericana**. México: Colégio de México, 1987.

RAMA, Ángel. **Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

UREÑA, Pedro H. **Seis ensayos em busca de nuestra expresión**. República Dominicana: Cielonaranja, 2006, p. 15-24.

VEJA. (2010, dezembro). **Literatura latino-americana**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=S4BZDnLGSDU>>. Acesso em 03 jun. 2017.

UMA LEITURA DO HOMEM DO SUBSOLO DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI

Isabel Speggorin Devincenzi²⁵

Resumo: O presente trabalho se propõe a uma leitura do homem do subsolo da obra *Memórias do Subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski, a fim de traçar um paralelo entre a constituição ficcional do personagem principal da novela e as percepções do homem do subsolo de si próprio, especialmente no que diz respeito às suas relações sociais e afetivas e às suas formulações filosóficas sobre o seu “estar no mundo”. A análise compreende discussões de áreas distintas: da literatura, da psicanálise e da filosofia, que se correlacionam e influenciam na apreciação do texto literário, através de uma abordagem multidisciplinar de conceitos e discussões provenientes do campo das ciências humanas. Em específico, são abordados os seguintes temas: a relação entre “o homem bom” e o “homem mau” e a dicotomia entre os “homens superiores” e “inferiores”, imagens recorrentes na obra de Dostoiévski e aqui trabalhadas à luz de Nietzsche; a “pulsão de vida”, a “pulsão de morte” e o “princípio desprazer”, objetos de estudo da área da filosofia e da psicanálise, especialmente. Os temas observados, por sua vez, entrelaçam-se com o conceito de “discurso polifônico” no romance dostoiévskiano, pensado por Bakhtin, o que significa que um único personagem pode comportar uma multiplicidade de vozes conflitantes e distintas das do Autor. Através da abordagem feita sobre a obra de Dostoiévski, é possível concluir que os aspectos observados podem ser um indicativo da própria constituição ambivalente e inacabada do ser humano, na obra em questão concebida através da figura do homem do subsolo: um anti-herói que assume a voz de um discurso múltiplo, que ecoa diferentes vozes e questões insolúveis.

Palavras-chave: Memórias do Subsolo. Dostoiévski. Polifonia. Pulsão. Ambivalência.

No capítulo primeiro da obra *Memórias do Subsolo* (1864), de Dostoiévski, o leitor é apresentado a um personagem em estado de conflito emocional gerador de grande sofrimento, mesmo que, à primeira vista, não aparente. Através da ironia, o homem do subsolo dá prosseguimento ao seu discurso com um ataque à mentalidade positivista, fazendo uma analogia entre ciência e superstição, ironizando a tênue linha que acredita existir entre essas duas áreas:

Sou um homem doente...Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina.²⁶

Uma possível interpretação é que o homem do subsolo, nesta passagem, faça alusão ao seu “inconsciente”, ainda que não referido neste termo, como a fonte de seu sofrimento, que ele acredita ser consequência de uma doença do fígado. Não são raras as referências na literatura ao fígado como o órgão causador da melancolia, a “bile negra”, segundo Hipócrates. O homem do subsolo tenta nos convencer de que é um homem mau, vil e perverso; entretanto, é incerto que o leitor se arrisque sobre o verdadeiro caráter do personagem. Seria ele é mal, de veras, como sofregamente tenta demonstrar, através de seu

25 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), isabel.devincenzi@acad.pucrs.br

26 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.15. Todas as citações retiradas desta obra serão, a partir de agora, aqui indicadas pela sigla “MS”, seguida da página da citação.

discurso frenético e enraivecido, ou ele é, em sua natureza, bom, já que a raiva seria um mascaramento de sua vulnerabilidade?

Observemos o conflito interno vivenciado pelo personagem e apresentado ao leitor:

Mas sabeis, senhores, em que consistia o ponto principal da minha raiva? O caso todo, a maior ignomínia, consistia justamente em que, a todo momento, mesmo no instante de meu mais intenso rancor, eu tinha consciência, e de modo vergonhoso, de que não era uma pessoa má, nem mesmo enraivecida; que apenas assustava passarinhos em vão e me divertia com isso. Minha boca espumava, mas se alguém me trouxesse uma bonequinha, me desse chazinho com açúcar, é possível que me acalmasse. Ficaria até comovido do fundo da minha alma, embora certamente, depois rangesse os dentes para mim mesmo de vergonha, sofresse de insônia por alguns meses. É hábito meu ser assim.²⁷

O discurso do homem do subsolo se desfaz a todo o momento em contradições (discurso apofático); trata-se de um paradoxalismo angustiante, pois o memorialista tenta manter a sua narrativa no âmbito da superficialidade, esvaziando o seu discurso de significado através de suas constantes inferências marcadas pela indiferença em relação a si próprio e aos seus sentimentos. Em meio aos seus devaneios, o homem do subsolo estabelece uma monólogo com o leitor, que assume a figura de um censor implacável e julgador, e, arrasado pela suposta percepção de desimportância de sua vida, o personagem concluiu que tudo é ignóbil e desprezível: ele é ridículo, as suas considerações são ridículas e as justificativas sobre suas observações são ainda mais sem sentido e detestáveis:

Pensais porventura que eu me envergonhe de tudo isso, e que tudo isso foi mais estúpido que qualquer episódio da vossa vida, meus senhores? [...] Aliás, tendes razão: de fato, é vulgar e ignóbil. Mas o mais ignóbil é que eu tenha começado agora a justificar-me perante vós. E mais ignóbil ainda é o fato de fazer esta observação. Chega, porém, senão isto não acabará nunca mais: sempre haverá algo mais ignóbil que o resto...²⁸

Nos trechos da obra selecionados até este ponto, podemos perceber o sentimento de mortificação que o personagem manifesta quando se percebe supostamente desmascarado. O fato de que ele, o homem do subsolo, sente, sofre e deseja; ou seja, têm uma pulsão transbordante da vida que ele recalcou, é uma grande vergonha, pois esta percepção o faz sentir-se fracassado na tentativa de se manter indiferente. Esses elementos contraditórios que fervilham dentro do homem do subsolo e, de modo geral, em todos os seres humanos em certa medida, são matéria de estudos na área da psicanálise, proeminentemente por Freud e Lacan. A respeito da ambivalência entre amor e ódio, Lacan cunhou o termo *hainamoration*²⁹, do francês *haine*, que significa “ódio”, dando a ideia de um “enamoramento” que mistura amor e ódio pela pessoa amada. De acordo com Lacan, as relações humanas são estabelecidas com base em um tripé formado pelo amor, ódio e a indiferença, e este terceiro elemento é o mais conflitante, pois quando o sujeito abstém-se de externalizar seu sentimento, permanecendo na inércia ou na indiferença, ele desenvolve um processo sintomático de recalque, termo anteriormente proposto por Freud, significante à repreensão.

27 MS, p. 16.

28 MS, p. 72-73.

29 LACAN, Jacques. *Séminaire livre, XX: encore*. Paris, Seuil. 1973, p. 73-84.

O episódio que acredito ser o central de toda a novela, porque é no qual o personagem se vê como nunca antes fragilizado e totalmente desmascarado, se dá no desenrolar da relação com a prostituta Liza. O homem do subsolo se afeiçoa inicialmente por essa mulher por perceber que eles compartilham o mesmo sentimento de decadência e de alheamento da realidade. Em *Crime e Castigo* (1866), *opus magnum* de Dostoiévski, a personagem Sônia, também uma prostituta, por quem o protagonista Raskólnikov se apaixona, é quem o guia na sua redenção e salvação espiritual, da mesma forma que Liza é quem desencadeia o processo de desmascaramento do homem de *Memórias do Subsolo*. Esta interlocução entre obras é uma traço proeminente na obra de Dostoiévski, denominado “recurso da polifonia”, muito discutido por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.³⁰

Por conta de diversos pormenores, Liza se vê impossibilitada de largar a prostituição, de forma que, a sua figura também representa a impotência do homem do subsolo diante da miséria de ambos. Mesmo quando o personagem profere um discurso hipócrita e moralista, no qual o homem do subsolo se coloca em posição superior e de possuidor da verdade em relação à Liza, ele não consegue deixar de transparecer a sua indignação sobre sua própria condição “marginal”, suas angústias e seu sentimento de inferioridade; os dois, portanto, estabelecem, não explicitamente, uma cumplicidade de sofrimento de um para com o outro — tal como na relação estabelecida entre Sônia e Raskólnikov em *Crime e Castigo*.

Quando o paradoxalista pensa em Liza, não consegue deixar de pensar na sua própria miséria e vergonha; ele desenvolve pela mulher esse sentimento ambivalente de amor e ódio a que se refere Lacan acerca do *hainamoration*. Ele ama e deseja Liza, mas o modo que o protagonista encontra para externalizar esse amor é na forma de ódio e de agressividade, pois, como ele se considera um indivíduo inferior e vil, incapaz de amar e desmerecedor de amor, a sua pulsão se dirige ao objeto de forma a tiranizar e dominar moralmente o ser amado:

Mesmo nos meus devaneios subterrâneos, nunca pude conceber o amor senão como luta: começava pelo ódio e terminava pela subjugação moral; depois não podia sequer imaginar o que fazer com o objeto subjugado.³¹

Na teoria psicanalítica, acredita-se que há também no homem uma tendência oposta àquela que procura obter somente o prazer nas relações, sejam elas quais forem; trata-se de um conflito entre o “impulso de prazer” e o “impulso de realidade”. Este conflito foi observado por Freud, em sua obra *Mais-Além do Princípio de Prazer* (1920), na qual Freud descreve um novo dualismo pulsional, opondo as pulsões de vida às pulsões de morte. Tal dualismo prescinde da “compulsão à repetição”, na qual o sujeito queixoso continua a repetir as ações que lhe são fonte de desprazer, de forma que a fonte de desprazer se torna também fonte de prazer (o que Lacan mais tarde chamará por Gozo). É o que se nota quando as pessoas vivem a repetir ações das quais sempre se queixam. Ora, o protagonista de *Memórias do Subsolo* é mestre em encontrar prazer no desprazer, ele nos exemplifica esse gozo ao apontar o prazer em uma dor de dentes. Para o homem do subsolo, gemer não atenua a dor de dentes, contudo, o homem, ainda, geme, pelo prazer de torturar a si e aos demais:

30 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

31 MS, p. 142.

— Como não? Há prazer mesmo numa dor de dentes. — Tive dor de dentes um mês inteiro; sei o que é isto. Neste caso, naturalmente, a pessoa não se enfurece em silêncio, mas geme; no entanto, não são gemidos sinceros, são gemidos maldosos, e tudo consiste justamente nessa maldade. Nestes gemidos é que se expressa o prazer do sofredor; se não sentisse neles prazer, não iria sequer soltá-los. [...] Os seus gemidos tornam-se maus, perversos, vis, e continuam dias e noites seguidos. Ele próprio percebe que não terá nenhum proveito a si mesmo com seus gemidos. Melhor do que ninguém, ele sabe que apenas tortura e irrita a si mesmo e aos demais.³²

Não somente neste trecho da obra, o homem do subsolo encontra o seu gozo em situações de desprazer e queixas compulsórias, tal como, por exemplo, no “caso do encontrão” com o oficial na Avenida Niévski que irei a seguir descrever e comentar.

Certa noite, em uma taverna, o homem do subsolo se encontrava encostado em uma mesa de bilhar, um oficial que desejava passar abriu caminho tomando este pelos ombros e o retirando de seu lugar e recolocando-o em outro, com grande descaso. O homem do subsolo fica injuriado e completamente humilhado: “Até pancadas eu teria perdoado, mas de modo nenhum poderia perdoar que ele me mudasse de lugar e, positivamente, não me notasse”.³³ Mais uma vez, o sentimento de inferioridade o ataca sobremaneira, reforçando a sua percepção de que o ele é um ser desimportante, invisível e dispensável na sociedade. A partir deste dia, alucinado pelo objetivo de se vingar da humilhação sofrida, o homem do subsolo passa a frequentar durante meses a praça da Avenida Niévski, onde avistara o seu algoz em outra ocasião, e passa a mirá-lo, compulsivamente, em uma mistura de fascinação e ódio:

Era o cúmulo do suplício, uma humilhação incessante e insuportável, suscitada pelo pensamento, que se transformava numa sensação contínua e direta de que eu era uma mosca perante todo aquele mundo, mosca vil e desnecessária, mais inteligente, mais culta e mais nobre que todos os demais, está claro, mas uma mosca cedendo sem parar diante de todos, por todos humilhada e por todos ofendida. Para que recolhia em mim tal sofrimento, para que ia à Avenida Niévski, não sei; mas algo me arrastava para lá sempre que era possível.³⁴

Ao experimentar essa sensação de humilhação a qual se submetia com certa relutância e prazer, o homem do subsolo refere-se, ainda, a outros “acessos de prazer”³⁵ dos quais tratou no primeiro capítulo, em que exemplifica a dor de dentes como uma tortura vil e prazerosa. Devemos observar que o homem do subsolo, apesar de experimentar seus momentos de desrazão, tal como o seu vagar despropositado pela Avenida Niévski a procura de seu ofensor, não rejeita inteiramente a razão ou as leis da consciência, mas acredita que conseguirá se opor aos seus inimigos sempre “de dentro para fora”, ou seja, através das suas construções feitas no seu plano mental. Esse sujeito que opera sobre uma rigidez de consciência e de sentimentos fortíssima chega a estados de esquizofrenia e de alheamento a qualquer objeto exterior ao seu pensamento fixo. Esse padrão de comportamento culmina em uma recusa à vida: o personagem recusa a ação — a pulsão da vida — para primar pelo

32 MS, p. 26-27.

33 MS, p. 63.

34 Ibidem, p. 66.

35 Ibid.

plano do pensar, da fantasia; dessa forma, o personagem dedica-se, preponderantemente, aos seus conflitos e formulações interiores e, quando é forçado a interagir no plano das ações, experimenta desconforto e a inquietação causados pelo convívio social e a impressão de inadequação.

Justamente, para evitar ter de lidar com o plano da ação, “a vida viva”, como o próprio personagem-narrador refere-se ao longo do seu discurso; ou seja, a vida que transgride o subsolo, o homem volta-se para si mesmo, ensimesmado, fomentando a sua própria verdade sobre as coisas. As soluções para seus problemas — sejam esses reais ou criação de seu imaginário, ou, ainda, ampliados pelo seu sentimento de angústia — são criadas e operadas no plano mental do personagem, pois é nesse plano que o homem do subsolo acredita ter ainda algum controle e decisão. E o controle para o homem do subsolo é mister, visto que, mesmo na sua desrazão, ele julga possuir “a verdade”, onde encontra o seu escudo protetor; já no plano da ação, o memorialista se vê vulnerável e angustiado em frente ao desconhecido.

O homem do subsolo percebe que, submisso até no seu caminhar, costumava sempre ser o primeiro a desviar de sua trajetória e dar passagem aos transeuntes na calçada, e que, assim, nos mais diminutos detalhes de suas atitudes ele também se portava como um ser inferior aos outros. Percebida mais essa falha de caráter, o plano de vingança do homem do subsolo contra o oficial da Avenida Niévski consistiria em esbarrar contra este, como resultado de não lhe ceder passagem na calçada. O nosso personagem entra em estado febril tamanha a sua excitação frente a uma suposta vingança. Ele se dedica em meses de planejamento, prevendo o tal momento em que teria sua dignidade restaurada. A sua “vingança” se dá quando, depois de extenuante planejamento, o memorialista propositalmente bate de ombros fortemente com o oficial, que o olha de cima com desdém e continua o seu caminho; ou seja, sua vingança tomou o lado contrário. Sobretudo, a minuciosidade da reflexão do homem do subsolo sobre esse evento é doentia; ele pensa em como deveria estar propriamente vestido para aparentar determinado status social superior e como deveriam ser os seus trejeitos, de modo a mostrar uma indiferença para com o oficial atrelada a um mero desgosto por ter sofrido tal inconveniente com pessoa vulgar. Mais uma vez, a construção mental do homem do subsolo prescinde o plano das ações.

Aquele gesto diminuto, o “encontrão”, nada representou ao oficial; não foi a partir de uma ação que se deu a resolução do conflito — ou no caso a não resolução — mas a partir da construção que o homem do subsolo fez sobre o caso planejando. Após dois anos remoendo esta humilhação, ele pensa em escrever uma carta ao oficial explicando todo o ocorrido. Fato que ele depois agradece a Deus, pelo que ainda lhe restou de dignidade por não a ter enviado. Para que esse homem sinta a necessidade de enviar uma carta explicando um gesto de vingança é porque essa, de fato, não foi efetiva, e o homem do subsolo assim percebe e se mortifica, angustiado, sente-se, mais do que nunca, um grande idiota.

O homem do subsolo criou o seu próprio senso de justiça e de valor e passa o tempo a “tagarelar”. Ele não parte de ações que sejam, de fato, construtivas ou representativas de sua raiva e de seu descontentamento perante seu sentimento de inferioridade. Não podemos deixar de perceber que o personagem, apesar da sua evidente autocomiseração e sentimento de desvalia, coloca-se intelectualmente em uma posição superior a dos demais homens, que vivem acima do subsolo, sociedade a qual ele considera burguesa, hipócrita, repleta de pseudo-letrados e novos ricos, arquétipos da sociedade burguesa russa em ascensão em todo o seu funcionalismo público. Ele considera-se “o homem da consciência

hipertrofiada”; assume todos os vícios da sociedade, diz-se o homem mais vil e perverso de todos, mas para, na realidade, apontar, cinicamente, a hipocrisia nos outros.

Esse recurso utilizado por Dostoiévski trata-se de uma paródia da concepção de Tchernichévski, segundo o qual não haveria espaço para o livre-arbítrio, uma vez que todo ato humano seria determinado pelas “leis da natureza”. Como consequência, o homem do subsolo cai em inércia e, na sua mente, a reclusão ao subsolo se faz necessária não só como forma do homem anular-se em sua própria reflexão, mas, precisamente, para que o subsolo o separe em seu ermo de silêncio e verdade do resto dos homens de realidade e caráter falsos.

O que é, precisamente para mim, totalmente insuportável? A única coisa de que eu não dou conta, que me faz desfalecer? Ar ruim! Ar ruim! Que algo malogrado chegue perto de mim; ter de cheirar as vísceras de uma alma malograda!... O que não se aguenta, de resto, de miséria, privação, mau tempo, enfermidade, cansaço, isolamento? No fundo, damos conta de todo o resto, nascidos que somos para uma existência é a convivência subterrânea e combatente; chega-se sempre mais uma vez à luz, vive-se sempre outra vez sua hora de ouro da vitória.³⁶

Tal como para o homem do subsolo, e também para Nietzsche, o insuportável é a convivência com a hipocrisia, o ar ruim de uma alma malograda; entretanto, o nosso paradoxalista também não deixa de ser um hipócrita, pois o que ele faz além de tagarelar frente ao seu sentimento de impotência e de fracasso? Ele é um homem completamente amargurado e negativo, cansado de sua condição inferior, mas que não faz o movimento transgressor de sair da sua caverna e se impor; ou seja, afirmar-se como homem vital. Essa negação da vida e inclusive do seu *self*, o seu “ser”, acaba por findar na concepção niilista de Nietzsche; já que tudo acaba em nada, por que não se render ao fatalismo das coisas, do mundo e dos homens, e negar até mesmo a tentativa ao êxito?

O homem do subsolo, ainda no início de suas considerações, ao rever as suas memórias para escrever sua biografia, percebe o estado de inércia em que se deteve toda vida e do qual resultaria sua inteligência e consciência hipertrofiada; uma vez que ele não se propôs a tentar, na sua lógica, ele, deste modo, não se submeteu à humilhação resultante do fracasso; entretanto, o não feito, agora, atordoá-o:

Odeia ou ama, apenas para não ficares sentado de braços cruzados. Depois de amanhã, o mais tardar, começarás a odiar-te, porque ludibriaste a ti mesmo, conscientemente. Resultado: Uma bolha de sabão e a inércia. Ah, senhores, é possível que me considere um homem inteligente apenas porque, em toda vida, não pude começar nem acabar coisa alguma.³⁷

Não podemos negar que as densas reflexões do homem do subsolo nos atingem intimamente e dialogam com nossas próprias inseguranças ao transmitir magistralmente essa visão desolada e desiludida da condição humana; contudo, essa concepção não deixa de ser muito cômoda, pois, se entre o negar-se e o afirmar-se existe uma barreira, o *muro*, como fala Dostoiévski, esse não é de fato intransponível. O muro é o medo, e Nietzsche

36 NIETZSCHE, F. *Para a genealogia da moral*. 1887. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 303.

37 MS, p. 30.

trata desse medo como negação, fala sobre a condição do homem cansado de si próprio e da natureza humana como um sintoma da inércia:

Aqui está justamente a fatalidade da Europa – com medo ao homem perdemos também o amor a ele, a veneração por ele, a esperança nele, e até mesmo a vontade dele. A visão do homem agora cansa – o que é hoje nihilismo, se não *isso?*... Estamos cansados do homem...³⁸

O crítico literário Antonio Candido publicou, inicialmente, um ensaio sobre Nietzsche, no rodapé semanal do Diário de São Paulo na sessão intitulada “Notas de Crítica Literária”, mais tarde, incluído no Observador Literário (Comissão Estadual de Cultura, 1959), até ser, então, reeditado e feito posfácio do volume sobre Nietzsche da coleção “Os Pensadores”, da Editora Abril (1978). Candido vê na obra de Nietzsche a qualidade contida no intuito de desacomodar o leitor, pensamento diferente do que era, na época, difundido acerca da obra do filósofo no Brasil, na década de 40.³⁹

Ora, a obra de Nietzsche nos pretende arrancar desse torpor, mostrando as maneiras pelas quais negamos cada vez mais a nossa humanidade submetendo-nos em vez de afirmarmos. Encarada assim, a exaltação do homem vital e sem preconceitos vale, de um lado, como retificação do humanitarismo frequentemente ingênuo do século XIX: de outro, como reivindicação da complexidade do homem, contra certas visões racionalistas e simplificadoras.⁴⁰

De acordo com a fortuna crítica acerca da obra de Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, a imagem do subsolo pode representar a visão platônica da caverna, em que o homem do subsolo, está encerrado em si mesmo, construindo a sua própria filosofia, buscando as suas próprias verdades. A verdade do homem do subsolo também não deixa de ser uma filosofia; e, segundo Nietzsche, toda filosofia não deixa de ser uma filosofia de fachada. A rigidez psíquica que o homem do subsolo impõe a si próprio não o torna, em realidade, mais nobre ou verdadeiro, mesmo que ele assim acredite. Essa verdade sobre a vida que o paradoxalista construiu o corrói e, ao mesmo tempo, alucina-o, pois o impede de transpor o subsolo e ir viver “a vida viva”. “A vida viva”, a que o personagem se refere múltiplas vezes em seu discurso, apavora-o, e ele assim admite; entretanto, lidar com o emocional é naturalmente desconfortável e inquietante; portanto, o homem do subsolo não é mais nobre na sua amargura, como deseja assim caracterizar-se, ele tem orgulho e medo, sentimentos comuns a todos seres humanos.

O homem do subsolo tenta nos passar a imagem de que é autossuficiente e está muito bem resolvido, apesar de todas as privações pelas quais passa, sejam essas a falta de afeto ou privações financeiras, dadas as suas limitadas condições de vida. O paradoxalista continua preso as suas divagações sobre os “homens bons” e os “homens ruins”, os que são dignos ou vis; contudo, que credibilidade podemos atribuir a esse homem que vive encerrado em sua “filosofia de fachada”, já que todas as suas considerações não deixam de ser, meramente, uma verdade a qual *ele* atribuiu valor e significado, não uma verdade

38 NIETZSCHE. Op. cit., p. 303.

39 Nota de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 412.

40 CANDIDO, Antonio. O Portador. 1946. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 412.

tautológica, quaisquer que sejam as considerações sobre esta? Retomemos Nietzsche, para elucidar essa questão.

Cada filosofia é uma filosofia de fachada — eis um juízo ermitão: “Há algo de arbitrário se aqui ele se deteve, olhou para trás, olhou em torno de si, se aqui ele não cavou mais fundo e pôs de lado a enxada — há também algo de desconfiado nisso”.

Cada filosofia *esconde* uma filosofia; cada opinião é também um esconderijo, cada palavra também uma máscara.⁴¹

O homem do subsolo, nosso ermitão, em sua sobreposição de vontades, deseja ser esse homem de consciência hipertrofiada, encerrado em si mesmo, mas, à medida que ele faz o movimento de ressurgir à superfície, nos episódios apresentados em “A propósito da neve molhada”, segundo capítulo da obra, ele se depara com um estado angústia tremenda, tamanho o seu desconforto diante da vida. Toda vez que o homem do subsolo ressurgir à superfície ele comete tremendas boçalidades, é descortês, antipático e agressivo no trato com os demais, tudo para provar que ele é um homem mau: não é merecedor de apatia, afeto ou qualquer outro sentimento positivo. Esta observação que nos remete ao excêntrico comportamento do homem do subsolo em relação à prostituta Liza, a quem ele responde sempre com uma brutalidade sem tamanho.

Nietzsche divaga sobre essa ambivalência entre o “homem bom” e o “homem mau”, a essência ou sentido original daquilo que seria o juízo sobre o “bom” e o “mau”, para o que, com o passar do tempo, foi convencionalizado a atitudes nobres ou vis, no que ele se refere ironicamente aos padrões morais estabelecidos por “historiadores da moral”:

A incompetência de sua genealogia da moral vem à luz logo no início quando se trata de averiguar a proveniência do conceito e juízo “bom”. “Temos na origem” — assim decretam eles [os historiadores da moral] — “ações não-egoístas, louvadas, e denominadas boas por parte daqueles a quem foram demonstradas, portanto a quem foram úteis; mais tarde, temos essa origem esquecida, e as ações não-egoístas, simplesmente porque habitualmente eram louvadas como boas, sentidas também como boas — como se fossem em si algo de bom.”⁴²

O homem do subsolo, no início da novela, reflete sobre como um homem poderia, em sua perfeita razão, optar pela desvantagem ao invés da vantagem. Sobre essa forma de prerrogativa do homem superior a qual Nietzsche também se refere, o homem do subsolo a desvirtua, considerando-se mau e inferior, pois ele opta pela desvantagem o tempo todo. Para o homem do subsolo, que tem uma potência negativa ou autodestrutiva, suas atitudes além do subsolo se mostram sempre como intencionais de auto-sabotagem. Ele é, ao mesmo tempo, vítima e algoz, pois, se na sua consciência hipertrofiada ele é um homem superiormente inteligente, a sua consciência e censura o subjagam à condição de homem inferior.

Nietzsche formulou o termo “vontade de potência” ou “vontade de poder”, a partir de escritos de Schopenhauer, que consistiria em uma pulsão primitiva, inconsciente, até mesmo sexual, contida no desejo em exercer poder sobre os outros, ainda que de forma

41 NIETZSCHE, F. Para além de bem e mal. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 294.

42 NIETZSCHE. Para a genealogia da moral. Op. cit., p. 299; nota minha.

bruta ou violenta. Essa pulsão ou Vontade não é julgada por Nietzsche como boa ou má, mas inerente a qualquer ser humano, e que pode ser manifesta e canalizada de diferentes formas, inclusive, de maneira positiva, na forma de “sublimação”, através da criatividade e da arte. Freud e Lacan referem-se a essa pulsão, na ótica da psicanálise, como originária da “libido”.

Essencial é o conceito de Vontade de Poder para a compreensão do *Übermensch*, de Nietzsche. Teoricamente, o *übermensch*, “super-homem” ou “o último homem”, seria aquele que rompesse com as amarras da moralidade e da cultura de seu tempo, que o prendem, acomodam e domesticam, e se tornasse “dono de si”, para além de qualquer transcendência, deus, moral ou lei; ou seja, para “além do bem e do mal”, como intitula Nietzsche em obra homônima. A seguir, observe-se uma passagem de Candido, na qual este relaciona os conceitos Vontade de Potência e “super-homem” com as doutrinas da filosofia e da psicologia.

A sua teoria de consciência como *superfície*, afloramento de obscuridades que não se pressentem, anuncia a psicanálise, como podemos ver nas longas exposições de Vontade de Potência. Sob esse ângulo apesar do desvirtuamento da expressão, o super-homem aparece como tipo superiormente humano um ente que consegue manifestar certas forças da vida, mutiladas em outras por causa da noção parcial que a psicologia e a moral convencionais oferecem de nós.⁴³

Em *Memórias do Subsolo* os instintos anárquicos do homem se manifestam em um grito de revolta contra a sua condição humana e sociopolítica. Dostoiévski foi um mestre na composição dos instintos humanos. Sua acuidade psicológica atreladas às suas experiências de vida e trajetória familiar trágica serviram de pulsão para suas obras de incrível valor, material de estudo e apreciação para diferentes áreas do conhecimento: da literatura, da filosofia e da psicologia.

Paulo Bezerra, tradutor e crítico literário brasileiro, comenta com grande lucidez a obra de Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, no prefácio da obra por ele escrito, destaco aqui uma passagem do em que Bezerra observa a condição plural, antagônica, incompleta e indefinível do ser humano como substrato para obra de Dostoiévski e, mais ainda, para a construção do discurso polifônico de seus personagens:

Dessa consciência da diversidade de caracteres dos seres humanos como constituintes do vasto universo social em formação decorrem as múltiplas vozes que o representam, razão porque Dostoiévski aguça ao máximo o seu ouvido, ausculta as vozes desse universo social como um diálogo sem fim, no qual as vozes do passado se cruzam com as vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade de acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso aberto, o discurso das questões não resolvidas.⁴⁴

O homem do subsolo dá vazão a este discurso polifônico, polêmico e provocador, “como se o herói (sic.) não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria

43 CANDIDO. O portador. Op. cit., p. 412.

44 BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 11-12.

palavra, dotado de valor e de poderes plenos”⁴⁵. O paradoxalista de *Memórias do Subsolo* fomenta a sua própria filosofia, independente das vontades do autor, ele possui sua “própria palavra”, como observa Bakhtin, e dialoga com outros personagens dos romances de Dostoiévski na “unidade de acontecimento”⁴⁶, o romance. Justamente, destaca Bakhtin, porque as personagens principais de Dostoiévski não são objetos do discurso do autor, mas sujeitos de seu próprio discurso, é que os seus discursos não se esgotam, conformam-se ou limitam-se ao posicionamento ideológico do autor, fator que distingue o herói dostoiévskiano dos romances tradicionais, e que configuraria, de acordo com Bakhtin, o romance polifônico de Dostoiévski como um gênero romanesco essencialmente novo na tradição literária.⁴⁷

A fim de estabelecer uma delimitação do tema sobre o vasto estudo possível sobre a obra de Dostoiévski em questão, esse trabalho primou por traçar uma análise psicológica e filosófica do homem do subsolo em detrimento de uma histórico-social do contexto da narrativa e de produção da obra, uma abordagem igualmente rica e interessante de ser proposta em trabalhos futuros. É importante observar que, mesmo sobre o recorte aqui feito, foi possível observar que o homem do subsolo não deixa de se eximir da posição de porta-voz do ataque da mentalidade racionalista e positivista, já que o seu discurso frenético, ao longo da obra, transborda toda a intensidade de um homem inconformado com a insuficiência das explicações racionalistas e que, de certa forma, limitadas, primavam pela razão em detrimento da subjetividade. Buscando compreender a sua própria interioridade, o homem do subsolo, da mesma forma que reivindica a sua voz plena, não se subordina a um autor ou aos seus demais pares. Ele reflete sobre a *psiqué* humana e, conseqüentemente, a sua própria natureza e consciência, talvez por dar-se conta, justamente, que suas ações e pensamentos conturbados não poderiam ser movidos e explicados inteiramente pela razão, visto que, sob essa ótica, o homem do subsolo seria sempre um excluído.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- CANDIDO, Antonio. O Portador. 1946. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 412.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed.34, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

45 BAKHTIN. Op. cit., p. 3.

46 Ibidem, p. 5.

47 Ibidem.

LACAN, Jacques. *Séminaire livre, XX: encore*. Paris, Seuil. 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. Para além de bem e mal: prelúdio de uma filosofia do porvir. In: NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. Para a genealogia da moral. In: NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

O TROPICALISMO E O GRITO EM MEIO AO SILÊNCIO DA CANÇÃO *PANIS ET CIRCENSIS*

*Brendom da Cunha Lussani*⁴⁸, *Cristina Barbosa*⁴⁹, *Rosiene Almeida Souza Haetinger*⁵⁰

Resumo: Este artigo tem por finalidade apresentar um dos movimentos mais significativos na história do Brasil, o Tropicalismo. A partir desse movimento, o disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, promoveu um debate sobre a cultura brasileira, além de dar voz às minorias. Neste ensaio, propõe-se a análise da música *Panis et Circensis* e como esses traços tropicalistas aparecem ao longo da canção que também constitui o nome do disco manifesto.

Palavras-chave: Movimento tropicalista. Tropicalismo. Panis et Circensis.

Considerações iniciais

O movimento tropicalista surge nos anos 60, após uma década de inúmeras *revoluções* culturais e políticas no Brasil e no mundo. No Brasil, o avanço prometido pelo então presidente da república Juscelino Kubitschek, porém inacabado devido ao golpe militar de 64, une-se aos atos inconstitucionais, que desencadeiam um amplo debate ideológico na época, promovido, principalmente, pelos intelectuais brasileiros. Soma-se a tudo isso o avanço da tecnologia, que se mostrava cada vez mais presente no cotidiano de todos, resultando em um período de grande importância na história nacional, sendo um marco de referência entre o antes e o após década de 60 (CONTIER, 2000; FAVARETTO, 2007).

Em meio a esse contexto, surge o Tropicalismo, que nasce do lançamento do disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* durante o *III Festival de Música Popular Brasileira*, promovido pela TV Record de São Paulo. Esse não pode ser visto apenas como um movimento local na história nacional, isto é, seu resultado transcende ao ano de lançamento. O disco que inaugurou o Tropicalismo utilizou-se de fontes de épocas anteriores a ele, e deixou marcas culturais, reflexivas, ideológicas que nos cercam até os dias de hoje.

Ao lançar o disco, o grupo inaugurava um movimento que emergia o debate social e cultural do Brasil, o Tropicalismo. De um lado havia o desejo de mudar a tradição da cultura instaurada no país, e de outro, a reinvenção dessa mesma tradição, intervindo na cultura e criticidade sobre ela empregada. Junto com esses desejos, o movimento gritou uma *necessidade* de promover um retorno à identidade nacional, antes que essa fosse perdida de vez pela internacionalização que adentrava país afora. O Tropicalismo assim fortaleceu-se pela contracultura, questionando que cultura é essa do Brasil que deve ser retomada.

Embriagando-se da fonte do *pop*, a moda mundial que dava mais aspecto urbano nas canções (FAVARETTO, 2007, p. 46-47), do moderno, do consumismo e de melodias peculiares, cada canção apresentada no álbum, que revolucionou o cenário nacional, ditou uma imagem diferente do Brasil, evidenciando a diversidade cultural, as minorias e os múltiplos autores da cultura nacional brasileira.

48 Aluno da graduação em Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, bclussani@gmail.com.

49 Aluna da graduação em Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, cristina@adverstreet.com.

50 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari - Univates, doutoranda em Letras (UNISC), rosiene@univates.br.

A partir do exposto acima, sob a luz do movimento tropicalista, este artigo busca analisar uma das canções mais lembradas e simbólicas do movimento, *Panis et Circensis*, e as vozes que ecoam ao longo dos seus versos, bem como a cultura empregada à realidade na qual a canção foi escrita. O artigo estrutura-se de forma que há uma contextualização do movimento Tropicália, subsequente, apresenta-se o disco-manifesto, bem como os autores da canção de análise, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Na última sessão, expõem-se as considerações finais a partir do analisado ao longo do ensaio.

O Tropicalismo

O movimento Tropicália, nascido do disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, apresentava arranjos diferente de tudo que já se tinha ouvido antes. O som marcante das guitarras elétricas, misturado às colchetes de sopa, violinos, pandeiros, chamaram a atenção de todos os presentes naquele festival de música. Que som era aquele? O que aquele *barulho* trazia de novo? O Tropicalismo, na sua canção com melodia única, bebeu da fonte do POP, do moderno e do consumismo, fazendo claras e fortes referências ao longo de suas faixas. A presença de elementos “sofisticados”, como violino, buscava inserir o erudito em meio ao popular, principalmente das canções de massa (FAVARETTO, 2007).

A inovação extrapolou os instrumentos musicais fora do cotidiano dos grupos já prestigiados. Ao apresentarem ao público seu produto, os jovens tropicalistas inauguraram um movimento que emergia o debate social e cultural do Brasil, o Tropicalismo. Esse, no fim dos anos 60, surge desencadeando uma série de debates da cultura local e da sociedade como um todo. Assim, o fim da década fica marcado tendo o tropicalismo como um dos movimentos mais influentes desde então no país.

Tendo a ironia como pano de fundo de suas canções, o álbum permitiu que as pessoas cantassem aquilo que era considerado proibido pelo Estado, uma vez que as canções expuseram a verdade por meio da ironia. Essa meditação foi necessária, visto que o movimento tomava forma em época de regime militar, entre 67 e 69, cujas letras das canções traziam reflexões acerca da sociedade brasileira atual. Segundo Favaretto (2007), o movimento serviu para romper com

(...) o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional”, visse o Brasil com olhos novos. Confundindo o nível em que se situavam as discussões culturais, o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política (FAVARETTO, 2007, p. 30).

O contexto que originou o Tropicalismo deu uma nova linguagem à música popular brasileira, na qual se debatia política, sem deixar de lado o essencial de um LP, o ritmo. Em suas doze canções manifestantes, o grupo tropicalista exaltou o Brasil, gritou por mudanças, por permanências, pintou-o com novas cores, valorizou a minoria, o negro e a Bahia. A Bahia de todos os santos. A Bahia berço dos líderes deste movimento. A Bahia de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O trio elétrico: Caetano Veloso e Gilberto Gil

Todos podiam imaginar que a junção de duas forças oriundas da Bahia daria certo. Mas nada deu tão certo quanto a parceria de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Escolhido por Caetano Veloso por sua musicalidade e por ser quem era (VELOSO, 2008), Gilberto Gil

nunca escondera sua admiração pelo companheiro de versos, como mesmo narrou Caetano Veloso em seu livro, quase autobiográfico:

(...) ouvi, comovido, Gil dizer que ao me encontrar teve certeza de que achara verdadeira companhia. Tenho a impressão de que, por valorizar em mim uma visão de mundo que englobava a música, para a qual ele era tão dotado (...) criou a imagem de mim como mestre (VELOSO, 2008, p. 279).

A musicalidade que corria nas veias desses dois baianos confundia-se com a de mestre e discípulo, ocorrendo que não um apenas brilhava, mas o outro também, numa aprendizagem mútua (VELOSO, 2008, p. 279).

Dessa parceria íntima e musical, Caetano Veloso e Gilberto Gil traçavam novos rumos ao cenário da música

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias, junto ao público [...]. Trabalhando noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo e a tentativa de superar nosso desenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo (FAVARETTO, 2007, p. 24).

O então projeto de música com melodias inovadoras e provocantes, que não recebera o nome de *Tropicalismo* do grupo que o fundou, mas da mídia que os cercava, “surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo, do que propriamente como movimento organizado” (FAVARETTO, 2007, p. 17).

A respeito da então nomenclatura do movimento iniciado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, este afirmou que:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar (FAVARETTO, 2007, p. 24).

Aos então *provocadores* primários coube a tarefa principal de manifestar toda uma geração por meio de canções que viriam a compor o disco manifesto. A linguagem adotada pela dupla era poética, plurissignificativa, profunda. Na sessão a seguir, expõe-se uma das músicas que dá nome ao álbum *Panis et Circensis* e, por meio de uma análise, espera-se compreender as vozes que ecoam na canção, bem como a realidade na qual foi idealizada.

Panis et circensis – um grito em meio ao silêncio

A terceira canção do LP “Tropicália ou Panis et Circensis” (1968) ecoa como um grito em meio ao silêncio. A música, que já está inclusa no nome do disco manifesto, é um exemplo da ironia que permeia o movimento. Analisaremos agora a canção, a partir do seu título. *Panis et Circensis*, do Latim, traz a ideia de “pão e circo”, *filosofia* adotada na Roma antiga quando era ofertado ao povo *pão e entretenimento*. Esse método visava fazer com que a população mantivesse o foco em outras coisas, não naquelas nas quais o governo, por ventura, quisesse esconder. A respeito disso, olhemos com mais atenção

algumas das passagens mais simbólicas desta canção, que assim como o álbum como um todo, universalizou o sentido de suas canções.

Eu quis cantar

Minha canção iluminada de sol

Soltei os panos sobre os mastros no ar

Soltei os tigres e os leões nos quintais

Nesta primeira estrofe da música, percebe-se que os autores, Caetano Veloso e Gilberto Gil, anseiam por uma liberdade de expressão, a qual é encontrada na música e resulta no disco manifesto. A repressão quanto à voz durante a década de 60 foi tamanha que emudeceu boa parte dos que questionavam o governo por meio dos atos inconstitucionais, em especial o AI5. A vontade de ter voz outra vez é *iluminada de sol*, pois a esperança sempre há, e como o sol, nasce a cada novo dia.

Com o nascer do sol, expõe-se aos *mastros no ar*, a bandeira de esperança que é iluminada. No alto do mastro, onde todos possam ver que a esperança é viva, os animais soltos correm a favor do sol, que ilumina a bandeira, com a qual mantem-se viva a esperança de todos.

Mandei fazer

De puro aço luminoso um punhal

Para matar o meu amor e matei

Às cinco horas na avenida central

A canção poética, com jogo de palavras, dá sequência, e nessa passagem novamente os autores evidenciam essa busca por mudança que o movimento incendeia. Aqui eles declaram que estão se armando contra esse sistema repressor, que não ficarão inertes à lei como se imaginou. A luta é armada e será vista às cinco horas na avenida central. Quando todos os olhos se voltarem ao centro das atenções, aqui São Paulo, a avenida central será palco do sacrifício que faço de *matar o meu amor*, ou seja, de matar o meu país.

Os autores exaltam essa ideia de renascimento nessa parte da canção, pois o movimento tropicalista abarca essa exaltação do Brasil, entretanto aqui os líderes dos tropicalistas apresentam uma solução: recomeçar. Ao *matar o (meu) amor*, se propõe que se recomece uma nova história, um novo Brasil. E a ação do recomeço não exclui o que já se foi, apenas se altera o que não é condizente com a realidade. O Tropicalismo questionou uma reforma cultural, e aqui nesta passagem podemos evidenciar essa ideia:

Mandei plantar

Folhas de sonho no jardim do solar

As folhas sabem procurar pelo sol

E as raízes procurar, procurar

Neste trecho os autores retomam a ideia da esperança. As folhas de sonho são plantadas no jardim do sol, que é banhado pela luz da esperança que se inicia a cada novo dia. Assim como as folhas que procuram o sol, para a fotossíntese, as pessoas se amparam na esperança para sobreviverem a tais condições. Afinal, o que move as pessoas na luta, e

até a sacrificarem seu amor, é a esperança da renovação. Cabe aos esperançosos montarem um exército de pessoas que procura, procura a mudança. Como exposto nesta passagem da canção, as folhas sabem procurar pelo sol e ao encontrarem é como se se enraizassem, protegidas por essa esperança, criando então raízes, crescendo e sendo vistas no coletivo, a partir do individual.

Entre uma passagem da canção e outra, há o *refrão*, que é cantado cinco vezes, porém a sua significância extrapola o número de aparições.

*Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer*

O refrão, que nesta e em outra qualquer canção é a parte que normalmente é cantada mais de uma vez, denuncia um *status quo* do povo em não ir à luta para a mudança, para o debate fortalecido pelos tropicalistas. Aqui os autores se voltam a algumas folhas que não buscam o sol e se preocupam apenas consigo mesmas, ficando omissas ao seu redor. Além disso, o refrão reforça a ideia da *não busca* pela esperança, pelo simples fato de conformismo, calando-se diante daquilo que, talvez, nem mesmo concordavam.

A disposição do refrão, ao final de cada estrofe e repetida três vezes no último verso, também é cabível de análise. Se em cada novo estrofe os autores evidenciam a necessidade de mudança e que essa é movida pela esperança, dentre os crentes sempre haverá aqueles que estão à margem e/ou que não acreditam. Assim, Caetano e Gil, ao conceberem a canção, tiveram esse cuidado de olhar quem é o povo brasileiro e saber que há uma diversidade interior, que nem sempre está em sintonia.

Para Contier (2003), *Panis et Circensis* também expressa uma outra ideia. Segundo o autor, a canção

(faz uma) denúncia sutil aos costumes, convenções e futilidades do ambiente familiar decadente. Caetano e Gil retratam a cômoda posição da família preocupada somente em nascer e morrer, enquanto o mundo muda, evolui e explode em crises. Esse quadro é o de um grupo alienado da realidade, conservador e à revelia do senso comum, que ao redor da mesa simboliza a família unida e feliz (CONTIER, 2003, p. 148).

Sendo assim, a canção, que também dá nome ao álbum manifesto, torna-se um exemplo do movimento tropicalista, que se ocupou em quebrar paradigmas e propor questionamentos à sociedade.

Considerações finais

Tomamos a voz de Diniz (2012) quanto o que compreendemos sobre Tropicalismo após o dito e refletido neste trabalho:

O tropicalismo, antes de ser um movimento cultural e artístico, é um modo de ser, uma condição existencial nos trópicos, ou seja, uma maneira cosmopolita e contemporânea de olhar e tentar compreender o país, a sociedade brasileira, seus dilemas, angústias, grandezas e misérias. Ampliar e amplificar as vozes brasileiras diante dos impasses da modernidade, do silêncio imposto pela ditadura, da dominação do mercado dos bens simbólicos, da mesmice e rigidez estética e conceitual presentes em boa parte da música popular da época. O tropicalismo tem a ver com comportamento, com transgressão, com uma atitude afirmativa diante da vida (DINIZ, 2012).

Corroborando a afirmação de Diniz (20102), podemos perceber que o Tropicalismo escancarou uma cultura brasileira que era desconhecida de muitos, mostrando que essa é um emaranhado de outras culturas, influências e seus autores são múltiplos.

Concomitante a essa busca de identidade nacional, buscou debater os dilemas sociais e políticos do Brasil, sem perder o compasso, sem perder a essência de ser o que é um movimento provocativo. O Tropicalismo projetou um novo país, ao som contagiante das guitarras elétricas e das suas mensagens nem sempre explícitas.

Este escrito é resultado da análise do texto na íntegra. Busca-se a significação a partir do olhar o todo. Entretanto, sua fragmentação se faz necessária para o entendimento total das partes, que ao relacionarem-se entre si, dão origem a um significado que extrapola suas particularidades individuais. Além disso, vale ressaltar que a análise aqui apresentada é uma, dentre outras que podem surgir, visto que parte da apropriação dos autores sobre a obra e pode divergir de terceiros, já que, por vezes, a compreensão é subjetiva.

Referências:

CONTIER, Arnaldo Daraya. O movimento tropicalista e a revolução estética. *Cad. de Pós-Graduação em Educ., Arte e Hist. da Cult.* São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. Poética da agoridade, deslizamento e permanência. *Revista do Instituto Humanistas Unisinos On-Line*, 2012. São Leopoldo – RS. Disponível em <<http://www.ihuonline.unisinos.br/>>. Acessado em 14 de dezembro de 2016.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O SILÊNCIO QUE NÃO QUER CALAR: *VIDAS SECAS* E *A HORA DA ESTRELA*

Cátia Regina Hentges⁵¹, Suzinara Strassburger Marques⁵², Rosiene Almeida Souza Haetinger⁵³

Resumo: Um dos maiores problemas enfrentados pelas personagens centrais de “*Vidas Secas*” e “*A hora da estrela*” é a falta de habilidades comunicativas dos heróis de Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Essa falta de vocabulário e de instrução para usá-lo afeta diretamente a vida das personagens, que sofrem diversas injustiças e envolvem-se em diversos mal-entendidos. Sob esse paradigma, os objetivos principais deste artigo são demonstrar, a partir das duas obras estudadas, que a falta de estudos é um problema que persiste até os dias atuais e impõe empecilhos sociais, além de problematizar a massificação do pensamento, responsável por marginalizar pessoas como Fabiano e Macabéa, protagonistas das obras, e torná-los insignificantes perante a sociedade. Dessa forma, o silêncio por não ter o que dizer é provocado não somente pela falta de estudos das personagens, mas também pela exclusão sofrida socialmente.

Palavras-chave: Silêncio. Fabiano. Macabéa. Sociedade.

1 Anônimos na sociedade

Personagens que quebram o ritmo do cotidiano, que estão marginalizadas no contexto social, são algumas das personagens que mais chamam a atenção na literatura. Esse é o caso de Fabiano (*Vidas Secas*) e Macabéa (*A Hora da Estrela*), que vivem “na aridez do sertão nordestino” e “no anonimato da vida urbana” (SILVA; BORGES, 2004), respectivamente. Fugindo de idealizações românticas ou exotismos regionalistas, as duas obras expõem a situação de miséria e exploração dos migrantes nordestinos no Brasil, uma situação que não desapareceu com o tempo, tornando-se cada vez mais diluída entre outros problemas sociais enfrentados no Brasil.

Conforme Candido (2000, p. 185), desde os anos 1920, iniciou-se a “aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e temáticas; do alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional; da polarização ideológica”. Por isso a força política e social que pode ser observada nas duas obras. Além disso, a partir da década de 30, “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo nos que ignoravam, repeliam ou passavam longe do Modernismo” (CANDIDO, 2000, p. 186). Dessa forma, a literatura brasileira adquiriu a liberdade de escrever na linguagem do povo e para o povo.

Fabiano, retirante nordestino, vivencia o drama da falta: de uma casa, de um futuro, de uma linguagem compreensível. A constante ameaça da seca impõe ao retirante e sua família uma vida “perambulante” pelo sertão, guiada apenas pelo desejo de encontrar um lugar para viver em paz com sua família.

Em *A Hora da Estrela*, Macabéa, alagoana, perde os pais ainda pequena e passa a viver com a tia. Quando já adulta, muda-se com ela para o Rio de Janeiro. A vida da jovem

51 Aluna da graduação em Letras Português-Espanhol na Universidade do Vale do Taquari - Univates, catia-r1@hotmail.com.

52 Aluna da graduação em Letras Português-Inglês na Universidade do Vale do Taquari - Univates, suzinara.marques@univates.br.

53 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari - Univates, doutoranda em Letras (UNISC), rosiene@univates.br.

causa pena e revolta tanto ao narrador/autor como ao leitor. Ela é feia e desajeitada, e sua alimentação é à base de cachorro-quente e Coca-Cola. Trabalha como datilógrafa e recebe menos de um salário mínimo para custear sua alimentação e seus pequenos luxos, como ir ao cinema uma vez por mês ou pintar as unhas de vermelho.

A escolha em analisar as duas obras simultaneamente se deu devido à semelhança das duas personagens acima citadas. Ambos são nordestinos, suas vidas são repletas de dificuldades, lutam para ter condições mínimas de sobrevivência, e o que mais destaca-se nas obras é a falta de comunicação, falta de palavras, de estudo, a ignorância. Fazem uso de palavras descontextualizadas, que são pronunciadas aleatoriamente.

Tanto em Fabiano quanto em Macabéa, a falta de vocabulário compreensível torna-se o ponto fraco das personagens. Eles são alvos constantes do poder coercitivo exercido por pessoas de setores profissionais superiores. Por isso, os objetivos principais deste artigo são demonstrar, a partir das duas obras estudadas, que a falta de estudos é um problema que persiste até os dias atuais, além de problematizar a massificação do pensamento, responsável por marginalizar pessoas como Fabiano e Macabéa e torná-los insignificantes para a sociedade.

O trabalho está organizado da seguinte forma: na próxima seção será apresentada uma breve contextualização das personagens das obras “Vidas Secas” e “A hora da estrela”. Na sequência, serão relatadas algumas situações que apontam para o distanciamento das personagens em relação ao gênero humano, no subtítulo “Abaixo da Humanidade”. Após, serão apresentados trechos das obras e de outros estudiosos que tratam sobre a Falta de palavras na vida dos protagonistas Fabiano e Macabéa. Como as histórias e o temperamento das personagens só é possível através das descrições dos narradores, teremos também uma seção para demonstrar o “Poder do narrador” nas duas obras. O próximo subtítulo, “Injustiças sociais”, trará à discussão as injustiças que as personagens, sendo representantes de setores marginalizados da população, sofrem e são sentidas também pelo leitor. E para finalizar serão expostas algumas Considerações sobre o trabalho.

2 As personagens centrais das obras “Vidas Secas” e “A hora da Estrela”

A obra “Vidas Secas” retrata a vida de uma família de retirantes que, em função da seca, de tempos em tempos precisa se deslocar para regiões menos afetadas pela falta de chuva para poder sobreviver. O termo “vidas” remete à vida das personagens da história, e “secas” à condição de miséria provocada pela seca nordestina, bem como a falta de estudo, de palavras e de dignidade das personagens. Enfim, falta de perspectivas de uma vida confortável e melhor estruturada.

O narrador em terceira pessoa faz inferências, revelando os pensamentos das personagens para que elas não tenham uma influência direta na narrativa, pois a falta de palavras não lhes permitiria narrar essa história.

Já em “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, é retratada a história da nordestina Macabéa, através da visão do narrador-observador Rodrigo S.M. Apesar de viver na zona urbana do Rio de Janeiro, a personagem parece deslocada de seu *habitat* natural - o sertão nordestino.

Contudo, Macabéa considera-se uma pessoa feliz, pois não conhece outras formas de vida e acha que tudo o que lhe acontece é normal. É em meio a tantas dificuldades que se desenrola a história da alagoana sem brilho, sem conhecimento e sem dignidade humana.

Fabiano, nordestino retirante, vive procurando trabalho. É pobre, casado, pai de família, tem o gosto pelo jogo e pela bebida. Gostaria de poder comunicar-se melhor com as pessoas, mas não possui tal habilidade. Murmurava algumas palavras, minimamente suficientes para comunicação com sua esposa, seus filhos e seu patrão: “Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. Via perfeitamente que tudo era besteira. Não podia arrumar o que tinha no interior [...]” (RAMOS, 2001, p. 36).

Macabéa, também de origem nordestina, vive uma vida miserável desde a infância. Após perder os pais, passa a viver com uma tia, que lhe ensinou que a vida era difícil e nada que ela fizesse poderia alterar isso: “A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida” (LISPECTOR, 1992, p. 44).

Macabéa apanhava da tia e, após a morte da parente, continuava a apanhar da vida, porém sem lamúrias ou contestações. Por mais que passasse por muitas injustiças, ela não sabia e nem queria defender-se, pois não se considerava digna a tais ousadias. Em resumo, como o próprio narrador apresenta:

[...] ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim (LISPECTOR, 1992, p. 39).

Ou seja, por mais que tentasse, Macabéa não conseguia viver nesse mundo, estava sempre buscando o nada, o vazio de pensar, pois só assim conseguia continuar sobrevivendo, na ignorância do mundo ao seu redor.

3 Não somos dignos de humanidade

Nas duas obras as personagens se questionam sobre sua existência, não se consideram dignas de se comportarem e terem os mesmos direitos dos outros homens.

Fabiano, em várias passagens do livro, se questionava quanto a sua existência como ser humano, como podemos verificar no seguinte trecho:

— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigia-a, murmurando:

— Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades. (RAMOS, 2001, p. 18)

O retirante não se considerava um homem, não se via como um ser digno de falar com outros homens, pois afinal de contas ele era um vaqueiro, que cuidava das terras e dos animais dos outros, nada era realmente seu.

A alagoana Macabéa, além de não se considerar digna de humanidade, também não conseguia compreender seu lugar na sociedade:

Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver. Não sabia para que, não se indagava. [...] Ela pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz. Então era (LISPECTOR, 1992, p. 42-43).

O retirante Fabiano, além de não se considerar um homem digno de conviver e relacionar-se com outras pessoas, ainda se confunde com um animal, como se fossem um só. Isso é visível no trecho que segue abaixo:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia (RAMOS, 2001, p.19).

Fabiano não tem expectativas de melhorar sua vida, ele sabe que enquanto a seca existir, enquanto não tiver de fato um lugar que seja seu, enquanto não puder e souber comunicar-se adequadamente com as pessoas, ele sempre será visto como alguém inferior perante seus olhos e aos olhos da sociedade.

Coçou o queixo cabeludo, parou, reacendeu o cigarro. Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia (RAMOS, 2001, p. 24).

Macabéa, diferentemente de Fabiano, não é comparada com animais, mas é constantemente comparada com o capim, já que ela se assemelhava mais com a vegetação, que tudo suporta sem reclamar, do que com os animais, que mesmo sem saber o porquê brigam pela comida necessária ou para proteger os seres de sua espécie. Em certo momento o autor-narrador descreve que a personagem não tinha vocação para exercer o papel de uma mulher e que, ainda assim, acabaria aflorando, “porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (LISPECTOR, 1992, p. 43). Além disso, Rodrigo S. M. afirma que “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (LISPECTOR, 1992, p. 46). Ou seja, mesmo quando apresenta características comuns a todas as mulheres, ela não passa de uma mulher - capim.

O capim permeia toda a história da alagoana, seja como parte integrante de seu organismo ou como companhia sempre presente em seu caminho:

Não foi difícil achar o endereço da madama Carlota e essa facilidade lhe pareceu bom sinal. O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim - ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante. Pensou vagamente enquanto tocava a campainha da porta: capim é tão fácil e simples. Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior (LISPECTOR, 1992, p. 90).

Macabéa era simples como o capim, era simplesmente inerte como a vegetação que a rodeava. Até mesmo no momento mais importante de sua vida, na espera de sua morte, ela vê no capim uma forma de renascimento para a verdade fatal:

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci. [...] Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta [...] (LISPECTOR, 1992, p. 99).

Como pode-se observar no trecho acima, mesmo esse capim com o qual a natureza presenteou a moça é apenas um capim de sarjeta, invisível para quem enxerga somente a superfície mundana. Nos últimos instantes de sua passagem pela vida, Macabéa compara-se com a planta desprestigiada, sem motivo para sua existência naquele lugar, à toa como ela própria agora se reconhecia: “Fixava, só por fixar, o capim. Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela já era à-toa na cidade inconquistável” (LISPECTOR, 1992, p. 99).

A nordestina, apesar de indesejada pela sociedade carioca, é capim que persistiu enquanto pôde, esperando-se a si mesma, ao autor - narrador e ao leitor, que teima em querer que simples capim de sarjeta lute por sua resistência.

4 A falta de palavras

Nas duas obras o que chama atenção é que as personagens, além de não se considerarem “gente”, sentem-se sempre inferiorizadas por sua falta de vocabulário.

Candido (2000, p. 161) aponta que na obra *Vidas Secas* “Graciliano Ramos leva ao máximo a [...] contenção verbal, elaborando uma expressão reduzida à elipse, ao monossílabo, aos sintagmas mínimos, para exprimir o sufocamento humano do vaqueiro confinado aos níveis mínimos de sobrevivência”.

Como Fabiano queria comunicar-se, mas não conseguia porque não tinha habilidades suficientes para isso, murmurava apenas palavras sem sentido, tentando imitar o que ouvia das outras pessoas, especialmente de seu Tomás da bolandeira (antigo patrão, muito respeitado pela família de Fabiano): “Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo” (RAMOS, 2001, p. 22).

Mesmo sabendo de sua incapacidade para com as palavras, a personagem, em alguns raros momentos de sua existência, tentava manter uma conversa, e para isso usava de seu vocabulário minimamente restrito: “[...] E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar. O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira [...]” (RAMOS, 2001, p. 26-27).

O retirante queria muito falar, mostrar para todos que ele sabia o que estava acontecendo, que ele percebia que as coisas não estavam certas, mas a sua falta de vocabulário não lhe permitia tamanha ousadia:

Bateu na cabeça, apertou-a. Que faziam aqueles sujeitos acordados em torno do fogo? Que dizia aquele bêbado que se esgoelava como um doido, gastando fôlego à toa? Sentiu vontade de gritar, de anunciar muito alto que eles não prestavam para nada. Ouviu uma voz fina. Alguém no xadrez das mulheres chorava e arregava as pulgas. Rapariga da vida, certamente, de porta aberta. Essa também não prestava para nada. Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acorados, o bêbado, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para aguentar facão. Era o que ele queria dizer (RAMOS, 2001, p. 37).

E essa era a maior decepção de Fabiano: saber que muitas coisas a seu redor precisavam ser diferentes, mas que ele não seria ouvido por ninguém, pois a sua fala só servia para

comandar os animais e não para argumentar com pessoas escolarizadas, como o juiz e outros membros importantes daquela sociedade da qual ele também deveria pertencer.

Impiedosamente, Fabiano e seus familiares retirantes são vítimas não apenas da seca, ou das condições sociais econômicas, causa primeira e fundante da obra de Graciliano Ramos, mas também lhes falta o controle dessa linguagem que ao invés de estar a seu favor, a sua disposição, se coloca contrária, adversa [...] (ROSENDO, 2017, p. 1394).

Assim como Fabiano “tropeçava” nas próprias palavras, Macabéa também não tinha o dom da palavra, com a ressalva de que, para ela, não importava o que as palavras proferidas poderiam modificar, ela desejava apenas espantar o silêncio:

Ela era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vida. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal. Durante a noite na rua do Acre era raro passar um carro, quanto mais buzinassem, melhor para ela (LISPECTOR, 1992, p. 49).

Ela desejava falar, poder conversar com as pessoas próximas, mas simplesmente não sabia como fazer isso. Aliás, Macabéa tinha pavor do silêncio, achava melhor falar qualquer coisa do que escutar o silêncio de seu interior, que poderia fazê-la tomar conta da própria existência e apresentá-la a uma Macabéa desconhecida dela mesma, conforme aponta Clarisse Fulkeman:

O silêncio assusta Macabéa porque nele há a “iminência da palavra fatal”, pode desencadear o contato com o mistério e despertar para um modo diferente de existência. Assim como o murmúrio e a reza, o silêncio desloca o homem do esquecimento de si próprio e faz com que viva “o oco da alma”. O silêncio provoca a angústia de se descobrir como simples estar-no-mundo, entregue a si mesmo, desamparado da firmeza que o senso comum lhe oferece. O silêncio constitui a manifestação extremada da linguagem esvaziada, mas que emite novas significações (FUKELMAN, 1992, p. 16).

O narrador de “A hora da estrela”, Rodrigo S. M., também relata essa falta de consistência vocabular da personagem:

Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de parca palavra. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia (LISPECTOR, 1992, p. 87).

Todo o conhecimento vocabular de Macabéa provinha da Rádio Relógio, sua única companhia e sua única professora:

Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava “hora certa e cultura”, e nenhuma música; só pingava em som de gotas que caem - cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais - ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber (LISPECTOR, 1992, p. 53).

Como Macabéa também não tinha com quem conversar, e a rádio era sua única companheira, preocupava-se em ouvir tudo, para que, se um dia precisasse, saberia o que dizer, mesmo sem saber o que todas aquelas frases significavam realmente

5 O poder do narrador

Tanto em “Vidas Secas” como em “A hora da estrela”, é imprescindível a presença do narrador, que imprime nas personagens a personalidade e a consciência interior, que só são conhecidas dos leitores através dos apontamentos dos narradores.

O narrador de *A hora da estrela*, Rodrigo S. M, afirma que “[...] este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1992, p. 31). Ao escolher essa forma de narrar, Lispector foi essencialmente inovadora. Candido (2000, p. 210) afirma que a autora “é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios”. Porém, nesse caso, a autora nega o que Candido (2000) chama de “visão feminina”. A ideia é exatamente contrária a isso quando se escolhe um narrador masculino. O próprio narrador é um experimento, uma reflexão sobre o trabalho artístico do escritor, como mostra Fukelman (1992, p. 12):

O seu método de trabalho configura-se como um verdadeiro ritual de iniciação (“Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem”), que consiste em eliminar o supérfluo porque só assim poderá captar “as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela”. A sua atitude diante de Macabéa tem continuidade na atitude diante da linguagem. Para falar da moça terá de “não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco”, vestir-se “com roupa velha rasgada” tudo para se “pôr no nível da nordestina” (*grifos da autora*).

Para poder contar essa história que até para Rodrigo é dolorosa, ele precisa aproximar-se o máximo possível da personagem, deixá-la ganhar vida própria e mostrar sua real face.

Guidin (1998, p. 48) afirma que:

Rodrigo é narrador de Macabéa e protagonista de uma outra história que transcorre cruzada à dela: a história do processo de construção do texto, cuja autoria é em última instância de Clarice Lispector. A partir desse narrador, ao obrigá-lo a se projetar em sua personagem, projeta-se nela também a figura da escritora, identificando-se com ela e com ele simultaneamente.

O narrador - escritor Rodrigo S. M. vai aos poucos esboçando o temperamento da moça Macabéa, que é tão sem sentido quanto as palavras do escritor escolhido por Clarice Lispector:

Talvez a nordestina já tivesse chegado à conclusão de que vida incomoda bastante, alma que não cabe bem no corpo, mesmo alma rala como a sua. Imaginavazinha, toda supersticiosa, que se por acaso viesse alguma vez a sentir um gosto bem bom de viver - se desencantaria de súbito de princesa que era e se transformaria em bicho rasteiro. Porque, por pior que fosse sua situação, não queria ser privada de si, ela queria ser ela mesma. Achava que cairia em grave castigo e até risco de morrer se tivesse gosto. Então defendia-se da morte por intermédio de um viver de menos, gastando pouco de sua vida para esta não acabar. Essa economia lhe dava alguma segurança pois, quem cai, do chão não passa (LISPECTOR, 1992, p. 47-48).

O próprio Rodrigo tem dúvidas quanto ao que será do futuro da moça, mas sem ele jamais teríamos contato com a personagem, pois ela mesma não se reconhece totalmente, o que transparece diversas vezes no texto literário, como no excerto a seguir:

Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim. (Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona) (LISPECTOR, 1992, p. 39).

É esse sussurro, tão importante para que a personagem não fique em silêncio, que o narrador - escritor utiliza para justificar o motivo de ter escolhido a história de Macabéa e não outra, já que precisamos estar mais atentos aos sussurros da multidão invisível de trabalhadores sem nome ou função reconhecida.

Delineada pelo narrador, Macabéa mostra-se intencionalmente - por Rodrigo S. M. ou pela própria Clarice Lispector - fraca e digna de atenção, assim como muitas "Macabéas" também precisariam. É o que o narrador - escritor confirma no trecho seguinte:

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Macabéa é o grito do narrador - escritor que precisa ser ouvido e sentido pelos leitores, e acreditamos que sem a argumentação desse narrador, seria impossível entender a personagem, tão calada e distante dos olhares aprofundados. São os argumentos estruturados das duas obras que nos fazem refletir e identificar-nos sentimentalmente com as problemáticas enfrentadas por Fabiano e Macabéa.

Em *Vidas secas*, o narrador faz diversas inferências, mantendo um diálogo com o leitor, estando muito próximo desse amigo imaginado. O narrador parece estar presente em vários lugares ao mesmo tempo, e inclusive no interior das personagens, externalizando os seus sentimentos, angústias e medos:

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr o mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede (RAMOS, 2001, p. 19).

Nesses momentos de reflexão interior, Fabiano castigava-se mentalmente pensando nos problemas gerados pela sua ignorância, fato esse que só conhecemos através do narrador, pois o próprio Fabiano jamais admitiria tais pensamentos. Mas, apesar disso, Fabiano ainda tinha sede de viver, por mais difícil que parecesse:

Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiar a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Olhou o céu com resolução. A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro. Fabiano pisou com segurança, esquecendo as rachaduras que lhe estragavam os dedos e os calcanhares (RAMOS, 2001, p. 14).

Como podemos observar através dos trechos das obras, são os narradores que dão vida e sentimentos às personagens. Sem esse poder argumentativo e esse conhecimento do interior dos heróis, a incompetência vocabular que lhes era própria impossibilitaria o desenrolar das histórias e seu reconhecimento pelo leitor.

5 As injustiças sociais

Fabiano e Macabéa passam por situações penosas em seu cotidiano, situações essas que poderiam ser modificadas com argumentos válidos das personagens, mas sabemos que isso não seria possível, já que nenhum dos dois domina a língua a ponto de fazer-se entender.

Fabiano sabe que muitas pessoas se aproveitam da sua falta de conhecimento e de argumentos contra as injustiças sofridas, porém, por vergonha da própria condição de ignorante, deixa que os exploradores continuem impunes:

Seu Inácio trouxe a garrafa de aguardente. Fabiano virou o copo de um trago, cuspiu, limpou os beiços à manga, contraiu o rosto. Ia jurar que a cachaca tinha água. Porque seria que seu Inácio botava água em tudo? perguntou mentalmente. Animou-se e interrogou o bodegueiro:

- Porque é que vossemecê bota água em tudo?

Seu Inácio fingiu não ouvir (RAMOS, 2001, p.26).

Apesar de tentar mostrar conhecimento, Fabiano só aprendeu a seguir ordens, sem questioná-las ou contra - argumentar:

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

-Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme.

Levantou-se e caminhou atrás do Amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia (RAMOS, 2001, p. 27).

A certeza é tanta de que está sendo enganado por todos que Fabiano usa de todos os seus artifícios, ou seja, vocábulos soltos, para salvar a própria honra, mostrar que ele não era idiota. Mas, a única coisa que ele consegue com isso é mais confusão e mal-entendidos:

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com e tinta cálculos incompreensíveis. Da última vez que se tinham encontrado houvera uma confusão de números, e Fabiano, com os miolos ardendo, deixara indignado o escritório do branco, certo de que fora enganado. Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e os que não tinham negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas tropeçando. Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes. Sabia que a roupa nova cortada e cosida por sinhá Terta, o colarinho, a gravata, as botinas e o chapéu de beata o tornavam ridículo, mas não queria pensar nisto (RAMOS, 2001, p. 76).

Macabéa, ao contrário, não tinha noção do quanto era prejudicada e nem tentava se defender, pois mesmo que soubesse como fazer isso, seria como afrontar pessoas superiores a ela, melhores em todos os aspectos e, com certeza, mais dignas:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à

moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe:

- Me desculpe o aborrecimento (LISPECTOR, 1992, p. 39-40).

As injustiças sofridas pelas personagens são tantas que causam revolta nos leitores. Como é possível que pessoas possam abusar e desrespeitar tanto aqueles que não tem condições de defender-se socialmente? Por que parece tão importante inferiorizar seus semelhantes para sentir-se superior?

6 Comentários finais

O que de fato ocorre nas fascinantes obras de Graciliano Ramos e Clarice Lispector não é apenas mostrar a vida dura dos retirantes, com pouco estudo, poucas condições de ter uma vida digna e o abuso do poder político, mas mostrar que muitas vezes as pessoas com pouca instrução escolar são desmerecidas pela sociedade, tratadas como supérfluas e insignificantes.

Representando muitos “Fabianos” e muitas “Macabéas”, essas personagens são indivíduos de mão-de-obra primária, sem formação escolar, dominados pela própria ignorância. Assim como grande parte da população brasileira, eles sobrevivem à margem da sociedade.

Ao mesmo tempo, estando desvencilhados das responsabilidades de compreender o que lhes é dito e de fazer-se compreender, os retirantes podem livremente negar-se a entender os problemas gerados pelo mundo que os cerca. E o não saber, nesse caso, seria uma vantagem diante de quem precisa carregar o peso das verdades construídas e exigidas pela sociedade, como o planejamento de um futuro baseado na capitalização de todo o tempo disponível.

Talvez a falta de habilidades comunicativas poderia representar menos problemas na vida das personagens, apesar de Fabiano desejar fortemente encaixar-se nesse mundo padronizado, porém confortável e falsamente estável.

O silêncio que transparece nas interações das personagens é gerado não somente pela falta de vocabulário e de entendimento, mas também pela pressão social, que afasta todos aqueles que não se encaixam no padrão linguístico estabelecido. Mesmo aquelas “Macabéas” e “Fabianos” que tentam interagir com as pessoas de maior conhecimento acadêmico acabam sendo excluídas e desprestigiadas por não conseguirem adequar-se aos parâmetros preestabelecidos.

Parece-nos difícil de acreditar, mas essas obras publicadas em 1938 (*Vidas Secas*) e 1977 (*A hora da estrela*) continuam apontando fatos corriqueiros, porém praticamente invisíveis, tanto no interior como nos centros urbanos brasileiros. Essas diversas vozes ainda continuam sendo silenciadas desrespeitosamente por quem não consegue ver além do que está exposto a seus olhos.

Mas há o direito ao grito (LISPECTOR, 1992), como afirma Rodrigo S. M., e esse grito deve ecoar, tocando ao menos alguns corações que se dizem humanos. Afinal, esse silêncio não quer e não pode calar.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Prefácio Clarisse Fukelman. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 5-20.

GUIDIN, Márcia Lígia. **Roteiro de leitura: A hora da estrela de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

IVAN, Maria Eloísa de Souza. O Narrador, a Metalinguagem e o Espelho Refletido. In: *Revista Nucleus*. n. 1, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Editora Record, 2001.

ROSENDO, Teodulino Manguiera. Para além das Vidas Secas, resistência: linguagem-poder. In: Domínios de Lingu@gem. Uberlândia. v. 11, n. 4, out./dez. 2017, p. 1386-1403. ISSN 1980-5799.

SILVA, Carlos Augusto Moraes; BORGES, Luciana. Entre o Silêncio das Palavras e as Falas do Silêncio. In: **Linguagem** – Estudos e Pesquisas. v. 4-5, 2004.

ENTRE A LITERATURA E A SOCIOLOGIA: UMA ANÁLISE DA CONDIÇÃO LÍQUIDA DO SER HUMANO NA OBRA *OS RATOS*

Marina Hofstätter Eidelwein⁵⁴, Rosiene Almeida Souza Haetinger⁵⁵

Resumo: Pensar de que forma a literatura e a sociologia podem estar interligadas, nem sempre é tarefa fácil. Quando se trata da obra *Os ratos*, de Dyonélio Machado, e os estudos do sociólogo Zigmunt Bauman, no entanto, a tarefa passa a ser uma aventura. Apesar de terem publicado suas obras em séculos distintos, ambos os autores escrevem sobre um tema pertinente e muito discutido. Dyonélio, através da literatura, denuncia a realidade vivida por pessoas que, morando em grandes centros urbanos, acabam sendo colocadas à margem da sociedade por não possuírem condições sociais elevadas. Bauman, por sua vez, aponta em seus estudos sociológicos as causas e consequências de uma sociedade que cada vez mais deixa de lado o que é sólido e passa a conviver com a liquidez da modernidade contemporânea. Concluiu-se, pois, que a visão do homem contemporâneo retratada por Dyonélio Machado em 1935 tem representado, ainda hoje, milhares de pessoas que vivem como ratos em busca da sobrevivência, dia após dia, sem que possam planejar o futuro, especialmente em virtude das incertezas providas da Modernidade Líquida.

Palavras-chave: Modernidade Líquida. Zigmunt Bauman. *Os ratos*.

Considerações iniciais

A literatura do Rio Grande do Sul começou a ser conhecida, lida e publicada muitos anos depois da Literatura Brasileira, que teve início no ano de 1500, com a carta de Pero Vaz de Caminha. Foi apenas a partir do ano de 1868, com a fundação do grupo Partenon Literário, que as obras produzidas por autores gaúchos começaram a ganhar destaque no cenário da Literatura Brasileira.

Um dos grandes nomes da literatura sul-rio-grandense é o do escritor Dyonélio Machado, sendo o romance *Os ratos*⁵⁶, uma de suas mais consagradas obras. Embora tenha sido publicada em 1935, a história parece ter sido escrita especialmente para os dias atuais. Seu enredo envolve o leitor em uma narrativa construída, passo a passo, por uma rotina que muitos brasileiros conhecem de perto: a busca incessante pelo estabelecimento financeiro para o sustento substancial da família. É nessa perspectiva que o presente artigo tem como objetivo de sua pesquisa a inter-relação entre a trajetória das personagens de *Os ratos* e a realidade vivenciada hoje por uma sociedade que se encontra em meio ao caos e sempre em busca da realização pessoal e profissional.

Inicialmente, a presente pesquisa bibliográfica abordará aspectos relativos à obra *Os ratos*, contextualizando o leitor na narrativa em estudo, para que, em seguida, possa ser delineada uma relação entre o romance em análise e o cenário que se estabelece hoje na sociedade. Para tanto, os estudos do sociólogo polonês Zigmunt Bauman serão utilizados como fonte principal de estudo, tendo em vista a perspectiva adotada ao denominar a Modernidade como um período líquido, em que tudo parece se esvaír em um mundo de incertezas, onde sequer é possível saber se o sustento do dia seguinte está garantido.

54 Aluna do curso de Letras da Universidade do Vale do Taquari - Univates, mh.eidelwein@hotmail.com.

55 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari - Univates, doutoranda em Letras (UNISC), rosiene@univates.br.

56 MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. 11 ed. São Paulo: Ática, 1987.

Naziazeno Barbosa, um indivíduo qualquer

Em meio a tantas obras da literatura sul-rio-grandense que evidenciam o meio rural e, principalmente, os campos idolatrados pelos gaúchos, em *Os ratos*, Dyonélio Machado volta o olhar do leitor para a realidade enfrentada nas cidades. É através desse romance urbano que o autor traz à tona problemas encarados por cidadãos que se veem cada vez mais desiludidos com a vida que a cidade tem a lhes ofertar, principalmente em relação à desestruturação econômica.

Assim como tantas outras pessoas, a personagem principal de *Os Ratos*, Naziazeno Barbosa, vive o drama diário de prover a subsistência de sua família. Em uma manhã, ao ser ameaçado pelo leiteiro de perder o fornecimento de leite devido à falta de pagamento, Naziazeno se vê obrigado a percorrer as ruas da cidade em busca de uma solução que impeça seu filho pequeno de passar o próximo dia sem leite.

Funcionário público, consciente de sua situação financeira, Naziazeno dedica-se com afinco à difícil e aparentemente interminável missão de conseguir o dinheiro necessário para liquidar a dívida com o leiteiro. Seu itinerário dura 24 horas, quando finalmente o leiteiro recebe a quantia necessária para quitar as dívidas existentes e garantir mais um dia de fornecimento de leite para a família.

Até que essa inquietante angústia seja finalmente apaziguada, no entanto, Naziazeno enfrenta muitos desafios que colocam à prova a dignidade humana. Tendo como ideia inicial contar com a solidariedade de pessoas conhecidas, Naziazeno parte de sua casa com a certeza de que encontrará a solução para seus problemas nas pessoas com as quais convive, em especial o diretor da empresa, que já o ajudou em outras ocasiões, e os amigos que o acompanham na jornada: “O seu plano sempre é simples: é o recurso do amigo, a solidariedade. Quem não o compreenderia?” (MACHADO, 1987, p. 31).

Entre muitas idas e vindas, Naziazeno não consegue o dinheiro emprestado com o diretor, nem mesmo em jogos de azar, mas encontra amigos aparentemente dispostos a auxiliá-lo na busca por uma solução. Depois de procurar uma saída com agiotas e mais uma vez fracassar, é através do resgate de um penhor do anel pertencente ao amigo que Naziazeno consegue um empréstimo.

No retorno para o lar, já à noite, Naziazeno encontra a mulher, Adelaide. Ele mostra a ela o que trouxe para casa: um sapato que estava no conserto, manteiga, queijo, e também um brinquedinho para o filho que já dormia. A questão passa, então, a ser a forma como irão entregar o dinheiro ao leiteiro, até que optam por deixar sob a própria panela de leite.

- Tu vais levantar cedo amanhã para entregar em mão ao leiteiro? – quer saber a mulher.

-Pretendia. O que é que tu achas?

Por que não botava em cima da mesa da cozinha, junto com a panela do leite?

- Com isto evita levantar de madrugada.

- É isto mesmo – faz Naziazeno, depois de refletir um momento.

A surpresa que ele não vai ter quando abrir a porta (ele leva a chave da cozinha) e der com o dinheiro...

Os seus lábios têm um leve sorriso bom... de repouso... (MACHADO, 1987, p. 126).

O único obstáculo que Naziazeno não espera enfrentar nesse mesmo dia é o sono. Após um dia de intensa caminhada em busca da solução de seus problemas, o descanso do corpo e da mente parece ser algo naturalmente exigido e essencial para Naziazeno, porém, a

insônia começa a persegui-lo. Ele ouve barulhos que se assemelham a ratos roendo alguma coisa. Imediatamente, o pesadelo de perder o dinheiro que conseguiu invade sua mente.

Agora é um silêncio e os ratos...

Há um roer ali perto... que é que estarão comendo? É um roer que começa baixinho, vai aumentando, aumentando... Às vezes para, de súbito. Foi um estalo. Assustou o rato. Ele suspende-se... Mas lá vem outra vez roer, que começa surdo, e vem aumentando, crescendo, absorvendo...

Na cozinha, um barulho, um barulho de tampa, de tampa de alumínio que cai. O filho ali na caminha tem um prisco. Mas não acorda.

São os ratos na cozinha.

Os ratos vão roer – já roeram! – todo o dinheiro!... (MACHADO, 1987, p. 152)

É apenas nas últimas frases do texto que o leitor depara-se com a mesma realidade que a personagem: o leite está sendo derramado na panela. O leiteiro chegou e encontrou o dinheiro. Tudo não passava de delírio. Finalmente, Naziazeno pode dormir sossegado, como um indivíduo qualquer, que garantindo a segurança e o sustento da família por mais um dia, deita a cabeça no travesseiro e espera pelos desafios que romperão com o novo amanhecer que se aproxima.

A vida como uma ratoeira na Modernidade Líquida

O período em que a obra *Os ratos* foi escrita é marcado por grandes transformações sociais. A década de 30 pode ser vista como um momento de expressivo crescimento urbano, o que certamente inspirou escritores como Dyonélio Machado a produzirem romances que ressaltam essa temática, assim como aponta Regina Zilberman (1972):

A década de 30 foi caracterizada anteriormente como propulsora de profundas modificações na vida social da nação, como o aumento da produção industrial, o crescimento das cidades e o paulatino fortalecimento das classes urbanas, burguesia e operariado. A nova composição social motivou igualmente assuntos originais aos ficcionistas, o que determinou o aparecimento, no Rio Grande do Sul, de novelas voltadas à valorização da paisagem urbana, assim como ao aproveitamento destas novas situações como pretexto para o desenrolar dos eventos literários (ZILBERMAN, 1972, p. 74).

Esse pretexto, sobre o qual Zilberman (1972) discorre, acaba ocasionando uma oportunidade de denúncia através da literatura. É justamente em virtude do gradativo crescimento industrial e populacional nas cidades urbanas, que muitos problemas também vão sendo concebidos. Um deles, e porque não dizer um dos maiores, é o aumento gradual da marginalização. Conseqüentemente, com a consolidação da burguesia, há um aumento crescente de pessoas pertencentes às classes mais baixas, tendo em vista que as oportunidades são finitas e não se estendem a todos, contribuindo para instauração de uma classe que vive à margem da sociedade, os “marginalizados” ou “supérfluos”, como ressalta Bauman (2005):

As pessoas superfúas estão numa situação em que é impossível ganhar. Se tentam alinhar-se com as formas de vida hoje louvadas, são logo acusadas de arrogância pecaminosa, falsas aparências e da desfaçatez de reclamarem prêmios imerecidos – senão de intenções criminosas. Caso se queixem abertamente e se recusem a honrar aquelas formas que podem ser saboreadas pelos ricos, mas que, para eles, os despossuídos, são mais como veneno, isso é visto de pronto como prova daquilo que a “opinião pública” (mais corretamente,

seus porta-vozes eleitos ou autoproclamados) “Já tinha advertido” - que os supérfluos não são apenas um corpo estranho, mas um tumor canceroso que corrói os tecidos sociais saudáveis e inimigos jurados do “nosso modo de vida” e “daquilo que respeitamos” (BAUMAN, 2005, p. 55).

Apesar de estar se referindo a um século posterior ao que o livro *Os ratos* (1935) foi escrito, esses “despossuídos” de quem Bauman (2005) fala estão representados perfeitamente na personagem principal da obra de Dyonélio Machado. Possuindo uma dívida contraída para o sustento básico de sua família, Naziazeno Barbosa se vê obrigado a abdicar de todo e qualquer tipo de orgulho para entregar-se à necessidade de esmolar uma quantia em dinheiro para solver seu débito com o leiteiro.

A incessante busca dos seres humanos pelo dinheiro é o tema central da obra *Os ratos*. Através de uma personagem simples, que não reflete sobre suas condições sociais e é constantemente conduzida por seus anseios e angústias em meio a uma sociedade materialista, a obra denuncia uma realidade muito conhecida e discutida: a valorização exagerada dos bens materiais em oposição à importância de uma vida digna para todos os seres humanos.

Além da personagem principal, tantas outras que fazem parte da obra de Dyonélio Machado (1987) também retratam a contínua e insistente pretensão pelo dinheiro. O diretor da empresa, que ajudara Naziazeno em outra ocasião, nega auxílio ao empregado por alegar ter as próprias contas para pagar:

O senhor pensa que eu tenho alguma fábrica de dinheiro? (O diretor diz essas coisas a ele, mas olha para todos, como que a dar uma explicação a todos. Todas as caras sorriem.) Quando o seu filho esteve doente, eu o ajudei como pude. Não me peça mais nada. Não me encarregue de pagar as suas contas: já tenho as minhas, e é o que me basta... (Risos). (MACHADO, 1987, p. 47).

Da mesma forma, as pessoas que ajudam Naziazeno a conseguir o dinheiro para a dívida, não pensam sequer uma vez em auxiliá-lo com recursos próprios. Indo em busca do pagamento de antigas dívidas que têm a receber, agiotas que possam instantaneamente solucionar o problema ou penhores que aceitem suas condições, os amigos, Mondina, Alcides e Duque, não cogitam a hipótese de um empréstimo para Naziazeno.

Bauman (2001) refere-se a essa relação contemporânea de um modo bastante intrigante: o indivíduo é o pior inimigo do cidadão. Através dessa expressão, o sociólogo diferencia o cidadão, que visa o bem comum, do indivíduo, que deixa de se preocupar com as inquietações alheias, com aquilo que é público, e passa a se importar apenas com o que é privado:

Se o indivíduo é o pior inimigo do cidadão, e se a individualização anuncia problemas para a cidadania e para a política fundada na cidadania, é porque os cuidados e preocupações dos indivíduos enquanto indivíduos enchem o espaço público até o topo, afirmando-se como seus únicos ocupantes legítimos e expulsando tudo mais do discurso público. O “público” é colonizado pelo “privado” [...]. (BAUMAN, 2001, p. 46).

O individualismo que combate o cidadão é também um dos causadores do consumismo, outro mal que assombra a sociedade contemporânea. Quanto mais liberdade de escolha, mais consumo, e, conseqüentemente, maiores são as desigualdades sociais. Mesmo tendo sofrido um dia inteiro para conseguir o dinheiro necessário, antes de ir para casa Naziazeno ocupa-se em utilizar o valor conquistado para comprar um brinquedo para

o filho e consertar o sapato da esposa. Apesar de saber que o dinheiro que possuía não lhe pertencia de fato, pois deveria devolvê-lo mais tarde, levado pelo ímpeto do consumismo, Naziazeno não deixa de levar para casa presentes materiais que certamente poderiam amenizar a dor da pobreza, mas nunca afastá-la.

Em seus estudos, Bauman (2001) aponta que a “necessidade” foi sendo substituída ao longo dos anos pelo “querer”. Assim como Naziazeno, que tendo o dinheiro conquistado para uma necessidade se vê rendido às tentações do consumismo, também muitas pessoas optam pela compra de bens supérfluos apenas para sentirem-se parte de uma sociedade na qual a regra principal é: comprar a qualquer custo. O que muitas vezes não é tão perceptível assim são as consequências dessas atitudes e as crescentes exclusões que elas vêm causando à população. Conforme Bauman (2001), as inúmeras possibilidades de escolha e as chances que cada indivíduo tem de conquistar o que deseja é o que causa o abismo entre a pobreza e a riqueza:

Numa sociedade sinóptica de viciados em comprar/assistir, os pobres não podem desviar os olhos; não há mais para onde olhar. Quanto maior a liberdade na tela e quanto mais sedutoras as tentações que emanam das vitrines, e mais profundo o sentido da realidade empobrecida, tanto mais irresistível se torna o desejo de experimentar, ainda que por um momento fugaz, o êxtase da escolha. Quanto mais escolha parecem ter os ricos, tanto mais a vida sem escolha parece insuportável para todos. (BAUMAN, 2001, p. 104)

Todas essas questões, ligadas principalmente ao individualismo e ao consumismo, tanto na obra *Os ratos* (1935) quanto nos estudos de Bauman, refletem as aflições do homem contemporâneo, que apesar de viver em uma sociedade cada vez mais globalizada, sente-se sozinho e incapaz de resolver seus dramas pessoais. Por essa razão, Bauman (2008) explicita que, muito além da compreensão da própria realidade social, o que afligiu e continua afligindo muitas pessoas é a busca por uma identidade que resista às mudanças incitadas por uma sociedade que deixa de ser resistente e passa a ser cada vez mais fluida:

A preocupação principal, que mais arreventa os nervos, não é como encontrar um lugar dentro de uma estrutura sólida de uma classe ou categoria social e tendo-a encontrado – como guardá-la e evitar sua desapropriação; o que nos deixa preocupados é a suspeita de que essa estrutura conquistada com tanta dificuldade seja logo destruída ou derretida. (BAUMAN, 2008, p. 187)

A estrutura que Bauman (2008) nomeia como passível de ser destruída ou derretida remete-se a uma sociedade denominada por ele como “líquida”. Em oposição à modernidade sólida, pesada, condensada e sistêmica, Bauman caracteriza a modernidade contemporânea como fluida, líquida e leve. A contemporaneidade espelha novos padrões e novas configurações; é uma nova era, em que o engajamento mútuo dá lugar para a individualização. Sendo assim, tudo o que foi conquistado pode, de um dia para o outro, ser desfeito, afinal, o mundo parece girar cada vez mais rápido, sendo as certezas raramente firmadas e as incertezas cada vez mais consolidadas, visto que a interdependência parece dar cada vez mais espaço à individualização. Conforme Bauman (2001):

Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar; mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. Dar-lhes forma é mais fácil que mantê-los nela. Os sólidos são moldados para sempre. Manter os

fluidos em uma forma requer muita atenção, vigilância constante e esforço perpétuo – e mesmo assim o sucesso do esforço é tudo menos inevitável (BAUMAN, 2001, p. 14-15).

É justamente essa mesma fluidez da qual Bauman trata que a personagem Naziazeno, de *Os ratos* (1935), experimenta ao longo de sua incansável trajetória. Na manhã em que recebe o ultimato do leiteiro, a personagem sai em uma busca esperançosa que parece ser a solução de seus problemas. No entanto, ao voltar para casa e deparar-se com a realidade de sua pobreza, seu sono é invadido pelo terrível pesadelo que poderíamos chamar de “sensação de perda”. Mesmo garantindo o sustento da família, esse não é um esforço realizado em prol de uma vida de sossego, mas sim em razão de uma noite de descanso.

Nesse sentido, pode-se dizer que a obra de Dyonélio Machado trata-se de um romance cíclico, uma história parecida, para não dizer igual, com a de milhares de trabalhadores mundo afora. Apesar da conquista do dinheiro necessário para suprir uma dívida, isso só é possível devido à contração de outras tantas dívidas similares ou maiores que a anterior. O ciclo que se estabelece entre a necessidade, a constituição da dívida, o esforço para quitá-la e um novo endividamento certamente não vislumbra um fim. Segundo Zilberman (1972), no caso da obra *Os ratos*:

[...] o conflito não inicia quando ocorre a ameaça do leiteiro. Ele vem de antes, já que, ao longo da história, o leitor é informado de outras tantas dívidas da personagem. E não termina quando do saneamento deste compromisso, pois trata-se tão somente de uma protelação: ao final, Naziazeno deve a mais alguns, e nada indica que no mês seguinte não venha a ser novamente interpelado pelo leiteiro ou por outro fornecedor. Assim, o conflito não tem início, nem fim, de modo que as 24 horas narradas têm um caráter exemplar: representam todo e qualquer dia de um funcionário público, que não consegue sobreviver com seu modesto salário (ZILBERMAN, 1972, p. 76).

Quando Naziazeno reconhece o barulho reconfortante do leite sendo derramado na panela, o leitor tem a ligeira sensação de que tudo está resolvido e que a batalha contra a crise financeira foi vencida. Não é preciso muito tempo de reflexão, no entanto, para que se perceba o quão fluida é essa conquista da personagem. Assim como na modernidade líquida de Bauman, onde tudo se esvai e nada parece manter uma estrutura rígida, também a vida de Naziazeno escorre pelas próprias mãos da personagem. Ele não é capaz de transformar a saída encontrada em uma forma de sobrevivência, afinal, a sociedade na qual está inserido torna-se uma ratoeira, uma armadilha prestes a capturar todos aqueles que não se enquadram nos padrões estabelecidos e tidos como essenciais à sobrevivência.

A publicação de *Os ratos* (1935) ocorreu poucos anos antes do início da Segunda Guerra Mundial (1939), período considerado por Bauman como o princípio da modernidade contemporânea. Assim, é evidente que a denúncia social feita por Dyonélio Machado refere-se ao âmago das inquietações e transformações que estavam surgindo paralelamente a uma nova era, posteriormente chamada por Bauman de Modernidade Líquida.

Ao denunciar o modo de vida da população da época, Dyonélio Machado não estava manifestando suas reflexões sobre um período do qual tinha certo afastamento, mas sim retratando o que vivenciavam muitos operários, uma realidade que, mais tarde, seria objeto de investigação de Zigmunt Bauman.

Resta-nos, pois, analisar as razões que levaram Dyonélio Machado a escolher o título *Os ratos* para sua obra. É somente ao final da história que o leitor compreende essa decisão. Os ratos que, no delírio de Naziazeno, ameaçam roer todo o dinheiro por ele

alcançado, podem simbolizar o consumismo da cidade grande, o sinal de que, em uma sociedade materialista, nem mesmo debaixo do próprio teto o dinheiro está seguro. Essa crítica ao capitalismo é também uma revelação do “outro lado da moeda”. Enquanto para os possuidores de riquezas esse sistema aumenta ainda mais as possibilidades de ganho, para os “despossuídos” o capitalismo representa uma forma de exclusão social, afinal, o dinheiro é a mola propulsora da sociedade baseada nesse processo.

Além disso, ratos são animais associados a uma vida de rua, principalmente em grandes centros urbanos. Também Naziazeno vive no espaço urbano e percorre as ruas da cidade em busca do mesmo objetivo dos ratos: conseguir alimento para o próprio sustento. Por esse motivo, Naziazeno é também o próprio rato que “rói pelas beiradas” à procura de dinheiro e contenta-se com as “migalhas” que recebe para a resolução imediata, mas não completa, de seus problemas e angústias. Conforme Zilberman (1972):

Os ratos e o dinheiro dão, pois, os limites da vida de Naziazeno. O dinheiro é o alvo permanente de sua trajetória, e nesta busca ele se acaba enquanto ser humano. Identifica-se com o objeto da procura, porque é a condição de seu estar no mundo. Mas isto significa ao mesmo tempo sua própria destruição, de modo que o protagonista é também o rato que arruína sua vida por jogar tudo nesta atividade interminável. Em vista disto, ambos os seres- a moeda e o animal – corporificam a divisão interior da personagem, e seu delírio final transforma-se na revelação de sua condição humana (ZILBERMAN, 1972, p. 77-78).

Sendo Naziazeno a personagem que dá sentido ao título do livro, pode-se questionar ainda a razão pela qual a obra é intitulada no plural. Naziazeno é apenas mais um dos tantos seres humanos que levam uma vida similar a dos ratos. Uma vida de exclusão e de contínua procura pela sobrevivência. São seres humanos inferiorizados e marginalizados pelas condições sociais que possuem. Tão excluídos que muitas vezes passam despercebidos, como ratos em bueiros. De acordo com Bauman (2005):

As causas da exclusão podem ser diferentes, mas, para aqueles situados na ponta receptora, os resultados parecem ser quase os mesmos. Confrontados pela intimidante tarefa de ganhar os meios para a sobrevivência biológica, enquanto se veem privados da autoconfiança e da autoestima necessárias para a sustentação da sobrevivência social, eles não têm motivo para contemplar e saborear as distinções sutis entre o sofrimento planejado e a miséria por descuido. [...] Seja por uma sentença explícita ou por um veredicto implícito, mas nunca oficialmente publicado, tornaram-se supérfluos, imprestáveis, desnecessários e indesejados, e suas reações, inadequadas ou ausentes, transmitem a censura de uma profecia autorrealizadora. (BAUMAN, 2005, p. 54-55)

Por fim, fazendo uma analogia entre os estudos de Bauman e a obra de Dyonélio Machado, pode-se dizer que os preceitos da Modernidade Líquida, explicitados pelo sociólogo, vão ao encontro dos anseios do homem contemporâneo representado por Naziazeno Barbosa em *Os ratos*. Nesse sentido, outra metáfora possível de ser utilizada é a da sociedade como uma ratoeira, uma emboscada armada apenas para uma parcela já determinada da população: os ratos.

Considerações finais

Tendo em vista que o objetivo do presente artigo foi relacionar o romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado, com o cenário que se estabelece hoje na sociedade, considera-se que, a partir das análises realizadas, é possível traçar um paralelo entre o homem cheio de

angústias e anseios apresentados por Dyonélio em 1935, e os indivíduos da Modernidade Líquida pensada por Zigmunt Bauman em seus estudos.

Embora em séculos e contextos bastante diferentes, tanto o protagonista de *Os ratos* quanto as pessoas que vivem na modernidade contemporânea agem de maneiras muito similares. A cultura do consumo e do individualismo está cada vez mais presente em nossa sociedade, trazendo consequências muitas vezes invisíveis aos olhos dos poderosos, mas sofridas por aqueles que, como muito bem propõe Dyonélio Machado, vivem como ratos.

Nesse sentido, compreende-se que a literatura e a sociologia, utilizadas nessa pesquisa através de excertos retirados do livro *Os ratos* e de obras do sociólogo Bauman, firmam um encontro essencial. Enquanto a literatura vem para trazer à tona, de modo verossímil, a vida difícil de muitas pessoas nos centros urbanos em meados dos anos 30, a sociologia busca entender e explicar, com certo afastamento do início da era contemporânea, os motivos pelos quais tantos indivíduos são cada vez mais excluídos e marginalizados.

Por fim, pode-se acrescentar que a obra *Os ratos*, apesar de ter sido publicada em 1935, é verossímil ainda nos dias de hoje, afinal, sua temática é crescente e muito presente nesses tempos de Modernidade Líquida.

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MACHADO, Dyonélio. **Os ratos**. 11. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1972.

A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO A PARTIR DO DIÁLOGO EM VIDAS SECAS, DE GRACILIANO RAMOS

Brendom da Cunha Lussani⁵⁷, Rosiene Almeida Souza Haetinger⁵⁸

Resumo: Este trabalho, baseado na teoria da subjetividade do discurso de Émile Benveniste, mostra como as personagens do romance *Vidas Secas* se constituem sujeitos a partir do diálogo. Conforme o teórico da língua, o sujeito se constitui na e pela linguagem, bem como quando se apropria dessa para expressar suas ideias e quando se permite identificar-se como locutor do discurso. As personagens de *Vidas Secas* utilizam uma linguagem rudimentar e pouco desenvolvida na comunicação entre os pares, o que torna um empecilho para se estabelecerem como sujeitos de seus discursos. Essa dificuldade de se declararem sujeitos dos enunciados produzidos é decorrente, também, da fala em terceira pessoa quando se quer referir a si mesmo. Contudo, por meio dos monólogos proferidos pelas personagens, essas se constituem sujeitos, estabelecendo um discurso interno entre um *eu locutor* e um *eu ouvinte*. Além disso, a personagem Fabiano expressa o pronome *eu* em três momentos distintos, caracterizando-se sujeito pela apropriação dos enunciados com os pares e através de monólogo.

Palavras-chave: *Vidas Secas*. Sujeito. Diálogo. Benveniste.

Considerações iniciais

O romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, torna-se um livro único de sua fase – Romance de 30, por fazer uso de um fenômeno pouco explorado pelos autores: o silêncio das personagens. A obra é a única narração escrita pelo autor em terceira pessoa, cabendo ao narrador onisciente apresentar as angústias e os anseios da família de retirantes que partem do nada em busca de uma vida melhor. A ausência de um diálogo entre as personagens pode ser percebida já no capítulo de abertura, *Mudança*, em que o papagaio, animal de estimação da família, morre a fim de servir de alimento aos nordestinos famintos. Embora o papagaio pudesse *falar*, esse não o fez, uma vez que a família ordinariamente falava pouco. Sendo assim, coube à ave reproduzir, apenas, os latidos emitidos pelo outro animal da família, a cachorra Baleia. Podemos inferir nessa passagem que em um livro no qual um animal que possui a habilidade de falar muito é usado como alimento, trará um texto sem diálogos, sendo essas falas omissas, alimentos de seu próprio eu.

Este artigo aborda o silêncio, que é transversal à referida obra de Graciliano Ramos, e como esse constitui os sujeitos imersos nessa atmosfera calada. O silêncio expresso pelas personagens ao longo do texto é uma resposta a uma ação, que surge da falta de assistência do governo, da opressão do mesmo, da vida dura do sertão, da baixa, para não dizer nula, instrução, e, sobretudo, da exclusão social. O silêncio presente na obra é facilmente mal compreendido, pois até mesmo o calar das personagens é a manifestação de uma resposta.

O diálogo, quase omissos na obra, torna-se fundamental na construção do sujeito, agente do meio em que ele está inserido, bem como da sociedade em si, pois “somente a língua torna possível a sociedade. A língua constitui o que mantém juntos os homens, o fundamento de todas as relações que por seu turno fundamentam a sociedade”

57 Aluno da graduação em Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, bclussani@gmail.com.

58 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari - Univates, doutoranda em Letras (UNISC), rosiene@univates.br.

(BENVENISTE, 1989, p. 63). Para o teórico da enunciação, Émile Benveniste, a linguagem é fruto da subjetividade humana, sendo essa a capacidade do locutor de se nomear no diálogo como sujeito enunciador – eu. Isto porque “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamentada na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego” (BENVENISTE, 1995, p. 286).

Conforme exposto acima, a linguagem torna-se essencial para a construção do sujeito. Assim, neste artigo, a partir de um ponto de vista da teoria da enunciação, procura-se entender como as personagens presentes na obra *Vidas Secas* se constituíram sujeitos a partir dos enunciados produzidos ao longo da saga.

Enunciação

A trajetória dos retirantes liderados por Fabiano, na obra *Vidas Secas*, constitui-se de um romance em que as personagens pouco utilizam o diálogo para a comunicação. Na extensão do seu texto, a obra apresenta, aproximadamente, 70 marcações de enunciados. A partir do pensamento benvenistiano, caracterizamos o enunciado (o que foi dito) como um produto derivado da enunciação, que “é o ato de produzir um enunciado” (BENVENISTE, 1989, p. 82). Assim, a enunciação é a apropriação da língua por um ato individual do dizer.

Neste artigo, apenas os enunciados das personagens serão analisados, além de como estes constroem os sujeitos sob a ótica da teoria da enunciação proposta por Benveniste. O enunciado, que é a concretização do *pensamento* em *palavras*, introduz o locutor como uma condição necessária para a enunciação. Assim, em Benveniste, antes da enunciação, a língua é apenas uma possibilidade. Portanto, somente “depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor” (BENVENISTE, 1989, p. 84). O ato de enunciar é proveniente de um locutor, que se apropria da língua para dizer algo. Imediatamente ao enunciado lançado, o locutor se estabelece no discurso por meio do *eu* que emite. Para Benveniste (1995):

[...] *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância do discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito” (BENVENISTE, 1995, p. 288).

Nas concepções benvenistianas, além do locutor se estabelecer no discurso por meio do *eu*, é também através deste pronome que o seu enunciador se estabelece no discurso como sujeito. Tal concepção “só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso” (BENVENISTE, 1995, p. 286), pois cada locutor *apropria-se* da língua de uma determinada forma, designando-se como *eu* (BENVENISTE, 1995).

A Construção do Sujeito

As personagens do romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, apresentam uma vulnerabilidade social, que acaba por refletir na linguagem das mesmas. Pode-se analisar essa precariedade linguística quanto à falta de vocabulário da família de retirantes no trecho que segue: “Tinha um vocabulário quase tão minguido como o do papagaio que morrera no tempo de seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender” (RAMOS, 1995, p. 55-56). Nota-se que a

linguagem empregada pelas personagens é claramente entendida pelos animais presentes neste romance. Esse trecho da obra também abrange outra questão que contribui para a falta de vocabulário e diálogos entre as personagens. Trata-se da zoomorfização do humano. A narrativa constrói seus personagens como animais, trazendo e assemelhando seus hábitos, modos e linguagem empregada na comunicação, como reforçado pela passagem a seguir:

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. [...] O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco. [...] Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundiam-se com cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (RAMOS, 1995, p. 19).

Assim como os animais, as personagens de Graciliano Ramos não possuem uma linguagem desenvolvida, pois se apresentam zoomorfizadas na obra, em certo momento se igualando a um bicho, como o fragmento a seguir expõe:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. [...] Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:
- Você é um bicho, Fabiano. (RAMOS, 1995, p. 18).

A partir da perspectiva benvenistiana, as protagonistas não se constituem sujeitos. O *eu*, sujeito que promove a enunciação e instaura-se locutor, pouco se faz presente. A ausência do pronome não insere o locutor no discurso, pois “*eu* significa ‘a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*’” (BENVENISTE, 1995, p. 278, grifos do autor).

Assim, com a constante omissão do *eu*, os enunciados apresentados ao longo da narrativa constituem-se de um texto no qual seus sujeitos pouco ou quase nada se expressam. As protagonistas nem mesmo nos capítulos homônimos se apresentam como seres de fala, capazes de enunciar fragmentos e se posicionarem como sujeitos desses.

Diferente dos demais personagens, Fabiano, uma das figuras de maior destaque na narrativa dos retirantes, é também a personagem que mais possibilita a análise de construção de sujeito, uma vez que se destaca pela *grande* produção de enunciados quando comparado aos demais personagens. Fabiano, em um primeiro momento, não se constitui dono do seu próprio discurso, por expor essa carência de se apropriar da língua, pouco explorando a linguagem verbal. A produção de enunciados só é possível mediante o conhecimento prévio do falante na língua em que está inserido. Contudo, Fabiano constitui-se de um homem de linguagem *rudimentar*, quase nunca se utilizando de um discurso claro para comunicar-se com seus pares.

A seguir, há uma passagem do texto em que Fabiano refere-se a si mesmo em 3ª pessoa, expondo a falta de identidade de se reconhecer como locutor por meio da apropriação da língua e posse do *eu*:

Deveria ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Aguentava zinco no lombo e não se vingava.

- Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele (RAMOS, 1995, p. 111).

A partir do fragmento supracitado, podemos perceber uma personagem a par do que enuncia apenas complacente com seus enunciados e o que eles proferem. Contudo, é Fabiano, dentre as personagens, o único que, no decorrer da narrativa, expressa claramente o “eu” – que até então havia sido subentendido apenas pela desinência verbal. O pronome de domínio do enunciado, que identifica o locutor da enunciação, é anunciado em três momentos distintos da saga. A seguir, são expostos os trechos em que Fabiano explora o “eu”.

O primeiro momento de domínio da enunciação ocorre quando Fabiano está na *bodega* e é confrontado pelo soldado amarelo:

Entretido com o diabo do jogo, tonto de aguardente, deixara o tempo correr. (...) Voltou-se e viu ali perto o soldado amarelo, que o desafiava (...). Olhou as coisas e as pessoas em roda e moderou a indignação. Na caatinga ele às vezes cantava de galo, mas na rua encolhia-se.

- Vossemecê não tem direito de provocar os que estão quietos.

- Desafasta, bradou o polícia.

(...) – Lorota, gaguejou o matuto. Eu tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo? (RAMOS, 1995, p. 29).

Num segundo momento, durante uma festa na qual toda a família participava, Fabiano, “estimulado pela cachaça, fortalecia-se: - Cadê o valente? Quem é que tem coragem de dizer que eu sou feio? Apareça um homem” (RAMOS, 1995, p. 78). O último momento em que Fabiano expressa o “eu” em seu enunciado, dá-se durante uma tentativa de venda de um porco:

Num dia de apuro recorrera ao porco magro (...) reservado às despesas do Natal: matara-o antes do tempo e fora vendê-lo na cidade. Mas o cobrador da prefeitura chegara com o recibo e atrapalhara-o. Fabiano fingira-se desentendido: não compreendia nada, era bruto (...). O agente se aborrecera, insultara-o, e Fabiano se encolhera (...).

- Quem foi que disse que eu queria brigar? O melhor é a gente acabar com isso. (RAMOS, 1995, p. 94-95).

Como é possível perceber, o pronome “eu” é lançado na construção dos enunciados em três momentos diferentes, interligados, entretanto, por um ponto em comum: a personagem está sob algum tipo de pressão ou expressa características que não são tipicamente suas. Deste modo, movida pelo impulso e pressionado pelo ambiente que se instaurou em seu redor, Fabiano acaba por verbalizar seus pensamentos, já que “a linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática [...], pois a linguagem, como a consciência, só nasce da necessidade, da exigência de intercâmbio com outros homens” (MARX, 1965, p. 26).

Considerações finais

A família de retirantes que atravessa o sertão, movida pelo sonho de achar uma vida digna, constitui-se muito mais por serem sujeitos inertes quanto à linguagem, fazendo-se muitas vezes objetos dos seus próprios discursos. Para a teoria benvenistiana, Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho se constituem sujeitos quando

se apoderam da língua compartilhada entre seus pares e se instauram na enunciação como locutores, mediados pelo “eu”, o que realmente ocorre.

Fabiano, como apresentado na seção anterior, é a única personagem que carrega e expressa o “eu” nos seus enunciados, caracterizando-se como sujeito pela e na linguagem. Quanto às demais personagens do romance, apenas ao traçarem monólogos, também se constituem sujeitos, pois para Benveniste trata-se de uma “linguagem interior”, composta por um *eu locutor* e um *eu ouvinte*. Nessa bivalência do *eu*, durante um monólogo, o *eu ouvinte* já torna significativa o que é enunciado pelo *eu locutor*, podendo este ser questionado, duvidado, insultado pelo seu ouvinte (BENVENISTE, 1989).

Deste modo, as personagens integrantes do romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, de algum modo – mesmo que de forma escassa - se caracterizam como sujeitos do meio em que estão imersos, por meio da e na linguagem por elas adotada, pois “não atingimos nunca o homem separado da linguagem (...), e a linguagem ensina a própria definição de homem” (BENVENISTE, 1995, p. 285).

Referências:

BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*. 4. ed. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1995.

BENVENISTE, Emile; GUIMARÃES, Eduardo. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

MARX, Karl. *A ideologia alemã*. Tradução Waltensir Dutra e Florestan Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 69. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

RAMOS, Maltér Dias. *O silêncio em Vidas Secas*. Uberlândia: UFU/Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, 2009. Dissertação de Mestrado.

A MULHER QUE ESCREVEU A BÍBLIA: RELAÇÕES DE INTERTEXTUALIDADE E ATUALIZAÇÕES DE SENTIDO

Tamara dos Santos⁵⁹

Resumo: Este artigo busca explorar alguns dos trechos em que ocorrem intertextualidades entre o romance *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999), de Moacyr Scliar, e a Bíblia Sagrada, principalmente a respeito do episódio do Cântico dos Cânticos, de modo a apontar algumas das releituras da narrativa bíblica feitas pelo autor para a atualidade. Neste sentido, separemos e comparamos trechos dos dois livros, a fim de analisar como a matéria foi narrada em ambos os registros. Assim, ao visitar os trechos, percebe-se que há algumas diferenças importantes entre eles, como a narração bíblica, que era narrada inicialmente por uma voz masculina no texto original, e no romance passou para a voz feminina. Desta maneira, a troca de narrador modifica o sentido da narrativa, dando protagonismo a uma personagem feminina, a fim de atualizar o sentido do texto, em que as mulheres assumiram maior protagonismo nas últimas décadas.

Palavras-chave: intertextualidade; literatura brasileira; literatura gaúcha.

Introdução

Nosso trabalho pretende analisar o romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, da autoria de Moacyr Scliar, que retoma a narrativa bíblica narrada a partir da voz de uma mulher, o que consideramos significativo do momento histórico em que o romance foi escrito. Ainda que trate essencialmente da temática do episódio do Rei Salomão, Scliar situa o início da narrativa no ano presente em que o livro foi escrito, a partir de uma mulher que resolve fazer um tratamento de regressão com um psicanalista-historiador, e a partir das sessões de regressão vamos descobrindo quem é esta mulher que está deitada no divã. Contextualmente cabe informar que Moacyr Scliar nasceu em 1937 em Porto Alegre, estudou Medicina e exerceu a profissão, vivendo boa parte de sua vida na capital gaúcha. Com vasta produção, muitos de seus livros foram premiados e reconhecidos pela crítica especializada, inclusive o livro que é objeto de nossa análise ganhou o prêmio Jabuti na categoria de Melhor Romance em 2000, e seu autor foi empossado na Academia de Letras em 2003. Moacyr Scliar escreveu em diversos gêneros, como conto, romance, ensaio, crônica, entre outros. Qualquer leitor assíduo de sua obra certamente pode observar nos textos de sua autoria algumas constantes, tais como a presença de certo peso da tradição judaico-cristã misturada a elementos fantásticos, como no romance *O centauro no jardim* (1980) ou mostras de diálogo com a tradição literária, ou então nos contos da antologia *Melhores contos* (1984), mais especificamente o caso de “O ovo e a galinha”, que remete para a fábula de Esopo “A galinha dos ovos de ouro”. Trouxemos esta retomada sobre a obra do autor para contextualizar o interesse dele em explorar relações de intertextualidade com textos clássicos e bíblicos em seus enredos ficcionais, em especial com o Velho Testamento, provavelmente pelo interesse em escrever e revisitar a tradição judaica, da qual fez parte. Pensamos que podemos elencar seu romance *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999) como um bom exemplo dessas relações de intertextualidade entre o texto original e uma releitura, que atualiza os sentidos da história original, com a finalidade talvez de tornar a narrativa bíblica mais atrativa para os leitores atuais. Nesse sentido, para que possamos demarcar

59 Mestranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CAPES/ProEx, tamara.santos.001@acad.pucrs.br.

melhor quais são as relações de intertextualidade existentes neste romance desde as citações até outras apropriações que se estabelecem nele utilizaremos a teoria da intertextualidade, recuperando-a e traçando os paralelos entre os textos das duas fontes.

Epigrafe, *O livro de J.* e a subversão dos sentidos

Ao abrir o romance de Moacyr Scliar, a primeira citação com que nos deparamos é a epigrafe, que em geral é um texto significativo que prepara a leitura e dá uma ideia ao leitor do que pode ser esperado do texto, e também dá alguma notícia de que ponto de vista a narrativa será abordada. De acordo com Paulino, Walty e Cury (1995), a epígrafe “constitui uma escrita introdutória de outra”, algo como uma ponte entre o dentro e o fora, um limiar em que o leitor é preparado para o que está por vir. Os escritores em geral são bastante astutos ao escolherem suas epigrafes, que fazem com que seu texto possa ser lido a partir da luz de um livro já consagrado, que é uma estratégia do autor de se aliar a outros textos, que em grande parte das vezes nos fornecessem a chave de leitura para o que vem a seguir. Assim, entendemos epígrafe como porta de entrada para o texto real, escolhida também para que o leitor metaforicamente veja a fachada da casa antes de entrar em seus terrenos. No caso do romance de Scliar, esta escolha é imprescindível para a compreensão do todo ficcional elaborado por ele. A epígrafe, transcrita na íntegra, faz parte de um livro de Harold Bloom, *O livro de J.* (1992), polêmico crítico literário também vinculado à tradição judaica, que busca compreender a tradição bíblica a partir de uma releitura da tradição. Em uma entrevista à revista *Veja*, o crítico fala da importância da figura feminina nos escritos sagrados do Velho Testamento, a suposta J., que seria a verdadeira autora dos textos bíblicos:

O texto original do que hoje chamamos de Gênesis, Êxodo e Números é trabalho de um narrador magnífico, certamente um dos maiores contadores de história do mundo ocidental. Aliás, em *O Livro de J.*, observo que o autor desses textos foi uma mulher que viveu 3.000 anos atrás, na corte do rei Salomão, um lugar de alta cultura, ceticismo e muita sofisticação psicológica. Pense em figuras como José, Jacó e Jeová. São todos personagens maravilhosos. E os efeitos poéticos do texto são extraordinários, comparáveis a Píndaro. Os profetas Isaías, Jeremias e Ezequiel também eram grandes escritores, assim como os autores do Evangelho de Marcos e do Livro de Jó. (...) (BLOOM, Harold. 2000. Entrevista a Flávio Moura.).

Desta maneira, há algum grau de subversão de valores em relação ao texto original a partir da decisão de Scliar ao colocar uma mulher para narrar sua história. Afinal, a narradora, que pela primeira vez é uma mulher, vai narrar sua versão de uma das histórias de um dos maiores livros de todos os tempos, a Bíblia Sagrada. Talvez a leitura do livro de Harold Bloom e David Rosenberg sobre essa possibilidade de ser uma mulher quem narra os acontecimentos bíblicos tenha sido um fator para que Scliar tivesse o lapso criativo de escrever uma versão bíblica a partir da voz dessa mulher, que pode ter escrito os textos de maior relevância da cultura ocidental. Desse modo, Scliar aproveita o fio narrativo por este viés da mulher, pouco explorado pelos ficcionistas da literatura brasileira, e dá reconhecimento e protagonismo à voz feminina, que nos conta principalmente sua história pessoal, mas que narra algumas informações sobre o entorno, em que acontecem situações inusitadas, como a das duas mulheres que pedem ao Rei Salomão que julgue quem é a mãe da criança que está com elas. Ao longo da narrativa, esta mulher vai mostrar-se uma intelectual atualizada em relação ao próprio tempo, até mesmo um pouco moderna, com um

poder conquistado através da escrita, talvez o poder da literatura enquanto transformador da própria narrativa, o que analisaremos em mais detalhe a seguir.

A mulher que escreveu e a Bíblia: relações de intertextualidade

Romances que tratam de histórias bastante conhecidas da tradição, como é o caso do objeto de nossa análise, acionam vários sistemas de compreensão no ato da leitura, um em relação à história que conhecemos, a narrativa bíblica, e outra, que é a que o autor está nos propondo como exercício ficcional, outra do contexto em que nós, leitores, estamos inseridos, e assim por diante. Nesse sentido, Julia Kristeva (1974) aponta que um texto não tem apenas um sentido, algo que seja único e fixo. Para ela, o texto literário caracteriza-se por ser um “cruzamento de superfícies textuais”, em que contam os diálogos estabelecidos entre várias escrituras, entre as quais a do escritor, a do destinatário, a do personagem (em casos) e a do contexto (tanto o atual quanto o anterior). A respeito do papel do destinatário na leitura de um discurso, Kristeva afirma:

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto; de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (KRISTEVA, 1974, p.63-64).

A partir deste fragmento, podemos perceber então que o destinatário é um dos fatores fundamentais para estabelecer os sentidos que existem no texto literário. Além de não ser uno, o sentido de um texto desliza entre os eixos horizontal e vertical - o texto é um cruzamento de textos, e as palavras não significam apenas elas mesmas, e sim são correlacionadas a contextos e outros sentidos para além de si mesmas. No livro de Scliar, os novos sentidos propostos por ele se cruzam frequentemente com o discurso oficial, presente em Reis e Cântico dos Cânticos (Bíblia Sagrada) e a ficção narrativa. Por isso, o leitor é fundamental para traçar as relações extraliterárias que não estão expostas claramente no texto, mas que fazem parte dele, esses dados extratextuais que estão como uma pista na epígrafe, e que também compõem na economia de leitura do texto. Assim, partindo de nossa posição de leitores contemporâneos dos dois textos, tentaremos estabelecer relações entre o texto bíblico e o livro de Moacyr Scliar, principalmente no que diz respeito à subversão do discurso da Bíblia.

Podemos apontar que uma das atualizações de sentido do texto de Scliar acontece no trecho quando há uma união de duas passagens de partes diferentes da Bíblia, uma que está em Cântico dos Cânticos, nos versículos sobre a expectativa dos noivos nas núpcias, em que temos contato com início do matrimônio do rei Salomão e sua recém-esposa, assim como o que deve acontecer aos dois nessa união; a segunda que narra o episódio clássico do primeiro livro de Reis, a história da divisão da criança, para a qual se apresentam duas mães. O autor se apropria das duas histórias para a composição de um trecho específico em seu romance, que se entrecortam na narração em primeira pessoa, da mulher feia, pela qual acompanhamos a história em integridade. Uma tradução da história original do Rei Salomão com as duas mulheres é:

Então vieram duas mulheres prostitutas ao rei, e se puseram perante ele. E disse-lhe uma das mulheres: Ah! Senhor meu, eu e esta mulher moramos numa casa; e tive um

filho morando com ela naquela casa. E sucedeu que, ao terceiro dia depois do meu parto, também esta mulher teve um filho: estávamos juntas, estranho nenhum estava conosco na casa, senão nós ambas naquela casa. E de noite morreu o filho desta mulher, porquanto se deitara sobre ele. E levantou-se à meia-noite e me tirou a meu filho do meu lado, dormindo a tua serva, e o deitou no seu seio: e a seu filho morto deitou no meu seio. E, levantando-me eu pela manhã, para dar de mamar a meu filho, eis que estava morto: mas, atentando pela manhã para ele, eis que não era o filho, que eu havia tido. Então disse a outra mulher: não, mas o vivo é meu filho, e teu filho o morto. Porém esta disse: não, por certo, o morto é teu filho, e meu filho o vivo. Assim falaram perante o rei. (BÍBLIA, Reis, 3, 16-23)

No trecho acima, podemos perceber que não há tantos contornos a respeito da personalidade de Salomão, que pouco aparece nos versículos posteriores ao citado, que apontam a solução do problema, quando a mãe verdadeira pede para que a criança não seja repartida, mesmo que para isso ela tenha que ficar com a mãe falsa, de maneira que Salomão decide entregar a criança a esta mulher que se manifestou. Ficamos sem muitos detalhes sobre este personagem neste trecho da Bíblia, a não ser o de que manda o soldado dividir a criança ao meio e distribuir uma metade a cada mãe, o que indica sua sabedoria. Em contraponto, na versão de Scliar, a personagem ganha características de personalidade bastante visíveis, e frustram a expectativa da mulher feia, que esperava a mesma expectativa descrita em Cântico dos Cânticos dos noivos que acabaram de se casar. Por ela ser uma das esposas de Salomão, ela espera que este primeiro encontro entre os dois seja um divisor de águas entre a vida que ela teve até ali, uma vida sem grandes acontecimentos e com grandes frustrações, como a de se descobrir feia e ter uma grande decepção amorosa, pois o objeto de seu amor, um pastor de cabras que também não tinha grandes atributos físicos, que acabou por desvirginar sua irmã, que era bonita, e a nova vida de rainha que se inicia. Só que, ao ir se apresentar para o rei, depois de todo um ritual de preparação em que ela foi banhada, vestiram-na com todas as vestes possíveis de rainha etc., ela percebe que na verdade estão em uma grande audiência pública, que costumava se alongar horas, o que impossibilita todas as suas expectativas e se distancia do que o relato bíblico nos informa. Após a solução do caso das mães, narrada por Scliar, Salomão aparece deformado pela visão da narradora como um homem sábio e poderoso. Há alguns trechos que podemos correlacionar com o Cântico dos Cânticos, como:

Diante desse rei, desse homem cuja beleza chegava às raias do insuportável, achava-me eu, sua mais nova esposa; e breve estaria aninhada naqueles braços, breve encostaria o rosto naquele peito, breve beijaria aquela face, aqueles lábios, breve ouviria aquela voz murmurando a meu ouvido, *vem, minha avezinha, vem para o ninho do amor*. (SCLIAR, 2013, p.48, grifos meus).

O trecho em itálico é muito similar ao que podemos encontrar no trecho da Bíblia, em que o homem que fala, supostamente Salomão, compara a amada a uma pomba. É bastante recorrente tanto as metáforas a aves quanto o chamado de ambos os noivos, um em relação ao outro, durante todo o livro, em que podemos encontrar frases como “O meu amado fala e me diz: Levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem” (Cântico dos Cânticos, 2, 10). Entretanto, diferente do texto bíblico, não haverá uma conciliação entre o noivo e a noiva. Acontece uma cena burocrática de recebimento da noiva, algo totalmente inesperado pela narradora-personagem. Quando ele se dirige a ela, mostra-se um homem bem humorado até, com alguma simpatia, que a vê com um “olhar de um expert” e pede a ela que tire o véu, e dá outros tons a imagem de homem sábio com a qual estamos acostumados. De acordo com a narração, percebemos a decepção e a raiva da personagem, que fala mal de Salomão

com termos em misto de palavras feias e de baixo calão. Depois de desejar a ela um discurso já padrão de recepção e boas vindas ela vai direto para o harém, sem a grandeza e beleza do discurso bíblico.

Esta é apenas uma das subversões – se acompanharmos o livro em sua amplitude narrativa, encontraremos duas grandes diferenças com a história esperada. A mulher feia, que ao acompanharmos ao longo da narrativa vai se revelando uma figura simpática ao leitor, é uma personagem que desperta em nosso íntimo de leitores a esperança de que ela vá ficar com Salomão, pois está apaixonada por ele (que contraditoriamente, quase no fim da narrativa, acaba por se apaixonar por ela). Ao contrário disso, a mulher feia se reconcilia com seu primeiro amor, o pastor de cabras, e abandona o posto de rainha para ser feliz ao lado de seu legítimo amor. Esta escolha indica algum grau de subversão deste livro em relação ao discurso original, e talvez até ao que esperássemos, como leitores. Caso observarmos a possibilidade que é dada a mulher em determinar seu próprio destino pelo autor, podemos considerar um ato libertário e pouco provável para a época em que o livro se situa, mas que condiz com bastante verossimilhança em relação ao nosso contexto atual. Em segundo lugar, ela está abandonando o rei Salomão – o homem mais justo que já teria pisado na Terra, de acordo com as palavras da Bíblia – para ficar com um insidioso pastor de cabras! Se pensarmos na história real, talvez o rei mandasse matar esta esposa, que teve a ousadia de fugir do palácio real para viver com outro homem, um homem tão inferior quanto aquele. Há a atualização de sentido que coloca a mulher como quem decide a própria narrativa de sua história, e não fica presa a romantismos, que também se relacionam com nosso contexto. Podemos pensar que o amor que Salomão sentiu foi despertado pela inteligência da mulher, que mesmo sendo feia possuía o poder da leitura e da escrita, e do estilo e conseqüentemente, de seu próprio destino.

Em relação à versão oficial, uma segunda atualização que acontece a partir da roupagem que Moacyr Scliar dá à sua narrativa, quando decide iniciar no período atual e fazer uma regressão ao período histórico narrado na Bíblia. No início, não sabemos bem quem é que está nos contando a história, mas logo descobrimos que seria um ex-historiador que se profissionalizou em ajudar as pessoas a entender sua personalidade a partir de vidas passadas. É assim que esse homem monta um consultório e começa a receber pessoas, de diferentes lugares e posições sociais. Um dia, uma filha de um fazendeiro o procura e busca entender seu passado, por ter muitos problemas. Em certo momento do tratamento, ela se sente atraída pelo terapeuta, de tal maneira que acaba por agarrá-lo, mas não é correspondida e pede desculpas pelo impulso. Ela acaba por descobrir que o moço que era empregado da fazenda de seu pai, e que tinha tido um caso secreto com sua irmã, mais especificamente que havia a desvirginado, e consegue entender sua história a partir de sua recomposição do passado, que seriam as páginas do romance. Ela deixa de frequentar as sessões, mas o terapeuta acabou por se apaixonar por ela, e ela havia ido morar em outro lugar, junto a esse empregado pelo qual ela era apaixonada. Quando terminamos de ler, conseguimos encaixar os personagens em relação a essa primeira narrativa: a mulher, filha do fazendeiro, consegue deixar Salomão mais uma vez e escolhe seu próprio destino. Um terceiro ponto, talvez não tão proposital, é a pressuposição em vida após a morte, ou melhor, do ciclo de reencarnações, que fica explícita no livro, tratada na Bíblia de maneira diferente do que é apresentada no texto de Scliar.

Considerações finais

Moacyr Scliar propõe em *A mulher que escreveu a Bíblia* um texto subversivo em relação ao discurso do texto oficial, em que o leitor tem o papel de recompor os graus de distância entre os discursos propostos, e que perderá uma parte significativa, caso não consiga ter acesso aos dois discursos. Há alguma relação textual entre os dois textos, que pode ser verificada pelas atitudes de citação e de apropriação dos textos presentes na Bíblia, na composição do romance do escritor. Podemos afirmar que o autor concede certo reconhecimento à voz feminina, eleita por ele como porta-voz da narrativa, empoderada pelos sistemas de escrita. Há uma associação entre escrita e liberdade, em que a personagem ganha as rédeas da própria vida através do aprendizado e da escrita dos textos bíblicos. Há algum teor de cunho libertário em deixar a personagem escolher seu próprio destino, quando ao final ela foge com o pastor de cabras ou, na história um, que inicia o romance, quando a filha do fazendeiro foge com o empregado banido pela sua família, que não seria possível em outro contexto histórico que não estivesse em processo de reconhecer a posição da mulher em posição igualitária em direitos aos homens. Podemos perceber outro discurso talvez não-intencional sobre reencarnação, e que a história do livro seja uma das reencarnações em que a personagem feia que permanece feia na versão um, mais “atual” da narrativa e deve expiar seus erros da vida passada.

Referências

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BLOOM, H. Leio, logo existo: depoimento. [31 de janeiro, 2001]. São Paulo: Revista Veja. Entrevista concedida a Flavio Moura. Disponível em: <<http://origin.veja.abril.com.br/310101/entrevista.html>> Acesso em 30 jul 2017.

_____. **O livro de J.**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e prática. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

PIGLIA, R. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In.: Introdução à semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SCLIAR, M. **A mulher que escreveu a Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **O centauro no jardim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Os melhores contos de Moacyr Scliar**. Seleção de Regina Zilbermann. 6.ed. São Paulo: Global, 2003.

“SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA”, DE GUIMARÃES ROSA: POSSIBILIDADES DE LEITURA

Kleber Eckert⁶⁰, Maiquel Röhrig⁶¹

Resumo: O presente trabalho analisa e interpreta o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, sob a perspectiva da linguística e da teoria literária. Tomamos como referência as reflexões acerca da fonética e da fonologia, por um lado, e da poética, por outro. Em relação a esta última, pensamos a questão segundo a ótica de Bakhtin, Hutcheon e Todorov. O objetivo é mostrar como a forma do texto, os aspectos estilísticos e figuras de linguagem empregados pelo autor estão intimamente relacionados e se articulam para maximizar os sentidos do conto. As reflexões incidem principalmente sobre a linguagem, a ambientação, o enredo, a canção entoada pelas personagens, a temática da loucura e a caracterização do protagonista.

Palavras-chave: Forma. Conteúdo. Poética. Guimarães Rosa. Loucura.

Introdução

João Guimarães Rosa inicia sua vida literária com a publicação de um livro de poesias chamado *Magma*, em 1936, com o qual é premiado pela Academia Brasileira de Letras. Dez anos depois, em 1946, o autor lança *Sagarana*, uma coletânea de contos. *Corpo de Baile*, outro livro de contos, sai em 1956, e no mesmo ano o autor publica o romance *Grande Sertão: Veredas*, com o qual se torna um imortal de nossa literatura.

Porém não é somente nesse romance monumental que se evidencia sua genialidade literária. Também a encontramos nos diversos contos de qualidade incomparável que nos deixou. Dono de uma voz autoral única e inimitável, utilizou seu inconfundível estilo em histórias que mesclam diversos conteúdos de nossa cultura de um modo tal que seus textos se abrem a múltiplas e variadas interpretações. Pensamos a voz autoral no mesmo sentido que Bakhtin criou para o que chamou de “fala interior”:

O poeta⁶² adquire suas palavras e aprende a entoá-las ao longo do curso de sua vida inteira no processo do seu contato multifacetado com seu ambiente. [...] O estilo do poeta é engendrado do *estilo de sua fala interior*, o qual não se submete a controle, e sua fala interior é ela mesma o produto de sua vida social inteira (2010, p. 16, grifos do autor).

O volume de contos intitulado *Primeiras estórias*, publicado em 1962, contém 21 contos, entre os quais *Sorôco, sua mãe, sua filha*, objeto de análise deste artigo. Cada conto do livro possui seu próprio universo de significações. No entanto, as histórias apresentam certos pontos em comum, entre os quais se destacam a linguagem, chamada de “roseana” em virtude do fato de ser uma criação do autor, e uma das temáticas mais recorrentes de sua poética: a loucura, que será aqui analisada segundo uma perspectiva simbólica e psicanalítica.

60 Doutor em Letras pela Universidade de Caxias do Sul – UCS (2014), professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do RS – *Campus Bento Gonçalves*. klebereckert@hotmail.com.

61 Doutor em Letras pela Universidade Federal do RS – UFRGS (2014), professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do RS – *Campus Bento Gonçalves*. leuqiam@gmail.com.

62 Entenda-se por poeta aquele que escreve literatura, inclusive em prosa.

Linguística e literatura

A linguagem não é apenas um instrumento da literatura, pois a linguagem e a literatura estão a tal ponto imbricadas que é impossível distingui-las. Barthes (2012) referiu-se à relação entre a linguística e a literatura, destacando e comemorando o resgate deste reencontro nas análises literárias. Na obra de Guimarães Rosa, evidencia-se a indissociabilidade entre a forma artística e seus conteúdos, bem como a inserção destes e daquela num universo linguístico particular. Seu estilo, ou melhor, sua poética, deve ser compreendida mediante a análise simultânea dessas dimensões, complementares e plenamente integradas.

Para Bakhtin (2010, p. 11, grifos do autor), o estudo da poética de um autor deve sempre levar em consideração tanto a forma quanto o conteúdo do texto, pois, “*Pela mediação da forma artística, o criador assume uma posição ativa com respeito ao conteúdo*”. E acrescenta: “É nestes dois aspectos que a forma deveria ser estudada: em relação ao conteúdo, como sua avaliação ideológica e em relação ao material, como a realização técnica desta avaliação” (p. 12). É assim que pretendemos analisar o conto de Guimarães Rosa neste artigo.

A interpretação da obra literária

O teórico brasileiro Antonio Candido (2010, p. 22) justifica que se analisem os planos da forma e do conteúdo dos textos literários concomitantemente pois se, por um lado, a análise tão-somente da forma limita a compreensão do texto, focalizar seu conteúdo é igualmente parcial, pois “*aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal*”.

Todorov (1970, p. 102) afirma que “o sentido do texto é sempre mais que o texto propriamente dito. Por conseguinte, um estudo que permaneça fiel ao texto deve abandoná-lo sem cessar”. Por isso, interpretamos o conto recorrendo a outros textos, teóricos e literários, para dar conta de algumas das possibilidades interpretativas nele latentes.

Ainda segundo Todorov (1970, p. 78), “A obra literária não tem uma forma e um conteúdo, mas uma estrutura de significação cujas relações é preciso conhecer”. Pensamos, nesse sentido, que a forma do conto contribui para a verossimilhança do enredo, vivacidade dos cenários e dinâmica das ações. Ela é inseparável de seus conteúdos, de modo que se impõe ao contexto de sua poética.

Linda Hutcheon (1991, p. 32) postula que a poética deve ser “uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos”. A autora pretende a poética como um estudo que ultrapasse o discurso literário e chegue ao “estudo da prática e da teoria culturais”. Segundo sua formulação (1991, p. 36), “Em vez de separar teoria e prática, ela tentaria integrá-las e se organizaria em torno de questões (narrativa, representação, textualidade, subjetividade, ideologia etc.)”. Dessa forma, a poética visaria à totalidade da obra, estudando inclusive os fatores externos com os quais as narrativas dialogam.

A literatura tem a peculiaridade de produzir obras cujo sentido se oculta, ou textos cujo sentido, na superfície, difere daquele percebido nas, digamos, “entrelinhas”. Cabe aos leitores trazer à tona o sentido implícito no texto. Segundo Kearney (s/d, p. 158), “A obra é uma interpretação material e formal de um sentido que o próprio espectador pode reinterpretar”. Jozef (1986, p. 251) afirma que “Ler é dotar de sentido, tirar à luz os sentidos possíveis que a obra traz em si em sua relação com as demais. Cada leitura é nova escrita de um texto”.

Quando uma obra é publicada, já não pertence mais ao seu autor, mas aos seus leitores, os quais têm a missão de dar sentido às palavras. Devido a essa particularidade do texto literário, de ter um sentido aberto à interpretação, nenhum leitor pode dar conta da totalidade do sentido, tampouco de todos os sentidos possíveis, os quais sofrem também a ação do tempo. Pensando nisso, Jausss formulou uma teoria que ficou conhecida como “estética da recepção”, segundo a qual um dos pilares da análise literária está, não no texto, nem na obra, mas naqueles que a recebem. Segundo ele,

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (1994, p. 7-8).

O presente artigo procura “receber” o texto de Guimarães Rosa articulando diversos discursos de pensadores que sobre ele já se debruçaram, ratificar alguns pontos de vista e, de certa maneira, acrescentar nossa forma de ver alguns de seus elementos.

A linguagem de Guimarães Rosa

*Sorôco, sua mãe, sua filha*⁶³ apareceu pela primeira vez nas páginas literárias do jornal O Globo, juntamente com outros contos, em 1961. No ano seguinte, a série de narrativas formaria o livro *Primeiras Estórias*.

A primeira coisa que chama a atenção de quem se depara com um texto de Guimarães Rosa é a linguagem. Lê-lo requer um esforço inicial para captarmos o ritmo das frases, marcado por construções sintáticas incomuns e pelo acúmulo de neologismos, arcaísmos, palavras eruditas, estrangeiras etc.

No conto em questão, são exemplos de neologismo: *homenzão, brutalhudo, exemplo, desacontecido*. Como exemplo de sintaxe incomum, entre outras ocorrências, citam-se: “As muitas pessoas já estavam de ajuntamento”; “Ao sofrer o assim das coisas, ele, no oco sem beiras, debaixo do peso, sem queixa, exemplo”; “Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar”.

Muito já se escreveu sobre isso. Antonio Candido (1978, p. 122), por exemplo, diz que “Guimarães Rosa penetra no miolo do idioma, alcançando uma espécie de posição-chave, a partir da qual pôde refazer a seu modo o caminho da expressão, inventando uma linguagem capaz de conduzir a alta tensão emocional da obra”. Veja-se, nessas palavras, a reciprocidade notada pelo teórico em relação à forma e ao conteúdo, ao explicar que a inovação linguística do autor não é algo em si mesmo, mas concorre para “conduzir a tensão emocional da obra”.

Em Guimarães Rosa, nada é por acaso, e seus textos são resultado de um longo processo de gestação, cujo fruto só vinha a público após diversas revisões, realizadas com o intuito de ampliar a carga simbólica e a complexidade de suas narrativas.

Alfredo Bosi, ressalvadas diferenças teóricas, pensa de modo semelhante. Segundo ele

63 Todas as citações deste conto, no presente artigo, foram retiradas de ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. RJ: Nova Fronteira, 2005.

Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna [...], a palavra é sempre um feixe de significações: *mas ela o é em um grau eminente de intensidade* se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado (BOSI, 2006, p. 458, grifos do autor).

Note-se que Bosi fala de relações íntimas entre o significante e o significado, o que, no conto *Sorôco, sua mãe, sua filha*, evidencia-se desde a primeira palavra do título, cuja forma e cujo som portam elementos importantes para encontrarmos possibilidades semânticas.

O nome “Sorôco”

O nome do personagem principal, “Sorôco”, que aparece no título e é reiterado 17 vezes ao longo do conto, leva-nos a diversas interpretações. A primeira delas seria a formação da palavra através do processo de derivação regressiva a partir do verbo “sororocar”. Esse verbo, conforme o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, traz a ideia da agonia durante a dificuldade de respiração de um moribundo, o que no conto relaciona-se à agonia e ao sofrimento de Sorôco quando precisa privar-se da companhia da mãe e da filha.

Groke (2009, p. 126) explica que “soroca” é uma palavra proveniente do tupi “so’roka”, e seu significado é “rasgão ou desmoronamento de terras”. Nesse contexto, é correto pensar que o sentido do termo indígena relaciona-se ao personagem em razão de que a partida da mãe e da filha rompe (rasga) ainda mais o tecido familiar já anteriormente cindido pelo falecimento da esposa do protagonista.

O fato de Sorôco ser adjetivado de viúvo revela um elemento importante que não deve ser desprezado ao nos perguntarmos os motivos possíveis que justifiquem a tristeza dos personagens deste conto, isto é, a ausência de um ente querido, que, em certo sentido, pode ser interpretada como elemento que desencadeia a loucura, pois, ao final, é ela a responsável pelo canto que Sorôco incorporará, o qual irá contagiar a todos, como se naquele instante a comunidade se reconhecesse como uma família que perdera dois de seus membros.

Groke (2009, p. 127) explica-nos que outra palavra, “sororoca”, significa também “desfazer-se”, “rasgar-se em vários lugares”, e, ainda, “rumor produzido pela voz do moribundo”. Nada mais apropriado para a personagem Sorôco, que em muitos sentidos pode ser considerado um moribundo. No momento do embarque, ele “Nem olhou. [...] O triste do homem, lá, decretado, embargando-se de poder falar algumas suas palavras” (p. 64).

Diferente possibilidade de leitura é a ocorrência de um processo fonológico chamado metátese, fenômeno no qual ocorre a transposição de segmentos e de sílabas dentro de uma palavra (HORA *et al*, 2007). Por isso, numa inversão das sílabas que compõem o nome “Sorôco”, ler-se-ia a palavra “socorro”. O processo é literariamente compreensível, uma vez que o canto reiterado pela mãe, pela filha e, depois, pelo próprio Sorôco, pode ser visto como um grito de socorro.

Sorôco é descrito como um homem de aparência assustadora. Diz-nos o narrador que “as crianças tomavam medo dele” (p. 62). No entanto, sua voz tinha uma singularidade: era ao mesmo tempo “quase pouca, grossa”, e “em seguida se afinava”. Viúvo, mostra-se afetuoso com a filha e a mãe, cuidando delas até o ponto em que, porque piorava a condição destas, “teve de chamar ajuda, que foi preciso” (p. 63). Nesse momento, surge a palavra que se mostra intimamente relacionada a seu nome: “Tiveram que olhar em socorro dele” (p. 63, grifo nosso).

É Sorôco, paradoxalmente, quem sempre esteve ao socorro da mãe e da filha, e ele quem, antes da despedida, faz os preparativos para a viagem. Nesse momento, flagramos o narrador observar que, ao embarcarem no trem, a mãe e a filha tinham consigo “as coisas de comer, muitas, que não iam fazer mingua, os embrulhos de pão” (p. 63), cuidadosamente preparados por Sorôco, que também nisso as socorreu.

Sua voz é caracterizada pelo paradoxo de ser grossa e fina, tal como é paradoxal o fato de que, embora “homenção, brutalhudo de corpo” que amedronta as crianças, desperta a compaixão de todos. Com essa sua voz tão singular, entoando a canção da mãe e da filha, talvez seu derradeiro pedido de socorro. No instante em que se mostra amedrontado pela figura assustadora da solidão, como a todos comovesse sua figura, leva o povo a acompanhá-lo, no cantar e no caminhar, “E foi sem combinação” (p. 64), momento em que o binarismo da razão *versus* loucura cede a uma “terceira margem”, objeto de reflexões de vários textos do volume e título de um dos contos. Isso porque, embora “ninguém entendia o que se fizesse”, o canto não os tornava loucos, ainda que não estivessem agindo racionalmente.

A palavra Sorôco é muito semelhante a um substantivo de nossa língua usado para nomear um tipo de vento quente e seco que sopra do norte da África em direção ao mar Mediterrâneo: siroco. As palavras são muito semelhantes e permitem inferir que Guimarães Rosa conhecesse aquele substantivo. O sentido pode ter relação com o local onde este vento sopra: uma terra desértica, como ficaria deserta a vida do personagem com a solidão que a partida de sua família traria.

Outra interpretação para o nome do protagonista seria a evolução do sintagma “Sou Louco”, posto que o tema da loucura perpassa o texto, na sua forma popular para *So Loco – Sorôco*. Explicação semelhante ocorre para a hipótese de o nome do protagonista relacionar-se à expressão “Senhor louco”, “Sor Louco” ou “Siô Loco” na forma falada mais popular.

Esse processo de evolução é plenamente aceitável do ponto de vista da variação linguística. A língua portuguesa falada coloquialmente tem por característica a queda da vogal /u/ em final de sílaba, fenômeno conhecido como monotongação, isto é, redução de um ditongo a uma simples vogal (de sou para so e de louco para loco). Além disso, a troca da consoante líquida lateral /l/ pela consoante líquida vibrante /r/ (de “Soloco” para “Soroco”) é outra característica da fala coloquial da língua portuguesa. Isso ocorre porque o lugar de articulação dos dois sons consonantais realiza-se no mesmo ponto: os alvéolos (SILVA, 2010). Processo semelhante verifica-se historicamente nas palavras *frecha* e *flecha*, *flauta* e *frauta*, *frolida* e *florida*, e no uso atual de *frouxo* e *floxo*, *problema* e *pobrema* por grupos sociais menos instruídos.

Operam em Sorôco forças de desagregação que ao longo da narrativa cindem-no enquanto sujeito. Nesse sentido, Sorôco tem em seu nome, numa interpretação que segue a mesma lógica da anterior (Senhor Oco/Sor Oco), o oco cavado pela solidão que nasce da ausência da esposa, tão ausente que não se a menciona na narrativa senão pela caracterização dele como viúvo, e, depois, sua solidão é exacerbada pela despedida da mãe e da filha.

A reciprocidade entre linguagem e conteúdos

Para Bosi (2006, p. 462), “A obra de Guimarães Rosa é um desafio à narração convencional porque os seus processos mais constantes pertencem às esferas do poético e do mítico”. O mesmo autor afirma que

O que se passa com a linguagem de Guimarães Rosa no tratamento das unidades verbais (fonemas, morfemas), ocorre também no plano dos grandes blocos de significado: as suas histórias são fábulas, *mythoi* que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo (BOSI, 2006, p. 460).

A complexidade dessa linguagem e sua íntima relação com os conteúdos expressos pela narrativa evidenciam-se, entre vários exemplos possíveis, no modo como o narrador representa o povo. Ao mostrá-lo no conto, Guimarães Rosa vai além, dando também voz à multidão. É o que Cezar; Santos (2003, p. 30) chamam de “diz-que-diz de curiosos”, pois a cena do povo presente na estação do trem traz, na voz do narrador, o burburinho da multidão através da presença das consoantes fricativas /f/, /v/, /ʃ/, /z/, /s/ e /z/, representadas pelas letras, f, v, x, ch, j, g, s, c, z.

O autor vale-se desse recurso, pois as consoantes fricativas são caracterizadas por um estreitamento no canal bucal que provoca, para quem ouve, uma impressão de fricção ou assobio. Isso acontece porque a passagem do ar é dificultada através das paredes do canal bucal (DUBOIS et al., 2006, p. 297). Veja-se como isso ocorre no trecho abaixo:

A hora era de muito sol – o povo caçava jeito de ficarem debaixo da sombra das árvores de cedro. O carro lembrava um canoão no seco, navio. A gente olhava: nas reluzências do ar, parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava. O borco bojudo do telhadinho alumia em preto. Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barbaçena, longe. Para o pobre, os lugares são mais longe (p. 61-62).

Quando as mulheres embarcam e se vão, passado o momento de curiosidade, parece haver um silêncio do povo, que é marcado, segundo Cezar; Santos (2003), pelo uso das oclusivas /p/, /b/, /t/, /d/, /k/ e /g/, que indicam também a solidão que sente Sorôco. Nesse trecho do conto, Guimarães Rosa aproveita a fonética para transmitir a ideia de silêncio, pois as oclusivas são consoantes cuja articulação comporta, essencialmente, o fechamento do canal bucal. Ademais, Dubois *et al.* (2006, p. 441) chamam as oclusivas de consoantes máximas e afirmam que o /p/ é a que se aproxima mais do silêncio. Veja-se como escreveu Guimarães Rosa:

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando (p. 64).

A imagem paradoxal da figura solitária de Sorôco e do ajuntamento do povo dilui-se no instante em que este binarismo se dissolve para que se imponha a coletividade. E é no exato momento em que o povo começa a soltar a voz no canto de solidariedade e integra-se ao protagonista que voltam com força as consoantes fricativas:

A gente se esfriou, se afundou, um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação (p. 64).

Esses exemplos mostram o que Paulo Rónai (2005, p. 36) afirma no ensaio que precede as *Primeiras estórias* acerca do estilo de Guimarães Rosa: “suas páginas exigem leitura atenta e meditada, e, ao mesmo tempo, podem ser lidas em voz alta ou, pelo menos, com a colaboração ininterrupta da imaginação auditiva”.

A nau dos loucos

O narrador inicia o conto concentrando-se na descrição do vagão que levará os “loucos”. O vagão encontra-se estacionado em uma estação ferroviária e aguarda para levar duas mulheres a um hospício em Barbacena. Eis que surge o viúvo Sorôco, de braço dado com sua mãe e sua filha, que serão levadas. Ao mesmo tempo, a população local se amontoa para ver a cena do embarque das duas mulheres.

De repente, a filha começa a cantar e logo é auxiliada pela avó. À hora marcada chega o trem e as duas embarcam, fato que causa muita tristeza em Sorôco, que segue para casa. Nesse momento, Sorôco passa a entoar a mesma canção que a filha e a mãe haviam cantado e contagia a população que o acompanha no caminho para casa e na canção.

A respeito do trem que levará as duas mulheres, o narrador descreve-o valendo-se de muitos elementos simbólicos. Segundo ele, “Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e está lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação” (p. 61). Destaque-se o resguardo, o Rio e, principalmente, o desvio de dentro. Podemos interpretar a citação de modo a dizer: resguardem-se os loucos, separando-os dos sãos; e veja-se que a consciência é um Rio fluido que oculta o inconsciente, escondido no nosso desvio mais profundo, dentro, no mais íntimo de nosso ser.

O vagão é repartido em dois, e viajarão as loucas no cômodo das janelas “de grades, feito as de cadeia, para os presos”. Viajará “atrelado ao expresso daí de baixo”, porque numa imagem do inconsciente e da loucura, presume-se que abaixo é o local em que estejam, aquele abaixo da consciência, esta abaixo da razão. Por isso moram, os três protagonistas, na “Rua de Baixo” (p. 62).

O trem levará as loucas “para longe, para sempre”, e o fará às “12h45m”, momento em que, passado do centro do relógio, o ponteiro já se pôs próximo a dar uma volta inteira, tal como a loucura é um deslocamento de nossa psique do centro racional que nos norteia, e quem uma volta inteira deu no desvario da insanidade está arrebatadamente louco, como talvez o sejam as duas mulheres deste conto.

Segundo o narrador, “O carro lembrava um canoão no seco, navio”. Para Perrone-Moisés (2002, p. 212), essa imagem, da nau dos loucos, é um “tema corrente nas obras artísticas da Idade Média”. Diversas vezes representada na arte, talvez a pintura *A Nau dos Loucos*, do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516) seja a mais célebre. Essa relação de intertextualidade é apontada por Cezar; Santos (2003, p. 28-29), quando afirmam que “Ainda que o nome do pintor não se faça presente no conto, impossível deixar de pensar, pela descrição feita pelo narrador do vagão que conduzirá as loucas a Barbacena, na tela deste pintor holandês”.

A intertextualidade é uma técnica muito utilizada por Guimarães Rosa em seus textos. Julia Kristeva (1989) reformulou conceitos teóricos presentes na obra de Bakhtin, como dialogismo, e afirmou que todo texto constitui-se como um “mosaico de citações”, constatando que a intertextualidade está presente em todas as obras literárias, uma vez que todo texto se apropria de outros, seja no conteúdo, seja na forma.

Para Todorov (2003, p. 258), “uma obra completa não poderá nunca ser lida de maneira satisfatória e esclarecedora se a não relacionarmos com outras obras, anteriores e contemporâneas”. Entenda-se, nesse ínterim, que a intertextualidade não se dá somente entre textos, mas entre obras artísticas que se valem de diferentes linguagens: textos, pinturas, vídeos, esculturas, etc.

Perrone-Moisés (1979, p. 217) explica que “A primeira condição da intertextualidade é que as obras se deem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas”. Essa afirmativa reforça a ideia de que os sentidos são instáveis e mutáveis, e que o sentido da obra depende, também, da capacidade que o leitor tem de criá-lo a partir dos elementos propostos pelo autor⁶⁴.

Em relação a este aspecto em particular, há um trecho no romance “Os miseráveis”, de Victor Hugo (2013, p. 748), que aborda ideia semelhante àquela contida no trecho em que os personagens do conto de Guimarães Rosa cantam. No romance de Hugo, quando o autor fala das galés e dos remadores submetidos aos sofrimentos do trabalho forçado, o narrador diz o seguinte: “Neste sepulcro, agonizavam; e o que pode fazer-se num inferno, cantavam. Porque, onde já não há esperança, resta o canto. Nas águas de Malta, quando se aproximava uma galé, ouvia-se primeiro o canto dos treinadores do que a bulha dos remos”.

Cena semelhante aparece na principal referência intertextual deste conto de Rosa: o quadro de Bosch. Nele, há um pequeno barco no qual são embarcados aqueles que não se enquadram ao padrão de normalidade. Os loucos são levados para longe, enquanto cantam, comem e bebem.

A nau pintada por Bosch apresenta-se assimétrica, um tanto torta e, de certo modo, disforme. Também assim o narrador de Sorôco nos descreve o vagão do trem, “parecia que ele estava torto, que nas pontas se empinava”. Nele, os loucos igualmente cantam. Assim o é porque aquilo que leva dentro de si a loucura não pode ser reto, dado que reto é racional. Além disso, porque a loucura, segundo a visão do senso comum, parece desumanizar-nos, tornar o louco mais próximo do animal que do humano, o carro está parado “do lado do curral de embarque de bois”.

Para Foucault (2010, p. 8), a nau dos loucos é, entre as figuras que representam a loucura, a mais simples e a mais simbólica. Refletindo sobre o modo como a loucura era pensada e representada nas artes, o autor (2010, p. 9) afirma que, na passagem da Idade Média para a Renascença “A moda é a composição dessas Naus”, as quais, além de estarem carregadas de simbologias, tiveram existência real, “pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para a outra”.

Sobre a simbologia da imagem da nau dos loucos, diz-nos Foucault que

64 Além do quadro de Bosch, o conto relaciona-se intertextualmente com ditos populares. O primeiro deles refere-se ao provérbio “Quem canta seus males espanta”. É o que os personagens tentam fazer: a filha, seguida pela mãe, por Sorôco e por toda a comunidade que quer aliviar o sofrimento por que passa Sorôco. No entanto, esta relação intertextual é ambígua, uma vez que o canto não espanta o mal: ele é, no caso da mãe e da filha, uma espécie de materialização da loucura; e, no caso de Sorôco e do povo, a prova de sua inexorabilidade e a concretização de um dos sentidos da alegoria, isto é, o mundo é que está louco.

Um segundo ponto é a crença popular de que ao passar uma moeda por uma verruga, deve-se jogá-la para trás, sem olhar, pois assim aquela desaparecerá. Sorôco procede exatamente dessa forma: ao deixar a mãe e a filha, que eram o problema (ou a doença), ele nem olhou para trás, deixou que elas se fossem. “Sorôco não esperou tudo se sumir. Nem olhou”. (Pág. 64).

a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta (*id.*, p. 12).

Guimarães Rosa poderia ter optado por um barco em seu conto. No entanto, preferiu um trem. Aventuramo-nos a dizer que isso se deu porque a imagem da nau, deslizando na água, não combinaria com as circunstâncias do texto, posto que não há purificação dos loucos, ao contrário, há o contágio daqueles que não o eram e, mesmo assim, passaram a cantar a canção de desatino.

Os trilhos do trem, por sua vez, sugerem um símbolo relativo ao “lugar” para o qual se espera que se conduza as loucas, isto é, a racionalidade, que anda num caminho com rumo traçado e dele não sai, tal como o trem não toma direções que não estejam rigidamente definidas pelos trilhos sobre os quais se move. Conforme Pelinser & Arendt (p. 269), “o trem chega de fora do arraial, carrega as loucas e as conduz para longe. É o elemento exterior tentando normalizar o meio social, segregando os indivíduos inaptos ao seu convívio”.

Enquanto isso, as pessoas aguardam a partida do trem, no gozo de suas faculdades mentais, e, para assim se manterem, amparam-se do sol na “sombra das árvores de cedro”, árvore forte que, diferentemente de nossa frágil racionalidade, dificilmente se abala. O cedro é, simbolicamente, um elemento que protege o povo da presença indesejada da loucura.

Não é a mesma árvore transportada na nau dos loucos, de Hieronymus Bosch. Ao contrário. Símbolo do conhecimento, da segurança, na nau dos loucos a árvore oscila ao sabor das correntes e do balanço do barco. Porém, funciona, ao mesmo tempo, como mastro e ponto de equilíbrio, compondo, assim, uma simbologia bastante complexa.

Paradoxalmente, o final do conto apresentará todos como “contagiados”, cantando a mesma canção “de desatino” que as duas mulheres entoavam. Nesse sentido, as pessoas falaram a Sorôco, diante de sua tristeza ao ver sua família sendo levada: “*O mundo está dessa forma*” (p. 64, grifos do autor), o que poderíamos traduzir dizendo que “O mundo está louco”. Segundo Perrone-Moisés (2002, p. 213), “Nessa procissão coletiva, a ‘loucura’ (remanescente no canto) readquire algo do caráter sagrado que ela possuía em tempos arcaicos, anteriores à soberania social da razão”. A mãe e a filha foram para Barbacena, mas isso é somente um nome que nomeia nada mais nada menos que o desconhecido, um lugar que nenhuma das pessoas presentes à cena conhece. As duas vão, portanto, viver plenamente o que já conhecem, isto é, o desconhecido do inconsciente, o qual tomou conta de seu ser.

O povo como coro e elemento de identificação

A presença do povo perpassa todo o conto. Há 3 citações de “o povo”, 12 de “gente/a gente”, 2 de “as pessoas” e 6 de “todos”. Essa presença, no entanto, à medida que evolui o texto, muda de perspectiva: inicialmente as pessoas aparecem por curiosidade e, após o embarque da mãe e da filha de Sorôco, elas permanecem ali por solidariedade. O povo está intimamente relacionado à questão do canto, posto que as pessoas funcionam, nesse sentido, tal como o coro na tragédia grega, acompanhando como espectadores e ao mesmo tempo se integrando à ação.

Aparecem no conto o verbo cantar 11 vezes e os substantivos canto/cantiga 6 vezes. A reiteração desses elementos linguísticos mostra a importância que o cantar tem na obra. O canto é iniciado pela filha, seguido pela mãe, por Sorôco e, por fim, todo o povo solidariza-se com a dor do protagonista e participa do cantar.

Mas o povo só compreende a canção quando, imbuído da compaixão por Sorôco, este “homenção, brutalhudo de corpo”, posto “arrebentado, desacontecido”, identifica-se às duas, igualmente capacitado a entoar o canto que naquelas bocas era insano, mas que, agora, na boca de todos, cantado em coro, não é outra coisa senão um canto de amor. Nesse ínterim, a figura do narrador e da expressão “a gente” precisa ser observada atentamente.

O narrador que primeiramente afirma, com a comunidade, a necessidade da expulsão das loucas, duvida no momento de sua execução, e crê, finalmente, na inexorabilidade do ato, transforma-nos em leitores apaixonados, cujo ritmo narrativo imprime a marca da solidariedade e da resignação. Aderimos à comunidade, aderimos àquela crença, que não é mais da ordem da razão, (“nem ninguém entendia o que se fizesse”) e, principalmente, aderimos ao relato do narrador, fim último de sua sedução (BALDAN & MARCHEZAN, 2003, p. 215).

O narrador do texto mostra-se como uma figura ambígua. O uso da expressão “a gente” coloca-o como integrante do povo, como personagem que assiste ao drama de Sorôco. Dessa forma, devemos caracterizá-lo como narrador em primeira pessoa, testemunha, ou homodiegético, isto é, participa da história, no entanto o faz como observador, sem protagonizá-la. Porém, flagramo-lo com uma visão tão acurada de tudo que ocorre, tanto com os protagonistas como com o povo que ele integra, que chegamos a desconfiar que ele sabe mais do que uma testemunha seria capaz de captar.

Esse sofisticado narrador dirige-se a um narratário. O termo refere-se a uma entidade “de papel”, tal como o é o narrador. Se este último é quem conta a história, o narratário é a entidade para a qual o narrador se dirige. O narratário, neste conto, é alguém que não assistiu a nada do que aconteceu, por isso o narrador procura, com sua história, resolver isso que parece um problema, posto que, para ele, compartilhar esta experiência é algo fundamental, devido à carga emocional nela contida.

Seria isso, ou seja, a inclusão do narratário, aquele que somente ouve, na posição de partícipe daquela canção, um objetivo desse narrador? Se sim, talvez o fosse porque pretende não entender o que aconteceu, mas evidenciar a si mesmo que não é através da compreensão que se pode dar conta do que ocorre com as pessoas, e sim através do compartilhamento das experiências por elas vividas.

A ocorrência da expressão “a gente”, desse modo, pode corroborar a reflexão acima, no sentido de que ao mesmo tempo que se refere ao narrador e ao povo, inclui o narratário como membro dessa coletividade. Dessa maneira, quer o narrador eliminar um dos pares antitéticos que, na cena, ele eliminou, mas que, na narrativa, persiste. O trem, dito como sendo o de sempre, regular, pontual, opõe-se à cantiga, a qual “não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum” (p.62). Paradoxalmente, o nenhum dessa canção passa a ser entoada por todos, num momento em que se finda a ruptura tanto entre a loucura e a racionalidade como, principalmente, a solidão de Sorôco e a coletividade do povo. Algo permanece, contudo, fora desse evento carregado de uma certa magia: o narratário. É para integrá-lo também a esse evento mágico que o narrador conta sua história, deste modo como o faz.

E assim encerra-se o texto, como uma espécie de crítica e de elogio. Crítica à racionalidade. Crítica à exclusão do que é diferente. Elogio da loucura. Elogio da solidariedade. Obra de arte, enfim.

Considerações finais

A literatura é uma manifestação artística e os sentidos dos textos literários possuem grande instabilidade, mudando de acordo com sua recepção, a qual varia em função de diversas circunstâncias. Por isso, dar conta da totalidade de uma obra literária é impossível. Pouco interessa saber o que o autor “quis dizer” com seus textos, posto que o importante é interpretar o que, afinal, o narrador efetivamente diz.

Interpretar uma obra, dessa forma, é um exercício de reescrita, à medida que acrescenta significados que mesmo ao autor poderiam surpreender. Não foi isso, contudo, o que imaginamos ter feito neste artigo. Guimarães Rosa, dotado de uma erudição incomum, dono de uma sensibilidade ímpar, semeou em seus textos, através de árduo trabalho, uma gama incalculável de possibilidades interpretativas. Além do que deixamos expresso acima, muitas outras possibilidades estão latentes neste pequeno conto, visto, por nós, como um texto sintomático de sua poética.

Escolhemos analisar *Sorôco, sua mãe, sua filha*, por entendermos que ele reflete alguns dos principais elementos presentes na obra do autor, do ponto de vista da forma, do conteúdo e, relativos aos dois e indissociável deles, da linguagem. Some-se a isso a brevidade da narrativa, o que permitiu que se analisasse os diversos aspectos aqui abordados de modo mais completo. Nela, encontramos a linguagem roseana, o tema da loucura, as referências intertextuais e a complexidade do narrador.

O narrador, testemunha da exclusão das loucas da comunidade, personagem do evento mágico e catártico em que a mesma loucura a todos contaminou, conta sua história porque alguém ficou de fora da magia. Ele não quer entender o que houve, posto que sabe ser o acontecido incompreensível. O que ele deseja é que ninguém fique de fora daquela experiência transformadora e inigualável da canção de desatino que reintegra a comunidade, que humaniza o que fora desumanizado pela exclusão do que era diferente, que reúne o que fora rompido. O narrador quer integrar o narratário a essa experiência, para que este mundo, louco porque exclui o incompreensível e o diferente, recobre a sanidade no ato de compaixão que acolhe o estranho e a ele se une numa canção de amor.

Referências

BAKHTIN, M. M., VOLOSHINOV, V. N. *Discurso na vida e discurso na arte*. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/_I38lf3q/M_Bakhtin_-_Discurso_na_vida_d.html>. Acesso em: 12 out. 2010.

BALDAN, Ude & MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, entre memórias. In: *Itinerários*, Araraquara, n. especial, 207-216, 2003.

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978, p. 119-140.

_____. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CASTRO, Dácio Antônio de. *Primeiras estórias: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.

CÉZAR, Adelaide Caramuru & SANTOS, Volnei Edson dos. Dionisismo em “Sorôco, sua mãe, sua filha”. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Vol. 3, p. 23-39. Londrina: Uel, 2003.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2006.

ESPELETA, Humberto de Freitas. Aspectos literários, lingüísticos e gramaticais em Sorôco, sua mãe, sua filha, de Guimarães Rosa. Disponível em http://www.filologia.org.br/ijnlflp/textos/Aspectos_liter%C3%A1rios_ling%C3%BC%C3%ADsticos__HUMBERTO.pdf. Acesso em 20/10/2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do Século XXI: dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 3ª ed. 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GROKE, Henrique de Toledo. Alteridade, canto e opacidade. In: *Revista Miscelânea – Revista de Pós-Graduação em Letras: UNESP*, vol.5, dez.2008/maio 2009, p. 116-134.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HORA, Demerval da et al. Português brasileiro: uma língua de metátese? In: *Letras de Hoje*. Vol. 42, n. 03, 2007.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Tradução de Francisco Ferreira da Silva Vieira. São Paulo: Centaur Editions, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *História da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOZEF, Bella. *A mensagem e o enigma: A modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

KEARNEY, Richard. *A poética do possível*. Fenomenologia. Hermenêutica da figuração. Tradução de João Carlos Silva. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.

PAVIANI, Neires Maria Soldatelli. Formação da palavra: um exemplo em Guimarães Rosa. In: *Linguagem e Práticas Culturais*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

PELINSER, André Tessaro; ARENDT, João Claudio. *No oco sem beiras*: notas sobre a loucura e a angústia de Sorôco. Disponível em <http://www.unioeste.br/travessias/CULTURA/NO%20OCO%20SEM%20BEIRAS.pdf>. Acesso em 12/10/2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da Serra do Mim. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 210-217, 1º sem. 2002

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSENBAUM, Yudith. Guimarães Rosa e o canto da desrazão. In: *Ângulo*, 115, out./dez., 2008, p. 150-158.

SILVA, Thaís Cristófaró. *Fonética e Fonologia do Português*: roteiro de estudos e guia de exercícios. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

TODOROV, Tzvetan. Análise estrutural da narrativa. In: _____. *As estruturas narrativas*. 2. ed. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Poética da Prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

O LEITOR NA TEORIA HERMENÊUTICA DE PAUL RICOEUR

Samla Borges Canilha⁶⁵

Resumo: O filósofo francês Paul Ricoeur é um dos mais importantes pensadores ocidentais. Preocupado com a relação entre narrativa, identidade e tempo, o autor dedicou-se a pensar, ao longo de vários anos e da publicação de diferentes obras, uma hermenêutica própria. Em sua perspectiva, o processo de interpretação deve considerar sempre as instâncias de produção, composição e recepção (no caso do texto literário, autor, texto e leitor) na construção de seu sentido. Atentos a isso, procuramos, neste texto, abordar, a partir dos artigos “A tarefa da hermenêutica” e “A função hermenêutica do distanciamento”, do livro *Interpretação e ideologias*, e “Existência e hermenêutica”, de *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*, do livro *Teoria da interpretação* e do capítulo “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*”, de *Tempo e narrativa*, o tratamento dado por Ricoeur à figura do leitor. Da discussão realizada, pudemos demonstrar como, no decorrer da escrita dos textos utilizados, o filósofo foi desenvolvendo a ideia que culmina na *mimesis* III proposta no *Tempo e narrativa*, de que o leitor é elemento fundamental para o funcionamento do processo mimético.

Palavras-chave: Paul Ricoeur; hermenêutica; leitor.

Paul Ricoeur foi um dos maiores pensadores franceses. Com uma vasta produção, o filósofo dedicou-se a pensar a narrativa (tanto a ficcional como a histórica) a partir do conceito de identidade e do tempo; a premissa básica, em relação a sua obra, é que, a partir da narrativa escrita, pode-se pensar uma teoria da interpretação do ser. Para tanto, porém, faz-se necessário a proposição de uma hermenêutica, isto é, de um método de identificação e de interpretação dos sentidos – não apenas dos textos, pois a hermenêutica proposta por Ricoeur pretende-se geral. Assim, partindo dessas ideias, abordaremos, neste texto, a teoria hermenêutica do autor, enfatizando o que se considera em relação ao papel exercido pelo leitor. Para isso, recorreremos aos artigos “A tarefa da hermenêutica” e “A função hermenêutica do distanciamento”, do livro *Interpretação e ideologias*, e “Existência e hermenêutica”, de *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*, ao livro *Teoria da interpretação* e ao capítulo “Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*”, de *Tempo e narrativa*.

Ricoeur define, sinteticamente, a hermenêutica como a “teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos” (RICOEUR, 1990, p. 17), o que demonstra já uma perspectiva muito própria em relação ao assunto. A teoria da hermenêutica por ele proposta opõe-se, principalmente, à do alemão Schleiermacher – chamada de hermenêutica romântica –, que concordava com o paradigma do século XIX de leitura a partir da psicologia, de forma que a preocupação era com a expressão e a compreensão *do outro*. O filósofo francês, em oposição a isso, preocupa-se com a identidade particular, com o conhecimento *de si* (isto é, do receptor do texto, do leitor), sem negar completamente as propostas anteriores, mas as questionando, aproveitando e superando – trabalho este que é, de certa forma, hermenêutico. Segundo Ricoeur, é preciso que “se desvende o texto, não mais em direção a seu autor, mas em direção ao seu sentido imanente e a este tipo de mundo que ele abre e descobre” (RICOEUR, 1990, p. 29), ou seja, não se deve mais tentar entender, a partir do texto, a psicologia do autor, mas o sentido inerente ao texto. Em seus termos,

65 Mestranda Em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), samlaaborges@gmail.com.

É essencial a uma obra literária, a uma obra de arte em geral, que ela transcenda suas próprias condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos sócio-culturais diferentes. Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler (RICOEUR, 1990, p. 53).

Na perspectiva do autor, no processo de escrita, o sentido intencional do produtor do texto e o sentido do texto em si não mais coincidem. Logo, “O texto é mudo” (RICOEUR, 1987, p. 87), pois a inscrição acarreta sua autonomia semântica, de forma que a intenção do autor e o significado do discurso escrito não mais coincidem. Para que esse tipo de leitura, centrada no texto, exclusivamente, realize-se, é necessário, portanto, uma hermenêutica que atente para a sua materialidade. Partindo dessa ideia, em “A tarefa da hermenêutica” e em “A função hermenêutica do distanciamento”, do livro *Interpretação e ideologias*, Ricoeur delimita os pressupostos de sua própria hermenêutica, não sem antes apresentar a tradição que lhe é anterior. Por enfatizar como objeto o texto, o filósofo mantém-se, portanto, no nível do discurso, em específico da linguagem escrita.

Em sua perspectiva, o discurso faz-se por diversas binariedades. Entre elas, está a relação entre evento e significação. Nesse sentido, o discurso é um evento por tratar sempre a respeito de algo, ou seja, por ele referir-se “a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar” (RICOEUR, 1990, p. 46). Além disso, ele está sempre atrelado a um indivíduo falante/autor, consistindo, assim, sinteticamente, no ato de falar ou de produzir discurso. Por isso, o discurso é sempre intencional, mesmo que não conscientemente, pois ele é sempre de alguém, um uso particular da linguagem que reflete uma subjetividade. Esse aspecto vai delimitar, até certo ponto, os possíveis sentidos do que é enunciado.

Em *Teoria da interpretação* a dialética entre evento e significação do discurso também é abordada. Nesse texto, Ricoeur defende que o discurso é o evento da linguagem e se caracteriza por materializar-se no tempo (ele é sempre realizado temporalmente e no presente). É essa materialização que permitirá que ele seja constantemente atualizado, de acordo com a significação que irá adquirir a partir de cada recepção; por isso, na linguística do discurso/semântica, ambos os elementos estão articulados – e essa articulação é o evento do núcleo de todo o problema hermenêutico. Ricoeur, vinculado a essa linha de pensamento, preocupa-se mais, porém, com a significação, e não com o evento do discurso, pois, a seu ver, o que é transferido não é a experiência, mas a significação: “algo se passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas a sua significação” (RICOEUR, 1987, p. 27).

É da tensão entre dois polos, o evento do discurso e a significação, que “surgem a produção do discurso como obra, a dialética da fala e da escrita, e todos os outros traços do texto que enriquecerão a noção de distanciamento” (RICOEUR, 1990, p. 47), ou seja, dessa relação dialética resulta o distanciamento, traço fundamental do discurso – isto é, o distanciamento entre o produtor e o sentido da materialidade produzida. Nos termos do filósofo, “Se todo discurso é efetuado como evento, todo discurso é compreendido como significação” (RICOEUR, 1990, p. 47). Essa significação, porém, não é imediata, afinal, o discurso é composto por palavras e estas são, em sua maioria, polissêmicas. Por isso, o autor afirma que a “função contextual do discurso é, por assim dizer, filtrar a polissemia das nossas palavras e reduzir a pluralidade das interpretações possíveis, a ambiguidade do discurso que resulta da polissemia não filtrada das palavras” (RICOEUR, 1987, p. 28).

A aceção ampla de significação, segundo Ricoeur, consiste em “todos os aspectos e todos os níveis de exteriorização *intencional* que torna possível, por sua vez, a exteriorização do discurso na obra e nos escritos” (RICOEUR, 1990, p. 49). A obra, nesse contexto, caracteriza-se por três elementos: totalidade, composição e estilos. Ela é, em síntese, resultado de um trabalho de organização da linguagem, que dá origem ao estilo, o qual individualiza o autor. Assim, a objetivação do discurso não deve desconsiderar seu traço fundamental e primeiro, que é o fato de que ele é um conjunto de frases elaborado por alguém, a propósito de algo, voltado para outra pessoa – por isso, tem caráter dialógico. Sua realização, porém, depende da estrutura da obra e dá-se nela. A obra, portanto, manifesta-se como significação; é ela que dá sentido, configurando-se como o elemento de mediação entre a irracionalidade do evento e a racionalidade do sentido.

Outra binariedade importante à teoria ricoeuriana é a distinção entre explicação e compreensão, elementos que são complementares e não alternativos. Na base de ambos os conceitos está a polissemia das palavras, a qual recorre “ao papel seletivo dos contextos relativamente à determinação do valor atual que adquirem as palavras numa mensagem determinada, veiculada por um locutor preciso a um ouvinte que se encontra numa situação particular” (RICOEUR, 1990, p. 19). A compreensão, nesse sentido, exige uma “atividade de discernimento” por parte dos interlocutores, atividade esta que é, propriamente, a interpretação, pois ela

consiste em reconhecer qual a mensagem relativamente unívoca que o locutor construiu apoiado na base polissêmica do léxico comum. Produzir um discurso relativamente unívoco com palavras polissêmicas, identificar essa intenção de univocidade na recepção das mensagens, eis o primeiro e o mais elementar trabalho da interpretação (RICOEUR, 1990, p. 19).

Segundo Ricoeur, a escrita – ao contrário da fala, em que as condições de interpretação são, em geral, sanadas imediatamente através do diálogo – exige “técnicas específicas para se elevar o nível do discurso à cadeia dos sinais escritos e discernir a mensagem através das codificações superpostas, próprias à efetuação do discurso como texto” (RICOEUR, 1990, p. 19). Por isso, o texto, até certo ponto, “basta-se”, é autônomo. Essa ideia, porém, apresenta um fenômeno provisório e superficial, pois “compreender um texto, diremos, não é descobrir um sentido inerte que nele estaria contido, mas revelar a possibilidade de ser indicada pelo texto” (RICOEUR, 1990, p. 33), e tal possibilidade varia de acordo com a leitura. Como bem destaca Ricoeur, “compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objectivou” (RICOEUR, 1987, p. 87). Ou seja, o texto só faz sentido em sua referência com o mundo, a construção de seu sentido só se dá pela dialética entre o sujeito de produção e o sujeito da recepção – e este é um elemento variável.

No *Tempo e narrativa*, Ricoeur afirma que a obra literária pode ser lida e entendida exclusivamente por sua estrutura interna, mas defende que

é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores (RICOEUR, 2010, p. 94-95).

O texto é autônomo, porém, em relação à intenção do autor. Segundo o filósofo, “O que o texto significa não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer. Significação verbal, vale dizer, textual, e significação mental, ou seja, psicológica, são doravante destinos diferentes” (RICOEUR, 1990, p. 53). O texto está voltado para um público que, virtualmente, estende-se a todos que sabem ler; tem-se, portanto, uma universalidade potencial, cuja contrapartida dialética são as múltiplas leituras. Isso implica que

Interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto. [...] De fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma *proposição de mundo*, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a *este* texto único (RICOEUR, 1990, p. 56).

Uma vez que a interpretação está relacionada a esse estar diante do texto, ela está relacionada também à compreensão de nós mesmos, pois depende também de quem julgamos ser, da bagagem de mundo que carregamos. A leitura, assim, envolve a subjetividade do leitor, pois compreender é *compreender-se diante do texto*. Nos termos do autor,

Não se trata de impor ao texto sua própria capacidade finita de compreender, mas de expor-se ao texto e receber dele um *si* mais amplo, que seria a proposição de existência respondendo, da maneira mais apropriada possível, à proposição de mundo. A compreensão torna-se, então, o contrário de uma constituição de que o sujeito teria a chave. A este respeito, seria mais justo dizer que o *si* é constituído pela ‘coisa’ do texto.

[...] assim como o mundo do texto só é real na medida em que é fictício, da mesma forma devemos dizer que a subjetividade do leitor só advém a ela mesma na medida em que é colocada em suspenso, irrealizada, potencializada, da mesma forma que o mundo manifestado pelo texto. Em outras palavras, se a ficção é uma dimensão fundamental da referência do texto, não possui menos uma dimensão fundamental da subjetividade do leitor. Só me encontro, como leitor, perdendo-me. A leitura me introduz nas variações imaginativas do *ego*. A metamorfose do mundo, segundo o jogo, também é a metamorfose lúdica do *ego* (RICOEUR, 1990, p. 58-59).

Esse processo identitário que se dá a partir do texto está relacionado à ideia de fusão de horizontes proposta por Hans-Georg Gadamer, para quem o horizonte da contemporaneidade carrega o que é fundamental dos horizontes anteriores. É o que permite superar a distância entre quando o texto foi concebido e a época do intérprete. Por isso, o texto é repleto de potencialidades de sentido, que se atualizam no momento da leitura: “os textos literários implicam horizontes potenciais de sentido que podem actualizar-se de diversos modos” (RICOEUR, 1987, p. 89). Para tanto, o sujeito leitor é considerado detentor de um papel ativo, e sua ação se dá a partir de um horizonte de expectativas específico.

Seguindo essa mesma linha de pensamento, em “Existência e hermenêutica”, de *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*, Ricoeur afirma que o trabalho de interpretação “revela um desígnio profundo: o de superar uma distância, um afastamento cultural, o de equiparar o leitor a um texto que se tornou estranho e, assim, incorporar seu sentido à compreensão presente que um homem pode obter dele mesmo” (RICOEUR, 1978, p. 8). Para que tal fenômeno ocorra, há diversos recursos estilísticos que o texto (o literário, em especial, que é sobre o qual Ricoeur está tratando) utiliza para que o processo de identificação seja mais tanto mais efetivo quanto mais amplo. Dentre eles, podemos citar o uso de uma linguagem simbólica. Na perspectiva do francês, a obra literária constitui-se

em “obra de discurso distinta de qualquer outra obra de discurso, especialmente discurso científico, pelo facto de pôr em relação um sentido explícito e um sentido implícito” (RICOEUR, 1987, p. 58). Nesse sentido, a literatura é um “uso positivo e produtivo da ambiguidade” (RICOEUR, 1987, p. 59).

Ricoeur propõe que se parta sempre do plano da linguagem, no qual se exerce a compreensão. Em sua opinião, “É antes de tudo – e sempre – na linguagem que vem exprimir-se toda compreensão ôntica ou ontológica” (RICOEUR, 1978, p. 14). Dentro dessa generalidade que é a “linguagem”, o filósofo direciona sua análise para um elemento que ele julga comum em diversas atividades hermenêuticas: o duplo-sentido ou múltiplo-sentido, cujo objetivo é, a seu ver, “mostrar ocultando”. Em sua perspectiva, o campo hermenêutico constitui-se basicamente das expressões de duplo sentido, e seu papel nesse contexto é decifrar os sentidos possíveis.

Entre as figuras de linguagem com essa característica, o autor destaca o símbolo, conceituado como “toda estrutura de significação em que um sentido direto, primário, literal, designa, por acréscimo, outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro” (RICOEUR, 1978, p. 15). A interpretação seria, nesse sentido, “o trabalho de pensamento que consiste em decifrar o sentido oculto no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal” (RICOEUR, 1978, p. 15). Conceito e interpretação são, portanto, conceitos correlatos, pois há interpretação quando há múltiplos sentidos e é através da interpretação que se manifestam os diversos sentidos.

Sobre o trabalho com o simbólico, o autor afirma:

“[...] uma semântica das expressões de múltiplos sentidos não basta para qualificar uma hermenêutica como filosófica. Uma análise linguística que tratasse as significações como um conjunto fechado sobre si mesmo, fatalmente erigiria a linguagem em absoluto. Ora, essa hipótese da linguagem nega a intenção fundamental do signo, que é a de valor por..., portanto, de ultrapassar-se e de suprimir-se naquilo a que visa. A própria linguagem, enquanto meio significante, exige ser referido à existência” (RICOEUR, 1978, p. 18).

O exame da linguagem deve considerar, assim, dois planos: um semântico, no sentido de que a compreensão consiste em desvelar expressões de duplo sentido (característica da qual se vale toda a literatura); e outro reflexivo, que vincula a linguagem simbólica à compreensão de si. Para que o processo de conjugação dos dois planos se realize, é necessário ultrapassar a distância entre o momento de produção do texto e a época do leitor. Ao relacionar a linguagem simbólica à compreensão de si, Ricoeur procura satisfazer o que designa “o desejo mais profundo da hermenêutica”, que é o de vencer o distanciamento existente entre a época cultural de produção do texto e seu intérprete. A ideia é que, assim, a partir do contato com o outro que se manifesta no texto, o sujeito compreenda-se; identificar como isso ocorre é o trabalho da hermenêutica.

É preciso, portanto, considerar que todo texto é escrito dentro de um contexto, de uma comunidade e de uma tradição – isto é, da “recepção de legados culturais historicamente transmitidos” (RICOEUR, 1987, p. 55) – que estão presentes nele. Por isso, a hermenêutica se preocupa em compreender um texto a partir de sua intenção, partindo-se do pressuposto de que todo texto contém em si mesmo a chave para sua leitura. Cada vez que um novo leitor entra em contato com ele, seu sentido é atualizado, pois o leitor carrega, além do seu horizonte particular, da época em que está inserido, os horizontes anteriores.

Em *Teoria da interpretação*, Ricoeur aprofunda suas reflexões sobre a linguagem simbólica. Esta seria, segundo o autor, composta pela binariedade sentido e referência. O sentido (o quê do discurso) consiste na articulação entre identificação e predicação, enquanto a referência (acerca de que trata o discurso) relaciona a linguagem ao mundo, não consistindo necessariamente em algo concreto. Nesse viés, os símbolos reúnem duas dimensões/universos do discurso: ordem linguística (semântica dos símbolos) e ordem não linguística (o símbolo se refere sempre a algo mais). O que importa salientar dessa distinção é o fato de que a linguagem só tem referência quando em uso.

Importa também o conceito de apropriação, que consiste na

contrapartida da autonomia semântica, que separou o texto do seu escritor. Apropriar-se é fazer 'seu' o que é 'alheio'. Porque existe uma necessidade geral de fazer nosso o que nos é estranho, há um problema geral de distanciação. A distância não é, pois, simplesmente um facto, um dado, o efectivo hiato espacial e temporal entre nós e o aparecimento de tal e tal obra de arte ou de discurso. É um traço dialético, o princípio de uma luta entre a alteridade, que transforma toda a distância espacial e temporal em alienação cultural, e a ipseidade, pela qual toda a compreensão visa a extensão da autocompreensão (RICOEUR, 1987, p. 54-55).

A significação está, assim, necessariamente relacionada à apropriação, pois, quando estamos em contato com um texto, o significado que lhe atribuímos está necessariamente atrelado à apropriação que realizamos a partir do nosso horizonte de expectativas e dos nossos conhecimentos prévios.

As observações até aqui realizadas servem de base às reflexões presentes no capítulo "Tempo e narrativa: a tríplex mimesis", de *Tempo e narrativa*, uma das mais importantes obras do autor. Nesse texto, a hipótese básica de que parte Ricoeur é a de que "entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural", isto é, que "o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal" (RICOEUR, 2010, p. 93).

O fio condutor de sua proposta de mediação entre tempo e narrativa é a articulação entre três "momentos da *mimesis*": *mimesis* I, *mimesis* II e *mimesis* III; destas, a *mimesis* II é seu eixo de análise, pois é, a seu ver, a responsável pela literariedade da obra literária. A tese do autor é que o sentido da composição da intriga (a *mimesis* II) resulta da posição intermediária e mediadora desta entre a *mimesis* I e a *mimesis* III, que constituem seu antes e depois. Para entender o que essa afirmação significa, é preciso identificar a que se refere cada um desses momentos.

A *mimesis* I consiste na referência cultural, estando atrelada ao tempo da escrita (que pode, não raro, diferenciar-se do tempo de recepção). Ela é, assim, tudo o que envolve o horizonte do sujeito escritor e a partir do qual se produz a narrativa, a partir do qual o sujeito pensa sua escrita. Trata-se do contexto de pré-figuração. Nos termos do autor, "a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal" (RICOEUR, 2010, p. 96). É a partir desses três aspectos (estruturais, simbólicos e temporais) que Ricoeur considera a *mimesis* I.

Os elementos que caracterizam essa etapa são os que permeiam o conteúdo do discurso e é, em alguns casos, importante conhecê-los, pois eles determinam o horizonte do

autor e são importantes para a significação do texto. Esse horizonte é, em geral, conhecido do leitor, uma vez que, como já dito, carregamos sempre os horizontes anteriores. Conhecê-lo, porém, não é imprescindível, pois, como bem salienta Ricoeur, o texto pode carregar aspectos que permitam identificar significados sem que haja esse conhecimento:

Por um lado, toda narrativa pressupõe da parte do narrador e de seu auditório uma familiaridade com termos tais como agente, objetivo, meio, circunstância, ajuda, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso etc. [...]

Por outro lado, a narrativa não se limita a fazer uso de nossa familiaridade com a rede conceitual da ação. Acrescenta a ela aspectos *discursivos* que a distinguem de uma simples sequência de frases de ação. Esses aspectos já não pertencem à rede conceitual da semântica da ação. São aspectos sintáticos, cuja função é gerar a composição das modalidades de discursos dignos de serem chamados narrativos, quer se trate de narrativa histórica ou de narrativa de ficção (RICOEUR, 2010, p. 99).

É a partir do que faz parte da *mímesis* I que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária, o que constitui a *mímesis* II. Esta consiste na apropriação dos elementos pré-figurados, configurando-os narrativamente, sendo, portanto, o âmbito da configuração narrativa do mundo. É, em síntese, a intriga. A maneira como se dá essa configuração é o que diferencia as narrativas, fazendo com que o mundo configurado seja sempre único, pois é o mundo da obra; tal como se apresenta, ele só existe nela. Essa *mímesis* é a operação criativa, e não uma mera reprodução do contido na *mímesis* I, que dá ao existente novos sentidos.

A *mímesis* II destaca-se por sua função de mediadora, a qual se dá por três motivos: 1) porque ela media acontecimentos ou incidentes individuais e uma história tomada como um todo; 2) porque a composição da intriga reúne fatores heterogêneos como agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, resultados, etc.; e 3) porque, devido a seus caracteres temporais próprios, podemos chamá-la de *síntese do heterogêneo* (ela combina duas dimensões temporais, uma cronológica - o episódio - e uma não cronológica - a configuração propriamente dita, que transforma os acontecimentos em história).

É no campo da *mímesis* II que se dão processos como os de inovação e de sedimentação. Sobre eles, Ricoeur afirma:

A constituição de uma tradição repousa, com efeito, no jogo entre inovação e sedimentação. É à sedimentação, para começar por ela, que devem ser remetidos os paradigmas que constituem a tipologia da composição da intriga. Esses paradigmas originam-se de uma história sedimentada, cuja gênese foi obliterada (RICOEUR, 2010, p. 119).

É, afinal, na materialidade do texto que se realiza a inovação em relação às tradições anteriores e é a partir dela que essa inovação passa pelo processo de sedimentação para se tornar tradição em relação ao que é produzido posteriormente. Esse processo só se dá porque há uma recepção desse discurso, e dessa recepção podem surgir novos discursos que desconstroem o anterior.

A *mímesis* III refere-se a esse campo que envolve o leitor; ela é, portanto, a intersecção entre o mundo deste e o do texto, relacionando-se ao tempo da leitura. É nessa intersecção que ocorre a apropriação, por parte do leitor, e dá-se ou identifica-se o sentido de uma obra. O processo de *mímesis*, portanto, na perspectiva de Ricoeur, só se realiza pelo fato de haver um ouvinte ou leitor, uma vez que a transição entre a *mímesis* II e a *mímesis* III é operada

pelo ato de leitura. Assim, a composição da intriga é uma obra conjunta entre o texto e seu leitor.

Cabe destacar a importância da tradição nesse processo. Segundo Ricoeur, ela é importante, pois delimita, até certo ponto, o horizonte de expectativas do leitor. Considerando-se que o autor também tem a tradição em seu horizonte, e que escreve a partir dela (mesmo que para questioná-la ou propor um novo paradigma), ela é o que vincula ambos e permite que haja comunicação a partir do texto:

os paradigmas aceitos estruturam as expectativas do leitor e ajudam-no a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificados pela história contada. Fornecem as linhas diretoras para o encontro entre o texto e seu leitor. Em suma, são eles que regem a capacidade que a história que se junta à configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser acompanhada. Acompanhar uma história é atualizá-la em leitura (RICOEUR, 2010, p. 131).

Isso não significa que o sentido obtido será sempre o mesmo, pois o mundo projetado na obra e que constitui seu horizonte é recebido de acordo com a capacidade de acolhimento do leitor, da sua experiência e carga de leitura. Por isso, este possui papel ativo na construção do sentido do texto, modificando-o a cada leitura e a partir de seu contexto, sempre distinto de sujeito para sujeito.

Por fim, é importante lembrar que sempre que falamos ou escrevemos, nos dirigimos para um outro, mesmo que virtual. Por isso, a arte só pode ser pensada no âmbito de sua circulação, em sua capacidade comunicativa. Partindo-se disso, pode-se afirmar, então, que Ricoeur pensa a literatura como um processo de comunicação: a *mímesis* I, a prefiguração, está no âmbito da *produção*; a *mímesis* II, a configuração, no campo da *apresentação*; e a *mímesis* III, a refiguração, no campo da *recepção*. Assim, temos o tripé que forma a base da comunicação: emissor/autor - mensagem/obra - receptor/leitor.

Das ideias aqui trazidas, pode-se concluir que, apesar de a figura do leitor ser um aspecto central apenas no capítulo “Tempo e narrativa: a tríplice *mímesis*”, de *Tempo e narrativa*, em que é apresentado como elemento fundamental para o funcionamento do processo mímico ao constituir a *mímesis* III, ela permeia toda a teoria hermenêutica de Paul Ricoeur. Ao propor um método de trabalho para o discurso escrito, o filósofo francês coloca o leitor como agente fundamental da construção de sentido e da decodificação dos símbolos, pois o texto é sempre, em sua concepção, parte de um processo comunicativo que considera o outro a quem se dirige. Assim, a concepção romântica de que o texto revela a identidade de seu autor é ultrapassada, confirmando-se que a identidade revelada em um texto é sempre aquela de quem o lê, no momento em que se fundem os horizontes subjacentes ao texto e o seu próprio. Assim, confirma-se a tese básica do pensamento ricoeuriano, de que a partir do discurso pode-se pensar uma teoria da interpretação do ser.

REFERÊNCIAS

RICOEUR, Paul. Existência e hermenêutica. In: _____. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Tradução: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978. p. 7-24.

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. Funções da hermenêutica. In: _____. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1990. p. 17-59.

_____. Tempo e narrativa: a tripla *mímesis*. In: _____. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. v. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 93-147.

A FORÇA FEMININA NAS OBRAS *O CONTINENTE I* E *A FERRO E FOGO*

Aline Jéssica Antunes⁶⁶, Ana Cristina Diersmann⁶⁷, Rosiene Almeida Souza Haetinger⁶⁸

Resumo: Os livros são portais para o entretenimento e, ao mesmo tempo, são fontes de conhecimento cultural acerca da origem e da história de um povo. Mesmo em um cenário de guerras ou de colapsos sociais reais, que podem ser desconhecidos à primeira leitura, o leitor encontra na literatura a representação de dramas particulares, como os vividos por Ana Terra e Catarina Schneider, personagens das obras *O continente*, de Érico Veríssimo, e *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães, respectivamente. Com esta análise, pretende-se explorar a personalidade e a conduta das personagens femininas de ambas as obras, já que são a caracterização da força, da atitude, da persistência e da base de suas próprias famílias, contradizendo, assim, os preceitos da sociedade patriarcal impostos ao longo dos anos.

Palavras-chave: literatura sul-rio-grandense. Ana Terra. Catarina Schneider. Força feminina.

Introdução

A vida e a literatura são indissociáveis. Esta é a motivação para que os leitores busquem afinidades com os personagens das obras que leem. Os livros são portais para o entretenimento e, ao mesmo tempo, são fontes de conhecimento cultural acerca da origem e da história de um povo. Do mesmo modo que escrever obras literárias é sinônimo de descrever diferentes pontos de vista, ler ajuda a ver a vida tal qual é ou foi em tempos passados. Em outras palavras, o processo de escrita, leitura e compreensão depende da identificação com as palavras, com os sentimentos e com a cultura exposta pelo autor e pelo narrador.

Esse foi o ponto de gatilho para a escolha das obras *O continente*, da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, e *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães, para esta análise literária. A escolha justifica-se pela transcendência do tema, uma extrapolação do contexto feminino, que destaca as personalidades fortes do - dito - sexo frágil. Com esta análise, pretende-se explorar a personalidade e conduta das personagens Ana Terra e Catarina Schneider, personagens das obras citadas acima, respectivamente.

A análise proposta neste estudo explorará os seguintes itens: “O tempo, o ferro, o vento e o fogo: o contexto social que transparece através das obras literárias”, que apresenta o contexto social e histórico da percepção sobre a mulher no Rio Grande do Sul, “Ana Terra: força e perseverança” e “Catarina Schneider: atitude e persistência”, que discutirão as representantes femininas das obras escolhidas, e, por fim, a maneira como os pontos supracitados de entrelaçam e se complementam ao mesmo tempo em que se contradizem

66 Graduada em Letras pela Universidade do Vale do Taquari - Univates, ajantunes@univates.br.

67 Aluna da graduação em Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, anadiersmann@yahoo.com.br.

68 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari - Univates, doutoranda em Letras (UNISC), rosiene@univates.br.

O tempo, o ferro, o vento e o fogo: o contexto social que transparece através das obras literárias

O processo de ocupação de terras é um tema recorrente na Literatura Sul-rio-grandense. Isso se dá pelo fato de que a imigração e a miscigenação são fatores que representam a formação de identidade do povo que nele habita. Sejam eles castelhanos, índios ou alemães, comerciantes, soldados ou colonos, o choque cultural imposto pelas constantes invasões territoriais marca a história do país e do Rio Grande do Sul.

Ficção e realidade se fundem e transcendem. Mesmo em um cenário de guerras ou de colapsos sociais reais, que podem ser desconhecidos à primeira leitura, o leitor encontra na literatura a representação de dramas particulares. Como em *A ferro e fogo*, obra na qual Josué Guimarães dota-se da criticidade para tratar da imigração alemã, com base nas pessoas – como Catarina Schneider e Daniel Abrahão – e não nos processos de conquista. Ou, então, pode-se citar *O continente*, da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, obra na qual “a história da família [os Terra-Cambará] aproxima-se e confunde-se cada vez mais com a história política do Rio Grande do Sul e do Brasil” (RODRIGUES, 2006).

Em cenários de guerrilhas e batalhas, espera-se que os homens sejam a órbita da família, os provedores e decisores para questões econômicas, sociais e políticas. Segundo Veríssimo (1993),

Existe na mitologia oral gaúcha uma imagem que é uma espécie de sùmula de todos os heróis da sua História e de seu folclore: o macho, o bravo guerreiro, o mulherengo, o homem generoso, impulsivo e livre, principalmente livre (VERÍSSIMO, 1993, p. 13).

Neste cenário, mulheres não teriam voz ou vez e sua presença nas narrativas configuraria o suporte às necessidades masculinas de alimentação, reprodução e demais tarefas de segundo plano. Esta seria a lógica da sociedade patriarcal que atribuía à mulher o papel submisso da relação. A elas, portanto, era destinado o padrão de assistente do lar e da família, zelando sempre pelo bom relacionamento de todos, mas regidas pelas leis da sociedade e de seus maridos.

Entretanto, em ambas as obras, são as vozes femininas que mais se destacam. Tanto Ana Terra quanto Catarina Schneider são a caracterização da força, da atitude, da persistência e da base de suas próprias famílias. Contrariando homens – passageiros e conquistadores, assim como o vento –, sociedades e épocas, elas regiam suas famílias com base em seus valores, contrariando a sina de servir e procriar. Ana e Catarina, mães e chefes de família, são a representação a verticalidade da representação feminina, daquela que fixa raízes – como o tempo –, que permanece invariavelmente com a família, que persevera e que tem a coragem necessária para enfrentar qualquer obstáculo.

Ana Terra: força e perseverança

Ana Terra, filha de Henriqueta e Maneco Terra, sabia desde jovem o papel da mulher dentro do contexto em que vivia: trabalhar e esperar. Cresceu seguindo os passos da mãe nos afazeres da estância e nos cuidados com o pai e os irmãos. Perante os homens da família, não possuía vez e voz, tendo de acatar as decisões de uma família patriarcal, na qual a mulher era mera coadjuvante.

Eis que a obra de Veríssimo desenrola-se e revela mais do que uma personagem sensível e indefesa. Ana Terra apaixonou-se por um índio criado nas extintas Missões, daí o

seu nome: Pedro Missioneiro. A atração de Ana pelo forasteiro a humaniza, já que possuía desejos até então suprimidos.

Ana estava inquieta. No fundo ela bem sabia o que era, mas envergonhava-se de seus sentimentos. Queria pensar em outra coisa, mas não conseguia. [...] Muitas noites, quando perdia o sono, ficava pensando em como seria a sensação de ser abraçada, beijada, penetrada por um homem (VERÍSSIMO, 2010, p. 44).

Embora tenha resistido até onde lhe foi possível, a atração carnal tornou-se irresistível e entregar-se a ela talvez tenha sido o ato de maior fraqueza da personagem no romance. Seu relacionamento com Pedro ocorreu de forma sigilosa, escondido da família, pois ambos sabiam das consequências do ato.

Da relação de Pedro e Ana surgiu a gravidez. A partir deste fato, a força desta mulher gaúcha expande ano após ano. Não bastasse a rejeição do pai, Ana suporta a dor de ver o homem que ama, morto pelos próprios irmãos.

Antônio e Horácio [os irmãos de Ana] voltaram ao clarear do dia. Estavam pálidos e tinham nos olhos tresnoitados um apagada expressão de horror. Nada disseram ao entrar; ninguém lhes perguntou nada. [...] [Ana] Viu quando um deles atirou uma pá no chão. Compreendeu tudo. Numa súbita revolta desejou erguer-se, correr para os irmãos, meter-lhes as unhas na cara, arrancar-lhes os olhos, mas ficou imóvel, sem ânimo para mover-se ou falar (VERÍSSIMO, 2010, p. 65).

Mesmo sabendo da injustiça cometida pelos irmãos, a mando de seu próprio pai, Ana não reage. Ela sabia das consequências de qualquer movimento fora do esperado para uma mulher da época. Então, lhe resta ser forte o bastante para conceber seu filho e assumir o papel de mãe.

Ana assume seu posto de mulher da casa após a morte da mãe. Não deixa em nenhum momento de cuidar dos pais e dos irmãos, além de se dedicar ao filho, que carrega o mesmo nome do pai. Quando a estância em que viviam é invadida por castelhanos, Ana Terra resolve lutar ao lado do pai e dos dois irmãos, demonstrando mais uma vez a sua força. Não bastasse o fato dos homens da casa morrerem assassinados pelos invasores, Ana ainda enfrenta o trauma de ser violentada física e sexualmente. Sente a dor da violação em seu corpo e chora por seus entes, mas busca forças inimagináveis para se reerguer e ir em busca de seu filho, que havia se escondido no matagal próximo à casa.

Após o acontecido nas terras de seu falecido pai, Ana, em mais um ato de coragem, embarca para uma nova vida, em terras por ela desconhecidas, com o filho, Pedro, sua cunhada, Eulália, e sua sobrinha, Rosa, os únicos sobreviventes da invasão castelhana. Sua vida recomeça em um vilarejo chamado Santa Fé, mas os anos de trabalho e de espera não findaram antes de sua morte. Ao passo que a morte de seu pai e seu irmão simboliza a libertação de Ana Terra, ela se vê presa a uma nova realidade quando seu filho cresce. Pedro, já adulto, partiu para a guerra e Ana teve de lidar novamente com a dor da ausência e da incerteza.

Após mais uma guerra, Ana Terra vê sua família reunida novamente, mas prevê o destino da neta quando ajuda em seu nascimento.

No inverno de 1806, Ana ajudou a trazer para o mundo seu segundo neto, uma menina que recebeu o nome de Bibiana. Ao ver-lhe o sexo, a avó resmungou: 'Mais uma escrava'.

E atirou a tesoura em cima da mesa num gesto de raiva e ao mesmo tempo alegria (VERÍSSIMO, 2010, p. 138).

Depois de trazer Bibiana, sua neta, ao mundo, Ana transmitiu a ela toda a sua força e sabedoria, deixando que sua garra perpetuasse por todas as gerações seguintes. Ao contrário do que o próprio Veríssimo (1993) falou sobre o mito do gaúcho e a descrição dele na história, na trilogia *O tempo e o vento*, a pessoa que mais se destaca é a Ana Terra e suas sucessoras: pessoas guerreiras, generosas, defensoras da família e de seus instintos, sinônimos de força e perseverança.

Catarina Schneider: atitude e persistência

Josué Guimarães, por meio das obras *A ferro e fogo: tempo de solidão* (1972) e *A ferro e fogo: tempo de guerra* (1975), apresenta aos leitores a personagem Catarina Schneider, que, com seu esposo Daniel Abrahão, partiu da Alemanha em busca de uma vida melhor no Brasil. No Rio Grande do Sul, buscaram terras próprias e um recomeço de vida com condições dignas, não apenas mera por mera sobrevivência.

Vendo promessas feitas pelo governo não serem cumpridas, a família de Catarina via o tempo passar e as dificuldades chegarem. Em meio a esse cenário de miséria, surge Gründling, homem de boa lábia e negócios duvidosos, que propõe uma nova vida à família em outro lugar.

Neste primeiro embate, a força e a liderança de Catarina se faz presente, já que é ela, ao ver a hesitação do marido, que decide aceitar a proposta de Gründling. Assim, a família embarca em uma viagem ao desconhecido, mas com a bagagem cheia de promessas e esperanças. A todo momento, Catarina expressa sua força, coragem e vontade de vencer na vida, enfrentando os obstáculos mesmo com todas as provações.

Estabelecidos, Catarina e Daniel iniciam sua nova vida com trabalho árduo e veem os negócios prosperarem até descobrirem que Gründling utiliza sua propriedade para armazenar armas. E quando de fato inicia a Guerra da Cisplatina, Catarina mostra-se ainda mais forte por tudo o que enfrenta. Ao saber que o marido é considerado culpado de contrabando de armas, esconde-o em um poço na tentativa de salvá-lo. Na primeira invasão de castelhanos, Catarina é violentada e humilhada por vários soldados, enquanto Daniel escuta o sofrimento da esposa de dentro do poço, mas nada faz para impedir a agressão.

Catarina não pegara filho daqueles soldados bandoleiros. [...] Mulheres do tipo de Catarina só pegavam filho do próprio marido. O útero se fechava ao esperma dos violadores. Animais de raças diferentes não procriam (GUIMARÃES, 2006, p. 69).

A força de Catarina é relembrada até mesmo após as violações. Sua garra e coragem foi o que provavelmente a manteve imune de tudo o que sofrera e alimentaram seus sentimentos negativos. Segundo Klajn (2000), é neste momento que Catarina:

Passa a sentir ódio e nojo, inclusive de si própria. Sujeita-se pela força, na primeira vez. Nas seguintes, não podendo reagir, deixa que as coisas aconteçam; reagindo despertaria a possível saída de Daniel Abrahão do poço e a conseqüente morte do marido pelos inimigos. Sabe que os seus violadores agem instintivamente ao se saciarem em seu corpo e não intencionam matá-la ou aos seus filhos. Em relação ao chefe da família, a punição seria inevitável (KLAJN, 2000, p. 73).

E assim se passam vários meses: Daniel escondido, como um rato em seu buraco, e Catarina, forte, à frente de todo o trabalho da fazenda, sofrendo abusos de soldados esporadicamente. Quando a guerra acaba e Catarina reconhece não haver mais nenhum sentido permanecer naquele lugar, ela toma a decisão de partir para São Leopoldo. Isso ocorre, pois, “Frau Catarina é o homem da casa, Daniel Abrahão ficou doente da cabeça” (GUIMARÃES, 2006, p. 170). Além de todas as dificuldades em recomeçar, Catarina precisa liderar o marido que, após a longa estadia em seu buraco no poço, já não consegue ser o mesmo de antes. Decidida e obstinada, Catarina assume as rédeas e inicia um próspero negócio em São Leopoldo. Catarina é o elo da família, o fator de liderança mais obstinado a lidar com as adversidades.

(...) são poucas as referências quanto à caracterização física de Catarina. Entretanto esboçam o perfil de uma mulher convicta de suas decisões, vigorosa o bastante para suportar as dificuldades e as agressões a que está sujeita. É a cara redonda e forte dela que surge atrás do marido, ao escutar, curiosa, as propostas de um homem que lhes oferece sociedade em um negócio honesto e lucrativo, segundo ele. O comerciante, ao perceber o interesse da esposa de Daniel Abrahão, expõe o seu plano de tal forma que ela não perca nenhum detalhe, exaltando-a como a “mulher moça e inteligente”, merecedora de um futuro tranquilo para si e para a família que está prestes a aumentar (KLAJN, 2000, p. 72).

Com o tempo assume papel de importante liderança na comunidade, sendo constantemente consultada em questões políticas e sociais. Mas em seu interior, Catarina amarga grande desejo de vingança contra Gründling, o que a torna ainda mais perseverante em suas atitudes, que pode ser exemplificada pela seguinte passagem:

Catarina correu para a porta da casa, avistou ao longe dois homens caminhando na sua direção, o que vinha na frente lhe pareceu mesmo Gründling. Segundos depois, teve certeza. Voltou, apanhou uma velha espingarda sempre carregada e novamente se postou à porta. (GUIMARÃES, 2006, p. 167)

Tradicional chefe de família, Catarina controlou a família, defendeu seus interesses, cuidou do lar e dos negócios da família. Seus esforços eram reflexo de sua atitude e persistência. Catarina era forte e destemida, independente das adversidades enfrentadas.

Conclusão

A não dissociação entre vida e literatura é o que fomenta a busca dos leitores por obras cujo plano de fundo é a história de seu povo. Deste modo, fatores como a imigração e a miscigenação são temáticas recorrentes na literatura, principalmente a literatura sul-riograndense.

Ficção e realidade se fundem e transcendem, assim como ocorreu com o processo de imigração alemã, com as guerras separatistas e com a descrição da vida das personagens Ana Terra, da obra *O continente*, de Érico Veríssimo, e Catarina Schneider *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães. Ambas as obras foram elaboradas e/ou retratam uma época na qual as mulheres não teriam voz ou vez. A sociedade patriarcal impunha um papel exclusivamente submisso às mulheres, caracterizando-as apenas como assistente do lar e da família, sob os mandos e desmandos de seus maridos.

Por meio de passagens das obras acima citadas, foi possível comprovar o quão diferenciadas são as personagens analisadas. Contradizendo os padrões da sociedade, somos apresentados à Ana Terra e à Catarina Schneider, personagens marcantes da literatura sul-

rio-grandense. A garra, o desejo de conquistar uma vida melhor, a atitude, a perseverança, a força e a persistência de ambas são os fatores que as tornam únicas e transcendentais.

REFERÊNCIAS

GUIMARÃES, Josué. A ferro e fogo. 15. ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

KLAJN, Elisa Maria. Vidas a ferro e fogo: um diálogo entre a história e a literatura. Passo Fundo: UPF, 2000.

RODRIGUES, Mara Cristina de Matos. O tempo e o vento: literatura, história e desmitificação. MÉTIS: história & cultura – v. 5, n. 9, p. 289-312, jan./jun, 2006.

VERÍSSIMO, Érico. O tempo e o vento: O continente. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VERÍSSIMO, Érico. Um Certo Capitão Rodrigo. 30ª ed., Globo: São Paulo, 1993.

FORMAS DE LEITURA E DE FRUIÇÃO: DIZER, ESCREVER E OLHAR A LITERATURA

Rosiene Almeida Souza Haetinger⁶⁹, Rosane Maria Cardoso⁷⁰, Suzinara Strassburger Marques⁷¹

Resumo: Muitas vezes o ato de fruir obras literárias ou outras manifestações artísticas é considerado algo supérfluo. Porém, é essencial ao ser humano ler e refletir sobre o objeto artístico, que é capaz de problematizar os anseios humanos e da sociedade que o cerca. Baseando-se na necessidade de ampliar o acesso a esses momentos de reflexão, criou-se o projeto de extensão *Formas de leitura: dizer, escrever e olhar*, do curso de Letras da Univates (Lajeado/RS). Através das práticas de olhar, dizer e escrever a literatura, as atividades desenvolvidas pelo projeto, como oficinas, encontros, palestras e saraus, buscaram relacionar a literatura com outras linguagens, em uma proposta intertextual e interdisciplinar. Consideramos que as atividades desenvolvidas durante o ano de 2015 promoveram a fruição e o exercício de práticas artístico-literárias.

Palavras-chave: Formas de leitura. Literatura. Artes. Fruição.

Introdução

O prazer da fruição literária ou de outra manifestação artística é, muitas vezes, considerado algo supérfluo. Entretanto, ler, ouvir, ver, fruir, devanear sobre um objeto artístico é essencial ao ser humano. De fato, representa um dos aspectos que nos distingue como tal. Tendo ciência da relevância de difundir-se a literatura e as demais artes, propiciando a fruição e o devaneio⁷², criou-se o projeto de extensão *Formas de leitura: dizer, escrever e olhar*, do curso de Letras da Univates (Lajeado/RS).

O referido projeto de extensão – que desenvolveu suas atividades ao longo do ano de 2015 – pretendeu propiciar à comunidade acadêmica e regional o acesso ao texto literário, ao debate da relação da literatura com outras linguagens, e à experiência artístico-literária, a partir das práticas de olhar, dizer e escrever a literatura, tendo em vista, portanto, uma proposta intertextual. Por ser um projeto de extensão, ou seja, que tem como intuito agregar ações, técnicas e metodologias que transformem a interação com a população, pretendeu-se que as atividades atingissem diferentes públicos: acadêmicos, educadores e comunidade em geral.

Quando falamos em diferentes formas de ler, temos como norteador um conceito de texto mais amplo do que aquele que usa somente a linguagem verbal, de forma escrita. Texto pode ser entendido como conjunto de signos que produzem um significado, ou, como assevera Orlandi (1995), “o texto é uma peça de linguagem, uma peça que representa uma unidade significativa”. Desse modo, podemos considerar uma obra literária, um filme, uma pintura, uma música, entre outros, como texto. Sendo assim, podemos lê-los, fruí-los,

69 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari - Univates, doutoranda em Letras (UNISC), rosiene@univates.br.

70 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari - Univates e da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), doutora em Teoria Literária (PUCRS), rosanemc@univates.br.

71 Aluna da graduação em Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, suzinara.marques@univates.br.

72 Conforme a teoria de Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* (2006) e *A poética do espaço* (1993).

interpretá-los. Além disso, por se tratarem de manifestações artísticas, contêm poesia, que, por sua vez, transcende a forma, a palavra:

[...] há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. [...] A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. [...] Para Aristóteles a pintura, a escultura, a música e a dança também são formas poéticas, tal como a tragédia e a épica. [...] Com efeito, acima das diferenças que separam um quadro de um hino, uma sinfonia de uma tragédia, há neles um elemento criador que os faz girar no mesmo universo. Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a. [...] As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros - plásticos ou musicais - são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem (PAZ, 1982, p. 16-24).

A partir dessas considerações, percebe-se que de todas as manifestações artísticas contempladas no projeto (e que estiveram em diálogo com a literatura) emerge a poesia, que é o conteúdo imaterial que faz repercutir as emoções e sensações, as quais podem ser materializadas em palavra, cor, movimento, luz, expressão corporal, entre outros. Nesse sentido, considera-se que o projeto tem como preceito uma proposta intertextual, a partir do conceito cunhado por Julia Kristeva em 1966, tendo como base o *dialogismo* de Mikhail Bakhtin, traçando um novo rumo ao estudo da literatura.

Segundo Kristeva (1974, p.64), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Essa concepção trouxe um olhar de aproximação entre a literatura e as demais artes: a partir da noção de intertextualidade, compreendeu-se que a prática habitual de relacionar necessita de um receptor ativo - autor ou leitor -, que cria em um processo antropofágico, ou seja, não recebe passivamente a influência de elementos exteriores, mas os “deglute”, transformando-os em matéria-prima do novo.

Atualmente, a reflexão sobre a noção de intertextualidade vem ampliando-se: ela é considerada um modo de interpretação, ou, conforme observa Carvalho (2003), um conceito-chave para a leitura e um modo de problematizá-la, uma vez que se torna objeto instigante para o leitor e para o pesquisador em função das relações percebidas e do modo de interpretar o texto literário.

Tendo em vista essas considerações, percebe-se a relevância de propiciar experiências de leitura, de fruição literária e de escrita criativa a fim de refletir sobre o olhar, nas relações simbólicas, entre arte, literatura e imagem. Vale ressaltar que o projeto, além de instrumentalizar os participantes para o desenvolvimento efetivo de *performance* oral e produção escrita, visando à criatividade, à desinibição, à socialização da experiência artístico-literária e por estar vinculado ao curso de licenciatura em Letras, almejou conciliar o estudo da literatura com as atuais exigências do ENADE e do ENEM, os quais vêm propondo questões interdisciplinares entre o texto literário e outras artes.

O projeto, pois, está no caminho do que está se construindo na nova base nacional curricular comum, a qual sugere a adoção – na área das linguagens em toda a educação básica - de *práticas artístico-literárias*, que, conforme versa o texto oficial, “diz respeito à participação em situações de leitura/escuta, produção oral/escrita de textos que possibilitem conhecer

produções culturais e literárias, valorizar nossa diversidade cultural e linguística, vivenciar experiências estéticas e de fruição literária” (BNCC, 2016). Por conseguinte, faz parte deste projeto a promoção do diálogo com educadores e comunidade acadêmica a fim de refletir sobre o ensino da literatura e suas relações intertextuais e interdisciplinares.

Dizeres, escritas e olhares sobre a leitura

É comum que jovens encerrem seu ciclo de estudos, na Educação Básica, convencidos de que não gostam de literatura. A justificativa para isso é a certeza de que o acervo literário escolar é formado por obras “antigas” e difíceis. Nada mais prejudicial à formação de leitores do que esta opinião, sobretudo porque consideramos que a leitura, apesar de estar inevitavelmente ligada à escola, deve manter-se efetiva ao longo de toda uma existência. Antonio Candido (2012) insiste no papel fundamental da leitura literária por ela representar um meio de expressão das emoções e uma visão do mundo para o ser humano, ou, em outras palavras, uma forma de conhecimento. Com base em estudos teóricos, tem-se presente de que ler literatura é ir além da literalidade dos textos, conceito que se alia à ideia de letramento que não se restringe apenas ao processo de aquisição de códigos, mas ao que diz respeito ao estado ou condição de quem adquire e exerce as práticas sociais que usam a leitura e a escrita (SOARES, 2012).

A escola, enquanto espaço sistemático de ensino e aprendizagem, tem o papel de possibilitar aos alunos práticas de leitura voltadas para o uso efetivo da escrita enquanto prática social, as quais contribuirão para a sua formação humana. Entende-se que trabalhar o texto literário com o aluno é um meio de colocá-lo em contato com as diferentes formas de o “homem pensar e sentir os fatos” (AGUIAR; BORDINI, 1993), possibilitando-lhe interpretar os textos, estabelecer relações com outros textos, além de contextualizar, transferir e usufruir de seus conhecimentos para outras circunstâncias de sua vida.

Tendo em vista o trabalho com um curso de licenciatura, um dos focos pensados para desenvolver o projeto foi levantar questões como essa, isto é, promover o diálogo com educadores e comunidade acadêmica a fim de refletir sobre o ensino da literatura e seu caráter interdisciplinar, proporcionando momentos de reflexão sobre o olhar, nas relações simbólicas entre arte, literatura e imagem. No entanto, as motivações para a leitura literária necessitam ultrapassar determinados contextos. Nossos alunos estão se preparando para o exercício docente, mas também precisam se constituir como leitores, percebendo a leitura literária mais amplamente do que a partir do âmbito escolar, relacionando-a com sua própria cidadania crítica, atuante e fruidora. Portanto, ao discutir leitura, literatura em relação a outras artes, buscou-se olhar para o leitor que tínhamos diante de nós.

Para Ana Maria Machado (2011), a literatura é a arte que se utiliza da linguagem para que o conhecimento perpassa por cada indivíduo de modo muito particular, pois permite ao sujeito diferentes modos de encarar o mundo e também de entender a multiplicidade de formas com que outros observam as realidades circundantes. Igualmente, a literatura introduz o leitor em mundos imaginados e imaginários, sem que tal vivência exija que abandone o conhecido. Nesse sentido, Zilberman (1982) argumenta que a leitura em si se caracteriza por ser uma experiência do presente, com a qual o leitor se compromete, pois contribui, com seu mundo pessoal, com o processo de interpretação da obra.

É nesse processo que se constrói a fruição, nesse envolvimento do leitor com a obra, criando, como conclui Goulemot (2011), uma produção de sentido, de compreensão e de gozo. Acrescenta-se a esses posicionamentos sobre os efeitos da leitura, as reflexões de

Walter Benjamin (1987). Para ele, quanto mais o leitor se esquece de si mesmo no momento em que lê ou ouve a história, mais ele nela adentra. Disso nasce uma relação simbiótica entre leitor e texto, do que decorre a identificação do receptor que percebe suas experiências de vida vinculadas com elementos dos textos lidos. Claro está que nem sempre esses elementos são agradáveis do ponto de vista de irem ao encontro das concepções do leitor. O incômodo muitas vezes provocado pelo texto literário pode ser tão ou mais fruidor do que a coincidência de pontos de vista.

Essas questões claramente nos aproximam das discussões levantadas pela Estética da Recepção, que vê como função social da arte sua influência sobre o destinatário, criando ou veiculando normas, questionando as regras vigentes e buscando emancipá-lo de pré-concepções fechadas. As discussões de Robert Jauss, um dos mentores da corrente, centram-se no interesse em compreender as relações entre obra e leitor e da experiência estética, da qual resultaria a fruição, ou seja, o prazer da leitura suscitado pelo conhecimento, provocando um significado intelectual e afetivo. O receptor assimila novos posicionamentos baseado no que leu e assim o protagonista e texto consistentes afetam o leitor profundamente. A personagem central está além de seus atos e firma-se pelo efeito que causa no público.

Para Aguiar e Bordini (1993), o homem se reconhece como tal a partir da linguagem, o que se torna possível graças às trocas linguísticas que permitem a comunicação e a interação entre os indivíduos. Essas trocas se perpetuam, nas sociedades, através da escrita. A linguagem verbal precisa ser registrada, sendo o código escrito uma via, e o livro, por sua vez, um documento que preserva esses registros.

Ao ler, o leitor faz relações com as manifestações socioculturais expressas, o que lhe possibilita ampliar o conhecimento, bem como “compreender melhor o presente e seu papel como sujeito histórico” (AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 9). Para as autoras, as pessoas são leitoras em formação desde a infância e, naturalmente, atribuem sentidos às manifestações da cultura. Os livros, portanto, possibilitam a descoberta de sentidos. A linguagem literária capta os processos histórico-político-sociais nela representados, constituindo um painel da existência humana, preocupando-se especialmente com os modos de o homem pensar e sentir (AGUIAR; BORDINI, 1993).

No projeto, esse era um de nossos propósitos: possibilitar a fruição literária, e, mais ainda, investir num olhar poético, de devaneio, afinal, é fundamental que o leitor sintasse tocado pelo texto literário. Esse prazer da fruição literária favorece, conforme Gaston Bachelard (1993), o devaneio e a imaginação do leitor recriador de imagens poéticas. Nesse sentido, Elyana Barbosa (1996) afirma:

É necessário considerar que a filosofia de Bachelard é uma filosofia do sujeito, daquele que possui criatividade, daquele que se caracteriza por possuir a imaginação não como uma faculdade, mas como poder constitutivo, poder este que afirma o homem como sujeito. A imaginação é vista por Bachelard como essência do espírito humano. *É a imaginação que dá dinamismo às atividades do homem*, atividade intelectual e atividade onírica, o homem enquanto pensador, o homem enquanto sonhador (BARBOSA, 1996, p. 17).

Dizer, escrever e olhar a literatura

Para contemplar as diferentes formas de leitura da proposta do projeto, foram desenvolvidas atividades em três ciclos⁷³: o *dizer*, o *escrever* e o *olhar*, além de alguns momentos de imersão no texto literário a partir da leitura e discussão, que consideramos como deflagradores e intensificadores da relação com a literatura. Essas atividades em que prevaleceram a sensibilização e o debate acerca do texto literário aconteceram ao longo do ano, contemplando diferentes autores, gêneros e temas, como veremos a seguir.

O primeiro encontro, que marcou o início das atividades do projeto, denominou-se *Provocações de Eros: o erotismo na literatura*. Foi um momento de leitura e debate a partir de diferentes textos em prosa e verso nos quais o erotismo prevalecia. A escolha do tema deu-se por dois motivos principais: é um assunto interessante e que promove uma reflexão acerca das relações humanas, mas também sobre a relação autor/leitor, pois a sedução parte também do texto para com o receptor. Afinal, conforme Octavio Paz, “o erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato heroico e o poético” (1994, p. 12). O segundo encontro foi *Contornos da literatura africana de língua portuguesa*, quando, a partir da leitura de contos de autores como Mia Couto (moçambicano) e José Agualusa (angolano), houve a possibilidade de, além de fruir os textos literários dos autores citados, conhecer um pouco sobre a cultura, a história e a mitologia africana. Vale ressaltar que, conforme objetivo do projeto, esse encontro foi realizado em dois momentos: um com alunos do ensino fundamental (com as adaptações necessárias a esse público) e outro com interessados em geral (acadêmicos, professores, comunidade).

Por fim, o terceiro encontro que pretendia focar o texto artístico foi denominado *Debates: direitos humanos e literatura*. Tendo em vista a proposta intertextual e interdisciplinar do projeto, para esse encontro foi feita uma parceria com o curso de Direito e o projeto de extensão *Observatório dos Direitos Humanos*, ambos da Univates. Essa atividade foi realizada durante três dias consecutivos, cada um com um tema: *Direitos Humanos e Literatura na narrativa*, *Direitos Humanos e Literatura na poesia*, e *Direitos Humanos e Literatura na canção*. Foram lidos e analisados – através de uma perspectiva interdisciplinar – o conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis; o poema “Estatutos do homem”, de Thiago de Mello; e a canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque. Os debates envolveram diversos temas, tais como questões de gênero, violência contra a mulher, liberdade, direitos humanos, entre outros. Além disso, os debates foram importantes para falar sobre os valores da sociedade em que vivemos e sobre a elevada burocratização de questões simples da vida cotidiana, ou seja, nem sempre a resolução dos problemas está na criação de uma nova lei, mas sim no saber se colocar no lugar do outro.

Retomando o título do projeto – *Formas de leitura: dizer, escrever e olhar* –, o eixo que pretendeu explorar o *dizer* a literatura teve duas atividades. Uma delas foi a criação, em parceria com a Rádio Univates, do programa *Contracapa*, que era constituído de leituras de textos literários, comentários e dicas de livros, filmes e outras informações envolvendo a literatura e outras manifestações artísticas. A outra atividade foi um ciclo de oficinas denominado *A voz e o corpo dizendo a literatura*, que tinha como finalidade desenvolver habilidades para a contação de histórias e a declamação de poemas. Para isso, dividimos o ciclo em três momentos: primeiramente, tivemos a *Oficina de expressão vocal e corporal*, que permitiu a sensibilização para o tema e abordou técnicas para o relaxamento e o

73 As atividades **não** serão descritas neste artigo em uma ordem cronológica dos acontecimentos.

aperfeiçoamento da voz e dos movimentos corporais. O segundo encontro, denominado *Contação de histórias e poesia falada: teoria*, teve o objetivo de mostrar aos participantes algumas abordagens teóricas e leituras sobre o tema. No terceiro encontro, intitulado *Contação de histórias e poesia falada: prática*, cada participante, tendo em vista o que foi apreendido nos encontros anteriores, apresentou uma contação de história ou declamou um poema. Explorar a oralidade do texto literário é uma tarefa interessante na medida em que:

Efetuada através da voz, do ritmo do texto, do canto, a comunicação vocal transforma os significantes, conferindo certa teatralidade à situação em questão e transforma “os significantes visuais do texto escrito em significantes audiovisuais vinculados a diversas linguagens. O texto estendido sobre a página (morto?) passa a ser carregado de corporeidade (vivo?)” (BAJARD, 2005, p. 54). Consequentemente – por meio da vocalidade poética – ocorre uma maior interação entre o leitor e texto. (BRAZ, 2012, p. 61).

As atividades que abordaram o *escrever* a literatura também foram organizadas em um *Ciclo de Oficinas de Escrita Criativa*. O objetivo dessas oficinas era possibilitar às pessoas que gostam de escrever momentos de aprendizagem, sensibilização, trocas e escrita de textos de diferentes gêneros literários. No primeiro encontro do ciclo, denominado *A criação literária: teoria*, foram mostradas aos participantes algumas definições de escritores famosos sobre a arte literária, a fim de discutir sobre a escrita criativa. Percebeu-se que os próprios escritores deixam claro que não existe fórmula perfeita para escrever-se bem. No segundo encontro, *Oficina de escrita criativa: poesia*, após uma breve introdução sobre o processo criativo de alguns poetas e alguns elementos de criação próprios desse gênero, os participantes escreveram suas próprias poesias, baseando-se - ou não - em sentimentos sugeridos pelos ministrantes. Ao término do encontro, cada um leu seu poema e conversamos sobre os aspectos estruturais e temáticos das criações. Pôde-se notar que cada poeta possuía um estilo próprio, essencial para uma escrita original.

Para a *Oficina de escrita criativa: narrativa*, em razão do tempo de a atividade ser de apenas duas horas, os participantes foram instruídos a trazer pronto algum texto de sua autoria, pois o principal objetivo era trocar experiências e ideias sobre a forma de contar algo. A introdução, a partir de depoimentos de autores famosos, serviu para desmistificar o escritor como “gênio”, ou seja, aquele sujeito com dons divinos para a escrita, ao qual jamais, em tese, poderíamos nos comparar. Na *Oficina de escrita criativa: roteiro*, foi chamado um convidado para falar sobre a sua experiência como roteirista de filmes e seriados. O tema *roteiro* também interessou a professores da Educação Básica, assim, a *Oficina de escrita criativa: roteiro* foi adaptada para atender duas turmas de Ensino Médio de uma escola da região do Vale do Taquari/RS.

Nessa ocasião, inspirados na apresentação de roteiros e respectivas cenas de filmes brasileiros, os alunos escreveram, em pequenos grupos, seus próprios roteiros, os quais foram ensaiados e filmados nas aulas de Literatura, sob orientação da professora titular. Por sua vez, no último encontro do Ciclo, *Oficina de ilustração: criando imagens a partir do texto literário*, os inscritos puderam colocar a sua criatividade também nas ilustrações, orientados por um artista plástico que exerce sua atividade na região. Primeiramente, ele mostrou algumas técnicas de ilustrações a partir de materiais alternativos, como jornais, revistas, pedaços de madeira, etc. Depois, cada participante baseou-se em algum texto literário de sua própria autoria para ilustrá-lo em um quadro.

Outras duas atividades procuraram explorar o *olhar* a literatura: a primeira foi uma palestra, intitulada *Ilustração e literatura: aproximações e confluências*. As convidadas para

ministrar essa palestra, a escritora Fabiana Tasca Perin e a ilustradora Joana Puglia, falaram sobre a experiência de trabalharem juntas na obra *Os bolsos do mundo* e sobre a importância de entrelaçar o texto e a ilustração, principalmente na Literatura Infanto-Juvenil.

A outra atividade foi a exibição do filme *Dentro da casa* (França, 2013), do diretor François Ozon, que possibilitou o debate sobre o *voyeurismo* como preliminar da ficção e a relação estrutural próxima entre a literatura e o cinema. Essa atividade chamou a atenção de todos, contando com a participação de inscrites de outros cursos, tanto de graduação como técnicos, além da comunidade em geral. A razão para termos escolhido este filme é o fato de a película tratar dos efeitos da ficção no leitor. Através de uma trama muito bem elaborada, discute como o receptor se envolve com um texto e “entra”, de certo modo, no mundo narrado.

Ainda, para compartilhar as ressonâncias das atividades e integrar-se mais à comunidade externa à universidade, foram organizados dois saraus. O primeiro, intitulado *Sarau Arte & Loucura*, foi realizado em parceria com o evento *Arte na Praça*, que acontece ao ar livre, em um domingo por mês, na praça João Zart Sobrinho, no centro de Lajeado/RS. O objetivo dessa atividade foi discutir diferentes textos literários e manifestações artísticas que explorassem o tema da loucura na literatura, nas outras artes e, inclusive, na biografia de alguns escritores e artistas.

Por fim, já no final do ano, aconteceu o sarau artístico literário *O que olhei, o que disse e o que escrevi*. Esse momento foi direcionado à reflexão sobre as atividades realizadas durante o ano, leituras e debate a partir de textos literários produzidos pelos participantes ou por escritores da literatura mundial.

Considerações finais

Consideramos que as atividades do projeto de extensão *Formas de leitura: dizer, escrever e olhar* constituíram-se como base para o planejamento de outras atividades ligadas à interação entre o público e a arte que nos cerca. É imprescindível que sejam gerados espaços destinados a discutir ideias e debater interpretações acerca da criação e seus desdobramentos.

Ao longo do processo, percebeu-se que a arte não pode ser medida ou encaixada em algum lugar pré-determinado, mas estar livre para receber as percepções de quem a frui. Portanto, não há como determinar quantitativamente o alcance do projeto, o que existe é um “empoderamento” crescente daqueles que são capazes de apreciar a arte e compreender suas razões de ser e de existir.

Considerou-se, também, que o acesso ao debate artístico-literário ampliou o senso crítico das pessoas envolvidas, disseminando perguntas e não respostas sobre o fazer criativo. Essa explosão de ideias ficou clara através das contribuições dos participantes, tanto nas redes sociais como nas atividades presenciais. Nessa linha, destaca-se a assiduidade dos participantes até o fim do Projeto.

Finalizando, evidenciou-se, ao longo das atividades, a fruição no que tange às atividades de leitura. Por leitura, compreendemos todas as práticas, incluindo-se aí as interações entre os textos literários, cinematográficos e de outras imagens. Já por fruição, destacamos não apenas a identificação positiva com os textos, mas, sobretudo, os contrapontos entre as interpretações possíveis dos textos. Tendo como acervo selecionado temas e obras que se distinguem do senso comum, o debate trouxe diferentes pontos de vista e, conseqüentemente, provocou as dissonâncias que esperávamos, no sentido de

romper com o texto usual. Uma das discussões mais acaloradas, por exemplo, ocorreu a partir da concepção que cada participante tinha de “erotismo”.

Ainda assim, os objetivos propostos foram plenamente atingidos, pois as “discordâncias” permitiram que, aos poucos e ao longo do projeto, ficasse claro que não se estava buscando por unanimidades ou ministrando “aulas de literatura” e sim promovendo um espaço para ler e desfrutar do texto literário e de suas possibilidades de interação tanto com o leitor quanto com outras formas de arte. Portanto, o objetivo maior do projeto *Formas de leitura: dizer, escrever e olhar* foi atendido: firmou-se a ideia de que fruir os diversos tipos de textos e debater sobre as questões humanas é essencial.

Quanto a promover o diálogo interdisciplinar entre o texto literário e outras artes, visando aos alunos do Curso de Letras, ratificou-se a ideia da importância, na universidade, de que os licenciados em Letras tenham clara a dimensão do significado da leitura. Frequentemente, por ocasião de estágios na área, percebe-se a preocupação dos futuros licenciados em criar exercícios exaustivos sobre o texto, esquecendo que a formação do leitor se dá através da própria leitura e não de tarefas que tangenciam o texto sem tocá-lo de fato.

Ler está em toda a parte. Está no livro, no filme, na ilustração, em tudo o que rodeia os sujeitos. Ler pressupõe reconhecer uma linguagem simbólica que leva o ser humano a se conhecer e a se identificar com o outro. Talvez nem todos se apaixonem pela obra oferecida. Mas o encanto que o mediador demonstra – e efetivamente sente – pelo texto que apresenta, que relaciona e que transforma através da leitura certamente afetará a muitos daqueles que cruzarem o seu caminho.

Referências

AGUIAR; BORDINI. **A formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BASE NACIONAL CURRICULAR COMUM – BNCC. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/#/site/relatorios-analiticos>>. Acesso em: 22 de março de 2016.

BARBOSA, Elyana. **Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAZ, Gláucia Helena. **A performance do leitor diante da oralidade poética: passagens de indecisão**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em Teoria Literária. Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: LIMA, Aldo de. (org.) **O direito à literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2003.
- CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In.: CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo. Liberdade, 2011. p. 107-116.
- JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor - textos da Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.83-132.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MACHADO, Ana Maria. **Silenciosa algazarra**: reflexões sobre livros e práticas de leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Texto e discurso. **Organon**: Revista do Instituto de Letras da UFRGS. v. 9. n. 23. 1995.
- PALMA, Glória Maria. **Literatura e cinema**. Florianópolis: EDUSC, 2004.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. 3. ed. rev. e ampliada. Belo Horizonte: Aletria, 2012.
- SOARES, Magda Becker. **Letramento**: um tema em três gêneros. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- WALTY, Ivete Lara Camargo; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. A leitura na escola. In: _____ (Org.) **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 9-22.

O SOL É PARA TODOS, DE HARPER LEE: REFLEXÃO E (RE) LEITURA DA OBRA NA CONTEMPORANEIDADE

Luiza Pitrez Gressler⁷⁴, Marta Mendes⁷⁵

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma leitura crítica do romance *O sol é para todos*, da escritora norte-americana Harper Lee, partindo de questões levantadas por interpretações da obra, bem como de seus temas, escritas em nossa contemporaneidade – mais especificamente, sobretudo dos anos 1990 até hoje. Publicado originalmente em 1960, *O sol é para todos* é comumente relacionado ao debate sobre o racismo e a injustiça social. No entanto, existem constatações de problemáticas acerca da forma como essa temática é abordada na obra, desde o uso de termos pejorativos aos negros até à caracterização do personagem do pai como advogado heroico. Por outro lado, ressalta-se que o livro é escrito por uma mulher, e pensando em seu caráter de romance de formação, representa uma figura positiva da personagem feminina neste tipo de romance. Não se deixa de constatar que a narrativa apresenta uma representação do negro pelo olhar do branco. Diante disso, propõe-se aqui uma reflexão crítica de *O sol é para todos*, a partir de quatro pontos específicos, a saber: a abordagem à temática da perda da inocência de uma personagem feminina; a construção e posterior desconstrução da imagem do heroico pai advogado; a questão do lugar de fala de quem transcreve a narrativa; e a constatação da necessidade de buscar múltiplas versões de uma história, relatadas a partir de lugares de fala distintos.

Palavras-chave: *O sol é para todos*. Literatura norte-americana. Autoria feminina. Racismo.

Introdução

Publicado pela primeira vez em 1960, *O sol é para todos*, de Harper Lee, narra pela perspectiva de uma menina, Scout, a história de um caso ocorrido no pequeno município fictício de Maycomb, no estado sul-americano do Alabama, acompanhando as descobertas, aventuras e desafios que a narradora-personagem enfrenta dos seis aos nove anos de idade. Ficção de caráter autobiográfico e memorialista, o livro é contextualizado nos primeiros anos da década de 1930 – tempos de segregação entre negros e brancos no sul dos Estados Unidos –, contando a história de quando o pai da narradora, o advogado Atticus Finch, defende um homem negro falsamente acusado de estuprar uma mulher branca. Com mais de um milhão de cópias vendidas por ano em língua inglesa, *O sol é para todos* foi eleito o melhor romance do século XX pelo *Library Journal* e é apontado como um dos cem melhores romances em língua inglesa desde 1900 (LEE, 2017). Ademais, é recorrentemente citado por ter “feito a diferença” na vida de seus leitores, como aponta pesquisa realizada na década de 1990 pela Livraria do Congresso Americana (METRESS, 2006). Em contraponto, constata-se que a obra integra ao mesmo tempo a lista dos livros mais ensinados e mais banidos das escolas norte-americanas (METRESS, 2006).

Como se observa, a obra vencedora do prêmio Pulitzer de 1961, e obviamente parte constituinte do cânone literário norte-americano, não deixa de expor representações problemáticas: por mais que aborde temas como o racismo e a injustiça social (LEE, 2017), a razão de o livro ter sido e continuar sendo banido das escolas nos Estados Unidos é

74 Mestranda em Teoria da Literatura pela PUCRS, luiza.gressler@acad.pucrs.br.

75 Mestranda em Teoria da Literatura pela PUCRS, marta.mendes@acad.pucrs.br.

justamente pelo uso de termos pejorativos e ofensivos aos negros no decorrer da narrativa⁷⁶, o que vem a caracterizar uma inadequação por parte da escritora ao retratar a partir de sua perspectiva uma cultura que difere à sua.

Constatada tal problemática, propõe-se aqui uma reflexão crítica de *O sol é para todos* em quatro pontos diferenciados: a abordagem à temática da perda da inocência de uma personagem feminina; a construção e posterior desconstrução da imagem do heroico pai advogado; a questão do lugar de fala de quem transcreve a narrativa; e a constatação da necessidade de buscar múltiplas versões de uma história, relatadas a partir de lugares de fala distintos.

1 A formação da personagem feminina e a mulher escritora

As temáticas mais frequentemente relacionadas ao livro são o racismo, a injustiça social e a perda da inocência (LEE, 2017). Sobre este último tema, ressalta-se que a obra tem como narradora a menina Scout, que aos seis anos de idade testemunha o julgamento de um homem negro falsamente acusado de estupro, defendido pelo seu pai Atticus. A menina passa, ainda criança, por um processo de transição, quando começa a prestar atenção aos acontecimentos do mundo adulto ao seu redor, que vão além da sua realidade propriamente infantil. Se pensarmos a narrativa como um romance de formação (*bildungsroman*), no qual a personagem passa por algum tipo de aprendizado, pode-se contrapor a obra à noção de romance de formação tipicamente masculino, tradição literária que tem como modelo inicial *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe (PINTO, 1990) e passa por outros exemplos que seguem a mesma temática, como *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce (2014), e *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger (2001).

Estes exemplos têm em comum a representação da transição da juventude para a maturidade, e como Pinto (1990) aponta, nessa transição o jovem rapaz questiona (e muitas vezes abandona) convicções espirituais e de criação familiar para assumir uma postura filosófica, atingindo assim seu amadurecimento. Segundo Morgan (apud PINTO, 1990), em romances que abordam a temática do *bildungsroman* feminino, é comum a protagonista alcançar o término da narrativa mentalmente perturbada, alienada dos acontecimentos a sua volta, senão morta, sendo recorrente a personagem encontrar solução no suicídio. Portanto, tradicionalmente, o personagem masculino do *bildungsroman* amadurece com o aprendizado, ao passo que a personagem feminina tende ao fracasso e à morte, em muitos casos por não sentir pertencer à sociedade predominantemente masculina de seu tempo.

Sobre a predominância do sexo masculino e seus padrões em nossa história, lembremos que Bourdieu (1999) constata que nossa sociedade está inconscientemente absorpta em diretrizes masculinas, de forma que toda percepção é tida por esse ângulo exclusivo do homem, e isto ocasiona a “violência simbólica”, como denominado pelo autor:

[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 1999, p. 7-8).

76 Recentemente nos Estados Unidos, o livro voltou a ser banido das escolas pelos termos ofensivos. Fonte disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/05/cultura/1480966487_043756.html>.

Assim, é possível que esses reflexos da sociedade venham a ser representados nos romances de formação da mulher que não se enquadra em seu cenário patriarcal, situação algumas vezes de forma dramática no contexto ficcional – como quando a personagem opta pelo término de sua vida.

Em *O sol é para todos* a personagem Scout não alcança o término da narrativa sob nenhuma das condições dadas como recorrentes no típico romance de formação feminino, pelo contrário: trata-se de um exemplo que pode ser visto como representação positiva se comparada aos demais. Ao término da narrativa, após ter recebido conselhos e lições advindas do pai, a personagem, órfã de mãe, concretiza a figura paterna como exemplo de conduta e caráter a se seguir, sendo o pai qualificado como um homem destemido e demasiado íntegro⁷⁷.

Por possuir este caráter pedagógico, aspecto comum ao romance de formação (PINTO, 1990), o livro é muitas vezes recebido por alguns leitores como exemplar de literatura infantil. Uma dessas recepções é reportada no comentário crítico em correspondência da escritora Flannery O'Connor, que diz, à época de lançamento do livro, que os leitores não percebem que este se enquadra na categoria de literatura para crianças (METRESS, 2006), provavelmente referindo-se a essa característica didática presente na narrativa, por vezes ofuscada por outras abordagens mais aparentes como o racismo e o estupro.

Nota-se que o livro não somente retrata a perda da inocência de uma personagem feminina como é escrito por uma mulher. Trazendo novamente a questão da dominação masculina na sociedade segundo Bourdieu (1999) e pensando a literatura não só como retrato da humanidade, mas pelo seu caráter comunicativo, remetemos ao que a crítica literária Hélène Cixous (1976) aborda em seu ensaio *O riso da Medusa*. Neste trabalho, a escritora salienta a urgência de a mulher escrever sua própria história, trazendo-a (a mulher) para o universo da escrita, com o objetivo de romper a tradição da história da mulher apenas inserida na história do homem. “Escreva!” (CIXOUS, 1976, p. 889), apela a escritora, ao enfatizar a necessidade de uma formação de escritoras e a importância da escrita puramente feminina para a história e a literatura.

Se pensarmos por essas perspectivas, a narrativa em *O sol é para todos* é, de fato, escrita por uma autora e retrata uma personagem que não sucumbe ao tradicional fracasso do *bildungsroman* feminino (PINTO, 1990), podendo-se, assim, perceber o romance como um retrato positivo da figura da mulher.

2 “Os advogados, suponho, um dia foram crianças”

Esta citação do escritor inglês Charles Lamb é a epígrafe de *O sol é para todos*, e nos remete a outra questão que, inicialmente, era vista como um dos aspectos positivos da obra, mas, com o passar do tempo, adquiriu possíveis interpretações negativas: a representação do personagem Atticus Finch. Por mais que a história seja narrada pela visão da menina Scout, o protagonismo parece por vezes alternar entre a narradora e seu pai, o advogado Atticus. É ele quem é construído através da narrativa da filha como o herói da história, o advogado honesto e corajoso que usa toda sua perspicácia para defender contra tudo e todos Tom Robinson, o trabalhador negro falsamente acusado de ter estuprado uma mulher

77 No entanto, sabe-se agora que essa imagem não corresponde à intenção inicial da escritora, pois o retrato de forma inversa na versão que deu origem ao livro, lançada posteriormente em 2015, chamada *Vá, coloque um vigia* (2015).

branca. A figura heroica de Atticus Finch, que além de defensor é pai viúvo, preocupado com a educação e formação dos filhos, é a mais comumente associada à obra.

Segundo Metress (2006), essa imagem aparenta ter sido construída e propagada pelo público leitor da obra, sendo o personagem considerado modelo exemplar de advogado por muitos leitores que ambicionam a carreira no Direito após terem sido inspirados pelo romance. Advogados, já de longa data, inclusive, parecem ter mudado suas convicções e áreas de atuação no Direito após familiarizarem-se com o personagem (METRESS, 2006). No entanto, contrapondo essa percepção, Freedman⁷⁸ (1994) aponta que o advogado corajoso e sua luta pela defesa dos direitos do homem negro ficam restritos ao tribunal, e que este não busca corrigir a realidade segregatícia em sua vida pessoal, demonstrando certa incoerência. Constata também que, se de fato o advogado e seus filhos se colocassem no lugar dos negros de sua comunidade e vivessem por um dia como eles, veriam como a realidade da segregação é humilhante e desumana – aliás, como Freedman (1994) demonstra, na própria corte onde o julgamento acontece os negros são separados dos brancos, como se pode ler na seguinte passagem do livro: “O balcão deles [*negros*] se estendia por três lados do tribunal [...]” (LEE, 2017, p. 205).

Em outro artigo publicado em periódico, Freedman (apud METRESS, 2006) constata que a defesa de Tom Robinson por Atticus Finch como retratada na história, pode ser considerada heroica dentro do tribunal, no entanto, questiona novamente o lugar de fala do personagem, posto que o advogado é um homem que se encontra em posição social privilegiada dentro de sua comunidade e nada faz para mudar as condições separatistas vigentes. Expondo sua opinião pessoal, como profissional do Direito, Freedman relata que teria mais respeito pela figura de Atticus se este não tivesse sido compelido pela corte a representar o acusado, e sim assumido voluntariamente o papel de reivindicar os direitos não somente de Tom Robinson, mas também dos demais cidadãos negros do município de Maycomb:

Ele não poderia apresentar um projeto de lei para mitigar os males da segregação? Ele não poderia trabalhar com o juiz Taylor em uma tentativa de desagregar o tribunal? Ele não poderia aceitar, voluntariamente, um só recurso em caso de pena de morte? E ele não poderia representar alguém como Tom Robinson apenas uma vez sem uma ordem judicial para fazê-lo?⁷⁹ (FREEDMAN, 1994, p. 481).

Reforça-se que tais contrapontos, que foram levantados mais de trinta anos após o lançamento do livro e quando muitos lugares já haviam abandonado as hediondas diretrizes de segregação, são de relevância se considerarmos a imagem do personagem como previamente estruturada, de advogado-herói defensor dos negros, principalmente pelo público leitor. O próprio Freedman (1994) não deixa de constatar, por fim, que o personagem Atticus Finch é como todo e qualquer ser humano – por vezes certo, por outras, errado –, e que é, afinal, um pouco mais e um pouco menos da figura mítica que se construiu dele.

78 Disponível em: < http://scholarlycommons.law.hofstra.edu/faculty_scholarship/220>.

79 No original: “Could he not introduce one bill to mitigate the evils of segregation? Could he not work with Judge Taylor in an effort to desegregate the courthouse? Could he not take, voluntarily, a single appeal in a death penalty case? And could he not represent a Tom Robinson just once without a court order to do so?”

Destaca-se, ademais, que no contexto da narrativa fica a cargo do personagem questionar e promover a discussão sobre o racismo e a injustiça social no contexto dos anos 1930. Além disso, Atticus demonstra preocupação em ensinar aos filhos, órfãos de mãe, noções e práticas de alteridade para que não adiram ao preconceito predominante da comunidade separatista em que vivem, como se observa no trecho em que diz: “Só espero que Jem e Scout venham me procurar quando quiserem respostas em vez de ficarem dando ouvidos ao que se fala pela cidade” (LEE, 2017, p. 116).

3 A voz que fala (e as vozes que calam)

Não se pode deixar de reforçar que, apesar do fato louvável de o livro ter sido escrito por Harper Lee, uma mulher, que por baixo de sua superfície narrativa, retrata a perda da inocência de uma personagem feminina de forma consideravelmente positiva, esta mulher que escreve é uma mulher branca e que, por mais que aborde e fomente o debate sobre o racismo, esta o faz de uma posição historicamente privilegiada, pois o relato não deixa de ser o ponto de vista do branco sobre o preconceito racial.

Campbell e Kean (1999) observam que a voz histórica dominante no contexto norte-americano é a do branco – o que pode ser estendido aos demais contextos – e justamente por isso é imprescindível que os afro-americanos tenham representação própria, seja pela escrita, pela música ou qualquer outro meio de expressão, de forma que venham a romper o silêncio herdado dos tempos de escravidão e imposto pela predominância de narrativas brancas no percurso da história: “Em uma cultura na qual a voz histórica dominante tem sido a branca, existe uma necessidade vital de que os afro-americanos apresentem suas vidas, passadas e futuras, de igual importância na ‘história americana.’”⁸⁰ (CAMPBELL & KEAN, 1999, p. 74).

Sobre a representação da diferença racial na cultura ocidental, Hall (1997) evidencia três momentos de encontro entre o negro e o branco que moldaram os ideais ocidentais sobre a representação do negro e que marcaram esta diferenciação de raças: o primeiro, no século XVI, pelo encontro entre mercadores europeus e os reinos africanos que deram início ao fornecimento de escravos nos três séculos decorrentes; o segundo, a colonização europeia na África no período do alto Imperialismo; e o terceiro, as migrações pós Segunda Guerra de países terceirizados para a Europa e a América do Norte. Através de imagens e anúncios publicitários, Hall (1997) ilustra como estes contatos entre culturas definiram a imagem da diferenciação racial de forma extremamente depreciativa, a qual acabou sendo propagada: “Os ideais ocidentais sobre ‘raça’ e imagens da diferença racial foram profundamente moldadas por estes três encontros fatídicos”⁸¹ (HALL, 1997, p. 239).

Harper Lee reforça o debate sobre o racismo e a injustiça social no contexto dos anos 1960 e, segundo Sundquist (apud METRESS, 2006), os problemas da segregação dos Estados Unidos não eram restritos apenas ao sul naquela época; porém, sabemos que o preconceito racial nunca foi completamente exterminado, tanto na América do Norte quanto em demais lugares do mundo.

80 Nossa tradução. No original: “In a culture whose dominant historical voice has been white, there is a vital need for African Americans to present their lives, past and future, as of equal importance in the American story.”

81 Nossa tradução. No original: “Western ideas about ‘race’ and images of racial difference were profoundly shaped by those three fateful encounters.”

Por mais que faça uso de sua licença poética para retratar o preconceito racial como visto de sua perspectiva de mulher branca do Alabama que, diferente daqueles ao seu redor, aparentemente enxergava o erro atroz do separatismo entre raças, a autora falhou em considerar que muitos dos termos usados na linguagem narrativa para se referir aos negros são moralmente danosos (*nigger, niggers*), tanto na década de 1930, como na década de 1960, bem como nos dias de hoje⁸². Abaixo se encontram alguns exemplos, no texto original em inglês (tradução nossa nas notas de rodapé):

“Don’t you believe a word he says, Dill”, I said. “Calpurnia says that’s nigger-talk.”⁸³ (LEE, 1982, p. 49)

“Your father’s no better than the niggers and trash he works for.”⁸⁴ (LEE, 1982, p. 135)

“He’s got a colored woman and all sorts of mixed chillun.”⁸⁵ (LEE, 1982, p. 214)

“Too proud to fight you nigger lovin’ bastard?”⁸⁶ (LEE, 1982, p. 99)

Contudo, Atticus é contra o uso dessas palavras e ensina a Scout que ela não deve repetir os termos pejorativos que ouvia na escola:

“Do you defend niggers, Atticus?” I asked him that evening.

Of course I do. Don’t say nigger, Scout. That’s common.”

“s what everybody at school says.”

“From now on it’ll be everybody less one—”⁸⁷

(LEE, 1982, p. 99)

4. As armadilhas da história única

Como visto anteriormente, sabemos que *O sol é para todos* é uma narrativa que aborda múltiplos temas, como a perda da inocência, que constitui um aspecto positivo com relação à obra, pois retrata a personagem feminina de forma otimista. Sabemos, ademais, que a figura paterna foi construída pelo público leitor como um modelo de advogado heroico, no entanto, críticas posteriores contestam que o herói não deixa de ser humano e apresentar falhas, principalmente relacionadas ao que defende em corte. E por fim, constatamos que a autora acresce ao debate sobre o racismo e a injustiça social, contudo, fracassa ao disseminar em sua narrativa expressões ofensivas aos negros.

82 Ver nota 2.

83 “Não acredite em uma palavra que ele diz, Dill”, eu disse. “Calpurnia diz que isso é conversa de preto”.

84 “Teu pai não é melhor do que os pretos e o lixo que ele defende.”

85 “Ele tem uma mulher de cor e tudo que é criança mestiça.”

86 “Muito orgulhoso para lutar, seu bastardo adorador de pretos?”

87 “Você defende pretos, Atticus?” Perguntei a ele naquela noite. “Claro que sim. Não diga preto, Scout. Isso é vulgar.” “É o que todo mundo na escola diz”. “De agora em diante, será todo mundo menos um”.

Dadas tais constatações acerca da obra, conclui-se que esta é de inegável relevância literária, mas deve-se considerar que expõe apenas um ponto de vista sobre uma questão tão delicada como o racismo. Remete-se, aqui, ao que Adichie⁸⁸ (2009) adverte e denomina em sua fala de “o perigo de uma única história”. A própria Adichie, escritora nigeriana, expõe seu relato pessoal de como na infância os livros infantis britânicos e norte-americanos lhe abriram o olhar para muitos mundos, mas que a consequência não intencional desse primeiro contato foi um sentimento de que pessoas como ela não habitavam o mundo literário. O que lhe salvou de ter uma única história do que é a literatura, diz a autora, foi a descoberta posterior de escritores e escritoras africanos.

Adichie (2009) prossegue ao dizer que a “única história” é uma criação dada pela repetição, ao mostrar um povo, cultura ou pessoa apenas de uma forma, continuamente, até que aquele acabe se tornando uma única história, que nada mais é que o estereótipo do que é o outro. A literatura, assim como a economia e a política, é igualmente detentora de poder, e o poder na literatura é a capacidade não só de contar a história de outro alguém ou algo, mas de tornar aquela a história definitiva do outro (ADICHIE, 2009).

Dessa forma, percebemos a literatura como possuidora do poder de propagação de preconceções ao retratar um povo, cultura ou pessoa por um único olhar, e, portanto, destaca-se a importância de buscar outras literaturas para escapar do ciclo de reprodução de estereótipos negativos de representação cultural.

Considerações finais

Por fim, apura-se que *O sol é para todos* representa o que se pode chamar de uma “única história”, pois retrata, de fato, um único olhar – o do branco – sobre a questão do racismo. Nesse sentido, consideramos fundamental que outras literaturas, de diferentes lugares de fala, sejam descobertas e consideradas, dado o problema do estereótipo, ao qual a obra falha em escapar, principalmente no que diz respeito ao uso de expressões problemáticas e ofensivas. Além disso, os protagonistas são brancos. Sem deixar de considerar as constatações que levaram a repensar a obra, ocorridas principalmente pelo distanciamento histórico, considera-se que o livro representou um importante marco em sua época de publicação, nos anos 1960, e desde então tem gerado uma abertura ao debate sobre o racismo e questões de classe, discussões que ainda não tiveram resolução.

Por outro lado, salienta-se o caráter inovador e positivo da obra de Lee no que diz respeito à representação da mulher no *bildungsroman* feminino, tendo Scout se afirmado ao longo da narrativa como uma personagem que contesta o papel submisso da mulher na sociedade patriarcal de seu tempo.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozie. *O perigo de uma única história*. 2009. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br> Acesso em 20 jun. 2017.

88 Na fala, Chimamanda Ngozi Adichie aprofunda as noções do “perigo de uma única história”. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br> Acesso em 20 jun. 2017.

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. De Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CAMPBELL, Neil; KEAN, Alasdair. *American cultural studies: an introduction to American culture*. Nova York: Routledge, 1999.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. *Signs*, vol. 1, n. 4, p. 875-893, 1976.
- FREEDMAN, Monroe H. Atticus Finch—Right and Wrong. *45 Ala. L. Rev.* 473, 1994.
- HALL, Stuart (ed). *Representation: cultural representation and signifying practices*. Londres: Sage, 1997.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. De Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- LEE, Harper. *O sol é para todos*. Trad. de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- _____. *Go set a watchman*. New York: Harper Collins, 2015.
- _____. *How to kill a mockingbird*. New York: Warner Books, 1982.
- METRESS, Cristopher. The rise and fall of Atticus Finch. In: BLOOM, Harold (org). *To Kill a Mockingbird: Modern Critical Interpretations*. Chelsea: Chelsea House, 2006.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SALINGER, J. D. *The catcher in the rye*. Boston: Little Brown, 2001.

NÉLIDA PIÑON E OS FANTASMAS DO PASSADO: AS ANDANÇAS DE UM CORAÇÃO

*Luís Alberto dos Santos Paz Filho*⁸⁹

Resumo: O trabalho tem por objetivo realizar uma análise hermenêutica da obra *Coração Andarilho*, de Nélida Piñon, embasada na proposta de tríplice mimese, de Paul Ricoeur, presente nos textos *Tempo e narrativa* e *Teoria da interpretação*. O estudo foca na relação da personagem-autora com a temporalidade e com sua capacidade de gerar os recursos narrativos que corroboram com a indexação de um jogo ficcional autobiográfico. Ao se estabelecer uma conexão entre os processos constitutivos da obra, seus efeitos serão percebidos e discutidos a partir de noções (advindas da *Poética* de Aristóteles e revisitada por Ricoeur) num jogo direto com a compreensão do tempo, segundo Santo Agostinho no livro XI de suas *Confissões* (também sob a releitura de Ricoeur). Levando em consideração os três níveis da análise hermenêutica (o tempo de produção da obra, cujas informações são retidas no acervo cultural e social do autor, a obra em si enquanto ferramenta de comunicação, e o tempo da recepção da obra), este trabalho tem por finalidade considerar a obra de Nélida Piñon como peça fundamental na inserção de uma identidade feminina na Literatura brasileira - identidade esta que será revestida pelo protagonismo de suas personagens, que passam a ocupar um local importante de fala no espaço literário - e que em *Coração Andarilho*, o jogo metaficcional compõe um desnudamento literário levando à proposta de uma leitura determinada a relacionar passado e futuro numa congruência significativa para o leitor, para a própria autora e para o movimento artístico nacional.

Palavras-chave: Hermenêutica. Escrita memorialística. Nélida Piñon.

O Brasil é a terra de uma das mais admiráveis romancistas da América Latina: Nélida Piñon.

Octavio Paz

Talvez a criança Nélida, que fui, seja uma mera invenção, uma fábula imprecisa. Como alcançar o passado e atualizá-lo no empenho de trazê-lo à tona?

Nélida Piñon

Nélida Piñon nasceu no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937. Descendente de galegos, desde criança descobriu o dom para a escrita, tornando seu objetivo pessoal profissionalizar-se nessa carreira. Formou-se em jornalismo, recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais. É a quinta ocupante da Cadeira 30, eleita em 27 de julho de 1989, na sucessão de Aurélio Buarque de Holanda, e recebida em 3 de maio de 1990 pelo Acadêmico Lêdo Ivo.

Este trabalho se propõe a analisar a obra *Coração andarilho* (2009). Mas antes de se passar de fato à leitura da obra, faz-se importante destacar um trecho do discurso de posse da autora na ABL:

[...] Trago, pois, na imaginação, vestígios de uma viagem que não fiz – com meu corpo – e o gosto do sal inerente à travessia atlântica. Trago, sim, comigo, junto à atração pelo novo, as hesitações típicas de quem penetra um país pela primeira vez e desconhece os costumes locais implantados há mais de quatrocentos anos.

⁸⁹ Mestrando em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), luis.alberto@acad.pucrs.br.

Graças, no entanto, a essa inexperiência e à curiosidade sempre incensada por um país que olho com paixão, que a vida não arrefece e os dias renovam na pira do cotidiano, respondo por encargos e sortilégios provenientes, muitos deles, dos sentimentos que habitaram meus avós, Amada e Daniel, e meu pai, Lino. Todos eles originários de uma Galícia povoada de lendas e de seres ansiosos por partir para longe e marcados, ao mesmo tempo, pelo instinto da volta à terra, por cujas montanhas circulavam os fantasmas dos celtas, esses indomáveis desbravadores do imaginário.

Não sei a que intriga e arдил do destino meus familiares obedeceram quando apontaram no mapa de suas aldeias o desenho febril e exaltado do Brasil.

Afinal, cada homem viaja em busca de uma estrela que recebe o nome caro aos seus sentimentos. E traz às costas a sacola da ilusão e da intranquilidade [...] (PIÑON, 1990)⁹⁰.

Este excerto parece servir como alusão geral ao projeto de sua escrita memorialística, conforme será analisado nas linhas que se seguem.

Todo resgate memorialístico é invenção. Nélida Piñon ressalta, nas primeiras páginas de sua obra *Coração andarilho*, que a recuperação de suas memórias familiares (que não são só suas) é um exercício também de imaginação. A recuperação das informações, sobretudo de uma fase tão longínqua quanto a infância, só pode se embasar na subjetividade e na fantasia. Nesse sentido, toda memória é compartilhada. Em sua obra, a personagem Nélida revela que muito do que é narrado se deve ao que foi lhe dito mais tarde por seus pais, avós e tias. Nélida não foge de sua condição de ficcionista e admite que a profissão será o local primeiro de sua fala nessa obra que se propõe memorialística.

É válido ressaltar que o texto de Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico* (2008), foi utilizado como um dos guias de leitura para a composição deste trabalho. Lejeune estudou, durante muitos anos, o pacto entre leitor e autor diante de uma obra de cunho memorialístico - pacto este que encaminha o leitor para a aceitação de *realidade* das experiências narradas pelo autor. É evidente, contudo, que sempre se leva em consideração o aspecto fictício típico do texto literário, como a própria Nélida evidencia na abertura de seu texto. Por isso, a narrativa torna-se uma fabricação (LEJEUNE, 2008, p. 103).

A aproximação e o distanciamento do foco narrativo entre primeiro e terceira pessoa se faz de forma que a personagem-narradora aproxime o leitor às suas vivências da infância, bem como de sua família, enquanto que a narrativa em terceira pessoa destaca o fato de as memórias se constituírem de relatos outros.

Cabe aqui pensar no processo de mimese proposto por Paul Ricoeur em sua obra "Tempo e narrativa: tomo I" (1994). No capítulo intitulado "Tríplice mimese", o autor elabora a conceituação do processo mimético através de sua releitura da "Poética", de Aristóteles, e auxiliado pelo resgate de alguns conceitos presentes em Santo Agostinho. Neste processo, compreendido como três momentos do desenvolvimento da obra, a mimese I seria o momento da pré-figuração. Sobre a mimese I, Ricoeur diz que "representar a ação é, primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano" (RICOEUR, 1994, p. 101). A esse momento pode-se traçar o paralelo com a introdução da obra de Nélida Piñon: as informações que dizem respeito a toda a contextualização acerca de sua própria condição de escritora, ano de produção (no caso, 2009) e toda a trajetória que a levou a produzir esta obra da forma como ela se apresenta são índices de uma pré-condição da obra.

90 *Discurso de posse* de Nélida Piñon à Academia Brasileira de Letras, em três de 03/05/1990.

Não é à toa que a proposta de Nélida na estruturação de sua obra tem início com a revelação de seus métodos narrativos. Segundo Ricoeur, “o simbolismo confere à ação uma primeira legibilidade” (RICOEUR, 1994, p. 93). Ao assumir o posto de mulher adulta, escritora, não assume apenas a carga da personificação da ficcionista mundialmente famosa, mas também serve para fortalecer o processo de verossimilhança da narrativa, uma vez que a recuperação da memória se dará pela adulta que olha para seu próprio passado e, com isso, abre à possibilidade de falhas, inconsistências e imaginação.

Um dos principais momentos da obra - e também, um dos primeiros - é a questão do nome: aqui há o sentido de um mito fundador, do qual a narrativa memorialística absorve elementos para constituir uma fábula. Nélida deve seu nome a uma tia que lutou contra o poder do avô da personagem narradora - este queria que a neta se chamasse Pilara. No final das contas, a tia sai vitoriosa de sua empreitada e a pequena Nélida é batizada. O que torna esse trecho da narrativa muito instigante é o fato de o nome da personagem servir como uma espécie de anagrama do nome do avô (Daniel). Não seria, então, no final das contas, ele o vencedor? Trazer este tipo de acontecimento à trama faz com que a imaginação do leitor deleite-se nesse jogo familiar. Em sua obra “Teoria da interpretação” (1976), Ricoeur diz que:

A noção de trazer a experiência é a condição ontológica da referência, uma condição ontológica refletida dentro da linguagem como um postulado que não tem justificação imanente [...] A postulação da existência como base de identificação é o que Frege, em última análise, quis dizer quando afirmou que não nos satisfazemos apenas com o sentido, mas pressupomos uma referência. E esta postulação é tão necessária que devemos acrescentar uma prescrição específica, se desejamos referir-nos a entidades ficcionais como as personalidades de uma novela ou de uma peça de teatro. (RICOEUR, 1976, p. 32)

É válido ressaltar, então, que embora sua narrativa traga à tona suas origens familiares, não é o sobrenome “Piñon” que protagoniza o mito inicial de sua vida, mas sim o “Nélida”, fato que corrobora à individualização potencial da personagem-narradora como a mulher escritora. Outro fator decisivo para essa escolha é a capa de seu livro, que traz uma foto sua como criança, o que reforça a questão de se abordar um resgate memorialístico da infância, e não da autora reconhecida.

Para Nélida, a reconstrução da vida é uma invenção e também um exercício laborioso. Muito do que ela acredita a respeito de sua própria trajetória deve-se ao que lhe contaram. Suas lembranças foram constituídas ao longo do tempo por conversas, fotografias, registros pequenos de um cotidiano enterrado na fantasia de sua mente. Não há por que impor um senso de “verdade” indiscutível. Inventar sua própria versão de criança é recriar um passado vivido.

A obra de Nélida faz um jogo com o tempo. Se não se pode apreender o passado em sua concretude, mas apenas projetá-lo a partir de informações que lhe foram incutidas na memória, então o que o relógio marca na passagem física dos anos é um mero esforço para conceber uma versão ilusória de quem se foi. Ao resgatar alguns conceitos de Heidegger, Ricoeur diz, em “Tempo e narrativa” que:

Dizer-se agora torna-se para nós sinônimo de ler a hora no relógio. Mas enquanto a hora e o relógio permanecem percebidos como derivações do dia, o qual liga inquietação à luz do mundo, dizer agora retém sua significação existencial; é quando as máquinas que servem para medir o tempo são despojadas dessa referência primária às medidas naturais que dizer agora retorna à representação abstrata do tempo. (RICOEUR, 1994, p. 100)

Nélida cria uma metáfora de fantasmas para representar esse esforço coletivo de (re) criar as recordações de uma família. Talvez toda essa batalha seja um movimento de afirmação identitária do “eu”. É possível identificar na obra de Nélida um forte espírito de auto-convencimento, como se tudo o que é narrado fosse uma forma de se inserir naquele tempo que já se foi e, assim, justificar, de certo modo, tudo o que ainda é e lhe sobrou. A memória aqui funciona como um jogo meticuloso de criação e elogio. A maneira como a memória de sua família é introduzida na história faz com que cada ser ganhe vida a partir das palavras de Nélida e, dessa forma, se perpetue no tempo.

A relação da pequena Nélida com o avô forma o laço mais importante da narrativa. Ele é o responsável por apresentar um mundo aventureiro para a criança que explora tudo com curiosidade. A posição anticlerical do avô também parece ter influenciado a vida da personagem - que viria a se tornar uma escritora que recorre a temas religiosos de forma crítica, ácida e questionadora. A postura séria e tradicional do avô Daniel contribuiu para uma educação consistente de Nélida, e, como ela relata, “para uma perfeita cortesã”. Outro ponto de suma importância nesta relação é o contato com a leitura. O avô Daniel foi o responsável por apresentar a literatura para Nélida, entretendo-a com uma vasta biblioteca. Segundo Ana Caballé:

El memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos: el objeto inmediato de su empresa no es tanto el mundo exterior como la propia vida que se quiere revivir mediante al recuerdo. El memorialista suele evoca acontecimientos o personas de alguna transcendencia, que incluyeron en su presente o que ocasionaran consecuencias de interés en su futuro o en el de sus contemporáneos (CABALLÉ, 1995, p. 41).

Ao se pensar no processo mimético proposto por Ricoeur no tocante ao passo da mimese I, pode-se conceber que o mundo originário do autor influencia diretamente nas escolhas narrativas a serem elaboradas. Dessa forma, ainda que pensemos a obra memorialística como, fundamentalmente, uma obra de ficção, o texto de Nélida propõe justamente um jogo que transcende o livro e aponta para referencialidades empíricas externas à Literatura. É uma provocação para que se enxergue na vida da própria autora o enredo de sua personagem em *Coração andarilho*. Cabe ao leitor aceitar o pacto de leitura que se propõe. Se assim o fizer, pode-se conjecturar que as escolhas de Nélida dizem respeito à imagem que ela deseja passar como indivíduo e como escritora nata. Na obra “Teoria da interpretação”, Ricoeur diz que:

Alguns textos reestruturam simplesmente para os seus leitores as condições de referência ostensiva. Cartas, relatos de viagens, descrições geográficas, diários, monografias históricas e, em geral, todas as descrições da realidade podem fornecer ao leitor o equivalente da referência ostensiva no modo de “como se” (“como se lá estivesse”), graças aos procedimentos ordinários da identificação singular. (RICOEUR, 1976, p. 47)

Em dado momento da narrativa, Nélida assume-se como uma escritora diarística. Segundo a personagem-narradora, tudo o que ela narra são entradas e saídas da vida cotidiana, um registro constante de o que ela sabe, o que ela vive, o que ela vê. Nesse sentido, toda sua narrativa é uma viagem constante entre espaços, tempos e possibilidades. Assim como a vida, a narrativa piñoniana é uma aventura entre ficção e *verdade*, entre origem e fim, mito e alusão. O texto de Nélida é uma obstinação, o mergulho mais intenso a uma retórica familiar e pessoal que acaba por transcender os espíritos dos bairros cariocas, da ilha de Paquetá, dos bondes, dos livros, dos bolos, dos vestidos, das igrejas e das fotografias.

A formação em escola de freiras e a língua alemã foram constantes em sua vida. Pensar o mundo em outra língua possibilitou à Nélide viver numa diagramação horizontal da vida, na qual o dia seguinte sempre era uma descoberta de palavras, de gestos, de costumes e de ordens sociais. O questionamento aos hábitos religiosos (herdado do avô) parece romper com a estética social local. Entretanto, o Brasil sempre foi o pano de fundo de suas narrativas. A nação é a protagonista das possibilidades de seus sonhos: seja na compreensão de suas origens na Galícia ou em viagens oníricas para uma Europa - que nada mais era do que um possível bairro próximo a sua casa. O Brasil era tão pequeno que cabia no seu campo de visão. Mas também era tão grandioso que não caberia em suas páginas, no decorrer do tempo.

Quando finalmente foi à Espanha, pode sentir a conexão com sua família. Como uma árvore que se nutre através das raízes, Nélide pode entender que sua vida é uma constelação formada por sua família. Todos como um. Vagando por aquelas paisagens emotivas, Nélide deixa-se perder: “Na contemplação do vale, eu perdia a noção do tempo. Nenhuma presença inimiga me ameaçava. A realidade, ora a meu favor, ensinava-me viajar com a imaginação e pousar a salvo no quarto” (PIÑON, 2009, p. 107).

De acordo com Ricoeur, em “Tempo e narrativa”, o processo de mimese II diz respeito à “mediação entre acontecimentos individuais e uma história considerada como um todo” (RICOEUR, 1994, p. 103) e que “o arranjo configurante transforma a sucessão de acontecimentos numa totalidade significativa, que é o correlato do ato de reunir acontecimentos e faz com que a história se deixe seguir” (RICOEUR, 1994, p. 105). A partir disso, a obra de Nélide apresenta-se como a manifestação de uma voz que propõe um exercício de coletividade através da individualidade. Parece lógico pensar que o movimento é simples, mas não. Primeiro é preciso entender que a narradora é uma adulta que se debruça sobre as próprias recordações. Sua motivação é subjetiva e recheada de emoções que a tentam a construir uma narrativa episódica. A narradora, dessa forma, está em sua forma mais pronta, vendo com certa distância os acontecimentos de sua vida passando nas páginas que escreve, embora esteja num processo de reinvenção através dessa retomada. Assim, o leitor encontra com esta personagem-narradora e é guiado por suas palavras que escolhem exatamente o que contar de cada vez, cada cena como um maestro que comanda a sinfonia.

A respeito desse processo de exteriorização intencional, Ricoeur diz, em “Teoria da interpretação”:

[...] a condição de exterioridade não só [como um acidente cultural, como uma condição contingente do discurso e do pensamento, mas também como uma condição necessária do processo hermenêutico. Só uma hermenêutica que use a distanciação de uma maneira produtiva pode resolver o paradoxo da exteriorização intencional do discurso (RICOEUR, 1976, p. 49).

O nomadismo presente no título da obra é entendido aqui de duas formas: primeiro, há a condição de uma memorialista numa viagem constante entre os tempos para efetuar o resgate de suas recordações através da linguagem; segundo, há a condição da mulher, historicamente subjugada e inferiorizada, perdendo o posto de protagonista de sua própria vida. Ambas as questões são recorrentes na obra piñoniana. Se, por um lado, o trabalho de uma escrita que se propõe como memorialista é um exercício frequentemente visto em seus romances e contos, o posicionamento contra um machismo cultural e histórico enraizado na cultura é feito de forma extremamente irônica e ácida. O coração andarilho de Nélide

resolve ambas as questões, colocando a personagem-narradora como persona consciente de sua posição social ao mesmo tempo em que se propõe, de forma sutil, questionamentos acerca da condição de mulher. Como exemplo nesse trecho, em que comenta a narrativa de Homero e fala sobre Cassandra: “quantas vezes já não chorei, fui cúmplice desta mulher sofrida. Hoje, porém, postergo a dor, não posso sofrer” (PIÑON, 2009, p. 309).

Já a essa altura chega-se à fase adulta da personagem, o que traz um momento de maior reflexão acerca de sua condição como escritora e projeções e desejos para um futuro possível. Sua relação com a arte está em plena consistência, e, em diversos momentos, são apresentados trechos que revelam sua visão filosófica sobre o tema:

Mas não há como fugir da arte, que é cênica, caricata e transita entre nós, mortais, com o intuito de nos devorar. Ao menos é o que sinto, quando vejo pedaços meus irem embora, abocanhados pelas palavras. E, como se não bastasse, esta arte intervém nos afazeres da casa, liga a chama do fogão a pretexto de fazer um ensopadinho. Claro que ela é tão simplória e comezinha como nós. Em compensação, esta arte arrasta consigo o sentido da piedade, comove, parece indiferente à crueldade do autor. (PIÑON, 2009, p. 294)

Sou cênica. Amo o teatro. Desde a infância ganhei a noção de que os artifícios expressam igualmente o sentido coletivo. E de que qualquer tema, ao representar-me, emergiu do meu drama. Assim, era comum no passado agir como fazendo parte de uma trupe que tinha como ganha-pão a representação histórica. (PIÑON, 2009, p. 320)

Ao chegar naquilo que Ricoeur identifica como mimese III, isto é, “a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1994, p. 110), Nélida oferece uma série de vestígios que levam o leitor a identificar em seu texto as relações presentes entre a ficção na obra e a referência externa, na vida real. É o caso, por exemplo, dessa passagem:

Já de volta a Barcelona, enfrento de novo as páginas finais do romance *Tebas do meu coração*, após vinte dias de desconsolado peregrinar. Em Santiago, abracei o santo na sua perene catedral, esquivei-me do olor do incenso... (PIÑON, 2009, p. 322)

Ao fazer menção a um romance de sua autoria, Nélida coloca, novamente, a personagem como autorreferencial, estabelecendo um jogo com o público receptor da obra que compreenderá o elemento mimético criado no texto. Isso traz à tona, sem dúvidas, o fato de, à época do lançamento da obra *Coração andarilho*, Nélida já ser uma escritora renomada, tendo sido a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras. Essa identificação guia o leitor a uma dada leitura da obra que, como se pode observar através de pesquisa em bancos de dados de teses e artigos, tem-se mantido ao longo do tempo. De acordo com Ricoeur, portanto, esse processo de refiguração da obra, que conta com o leitor, completa o círculo mimético.

O processo de desdobramento da personagem criança na adulta também leva a um movimento de libertação: se a Nélida criança tratava de não desafiar as normas estabelecidas no círculo familiar, a adulta busca uma liberdade que transcende as origens na Galícia, embora nunca deixe de se espelhar na sua mãe. Nélida parece ter como objetivo não apenas honrar aqueles que são tão importantes na sua formação como pessoa, mas também ser um pouco de cada e mostrar de que forma ainda os carrega consigo.

Em *Coração andarilho*, Nélida assume o posto de uma lembrança sentimental de sua vida. O pai Lino e a mãe Carmen são apresentados como peças fundamentais na constituição

da adulta que narra. Sempre rodeada por muitos familiares, Nélida pode identificar em sua casa muitos aspectos da vida que seriam retratados em suas obras futuras. Como um exercício constante de suas vivências, a obra reverencia o que há de melhor em seu passado, ao passo que planeja um futuro a partir desse exercício de avaliação da vida.

De modo geral, Nélida apresenta, em sua obra, uma relação romanceada com suas memórias. Da mesma forma, o faz no tocante à sua relação com a literatura. Seus familiares aparecem como personagens de um romance cujo objetivo é auxiliar a pequena Nélida a se tornar uma pessoa boa e instruída. O texto é construído com uma linguagem clara, poética, narrativa em seus pontos mais altos. Há uma linearidade temporal que permite acompanhar o crescimento da personagem conforme o texto avança. É uma obra sobre ambições, sobre permanência. A autora revela, através do texto, que ainda está ali, com o avô Daniel, o pai Lino, a mãe Carmen e todas as outras figuras que fazem parte do seu imaginário, de suas memórias.

Em República dos sonhos, obra de Nélida, há a seguinte passagem: “- Cuidado, Eulália, desconfie das palavras. Elas tanto afirmam quanto desdizem. E isto por conta da nossa vaidade” (PIÑON, 2014, p.14).

De forma elucidativa, todo o projeto literário de Nélida parece emergir daí: um cuidado com as palavras, uma desconfiança perene, aguçada, uma dúvida, uma razão contraditória. De tudo o que há nesse coração que vagueia pelos campos inertes do tempo, de tudo o que há nas origens em uma Europa distante, numa Guanabara cheia de comidas e passeios, de tudo o que há nas palavras de Nélida Piñon, há um pouco da memória de todos, há um calor nas coisas que faz com que decidamos acreditar.

REFERÊNCIAS

CABALLÉ, Anna. *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX*. Málaga: Megazul, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PIÑON, Nélida. *A república dos sonhos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.

_____. *Coração andarilho*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

_____. *Discurso de posse à Academia Brasileira de Letras*. 1990. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/nelida-pinon/discurso-de-posse>>. Acessado em: 22.06.2017

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. *Tempo e narrativa: tomo I*. Campinas: Papyrus editora, 1994.

CODA PARA UNA FRUTA RARA: LA QUINTAESENCIA⁹¹ DE PERE GIMFERRER

Rosane Cardoso⁹²

Resumen: Este artículo trata del poema “Canción para Billie Holiday”, de Pere Gimferrer Torrens. A partir de esta obra, se discute la intertextualidad posible entre la poesía y el jazz, entre la cantante referida por el poeta español y las vanguardias de la época. La década de 1970 está distinguida por una generación de escritores del pos dictadura franquista que subrayan la diversidad, en la búsqueda por una voz particular que permita la experimentación formal, la metapoésía y, con eso, la problematización de la propia creación poética. El enlace con el jazz, además de una lectura intertextual, es una forma de leer el poema a través de las posibilidades rítmicas del género musical que busca en la transgresión formal su modo de existir.

Palabras-clave: La Generación del 68; Pere Gimferrer; Poesía contemporánea; Jazz.

No creo que cante. Lo que sale es lo que siento. Odio simplemente cantar. Tengo que cambiar el tono para adaptarlo a mi forma de hacerlo.

Billie Holiday

El poema es una organización de palabras que define instantes en el tiempo, creando una realidad estética, sensorial y sonora, una realidad que solo existe en el poema.

Pere Gimferrer

En las próximas líneas, busco analizar al poema “Canción para Billie Holiday”, de Pere Gimferrer, poeta ganador de varios premios, entre ellos el Premio Nacional de las Letras Españolas (1998). Gimferrer es miembro de la Real Academia Española (RAE). Nacido en Barcelona, escribe en catalán y castellano. Además de poeta, es traductor y crítico literario. Sobre su poesía, todo empieza en 1963, con el libro *Mensaje del Tetrarca* (RAE). Es característico en su poesía el collage de materiales distintos, la subversión a las reglas de puntuación, la experimentación, la irregularidad de los versos. Su trabajo puede ser acompañado a través de la publicación de una antología de sus poemas. *Primera y última poesía* recompila las obras más importantes de la primera etapa en castellano: *Arde el mar* (Premio Nacional de Poesía, 1966), *La muerte en Beverly Hills* (1968), *De “Extraña fruta” y otros poemas* (1969), y los más recientes: *Rapsodia* (2011) y *Alma Venus* (2012).

Para Gimferrer, no hay, entre los primeros y los últimos, ninguna diferencia notable. “Sigo teniendo el mismo concepto de la poesía y de la mayoría de las cosas que cuando empecé. Si acaso, ahora tengo un mayor dominio del endecasílabo y el alejandrino” (DÍAZ DE QUIJANO, 2013). En entrevista a Díaz de Quijano, Gimferrer destaca, considerando su

91 Además de este título resaltar la obra de Pere Gimferrer, es también una referencia a la serie de músicas de Billie Holiday grabadas por Columbia Records, entre los años de 1933 y 1942 y recompilada en los años de 1990. *The Quintessential Billie Holiday* comprende 9 discos.

92 Professora da área de Literatura da Universidade do Vale do Taquari (Univates) e da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), doutora em Teoria Literária (PUCRS), rosanemc@univates.br.

trabajo de traducción y de poeta que escribe en otros idiomas que “cada idioma tiene su propia dinámica”. Durante décadas, escribió en catalán. Después, a partir de 2004, pasa a escribir otra vez en castellano. Él también escribe en francés e italiano.

La Generación del 68, “Los novísimos”, tendrá su momento al final de la dictadura franquista. O, más bien, creciendo en los años duros de la represión, pasan a celebrar la democracia a la vez que viven varios cambios en lo que atañe a la globalización, la crisis ideológica, las nuevas percepciones sobre la historia y la cultura. Así que la década de 1970 será marcada por una generación de escritores plagados en la diversidad, lo que va a promover la búsqueda por una voz particular a través de la experimentación formal, el gusto por un lenguaje intertextual no solo literario y la metapoesía, que es la problematización de la propia creación poética. Además, Blanco Aguinaga subraya que, alrededor de 1965, el realismo social entró en crisis, disminuyendo, incluso, su presencia editorial:

Fundamentalmente se acusa a la novela y a la poesía realistas de lo que se dado en llamarse “contenutismo” (es decir, de prestar atención exclusiva al contenido), así como de esquematismo conceptual y, correspondientemente, de despreocupación por los elementos propiamente literarios de la estructura y el lenguaje narrativos y poéticos (BLANCO AGUINAGA, 2000, p.543).

Rompiendo con los modelos tradicionales, los poetas retoman algunos trazos de las vanguardias del inicio del siglo XX, sobre todo el surrealismo, lo que permite el uso de imágenes oníricas y la escritura automática, huyéndose de un discurso lógico. Forman parte de sus textos frases publicitarias, citas de obras conocidas, letras de músicas. Aunque existe una fuerte crítica al consumo, utilizan términos de los medios de comunicación (el cine, la radio, la prensa, los cómics). Esta efervescencia de posibilidades no impide la preocupación con temas serios como la guerra y el racismo (PEDRAZA & RODRÍGUEZ, 2000). La antología *Nueve novísimos poetas españoles*, de José María Castellet, destaca los poetas de la generación: Leopoldo María Panero, Manuel Vázquez Montalbán, Guillermo Carnero, Antonio Martínez Carrión, Ana María Moix, José María Álvarez, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix y Pere Gimferrer (PEDRAZA & RODRÍGUEZ, 2000).

Lo que se percibe en la obra de Pere Gimferrer es que a esta altura de la literatura no se habla más de poetas españoles, sino de poetas. Los enlaces poéticos de Gimferrer son con hispanoamericanos, norteamericanos y europeos de otro norte lírico. Además, el arte cinematográfico – ya un hallazgo de las primeras vanguardias – toma más peso con él, así como la música. El poema “Canción para Billie Holiday” forma parte del libro *Extraña fruta*, una referencia obvia a la música que es seguramente la más emblemática de Holiday, *Strange fruit*:

Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh!

Here is fruit for the crows to pluck,
 For the rain to gather, for the wind to suck,
 For the sun to rot, for the trees to drop,
 Here is a strange and bitter crop.

Negra y pobre en tiempos de profunda segregación racial en Estados Unidos de América, Eleanora Fagan Gough (1915-1959) se cayó, muy tempranamente, en la prostitución. Violaciones, cárcel y todo el tipo de exclusión social formaron su educación a lo largo de la adolescencia hasta que, por fin, la música la elevó al estamento de una de las cantantes más importantes del jazz. Cuenta la leyenda que Holiday compuso *Strange fruit* tras una gira por la región sureña donde pudo ver negros pendientes en árboles, ahorcados por grupos racistas. Balanceándose al viento, ellos se parecían, a lo lejos, a frutos raros. De hecho, la letra de la canción es de Abel Meeropol, profesor que, en 1937, se quedó chocado al ver la famosa foto de linchamiento de dos afroamericanos, falsamente acusados de violar una joven blanca, en Marion, Indiana, región Norte, no Sur, como sugiere la canción. La foto es de 07 de agosto de 1930.



Foto: Lawrence Beitler

La grabación de Holiday ocurrió en 1939, tras varios periplos y polémicas, y presentada públicamente en el Café Society, New York, un club nocturno que reunía socialistas, comunistas, sindicalistas y demócratas. El local fue cerrado en comienzos de la década de 1950, durante la caza a los comunistas liderados por el jefe de FBI, J. Edgar Hoover (MARGOLICK, 2012).

Billie Holiday, de acuerdo con Arnaud e Chesnel, no poseía grandes recursos vocales, pues su registro era limitado, a veces ácido, incluso desagradable (ARNAUD & CHESNEL, 1991, p. 19). Aun así, es unánime la opinión que es la voz más conmovedora del jazz. La distinguen la dicción, el fraseado, el vibrato controlado y la calidad de poder amplificar a su gusto las notas suspensas que la aproximan, igual que las digresiones, al estilo recurrente en el jazz que es la improvisación. Como aludido *ad nauseam* por los críticos, la voz de Billie Holiday suena como un instrumento musical, más específicamente el saxofón de Lester Young, su amigo más íntimo. Las drogas que la mataron también llevaron a Young, cuatro meses después de Lady Day⁹³. Al final de su vida, ella tenía apenas un hilo de voz, lo que no eclipsaba lo tocante de su música.

La emoción disimulada, otra recurrencia en la poesía de Pere Gimferrer, aparece en momentos donde la sensibilidad hacia el contexto del propio “personaje” Billie es expresada para, casi inmediatamente, romperse en la totalidad de la obra. Es decir, se le percibe lo conmovedor, pero solamente en lo que se atañe a detalles, casi a flashes. Es decir, los recortes de los versos justo mezclan un lenguaje que remite al cine, a la fotografía, a escenas. También se puede decir que es muy semejante al modo como Billie exhibía su trabajo, sin la preocupación con la *performance* de escenario. Según relatos, ella se quedaba parada, frente al micrófono y cantaba, simplemente, como si no estuviese allí. Podemos captar algunos de esos sentidos en el poema de Gimferrer:

Y la muerte	1
nadie la oía	2
pero hablaba muy cerca del micrófono	3
Con careta antigás daba un beso a los niños	4
Lady Day las gaviotas heridas vuelven a la luz del puerto	5
Extraña fruta en el aire el crepúsculo se ausenta	6
Con una espada con un guante con una bola de cristal	7
la pecera magnética la cueva del pasado el submarino bajo las	8
mareas que fulgen	9
Lady Day cuánto amor en una juventud cuántos errores	10
cuántas tardes hablando qué deseo qué eléctricos	11
jazmines	12
cuántos cow-boys muertos como trovadores la sonrisa en los	13
labios que se tiñen de sangre	14
los gritos en las calles las manifestaciones disueltas bajo el	15
arco voltaico del poniente y los lóbregos edificios	16
irreales	17
Lady Day el amor como una libélula	18
cazador de libélulas	19
Lady Day qué despacio nos viene la experiencia todo cobra un	20
sentido se ordena como el paisaje en los ojos cuando	21
recién despiertos corremos las persianas	22
o intentamos ordenar las palabras de un	23

93 Billie Holiday ha sido apodada “Lady Day” por Lester Young. Por su parte, la cantante lo llamaba “The President” o, simplemente, “Pres”.

poema	24
Lady Day	25
Animales heridos en el bosque nuestros ojos qué piden qué	26
desean	27
qué desea esta voz en el viento de otoño un lebrelo o su presa	28
disueltos en la fría oscuridad del tiempo	29
escamoteados como naipes de una baraja los años de nuestra	30
juventud	31
Con dos vueltas de llave cerraron la cocina	32
No nos dan mermelada ni pastel de cereza	33
ni el amor ni la muerte extraña fruta que deja un sabor ácido.	34

(GIMFERRER, 2016).

No escapa a Gimferrer que, en medio a la poesía también existe el horror de la guerra, como vemos en el verso 4. En estos tiempos, el mundo aún sentía el impacto de la Segunda Guerra, así como debatía el conflicto entre Estados Unidos y Vietnam (1955-1975). También en cuanto a Estados Unidos de América, los años de 1960 comprenden el auge de la contracultura, bajo el liderazgo de la generación beat.

Sin embargo, lo más efectivo en esta comparación entre la música, la cantante y el poema de este poeta tan raro, es la aparente libertad que el jazz permite y que Billie se dio a sí misma – y lo pagó caro – y a la subversión propuesta por toda la generación del 68. Aunque el jazz, como otro género musical cualquiera, tenga sus reglas, él también se puede basar en el “drive”, el “scat” o a partir de una “jam sesión⁹⁴”, referencias a las posibilidades creativas de la construcción jazzística.

En los años de 1960, ocurre el “New Thing”, o “Free Jazz”, denominación general que se atribuye a las vanguardias de aquellos años, cuyas características revolucionarias en la historia del género comprenden que el ritmo no se localiza en un grupo específico de instrumentos, sino en la polirritmia; que el ritmo y la melodía están interrelacionados; que se rompe el concepto de fraseo, buscándose la autonomía de los distintos sonidos; y que son incorporadas experiencias sonoras de músicas de otros contextos culturales, sobre todo de África.

Asimismo, otras idiosincrasias pueden ser observadas entre la música jazzística y el poema de Gimferrer. El jazz, como la propuesta de los poetas del 68, es naturalmente irreverente. Para Hobsbawn, la esencia del jazz es **no ser** una música estandarizada o de producción en serie (HOBSBAWN, 1990, p.31). El autor evita imponer límites a la autenticidad o a exigir para el jazz una respetabilidad atinente a la música erudita. Señala cinco características (y las desconstruye) para la música jazzística: a) el jazz posee ciertas peculiaridades musicales, decurrentes principalmente del uso de escalas originarias de África Occidental; b) está apoyado de manera fundamental en otro elemento africano que es el ritmo, componiéndose de variación rítmica constante; c) emplea tonos instrumentales y vocales propias huyéndose de lo convencional; d) desarrolla formas musicales y repertorio específicos; y e) es una música de ejecutantes, lo que forma la base para la improvisación

94 *Drive*: “Tocar con ganas”; *Scat*: improvisación vocal en que palabras son sustituidas por sonidos onomatopéyicos; *Jam session*: grupo de músicos improvisando sobre los temas propuestos, sin un arreglo musical.

que, desde el punto de vista de Hobsbawn, es sobreestimada por críticos. De hecho, no hay tantos espacios para la improvisación en la construcción jazzística.

La construcción del poema puede ser considerada bajo estos signos. Hay varios ritmos en los versos que tanto pueden ser compuestos por una palabra o dos cuanto por otros de cerca de 20 sílabas métricas. Pero, sobre todo, lo que llama la atención es el hecho que el poeta siempre busca la ruptura. En puntos donde podría ubicarse el *enjambement*, la palabra a continuación simplemente evoca otra imagen que, aunque complementa el verso anterior, también desubica al lector y remite a otros campos semánticos. Es el caso de los versos 10 hasta 17.

En estos versos hay rasgos de varios planes: la música de Holiday, la vida de la cantante, escenas del cine con los estereotipos de la sociedad de consumo de la época, los cowboys, en fin, todo lo que forma parte de lo inmediato. Simultáneamente, vuelve a la luz “los gritos en las calles las manifestaciones disueltas bajo el/arco voltaico del poniente y los lóbregos edificios/ irreales”, revelando el involucramiento con las causas políticas y sociales, además de la percepción sobre el crecimiento de las ciudades.

Conforme analiza Norma Goldstein (1994), la métrica es exterior al poema y, al componer, el poeta decide si obedecerá o no las leyes de la métrica como soporte del texto. Aún conforme esta autora, el ritmo que se halla en los textos poéticos sigue al propio ritmo de la vida y sus contextos. A lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, lo que condujo el cotidiano y el ritmo poético fue la regularidad. En los tiempos de la poesía de Gimferrer la vida está más libreta y más imprevisible. Con ello, el ritmo de los poemas acompaña tal proceso y se torna más suelto, más libre y menos simétrico (GOLDSTEIN, 1994, p. 13).

Según parece, la “Lady Day” del poema de Gimferrer es algo como una nostalgia delante de este tiempo extraño. Siendo ella misma una fruta rara en su tiempo, ahora es lo único que hace sentido para el sujeto lírico que la pone como un hilo conductor ante lo que ve y lo que siente. En este sentido, el “yo” funciona como un *flâneur*. Experimentando un mundo en transformación, presenta una percepción de dualidades, de diferencias, de un nuevo mundo tras el radicalismo unilateral especialmente vivido por los españoles a lo largo del franquismo. En esta relación establecida entre el yo que vaga por las calles y la mujer que invoca en el poema hay un atropello de constataciones, lo que sigue provocando la ruptura de imágenes e ideas, como en los versos 20 hasta 24.

Se repara que, como no hay comas y puntos, el texto está más abierto y deja al lector la tarea de ponérselas. Además, las separaciones de los versos exigen un lector que los separe de acuerdo con las posibilidades significativas del poema, pensando pausas, reflexionando sobre las imágenes y, sobre todo, las posibles referencias. Como está dicho en el poema, todo cobra un sentido, todo se ordena como el paisaje ante los ojos. A lo que leemos, descorremos las persianas e intentamos ordenar las palabras del poema.

En este sentido, es esencial subrayar la importancia que la forma atinge en los años de 1960 y 1970. Como destacado en el inicio de este artículo, los Novísimos acompañan la crisis del realismo social, acusado de contentutista. Pero, según Blanco Aguinaga (2000), incluso los poetas a veces llamados de “poetas de transición” están sujetos a tal polémica. Para el crítico, hay más controversia que producción poética. Además, otro fenómeno atrapa el debate sobre la problemática poética española: el *boom* hispanoamericano.

Entre 1962 y 1967, años clave de la ruptura con el realismo, aparecen en el escenario literario *La ciudad y los perros* y *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa (Perú); *Rayuela*, de Cortázar (Argentina); *El siglo de las luces*, de Carpentier (Cuba); *Cien años de soledad*, de

García Márquez (Colombia); y *Paradiso*, de Lezama Lima (Cuba). Dejándose de lado las polémicas que se atañeron al *boom* hispanoamericano, interesa a estas reflexiones el impacto enorme de estas obras en España, respecto a público, crítica y escritura: “rompían al fin con la tendencia testimonial de la literatura hispanoamericana, poniendo en primer plano el lenguaje: única realidad esencial a la producción literaria” (BLANCO AGUNIAGA, 2000, p. 548). Así consideraban los críticos de la época, lo que, obviamente, se recayó fuertemente sobre la poesía social. No al acaso que la industria editorial de la época pasa a publicar traducciones de la Nueva Crítica, sobre todo de Todorov y de Kristeva:

Vaga y confusamente, pero con peculiar insistencia, todo ello dirigía la atención hacia una idea clave: que la obra literaria es una estructura lingüística y que, en cuanto tal, su calidad estética es independiente del “contenido”; o bien, tergiversando un principio clave del formalismo, que el contenido es la forma. [...] En la busca de modelos, de maestros, o antecedentes, tal tergiversación de lo obvio y fundamental (que la “materia” de la escritura es el lenguaje) lleva lógicamente a la busca de autores que hayan pretendido hacer de la obra literaria una realidad en sí, sin referentes (BLANCO AGUINAGA, 2000, p. 549).

La poesía de Gimferrer está cargada de referencias literarias, como Góngora, Shakespeare, Goethe, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Ezra Pound, Baudelaire, Rimbaud, Blas de Otero, entre otros, autores tan geniales cuanto diversos, cuyo apuro con el lenguaje se puede elevar a límites sorprendentes: “Lo importante de mis poemas es que puedan ser entendidos aunque no se conozcan las referencias que incluyo, igual que yo disfruto un poema de Góngora o Dante lleno de referencias que yo no poseo, no por eso el poema deja de imponerse” (DÍAZ DE QUIJANO, 2017). A eso se añade, como se le nota en “Canción para Billie Holiday”, otras manifestaciones artísticas, no solo la música como la casi materialización de imágenes, efecto ciertamente resultante de la influencia del cine.

Billard (1990), al analizar la afinidad entre el lenguaje y la cultura – en el caso del jazz, el lenguaje crudo del género con la cultura callejera – busca apoyo en *Le jazz moderne et la grande citté*, de George B. Murray que asevera que “el jazz moderno exprime mejor la sensibilidad de las grandes metrópolis contemporáneas que cualquier otra forma musical” (BILLARD, 1990, p. 209). Con ello, el sociólogo almeja plantear la íntima relación entre el jazz y la acción, amén que el jazz y la vida urbana. El movimiento, el venir-a-ser, el proceso son los elementos que constituyen esta música.

Concluyendo, el ritmo, la métrica, el contenido que Gimferrer impone a su texto poemático traducen, en larga medida, el modo de vida de su tiempo, a par de los conflictos, los cambios de comportamientos, las transformaciones políticas y sociales, las innovaciones tecnológicas, los avances mediáticos. El arte acompaña a todo y todo está en la obra de Gimferrer aunque también esté clara su originalidad poética.

Así como utilizó, en este poema específico, la referencia a una cantante, sí que podemos asociar el poema, interpretativamente, tanto a Billie Holiday como al jazz, especialmente el de los años 60/70, como un emblema de la libertad formal y de un habla propio, de reconocimiento de lo poético. Sobre Billie, ella brilló a lo largo de los años 1930 y 1940, decayendo en los de 1950. Sin embargo, ella siempre estuvo más allá de su tiempo. Sobre el jazz, en los 60, en medio a una crisis que empujaba el género a la derrocada creativa, surge el Free jazz, una ruptura inmensa: no se aceptan más límites para esta música.

Esta trayectoria es lo que permite aproximar dos contextos, no solamente como una lectura intertextual, sino como un acercamiento a los modos como el arte se reinventa. Independiente de la crisis y del decadentismo de determinada forma o tendencia, por

encima de todo está el acto de creación de esta extraña fruta llamada poeta. Llevando el poema para direcciones más desafiantes – así como el jazz y las vanguardias – Gimferrer pudo describir estas actitudes en términos de armonía, sentimiento, imágenes y ritmos. Y, a pesar de la búsqueda por un texto evocativo en desmedro de una poesía social, ahí está la angustia del hombre contemporáneo que mira hacia atrás así como para el presente, intentando, como dice el poema, ordenar las palabras de un poema llamado vida.

REFERÊNCIAS

ARNAUD, Gérald & CHESNEL, Jacques. *Os grandes criadores de jazz*. Lisboa: Pergaminho, 1991.

BEITLER, Lawrence. Linchamiento de dos hombres negros. Foto. Disponible en: <https://davidarioch.com/2012/11/11/o-linchamento-de-dois-jovens-negros-em-1930/>. Acceso en: 25 jul. 2017.

BILLARD, François. *No mundo do jazz – das origens à década de 50*. Traducción de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BLANCO AGUINAGA, Carlos et al. *Historia social de la literatura española*. v.II. Madrid: AKAL, 2000.

DÍAZ DE QUIJANO, Fernando. Las miradas afines de Gimferrer y Barceló. (Entrevista). *El Cultural*. 1 de octubre de 2013. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Las-miradas-afines-de-Gimferrer-y-Barcelo/5382>. Acceso en: 25 jul. 2017.

GIMFERRER, Pere. Canción para Billie Holiday. *Blog A media voz*. Disponible en: <http://amediavoz.com/gimferrer.htm>. Acceso en: 28 jul. 2017.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1994.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARGOLICK, David. *Strange fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEDRAZA, Felipe B. & RODRÍGUEZ, Milagros. *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: EDAF, 2000.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA/RAE. *Pere Gimferrer Torrens*. Disponible en: <http://www.rae.es/academicos/pere-gimferrer-torrens>. Acceso en: 20 jul. 2017.

A BRIEF ANALYSIS OF MAGIC IN “THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE”

*Juliana Grasieli Massmann*⁹⁵, *Makeli Aldrovandi*⁹⁶

Abstract: This work has as its object of analysis the magical elements present in the short-story *The Lion, the Witch and the Wardrobe* by C.S. Lewis. Our goal is to analyse how these magic elements influence in the development of the plot. We came to the conclusion that those magical elements that appear in the story are of great relevance for the unfolding of the plot, from the very beginning in which the access to Narnia is through a wardrobe, Narnia itself that is a magical world where rules of Earth do not apply, and the presence of a talking lion whose knowledge of the old magic saves the children’s lives. Magic is an essential element when it comes to children stories because it is through it that they develop an understanding of the reality that surrounds them.

Keywords: Magical, siblings, The Lion, The witch and the wardrobe.

1. Characters and magic objects of Narnia

The subject covered in this academic essay deals with a brief analysis of the magic and consequently of the characters and magical elements present in the chapter “The lion, the witch and the wardrobe” of the literary work “Chronicles of Narnia”, whose author is C.S. Lewis.

For this research the chapter “The lion, the witch and the wardrobe”, of the literary work “Chronicles of Narnia” was read, as well as the reading of some academic articles that bring analyses about the magic present in its narrative.

The essay features two sessions, whose titles are: The Magical Wardrobe and Magic of Narnia and A brief analysis of the importance of magic in “The Lion, the Witch and the Wardrobe.” Firstly, the elements and magical characters of the literary work are analyzed, as well as the prophecy of the children of Eve and Adam, the four siblings who would be kings and queens of Narnia. This analysis proposes to ascertain the magical characteristics represented by the characters Aslam, the White Witch and the animals that inhabited Narnia and possessed the ability to speak with humans.

The choice of theme is justified by the purpose of analyzing the magic and the magical characters of the work in order to understand the importance of magic present in the narrative.

2. The magical wardrobe and magic of Narnia

In the chapter “The Lion, the Witch and the Wardrobe” of the literary work “Chronicles of Narnia”, by the author C. S. Lewis, it tells the magical adventures experienced by the siblings Peter, Edmund, Susan, and Lucy. From the adventures of the four siblings, it is possible to observe that there are magical elements presented in this chapter, such as the wardrobe, which is the first object to present magic, because it is the portal to the world of

95 University of Vale do Taquari, Letras - Inglês, jmassmann@universo.univates.br.

96 Advisor. Master in Linguistics by PUC –RS. Univates, maldrovandi@univates.br.

Narnia, which is found, first, by the character Lucy, the youngest of her three siblings, Peter, Edmund, Susan.

Lucy, unaware that the wardrobe is a magical portal, enters and, as she walks inside, discovers that the furniture can give her access to a “different” place, as you can see in the passage below.

And shortly after that they looked into a room that was quite empty except for one big wardrobe; the sort that has a looking-glass in the door. There was nothing else in the room at all except a dead blue-bottle on the window-sill.

“Nothing there!” said Peter, and they all trooped out again - all except Lucy. She stayed behind because she thought it would be worth while trying the door of the wardrobe, even though she felt almost sure that it would be locked. To her surprise it opened quite easily, and two moth-balls dropped out. [...] She immediately stepped into the wardrobe. [...] A moment later she found that she was standing in the middle of a wood at night-time with snow under her feet and snowflakes falling through the air. (LEWIS, 1950, p. 3, 4).

From this brief analysis, it may be noted that the wardrobe was a magical object that allowed Lucy and her siblings to enter the world of Narnia, where magical creatures lived, like a sorceress, who cast a curse on Narnia, which transformed the world of Narnia into an endless winter without Christmas. However, there was a prophecy that could break the spell, as can be observe in the excerpt from the work “ The Lion, the witch and the wardrobe”, When the character Mr. Beaver tells the children “ Because of another prophecy, “ down at Cair Paravel there are four thrones and it’s a saying in Narnia time out of mind that when two Sons of Adam and two Daughters of Eve sit in those four thrones, then it will be the end not only of the White Witch’s reign but of her life”. (LEWIS, 1950, p. 36).

Based on the quote above, it is possible to observe that Peter, Edmund, Susan, and Lucy were the children who could break the curse, so they were able to enter Narnia through the “vestibule” of the wardrobe. The prophecy said that four children would sit on the throne of Cair Paval and be the rulers of Narnia, so the White Witch, Jadis was always attentive to anything that could threaten her reign in Narnia and as soon as she discovered that humans were visiting Narnia, she decided to destroy them, beginning with the naive Edmund, whom she bewitched with turkish delight. Her goal was to get Edmund to take his siblings to the castle of the White Witch to kill them and thus prevent the prophecy from happening so she could continue her reign in Narnia.

According to Persson (2006), in his analysis of “Mithology and Morals in CS Lewis’s”, “The Lion, the Witch and the Wardrobe”, the name of White Witch, Jadis, means “jinns”, which in turn has the meaning of demons from Arabic folklore, which, according to Person (2006), explains the desire of the White witch for the permanence of winter in Narnia, because winter represents evil. According to the author, Jadis takes pleasure in torturing and transforming her victims into stone with her magic wand.

When observing the analysis made by Persson (2006) it is possible to prove that the White Witch had magic and used it to do the evil with the inhabitants of Narnia, which can be proven by the quote below, taken from the chapter “The Lion, The Witch and the Wardrobe” from the Chronicles of Narnia.

She is a perfectly terrible person, said Lucy. “She calls herself the Queen of Narnia though she has no right to be queen at all, and all the Fauns and Dryads and Naiads and Dwarfs and Animals – at least all the good ones - simply hate her. And she can turn people into stone and do all kinds of horrible things. And she has made a magic so that it is always

winter in Narnia - always winter, but it never gets to Christmas. And she drives about on a sledge, drawn by reindeer, with her wand in her hand and a crown on her head. (LEWIS, 1950, p. 22).

In addition to the magic of the White Witch and its magical objects, Narnia was inhabited by magical creatures who possessed the ability to speak to humans such as wolves, centaurs, fauns, beavers, minotaurs, elves, the lion and other mythological beings. You can see an excerpt from the book where animals can talk to humans:

He was only a little taller than Lucy herself and he carried over his head an umbrella, white with snow. From the waist upwards he was like a man, but his legs were shaped like a goat's (the hair on them was glossy black) and instead of feet he had goat's hoofs [...]. He was a Faun [...] "Good evening," said Lucy. [...] "Good evening, good evening," said the Faun. "Excuse me - I don't want to be inquisitive - but should I be right in thinking that you are a Daughter of Eve?" (LEWIS, 1950, p. 45).

From the passage above, it is possible to prove that in "The Lion, the witch and the wardrobe", the animals were beings that communicated with humans. According to Persson (2006), the mythological characters who had the ability to speak to humans, used by the author C.S. Lewis, in his literary work "Chronicles of Narnia", in mythology are beings that can do evil for people, however, according to the author, these mythological characters are of different mythologies and can be characterized in different ways, of which they appear in the work "Chronicles of Narnia".

Other aspects related to the magic that are in the chapter "The lion, the witch and the wardrobe" and relevant to be emphasized, is the character "Aslam", a lion that ruled the "lands of Narnia", who had magic and created the magic and the laws of Narnia. He was a generous and just being, raised the inhabitants of Narnia. Aslam helped them in the times they needed.

When Aslam discovered that the White Witch wanted to kill the four siblings so that the prophecy would not be fulfilled and thus she could remain the queen of Narnia, the lion appeared to help them, so the sorceress decided to expedite the process and kill only Edmund on the stone table, for he was considered the human traitor, who should lay down his life for the sorceress, for to her belonged the blood of the traitors, according to the law which ruled in Narnia, and consequently the prophecy would not be performed. The stone table was a magical object of Narnia, which existed in order to sacrifice the traitors of Narnia.

However, Aslam, who knew the laws of Narnia, made an agreement with the White witch, in which he would die in the place of Edmund's life. The White witch accepted it, but what she did not remember was that when one sacrificed himself for the life of another being, even if it were a traitor, who would sacrifice would be resurrected, as ruled by the laws of Narnia, which Aslan had created. After the White witch tortured and killed Aslam at the sacred spot, at the stone table, everyone thought that the Lion was dead, however, a few hours later he was resurrected. Disappointed that the White Witch was using her magical powers to do evil in Narnia, Aslam killed the White Witch for the prophecy to materialize, the four siblings being the Kings and Queens of Narnia.

Ottosson (2010) points out that the character Aslam represents the good in history, so he gave hope and guided the children, while the White witch represents evil. According to the author, Aslam is an important character in the story because without his help the prophecy would not materialize.

Following this line of reasoning, Silva and Carmo (2016) defend the idea that there is intertextuality between the literary work “The Lion, the witch and the wardrobe” and the bible, since, according to the authors, Aslan, the lion who sacrificed his life instead of Edmund, is representing Jesus Christ. According to Silva and Carmo’s (2016) analysis of the magic and resurrection of Aslan, they represent Jesus, who was also just and good, somehow had the gift of healing and was resurrected three days after his crucifixion.

3. A brief analysis of the importance of magic in “The Lion, the Witch and the Wardrobe”

On the other hand, Syahrullah (2012) emphasizes in his research that fantasy is an escape from reality, which happens, according to the author, because people seek in fantasy something that does not exist in the real world. Based on his analysis, Syahrullah (2012) observes that fantastic literature plays a very important role in people’s lives, especially for the psychological development of children, as they develop the ability to mediate conflicts from readings whose literary genres is fantasy. This ability, according to the author, is developed from the hope and the way in which the conflicts in these types of literary works are solved.

Still, according to Syahrullah (2012), fantasy can’t be separated from children because they use the imagination to see the world, for “Children have an elastic of imagination that most people lose in adult’s life. They will possess their fantasies even though the fantasies are likely influenced by the current condition of their life” (SYAHRULLAH, 2012, p. 13, 14).

This brief analysis can be compared with the excerpt below, from *The Lion, the Witch and the Wardrobe*.

So these Kings and Queens entered the thicket, and before they had gone a score of paces they all remembered that the thing they had seen was called a lamppost, and before they had gone twenty more they noticed that they were making their way not through branches but through coats. And next moment they all came tumbling out of a wardrobe door into the empty room, and They were no longer Kings and Queens in their hunting array but just Peter, Susan, Edmund and Lucy in their old clothes. It was the same day and the same hour of the day on which they had all gone into the wardrobe to hide. Mrs Macready and the visitors were still talking in the passage; but luckily they never came into the empty room and so the children weren’t caught. (LEWIS, 1950, p. 101).

Based on this analysis, it can be seen that in the “Narnia world” the four siblings, Peter, Edmund, Susan, and Lucy had grown up, they were adults, however, when they left their castle to hunt a white deer, they found a white lantern and followed it and realized that they were in the room of the teacher’s house and they were no longer adults.

So, they had returned to be children and the time in the “real world” had not passed. That is, they had experienced an adventure full of magic, and this shows us that Peter, Edmund, Susan, and Lucy, were no longer the same, who previously did not believe that a wardrobe could be a portal to “another World, but at that moment they believed that anything is possible, when the imagination is allowed to “run”.

Final considerations

The data presented in the research show that the magical objects present in the narrative of the story need to be present for the unfolding of the plot, such as the wardrobe, which is the gateway to the world of Narnia. Without the portal the children would not be able to enter Narnia and the prophecy would not materialize. It is important to note that prophecy is a characteristic of magic as well, for it was destined, according to a Narnian belief, that the sons of Eve and Adam would rule Narnia.

The research proves that Aslam is the creator of Narnia and the inhabitants, who have the ability to speak to humans. The lion is also the creator of magic present in Narnia, and may even be seen as the “God” of Narnia, for possessing magic and being the creator of it. Based on this analysis, it is important to note that some data were observed in which magic and fantasy are fundamental for the escape of reality. I think it is important to emphasize this research by reflecting on the adventures of the four siblings, because magical adventures take place throughout story, and in the end, the children return home after many years and time has not passed in the real world, here they, at that moment, were children again. From this analysis, it is possible to observe how much the presence of fantasy is important in the children’s lives, because they see the world in a different way from adults, that is, magic has no explanation, just believe in it and live it.

The analysis of the collected data proves that there is a brief intertextuality between the literary work and the bible, since the sacrifice of Aslam to die in the place of Edmond proves its goodness, as well as its power on Narnia, because he knew of the laws that governed in that place, knowing therefore that he would be resurrected after his death. He also knew that the sacrifice needed to be on the stone table, a magical object that would return the lives of those who would die by sacrifice.

References

CARMO, Felipe, SILVA, Gladys Angélica. **“A magia profunda”: As crônicas de Nárnia à luz do grande conflito.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Salto - SP – 17 a 19/06/2016. Available in <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2016/resumos/R53-0734-1.pdf>>. Access in July 17th, 2017.

LEWIS, Clive Staples. **The Lion, the witch and the wardrobe.**1950. Available in <<https://bracademy.wikispaces.com/file/view/The+Lion,+The+Witch+and+The+Wardrobe+by+C.S.+Lewis.pdf>>. Access in July, 05th, 2017.

OTTOSSON, Hanna. **A psychological analysis of The Lion, the Witch and the Wardrobe: How Lucy develops as a character through the realisation of repressed desires.** School of Teacher Education. Kristianstad University, 2010. Available in <<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:401992/fulltext01>>. Access in July 17th, 2017.

PERSSON, Catarina. **Mythology and moral in C.S. Lewis’s The Lion, the witch and the wardrobe.** Lund University, 2006. Available in <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1326721&fileId=1326722>>. Access in July 12th, 2017.

SYAHRULLAH, Asep Shofian. **The aspects of fantasy in Lewis' The chronicles of Narnia: The Lion, the witch and the wardrobe.** English language and literature study program english language education department faculty of language and arts Yogyakarta State University, 2012. Available in <<http://eprints.uny.ac.id/21149/1/Asep%20Shofian%20S%2004211144073.PDF>>. Access in July 24th, 2017.

O *ETHOS* E A CENOGRAFIA NA PROPAGANDA⁹⁷ DAS MARCAS HOPE E DULOREN

Rubia Wildner Cardozo⁹⁸

Resumo: Este trabalho tem por objetivo analisar a construção do *ethos* e a cenografia em duas propagandas de *lingerie*, uma da marca Hope e uma da marca Duloren. O artigo pretende, ainda, mostrar como anúncios de um mesmo produto podem apresentar projetos enunciativos diferentes. A metodologia é embasada no discurso e na teoria bakhtiniana.

Palavras-chave: *Ethos*. Cenografia. Projeto enunciativo. Enunciado. Propaganda.

Considerações iniciais

As *lingeries* são peças fundamentais no guarda-roupa feminino não somente pelo fato de vestirem a mulher, mas também por, de uma certa forma, mostrarem sua personalidade. Identificar-se com o que se veste é fundamental no reconhecimento do ser humano enquanto sujeito, e esse reconhecimento se dá inclusive ao se escolher uma peça de roupa íntima.

Nos dias atuais, é comum ouvirmos falar em “empoderamento” das mulheres, dos negros, de pessoas LGBT, enfim, das minorias que sofrem todo o tipo de preconceito por parte da coletividade. É uma das formas desse empoderamento se dá pela maneira de o indivíduo se vestir/ser: existem movimentos que buscam enaltecer o cabelo afro (Movimento *Black Power*, mais antigo, e Movimento “Crespadas”, mais atual), defender as roupas das mulheres e o seu lugar na sociedade (movimentos feministas, como a Marcha das Vadias) e lutar pelos direitos de pessoas homossexuais (Movimentos LGBT).

Tendo em vista a importância dessa relação de identificação do sujeito com a mercadoria que adquire (neste caso, a *lingerie*), que passará a fazer parte de sua personalidade, este artigo objetiva analisar o *ethos* e a cenografia em duas propagandas de *lingerie*, uma da marca Hope e uma da marca Duloren, no que diz respeito à construção desses dois conceitos cunhados de Dominique Maingueneau. A análise aqui proposta se estende também a alguns conceitos de Mikhail Bakhtin, já que é possível observar que propagandas de um mesmo produto têm enunciados e projetos enunciativos bem diferentes.

Este trabalho se justifica **pela** relevância da qual a propaganda desfruta nos dias atuais e pela maneira como esse gênero do discurso está presente na vida de milhares de pessoas. Os nossos objetos de análise são duas propagandas de *lingerie* de marcas diferentes (Hope e Duloren), que deixam entrever projetos enunciativos totalmente distintos, por esse motivo foram escolhidas para este estudo.

A metodologia a que se propõe este trabalho é a de referência bibliográfica seguida de análise dos objetos de estudo embasada no discurso e na teoria bakhtiniana, levando em consideração os conceitos citados anteriormente. Pretende-se, ainda, ao final deste artigo, traçar um paralelo entre os projetos enunciativos de ambos os objetos.

97 Neste artigo, usaremos “propaganda” e “anúncio (publicitário)” como sinônimos.

98 Doutoranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS (bolsista CNPq), rubia.cardozo@acad.pucrs.br.

1 Breve panorama histórico sobre as marcas Hope e Duloren

A marca Hope foi fundada em 1966 pelo libanês Nissim Hara, que veio, em 1958, então com 22 anos, de Nova Iorque (onde trabalhava como carregador de caixas) para o Brasil a pedido de um tio para ajudar nos negócios de construção civil. Hara começou seu negócio com transporte aéreo de carne, frutas e legumes em Belém. Depois de alguns anos, mudou-se para São Paulo, onde começou uma sociedade com um amigo de um amigo que vendia calcinhas. Em 1966, essa sociedade se tornou a Hope, e os irmãos de Hara entraram no negócio.

Em meados dos anos de 1970, a Hope lançou o primeiro sutiã da marca. Como os irmãos de Hara queriam também confeccionar roupa íntima masculina, desfizeram a sociedade, e Hara seguiu sozinho com a Hope. Em 1998, as três filhas do libanês começaram a trabalhar na empresa do pai. Deste então, a Hope passou por diversas transformações, desde mudanças dentro da empresa, como investimentos em *marketing* e redução de custos, até mudança de cidade, da capital São Paulo para Maranguape, no Ceará.

Em 2006, ano em que a primeira celebridade foi garota-propaganda da marca (Daniella Cicarelli), a Hope fez um lançamento ousado: uma calcinha, minúscula, sem costura. Nessa mesma época, a marca se tornou uma empresa varejista, com vários franquizados⁹⁹.

Curiosamente, a marca Duloren também tem descendência libanesa. Fundada em 1962, no Rio de Janeiro, pelos irmãos Marco Argalji e Samuel Argalji, filhos de um libanês, a Duloren, cujo nome é uma homenagem de Marco Argalji à Sophia Loren, é também referência em moda íntima¹⁰⁰. Atualmente, Roni Argalji, filho do fundador Marco Argalji, está à frente dos negócios da empresa.

Diferentemente da Hope, a Duloren se vale de todo tipo de garota-propaganda: modelos *plus size*, atrizes famosas (como Danielle Winits), senhoras de mais idade, etc. Ou seja, aqui temos uma representatividade maior, mais mulheres se sentem representadas por essa marca, o que já evidencia um projeto enunciativo diferente da marca Hope (nos deteremos a esse assunto mais adiante).

A marca é conhecida por seus anúncios publicitários polêmicos, como propagandas com casais homoafetivos, com a bandeira do Brasil, com padres e freiras, entre outras (a Duloren já precisou, inclusive, retirar propagandas de circulação devido à alegação de racismo, machismo e apelação).

Informados sobre o panorama histórico das marcas dos anúncios escolhidos para este estudo, passamos a discorrer sobre algumas noções essenciais que são pressupostas para as análises.

99 Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Resultados/noticia/2012/11/empreendedor-por-acaso.html>. Acesso em: 11jun. 2017.

100 Disponível em: http://www.grupomercosul.com.br/site01/curiosidade_duloren.html. Acesso em: 11 jun. 2017.

2 O *ethos*¹⁰¹⁻¹⁰², a cenografia e o projeto enunciativo

Nesta seção, falaremos a respeito dos conceitos que são primordiais para as nossas análises. Elencamos aqui alguns deles: *ethos* e cenografia, de Dominique Maingueneau, e gêneros do discurso, enunciado e projeto enunciativo, de Mikhail Bakhtin. Não trataremos, neste artigo, da cena englobante – tipo/esfera do discurso – e da cena genérica – gênero do discurso –, que formam o quadro cênico (Maingueneau, 2013), por uma questão de tempo e de espaço e por serem conceitos mais facilmente identificados (no caso dos nossos objetos de análise, a cena englobante seria a publicitária e a cena genérica seria a propaganda/anúncio publicitário).

No que se refere à cenografia (que, juntamente com a cena englobante e a cena genérica, faz parte da cena da enunciação), é o primeiro elemento com o qual nos deparamos em qualquer gênero do discurso, pois lança para um segundo plano o quadro cênico (Maingueneau, 2013). Conforme Maingueneau (2013, p. 98), a cenografia implica um “enlaçamento paradoxal”, já que o discurso considera uma dada cena de enunciação que se constrói durante a própria enunciação. É justamente por isso que o autor afirma que “a cenografia é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*” (Maingueneau, 2013, p. 98), uma vez que dada cenografia é necessária para se enunciar um dado discurso, ao mesmo tempo em que este deve legitimá-la, concluindo Maingueneau que “a cenografia deve ser adaptada ao produto” (Maingueneau, 2013, p. 98).

Alguns gêneros do discurso são mais plásticos ao inspirar cenografias – como é o caso da propaganda –, enquanto outros são pré-determinados, mais estabilizados – como é o caso de documentos mais formais, como relatórios e formulários. Segundo o autor, a cenografia deve se harmonizar com o perfil do ouvinte a que se dedica, do qual busca a atenção. Ou seja: de cada enunciado se pode extrair um *ethos* e se depreender um projeto enunciativo.

No que se refere ao *ethos*, Charaudeau e Maingueneau (2004) desenvolvem essa noção (em grego, “personagem”) como “a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário” (p. 220), não necessariamente reproduzindo a imagem de sua pessoa real. O enunciador, ao legitimar o seu dizer, “se deixa apreender também como *uma voz e um corpo*” (Charaudeau e Maingueneau, 2004, p. 220).

O orador dá a entender, mostra, pela maneira de se exprimir, como ele é. Dessa maneira, o *ethos* se vincula “ao exercício da palavra, ao papel que corresponde ao seu discurso” (Maingueneau, 2008, p. 138), e não, necessariamente, ao indivíduo de carne e osso.

A noção de *ethos*, também presente na obra de Maingueneau (2013), abarca uma declaração de que o “texto é sustentado por uma voz – a de um sujeito situado para além do texto” (2013, p. 104), ressaltando que, “por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador”). Podemos, portanto, entender o *ethos* como características psicológicas que não estão ditas explicitamente, mas que, de forma implícita, deixam-se entrever pelo discurso. Como Barthes (1966, p. 212 *apud* Maingueneau, 2013, p. 107) enfatiza, “são os

101 Por uma questão de tempo e de espaço, não trataremos do *ethos* aristotélico. Para maiores informações sobre esse conceito em Aristóteles, ver, por exemplo, o artigo de Fiorindo intitulado “*Ethos*: um percurso da retórica à análise do discurso” (Disponível em: http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/ethos/priscila.pdf. Acesso em: 1º jul. 2017).

102 Outros autores, como Amossy (2005) e Heine (2007), também tratam do conceito de *ethos* na análise do discurso (AD). Neste trabalho, porém, reportamos apenas o conceito provindo de Maingueneau.

traços de caráter que o orador deve *mostrar* ao auditório (pouco importa sua sinceridade) [...] são os *ares* que assume ao se apresentar”.

O ethos é fundamentalmente um processo interativo de influência de um sobre o outro: é uma noção fundamentalmente híbrida (sóciodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica. (Maingueneau, 2008, p. 17)

Para podermos assimilar todos esses conceitos, devemos observar que tudo gira em torno do enunciado, ou seja, da “*real unidade* da comunicação discursiva” (Bakhtin, [1952-1953] 2016, p. 28). Bakhtin ([1952-1953] 2016) dá extrema importância a esse conceito em sua teoria, salientando que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos [...]; é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (p. 16-17) e que falamos por meio de enunciados, e não por orações ou palavras isoladas. O autor contrapõe o conceito de enunciado ao de oração, “unidade da língua”, que não se relaciona ao contexto extraverbal da situação nem com outros enunciados, não suscita atitude responsiva e tem natureza gramatical.

Embora a língua se materialize individualmente no enunciado, este, por si só, implica uma posição ativa responsiva por parte do ouvinte, pois, em determinado momento, o ouvinte se torna falante. Seguindo esse raciocínio, de os enunciados proferidos por uma dada pessoa estarem imbricados a outros tantos enunciados proferidos por outros e para o outro, é que se fala em natureza social (Bakhtin [1929], 2004, p. 111): “o ato de fala, [...], a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; [...] é de natureza social”.

Para a teoria bakhtiniana, não existe um enunciado primeiro, algo que jamais fora dito; logo, todo o ato de enunciação carrega consigo os enunciados prévios a ele, com os quais concorda e/ou dos quais discorda.

Repetimos, o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica. Entretanto, o enunciado está ligado não só aos elos que o precedem mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. (Bakhtin, 1997a, p. 321)

É justamente por isso que a linguagem é dialógica, pois “a mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe” (Bakhtin, 1997a, p. 321). Esse conceito perpassa a obra do autor; mesmo quando não mencionado, esse conceito está rigorosamente presente e associado aos outros conceitos bakhtinianos.

É importante frisar que, mesmo todo o enunciado sendo uma resposta a enunciados anteriores, “cada enunciação, cada ato de criação individual é único e não reiterável (Bakhtin [1929], 2004, p. 77), ou seja,

todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo [...] Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (Bakhtin, [1952-1953] 2016, p. 26).

No ato da enunciação, o locutor leva sempre em consideração o contexto e o seu interlocutor: existe uma “adaptação ao contexto social imediato do ato de fala, e, acima de tudo, aos interlocutores concretos” (Bakhtin [1929], 2004, p. 120). Por isso, cada enunciado é único: alguém pode proferir as mesmas palavras de outra pessoa, mas, ao mudar o contexto e o interlocutor, o enunciado é valorado de forma distinta. O contexto e os elementos extraverbais se fazem tão necessários quanto as palavras proferidas pelo locutor, se não mais. Como afirma Bakhtin ([1929] 2004, p. 132), “se perdermos de vista os elementos da situação, estaremos tão pouco aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes”.

Por trás do enunciado (sempre pertencente a um gênero), há sempre uma vontade de dizer, uma intenção discursiva, uma vontade de produzir sentido, ou seja, um projeto enunciativo (Bakhtin [1952-1953], 2016). Na oração, por exemplo, não há um projeto enunciativo, pois ela não tem compromisso com a realidade, não é dotada de valor, como o enunciado, não tem autor e não é direcionada a um interlocutor; “ela é *de ninguém*” (Bakhtin [1952-1953], 2016, p. 46). Para o autor, o foco recai no discurso, “a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística” (Bakhtin [1929], 1997b, p. 181), isto é, a linguagem em uso, em ação.

Essa intenção discursiva, o projeto enunciativo, revela a ideologia do falante/locutor: as palavras do enunciado, ao serem escolhidas em detrimento de outras, ajudam na interpretação, por parte do público-alvo/ouvinte/interlocutor, da valoração social atribuída a um dado enunciado. De acordo com Bakhtin:

Todo produto da ideologia leva consigo o selo de individualidade do seu ou dos seus criadores, mas este próprio selo é tão social quanto todas as outras particularidades e signos distintivos das manifestações ideológicas. Assim, todo signo, inclusive o da individualidade, é social. (Bakhtin [1929], 2004, p. 58)

A ideologia, mesmo quando o locutor não deseja salientá-la, fica evidenciada no discurso a que está vinculada. Justamente por esse motivo conseguimos perceber em muitas falas de personalidades, inclusive famosas, o quão machistas elas são, por exemplo, simplesmente pela escolha lexical que se faz. A forma como o enunciado é construído transparece aquilo que o locutor pensa a respeito de um certo assunto ou suas experiências e visão de mundo; é impossível fugir dessa exposição, porquanto, como enfatizado em linhas anteriores, o discurso nunca é nem poderia ser neutro, em virtude de ser direcionado, entre outras razões.

Pode-se dizer que todos os conceitos aqui tratados estão fortemente relacionados, visto que, apesar de autônomos, são interdependentes e influenciam uns aos outros. Dito de outra maneira: conforme o próprio Bakhtin, aprendemos a falar por meio de enunciados, que implicam gêneros do discurso. Cada enunciado carrega consigo um projeto enunciativo, que deixa entrever a ideologia do falante, além de estar ligado a enunciados anteriores, devido à sua natureza dialógica, e assim por diante.

3 Breves reflexões sobre o gênero propaganda¹⁰³

O gênero propaganda está presente na vida de toda e qualquer pessoa. É praticamente impossível alguém dizer que jamais vira um anúncio publicitário, uma vez que esse gênero se apresenta de diversas maneiras: na TV, na revista, no jornal, na *Internet*, entre outros meios. Por esse fato e pelo fato de a propaganda ser tão plástica quanto à sua própria apresentação e quanto à sua cenografia é que o enfoque deste artigo recai sobre esse gênero do discurso.

O objetivo do gênero propaganda publicitária é fazer com que o público adquira o produto/serviço anunciado. Como veremos mais adiante, esta não é uma questão tão simples, visto que, ao se direcionar a um determinado público-alvo, a propaganda também deixa de atingir um outro público, aquele não vai se identificar com o produto/serviço anunciado por diversos motivos, seja pela apresentação do anúncio, pela sua cenografia ou pela ideologia que transmite. Conforme Medeiros (2008):

O texto publicitário é argumentativo por excelência. Seu objetivo, além de apresentar o produto e posicioná-lo, é persuadir o ouvinte/leitor da qualidade de suas propriedades, é criar necessidades em seu público-alvo, convencendo-o a adquiri-lo. Como o público ou destinatário de um texto publicitário não é uma pessoa, mas um conjunto de indivíduos desconhecidos, o emissor, ao elaborar sua mensagem, projeta um perfil idealizado de seu público alvo, e apela para este perfil para sustentar o diálogo publicitário. Ao fazer isto, pode validar comportamentos, normas, valores, idéias já existentes, ou seja, concorrendo para a manutenção do *status quo*. (Medeiros, 2008, p. 45)

Pode-se dizer que os fatores citados (cenografia e ideologia) estão fortemente relacionados, em razão de a cenografia deixar entrever, mesmo inconscientemente, a ideologia da pessoa ou grupo de pessoas que elaborou o anúncio, que nem sempre condiz com a ideologia do público que busca atingir, já que o locutor projeta um interlocutor, mas isso não implica necessariamente que a personalidade do público seja aquela imaginada.

Nessa passagem, está presente a ideia bakhtiniana de que o discurso não é neutro, já que todo e qualquer enunciado busca persuadir; nem poderia ser, uma vez que é orientado por uma ideologia, é dialógico por natureza, por formar elos com os discursos anteriores e posteriores, e é direcionado ao interlocutor, vindo de um locutor específico.

4 Metodologia

No que tange à metodologia deste trabalho, tomamos como pressupostos teóricos as noções de *ethos* e de cenografia, de Dominique Maingueneau, especificamente, sem deixar de lado os conceitos bakhtinianos de gênero do discurso, enunciado e projeto enunciativo, os quais são necessários para as análises que seguem. Em um primeiro momento, analisamos e discutimos a construção desses elementos na propaganda 1. Em um segundo momento, apresentamos a discussão e a análise da propaganda 2 levando em consideração as noções aqui estudadas, explorando e contrastando as propagandas e examinando seus diferentes

103 Existe um período de tempo bem significativo entre o surgimento das primeiras propagandas em outros países e no Brasil. Segundo Bertomeu (2002), a primeira propaganda impressa em língua inglesa apareceu em 1478; em terras brasileiras, o primeiro anúncio é datado somente em 1808. Por questões de tempo e de espaço, não nos deteremos ao panorama histórico da propaganda. Para mais detalhes, ver BERTOMEU, João Vicente Cegato. *Criação na propaganda impressa*. São Paulo: Futura, 2002.

projetos enunciativos. Essa metodologia, pois, busca desenvolver reflexões acerca desses anúncios publicitários, ao mesmo tempo, tão semelhantes e tão distintos.

5 Análise das propagandas

Nesta seção, conduzimos um raciocínio argumentativo sobre o nosso objeto de estudo. Para a problematização deste artigo, trouxemos duas propagandas: a primeira da marca Hope (reconhecida internacionalmente por suas garotas-propaganda famosas) e a segunda da marca Duloren. Propomos aqui uma análise e reflexão levando em consideração o *ethos* e a cenografia presentes nos anúncios publicitários, bem como seus projetos enunciativos.

5.1 Análise da propaganda da marca Hope

A primeira propaganda selecionada para este trabalho é um anúncio publicitário em que Gisele Bündchen aparece vestindo um conjunto de roupa íntima da Hope. Na imagem, estão os dizeres: “Você é brasileira. Use seu charme” e “HOPE bonita por natureza”.

Figura 1: Propaganda da Hope. Reprodução reduzida.



Fonte: <http://giselebundchenfansite.blogspot.com.br/p/swimwearlingerie-campaigns.html>.

O fundo da imagem é branco, o que dá ainda mais destaque à *supermodel*. As letras, bem como a *lingerie* que a modelo usa, são vermelhas, que, como é sabido, pode, em alguns contextos, significar o proibido, a paixão, entre outros. No caso dessa propaganda, a cor pode ser associada à ousadia, à paixão, já que estamos falando de moda íntima.

A cenografia é constituída por uma mulher exuberante vestindo apenas uma *lingerie* vermelha, fazendo uma pose sensual, valorizando seus atributos femininos. Uma de suas mãos vai à cabeça, tocando os próprios cabelos, que são geralmente um fetiche masculino, e a outra vai à boca, que está entreaberta, compondo uma cenografia quase erótica. Toda a ambientação do anúncio está imbricada para a produção do *ethos* de uma mulher autoconfiante, ousada e *sexy*.

Podemos dizer que o *ethos* desse anúncio transmite a ideia de algo como, “se você quer ser como a Gisele Bündchen, poderosa, use uma *lingerie* da marca Hope”. Ou seja, é um *ethos* que exala o poder feminino. A potencial consumidora quer se sentir uma mulher confiante, ousada, poderosa, bem-sucedida, como a modelo do anúncio, então ela adquire o produto, identificando-se com o seu *ethos*. Entretanto, não vai ser toda e qualquer consumidora que vai de imediato ser arrebatada pelo anúncio: estamos aqui falando de Gisele Bündchen, talvez

a modelo mais reconhecida mundialmente, detentora de um biotipo que definitivamente não representa a maioria das mulheres.

A marca Hope é reconhecida por ter como garotas-propaganda quase que exclusivamente modelos reconhecidas pelo mundo todo. Basta uma simples pesquisa no Google para constatar diversas propagandas de *lingerie* com *supermodels* lindas, magérrimas e ricas. Nem mesmo o próprio *site* da marca apresenta uma área *plus size*, determinando de forma rígida quem é o seu público-alvo. Dessa forma, uma parcela minúscula da população pode de imediato se identificar e se sentir representada pela marca. Os anúncios prezam por corpos magros e esbeltos, além de, é claro, serem manipulados com o programa Photoshop, disseminando e defendendo um padrão estético que não existe, porque, se existisse, de fato, as imagens desses corpos ditos “perfeitos” não precisariam de tratamento em programas de edição de imagem.

Além de tudo o que se pode depreender da cenografia do anúncio, daquilo que está ali explícito, e do *ethos*, o implícito, é impossível não fazer associações dessa propaganda com a vida pessoal da modelo. Gisele Bündchen é reconhecida por ter a “vida dos sonhos”: ela é “linda e loira” (como muitas desejam ser), tem um corpo magérrimo invejado pela maioria das mulheres, visto que se encaixa perfeitamente nos padrões estéticos do mundo da moda, é bem-sucedida, famosa, é casada com um jogador famoso de futebol americano, tem lindos filhos, é rica, etc. Todos esses fatores vêm à tona ao nos depararmos com o anúncio da Hope; todos esses elementos envolvendo aspectos pessoais da vida da modelo do anúncio publicitário são evocados na construção do *ethos* e na seleção do público-alvo da propaganda.

5.2 Análise da propaganda da marca Duloren

A segunda propaganda selecionada para este trabalho é um anúncio publicitário em que uma senhora de mais idade aparece vestindo um conjunto de roupa íntima da Duloren. Na imagem, estão os dizeres: “2 casamentos, 3 filhos, 4 netos e ainda pego pra criar.” e “DULOREN Você não imagina do que uma Duloren é capaz”.

Figura 2: Propaganda da Duloren. Reprodução reduzida.



Fonte: <http://pitacosdelua.blogspot.com.br/2012/08/senhoras-que-mostram-atitude-e-lingerie.html>.

Na imagem, podemos perceber que a senhora está junto a um rapaz bem mais novo em um ambiente que parece ser a casa de um deles (ou de ambos). No cenário, aparece uma mesa de centro com algumas velas em cima, dando um clima à ambientação. As letras

são vermelhas, o que sugere a tentativa de chamar atenção do consumidor para o que está escrito, e o verbo está em primeira pessoa, ou seja, uma fala direta da modelo.

A cenografia é constituída por uma senhora vestindo apenas uma *lingerie*, com um rapaz agarrado à sua perna. A mulher tem uma de suas mãos na cabeça do rapaz e a outra em sua própria cintura, uma pose demonstrando sua autoconfiança e atitude. Ela tem um meio sorriso em seus lábios, e o rapaz, uma feição serena, com os olhos fechados. A ambientação do anúncio foi pensada e montada de tal forma para que o homem estivesse aos pés da mulher, como se ele a desejasse de forma extrema e estivesse “correndo atrás” da mulher, quase suplicante.

Com toda essa ambientação, podemos depreender que não se quer chamar a atenção dos consumidores para a senhora em si, mas para toda a situação na qual ela está inserida: com ajuda dos componentes linguísticos, entendemos que esta é uma mulher que casa e separa, namora quem quer, independentemente da idade, não tem pudores, ou seja, esse contexto parece ser mais moderno, mais aberto do que o anterior. Embora esse anúncio traga como modelo uma senhora, com bem mais idade do que a modelo do anúncio anterior, pode-se dizer que o contexto da propaganda em questão se adapta melhor à vida atual (em comparação ao anterior), em que as pessoas já não mais são forçadas a manterem um relacionamento de fachada por medo de uma excomunicação social, visto que não há mais espaço para esse tipo de atitude no século 21. Não obstante a propaganda 1 traga uma modelo reconhecida internacionalmente e bem mais jovem do que a da propaganda 2, é difícil não relacionar a realidade da vida da modelo com o anúncio em si. Portanto, o que ocorre é que associamos a vida pessoal da modelo à propaganda, em que vêm à tona fatos como o seu casamento “perfeito” com um homem tão bem-sucedido quanto ela, ambos jovens e bonitos, um casal de filhos, porque a sociedade cobra (da mulher) que os casais tenham filhos, e de preferência um menino e uma menina, para que a mãe seja uma “mãe plena”. Quando todos esses eventos são relacionados à propaganda por meio da modelo, o impacto que isso nos causa é de que o anúncio “incorpora” tudo o que é associado à modelo; é como se a propaganda “defendesse” esses acontecimentos que orbitam a vida pessoal de Gisele Bündchen e passasse isso às consumidoras. Por conseguinte, temos, no caso da propaganda 1, um *ethos* mais tradicional do que na propaganda 2.

Podemos dizer que o *ethos* do anúncio 2 transmite a ideia de que qualquer mulher pode se sentir atraente e desejada, inclusive por um homem mais novo. Ou seja, é um *ethos* que empodera a mulher, independentemente de sua idade. A potencial consumidora quer se sentir empoderada, da mesma forma que a senhora do anúncio, havendo uma identificação dela com o *ethos* da propaganda. Acreditamos que um anúncio publicitário dessa natureza atinja uma maior parte da população, que está cansada de tantas propagandas que trazem apenas o padrão ideal feminino, que sequer existe. Atualmente, pode-se notar que, cada vez mais, principalmente depois de movimentos feministas lutando pela (auto)aceitação e pelo fim do julgamento das pessoas pela aparência física, as mulheres (e os homens também) vêm se aceitando como são, se amando como são e deixando de lado padrões e estereótipos (impossíveis de serem alcançados, diga-se de passagem) impostos pela sociedade.

A marca Duloren é reconhecida por ter como garotas-propaganda mulheres reais, de todas as idades, de todas as cores e de todos os biotipos. Os anúncios prezam por corpos verdadeiros, reais, saudáveis, cujas donas estão felizes em ser como são e confiantes, embora não estejam entre aquela parcela minúscula de mulheres cujos corpos são magérrimos, “perfeitos” para a sociedade (machista) da qual (infelizmente, muitas vezes) fazemos parte.

Considerações finais

Neste trabalho, analisamos dois anúncios publicitários de moda íntima feminina, buscando depreender a construção do *ethos* em cada um deles, bem como as suas cenografias e projetos enunciativos. Podemos notar que as propagandas são muito semelhantes em alguns pontos e muito diferentes em outros.

O contraste já começa na cenografia: a propaganda 1 coloca em foco somente a modelo, destacando seus atributos e enfatizando a *lingerie* e os dizeres; já na propaganda 2, além de nos depararmos com a senhora vestindo apenas um conjunto de moda íntima, também nos defrontamos com um rapaz bem mais jovem do que ela (que, pelo contexto do anúncio, só pode vir a ser seu namorado/amante), além de um ambiente que se entende ser de intimidade para o casal. Ou seja, nesse anúncio, com a ajuda dos elementos verbais, encontramos uma mulher que é aquilo que ela deseja ser: separada, mãe, avó, e amante de um rapaz bem mais jovem, algumas dessas questões tidas como tabus ainda nos dias atuais.

No que se refere ao *ethos*, notamos que ambas as propagandas transparecem uma mulher ousada, sensual, cada uma à sua maneira. Enquanto a propaganda 1 apela para a jovialidade e para um padrão de beleza quase inatingível, a segunda preza pela beleza e pela autoconfiança que a maturidade traz consigo. A propaganda 1 busca fisgar potenciais consumidoras que se identificam (ou desejam se identificar) com a modelo, uma mulher bem-sucedida em todos os aspectos, desde o profissional até o pessoal, uma mulher de bem consigo mesma, realizada e sexy; Gisele Bündchen, podemos dizer, representa o equilíbrio perfeito, aquilo que toda a mulher quer ser. Já a propaganda 2 pretende conseguir a empatia de consumidoras reais, ou seja, aquelas que não almejam um corpo e uma vida perfeitos, que sabem do seu valor independentemente de suas medidas e que são felizes do seu próprio jeito. Uma consumidora aberta a novos padrões de beleza, uma mulher que entende que não existe uma limitação, uma imposição, de como alguém deve ser; que não se deixa manipular pela mídia e pela sociedade que querem ditar o que usaremos, beberemos, comeremos ou seremos: essa mulher é autêntica e realizada mesmo não se encaixando nos ditos padrões; ela é uma mulher real.

Pela análise, tendo em vista as peculiaridades levantadas, observamos que ambas as propagandas se diferem no quesito projeto enunciativo: o público-alvo do anúncio 1 não é o mesmo do anúncio 2, e vice-versa. Ou seja, mesmo ambos os anúncios divulgando produtos similares, eles se diferem na sua intenção, no seu projeto enunciativo. Como a propaganda 1 traz uma *supermodel* reconhecida mundialmente, tudo o que é ligado a ela tanto pessoal como profissionalmente é evocado na construção do *ethos*, resultando em um determinado público-alvo, talvez um público menor do que o da propaganda 2, pois esta traz uma “garota-propaganda” desconhecida, que não traz à tona nada além daquilo que o próprio anúncio oferece.

Como vimos em linhas anteriores, a ideologia das marcas, deixando-se entrever pelos seus enunciados, está vinculada a esses projetos enunciativos. No primeiro caso, temos uma ideologia que parece apoiar os padrões de beleza nos quais a modelo se encaixa; no segundo caso, uma outra ideologia se mostra: é uma ideologia de liberdade, de ser aquilo que se deseja sem imposições e julgamentos, que enaltece a mulher por aquilo que ela é e como ela é, sem estabelecer moldes pré-determinados, esperando que todas se encaixem nele. A propaganda 2 sugere um respeito às pessoas como elas são, sem estipular limitações e sem conservadorismo. É como se o anúncio da Duloren dissesse “seja aquilo que quiser!”

um discurso, nos dias de hoje, muito defendido, mas também, infelizmente, não aceito e combatido por pessoas que se julgam “defensoras da coletividade”.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Tradução feita a partir do francês Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

_____. (Volochinov, V. N.) [1929]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

_____. [1952-1953]. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. [1929]. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. revista. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1997b.

BERTOMEU, João Vicente Cegato. *Criação na propaganda impressa*. São Paulo: Futura, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciano (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Maria Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. 6. ed. ampl., 2. reimp. São Paulo: Cortez Editora, 2013.

_____. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEDEIROS, Ana Gabriela da Costa Lara. O gênero textual propaganda: descrição e uso em sala de aula. Dissertação de Mestrado pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), MG, 2008. 144 p.

NÍVEIS DE RESPONSABILIDADE EM UM FÓRUM DE DISCUSSÃO DE UM AMBIENTE VIRTUAL COLABORATIVO

Danielle Baretta¹⁰⁴

Resumo: Fundamentado na perspectiva de Bakhtin e seu círculo, o presente artigo discute aspectos da responsividade, bem como analisa as atitudes responsivas evidenciadas em comentários postados por estudantes do 1º ano do Ensino Médio em um fórum de discussão de um ambiente virtual de escrita colaborativa durante a elaboração de uma peça teatral escrita. Os resultados obtidos demonstraram que, embora os participantes tenham apresentado a maioria de respostas ativas, estas não chegaram a atingir um nível de criticidade, pois mais da metade (54,2%) baseou-se em intervenções que se destinavam a concordar ou discordar dos enunciados anteriores apresentando, em alguns casos, complementações que não resultavam de um processo de reflexão mais profundo.

Palavras-chave: Responsividade. Escrita colaborativa. Fórum de discussão.

Introdução

De acordo com os estudos de Vygotsky, o desenvolvimento humano ocorre a partir das relações sociais que cada indivíduo estabelece ao longo de sua vida. Para o autor (Vygotsky, 1987: 17), “a colaboração entre pares durante a aprendizagem pode ajudar a desenvolver estratégias e habilidades gerais de solução de problemas através da internalização do processo cognitivo implícito na interação e na comunicação”. A aprendizagem é, portanto, uma experiência social cuja interação se dá pela linguagem. Nesse sentido, as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TICs) têm contribuído de forma significativa para renovar o processo ensino-aprendizagem, uma vez que possibilitam que os usuários interajam de maneira síncrona (simultânea) e assíncrona (não simultânea), rompendo distâncias espaciais e temporais.

Um dos recursos tecnológicos que tem se firmado como meio de interação e diálogo na internet são os fóruns de discussão. Isso se deve ao fato de propiciarem um espaço no qual os participantes são estimulados a compartilhar conhecimentos, analisar e refletir sobre determinado assunto de interesse comum, favorecendo a participação colaborativa e dialógica entre os usuários.

O conceito de Dialogismo foi proposto pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. Para ele, a linguagem é essencialmente dialógica. Nesse sentido, o discurso não é visto isoladamente, mas em interação com outros similares, constituindo-se como uma réplica a discursos anteriores ou que ainda estão por vir, formando, assim, um elo ideológico. Nessa perspectiva, a atitude responsiva, isto é, o momento em que o interlocutor transforma, recria, completa, de alguma forma, um enunciado (BAKHTIN, 2003, p. 271), é um aspecto inerente à interação humana.

Com base nessas considerações, o objetivo deste trabalho é investigar quais os níveis de responsividade dos participantes de um fórum de discussão de um ambiente virtual de escrita colaborativa durante a elaboração de um texto coletivo. Desse modo, busca responder à seguinte pergunta: o trabalho colaborativo em um ambiente virtual pode favorecer uma atitude responsiva ativa e crítica por parte dos alunos?

104 Doutoranda em Linguística no PPG em Letras da PUCRS, daniellebaretta@hotmail.com.

Para tanto, divide-se este artigo em três partes: Inicialmente, é exposta a fundamentação teórica que dá suporte ao estudo, apresentando conceitos e características da compreensão responsiva. Em seguida, é apresentada a metodologia, descrevendo os participantes, a ferramenta utilizada, a atividade desenvolvida e o sistema de análise dos dados. Por fim, os dados são apresentados e analisados. Na conclusão, são realizadas reflexões sobre o uso de ambientes virtuais no processo ensino-aprendizagem.

1 Dialogismo e responsividade

Menegassi, estudioso da obra de Bakhtin, destaca que o dialogismo “é a capacidade que participantes de uma situação comunicativa têm de responder aos discursos manifestados” (2008, p. 135). Nesse sentido, a responsividade, momento em que o interlocutor transforma, recria, completa, de alguma forma, um enunciado (BAKHTIN, 2003, p. 271), pode ser considerada intrínseca ao dialogismo, pois é ela que “origina e permite a continuidade do diálogo” (MENEGASSI, 2008, p. 137). Para Bakhtin (2003), o autor de um enunciado nunca espera apenas uma simples compreensão de seu discurso. Está é apenas a primeira etapa do processo responsivo. O que o autor espera é uma atitude responsiva ativa. Nesse processo,

[o interlocutor] concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar etc. e esta atitude está em elaboração constante durante todo o processo de audição [leitura] e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor (BAKHTIN, 2003, p. 271).

Locutor e interlocutor são, portanto, determinantes para que o diálogo se estabeleça, pois o papel desses sujeitos se caracteriza não pela transmissão de informações, mas pela interação, sendo a palavra “território comum” de um e de outro (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010, p. 117). Desse modo, segundo a concepção bakhtiniana, a atitude do interlocutor é sempre responsiva, ainda que não se apresente na forma de um discurso imediato. Para o autor, pode-se, portanto, falar em diferentes formas de manifestação da compreensão responsiva. Segundo Bakhtin (2003), são três as atitudes responsivas: imediata, passiva ou silenciosa e de efeito retardado.

A responsividade **imediate** ocorre quando o interlocutor apresenta uma devolutiva ao enunciado que lhe é dirigido, expressando sua posição em relação ao conteúdo. Menegassi (2009) destaca que, embora denominada imediata, essa forma de resposta não corresponde à noção de tempo cronológico, mas sim de reação certa, determinada à provocação do locutor.

A responsividade **silenciosa ou passiva**, por sua vez, não envolve necessariamente a verbalização da resposta. Ela se manifesta quando a devolutiva ao enunciado do locutor está mais ligada ao atendimento ou cumprimento de um pedido ou ordem. Menegassi (2009) salienta que a terminologia “passiva”, empregada por Bakhtin, refere-se ao fato de que, embora a ação realizada seja considerada uma resposta, esta não garante a compreensão do enunciado, uma vez que o interlocutor apenas executou o que lhe foi solicitado, evidenciando uma relação bastante assimétrica entre locutor e interlocutor.

Por fim, a responsividade **de efeito retardado** é, segundo Menegassi (2009, p. 169), “uma materialização de efeito retardado da resposta inerente a um determinado enunciado”. Esse tipo de responsividade exige um tempo maior de reelaboração mental,

no qual o interlocutor passa um tempo deslocado da situação real para poder elaborar sua resposta. Desse modo, essa resposta não é percebida no momento da troca verbal, podendo manifestar-se depois de um período considerável, em discursos subsequentes ou atitudes posteriores.

A partir dos estudos de Bakhtin e de pesquisas realizadas junto a acadêmicos de Letras, Menegassi (2008) propôs outros dois níveis de responsividade: **ativa**, quando o interlocutor apresenta argumentos ou complementações ao discurso do outro, mas não chega a expor reflexões pessoais acerca do enunciado e **ativa e crítica**, em que há exposições de reflexões pessoais, argumentos, explicações e exemplos de julgamentos feitos pelas experiências do indivíduo.

É importante destacar, como mencionam Klepka e Corazza (2015, p. 176), que, embora em graus bastante diversos, para Bakhtin, “qualquer tipo de compreensão é ativo, pois sempre contém o esboço de uma resposta, de modo que todo ato de fala exige a compreensão do interlocutor”.

2 Metodologia

2.1 Os participantes

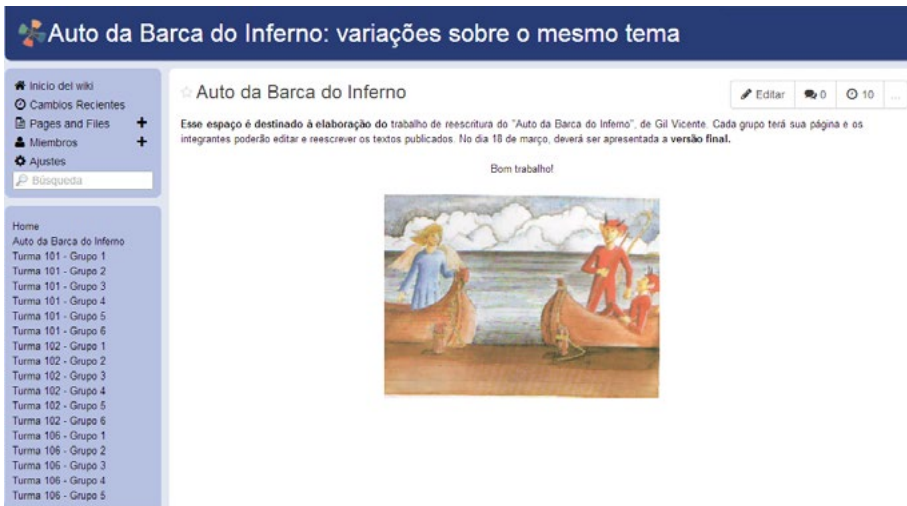
Participaram da atividade 30 estudantes, de ambos os sexos, com idade entre 14 e 16 anos, frequentando o 1º ano do Ensino Médio de uma escola pública federal da cidade de Porto Alegre/RS. Para a realização da atividade proposta, os alunos foram divididos em cinco grupos com seis membros cada. Para as análises aqui apresentadas, no entanto, foram selecionadas as interações de apenas um dos grupos participantes.

2.2 A ferramenta

O ambiente virtual no qual foram realizados os trabalhos foi desenvolvido com base na plataforma *wiki*. O *wiki* é um ambiente virtual que permite a construção coletiva de um texto por vários autores em diferentes momentos e lugares e o armazenamento das informações produzidas durante esse processo. Estas características o tornam altamente adequado para uso educacional.

Atualmente, há na Internet uma grande disponibilidade de aplicativos com características de edição de texto colaborativa, cujas funcionalidades são constantemente modificadas para melhor adaptá-las às necessidades dos usuários. Na presente pesquisa, optou-se pela plataforma *Wikispaces* por ser gratuita e por ter interface simples e de fácil interação e gerenciamento.

Figura 1: Página inicial do Wikispaces.



O site é composto por páginas que podem ser acessadas através de um menu. Cada página dispõe das funcionalidades de edição e discussão do texto (fórum) e do histórico das edições realizadas.

Figura 2: Página de trabalho dos grupos.

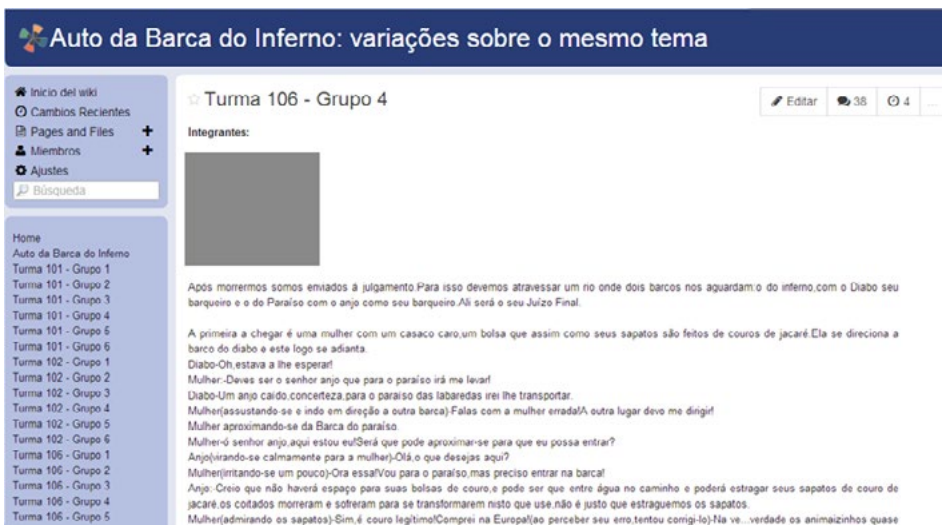


Figura 3: Menu de interação.

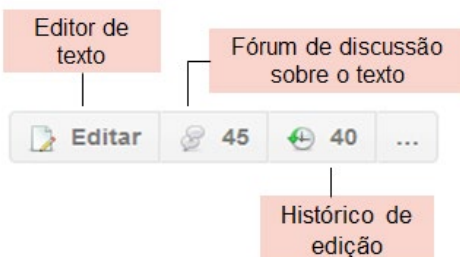
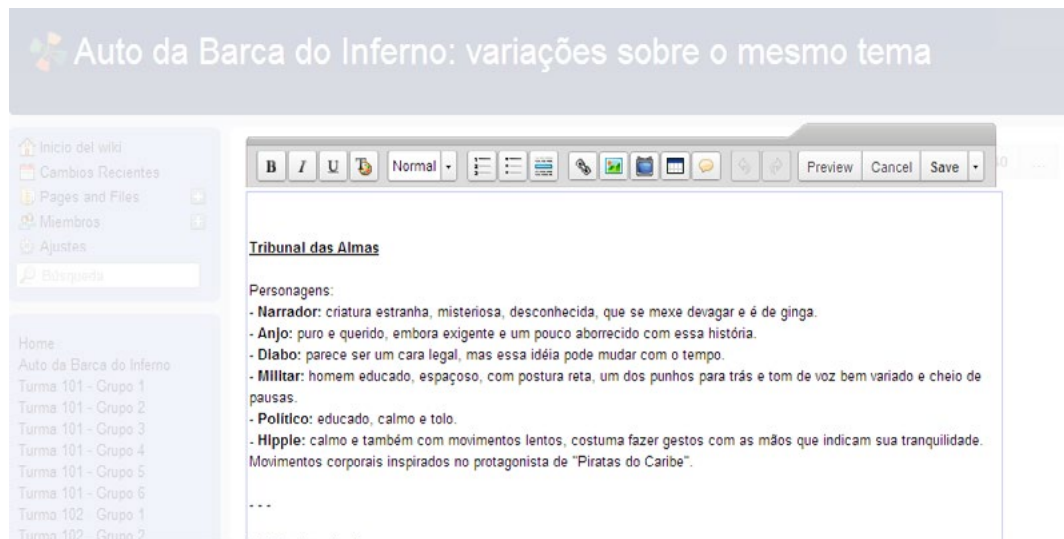


Figura 4: Fórum de discussão do texto.



A edição do texto é feita a partir de um link, que dá acesso a uma caixa de texto em que é possível modificar ou inserir texto de forma rápida e simples. Basta salvar a alteração feita e, instantaneamente, ela é publicada para ser visualizada e editada por outros leitores-autores.

Figura 5: Área de edição do texto.



No histórico das edições, além das alterações realizadas, há o registro do usuário que trabalhou naquele momento e a possibilidade de comparar diferentes momentos da construção do texto.

Figura 6: Histórico das edições.



2.3 A atividade

Inicialmente, os alunos foram divididos em grupos. Após a leitura e análise do texto teatral *Auto da barca do inferno*, do escritor humanista português Gil Vicente, foram solicitados a reescrever, utilizando a ferramenta de escritura colaborativa, algumas passagens da obra, modernizando-a, isto é, criando cenas e diálogos com personagens representativos da sociedade atual. Para tanto, os grupos foram levados ao laboratório de informática da escola, onde lhes foi apresentada a plataforma *wiki* e seu funcionamento. Nesse momento, os alunos puderam cadastrar-se no ambiente virtual e explorar a ferramenta. Nesse encontro, salientou-se a importância da participação de todos na elaboração e edição do texto, bem como nas discussões e na tomada de decisões realizadas nos fóruns. A partir de então, a atividade desenvolveu-se de forma não presencial. Todas as orientações e sugestões posteriores foram realizadas no ambiente virtual.

2.4 Sistema de análise

Para realizar a análise dos dados coletados, as respostas dos participantes foram classificadas de acordo com as categorias de compreensão responsiva propostas por Bakhtin (2003) e expandidas por Menegassi (2008), a saber:

- a) responsividade ativa e crítica;
- b) responsividade ativa;
- c) responsividade silenciosa e
- d) responsividade retardada.

3 Resultados

Os fóruns de discussão dos grupos foram utilizados tanto para o planejamento do processo de produção textual quanto para a revisão do texto elaborado. Assim, foi possível visualizar na prática alguns aspectos responsivos e dialógicos abordados por Bakhtin, uma vez que, em um ambiente virtual colaborativo, o texto é facilmente compartilhado entre os alunos de forma interativa, o que exige desses estudantes, uma atitude responsiva.

Como mencionado anteriormente, para a realização da atividade proposta, os alunos foram divididos em cinco grupos com seis membros cada. Para as análises aqui apresentadas, no entanto, foram selecionadas as interações de apenas um dos grupos participantes. A escolha por esse grupo deve-se ao fato de ter sido o que realizou maior número de intervenções no ambiente virtual. Desse modo, o *corpus* do presente estudo é composto pelo registro das interações realizadas no fórum de discussão do grupo selecionado, totalizando 35 ocorrências.

Como forma de sistematização dos níveis de responsividade encontrados nas intervenções dos alunos do referido grupo, apresenta-se, a seguir, a tabela 1:

Tabela 1 – Níveis de responsividade encontrados nas interações dos participantes.

	Nr de ocorrências	%
Responsividade ativa e crítica	10	28,6%
Responsividade ativa	19	54,2%
Responsividade silenciosa	3	8,6%
Responsividade retardada	3	8,6%
<i>Total</i>	35	100%

A partir dos dados apresentados na tabela 1, constata-se que a maioria (54,2%) das intervenções dos participantes foi classificada como responsividade ativa. Um exemplo desse tipo responsividade é evidenciado na resposta dada por uma das participantes ao comentário de uma colega que propunha a inclusão de um personagem militar que seria julgado por suas atitudes na juventude.

Aluna C: Adorei a ideia do militar! Ficou show! Minha sugestão é que ele vá para a barca do inferno...

Nessa intervenção, embora tenha se posicionado sobre o enunciado da colega, a aluna não chegou a expor reflexões sobre o que foi apresentado, apenas concordando com a ideia. A complementação proposta pela participante se dá pela inserção de um conteúdo à parte do sugerido, sem realizar nenhum tipo de relação com o que foi apresentado.

A responsividade ativa e crítica também obteve um percentual significativo de ocorrências (28,6%), embora bastante inferior ao nível anterior. Isso se deve ao fato de que essa forma de responsividade exige uma reflexão mais complexa por parte do aluno, que não só apresenta argumentos sobre o enunciado lido, como também demonstra ser capaz de dar continuidade à corrente dialógica a partir de suas próprias experiências individuais. Esse tipo de responsividade pode ser visto na intervenção de uma das participantes do grupo analisado:

Aluna A: Acho que podíamos escrever que a irmã boazinha morre para proteger a irmã malvada e ela fica com remorso e se mata. Assim, ela se arrepende dos pecados e do que fazia com a irmã e o Anjo deixa ela entrar no céu.

Aluna B: Gosto da ideia, mas temos que pesquisar um pouco, pois algumas religiões dizem que os suicidas não vão para o paraíso, que ficam vagando pela terra ou algo assim... Acho melhor escolhermos outra morte para ela, já que ela vai para a barca do paraíso. Ela poderia sair correndo, arrependida pelo que fazia com sua irmã, e ser atropelada por um carro. Assim ela se arrepende e não se suicida e pode entrar na barca do Anjo. O que acham?

Nesse caso, a aluna não só ofereceu sua devolutiva sobre o enunciado da colega, expressando sua posição acerca do conteúdo sugerido, como também apresentou argumentos resultantes de uma reflexão estabelecida partir de sua experiência pessoal, quando menciona que a personagem não poderia ser construída como uma suicida, já que, em algumas religiões esse tipo de morte não permite a entrada no paraíso, destino que as participantes haviam planejado para a personagem. Desse modo, a aluna demonstra agir sobre “a palavra do ‘outro’, confrontando essa palavra com suas experiências individuais, convertendo-a em palavra ‘própria’ (ANGELO e MENEGASSI, 2011, p. 219). Com isso, é capaz de oferecer uma alternativa para a sugestão da colega e dar continuidade ao processo de interação verbal.

Como menciona Menegassi (2008), a responsividade silenciosa está relacionada ao cumprimento de uma solicitação e evidencia uma relação assimétrica entre os envolvidos na interação verbal, uma vez que, em muitos casos, o cumprimento da ordem ou pedido é a única opção possível para o interlocutor.

Esse aspecto pode ser observado na mensagem de uma das alunas sobre um comentário da professora:

Professora: Gurias, sobre o personagem do militar acho que vocês deveriam rever dois aspectos: a) se ele tem 60 anos e começou como tenente, agora ele já seria coronel e não capitão e b) o comentário sobre a Primeira Guerra poderia ser mais explorado, por exemplo, acho que seria mais verídico se o diabo tentasse levá-lo para barca por ter matado pessoas na guerra e não por ter puxado a trança das gurias, que é uma transgressão muito pequena para ser mandado para o inferno, não acham?

Aluna D: Gurias, ajeitei algumas partes do texto a partir dos comentários da professora. Acho que fico bem legal. Deem uma lida e vejam o que acham.

Após ler o comentário da professora sobre o texto elaborado pelo grupo, a aluna não faz nenhum tipo de reflexão e apenas cumpre prontamente a solicitação. A relação de autoridade estabelecida nesse tipo de responsividade, que leva ao atendimento imediato do pedido, pode ser observada, inclusive, no intervalo de apenas algumas horas entre as duas mensagens e na manifestação discursiva curta e rápida por parte da aluna como resposta a um sujeito com posição hierárquica superior, no caso, a professora.

Esse tipo de atitude responsiva apresentou uma porcentagem baixa de ocorrências (8,6%). Isso pode ser explicado pelo fato de o ambiente virtual de escrita colaborativa favorecer o rompimento das relações hierarquizadas estabelecidas em um ensino tradicional. Nesse contexto, não se estabelecem privilégios de monopólio da fala e todos os integrantes podem assumir as funções de organizar, motivar e avaliar as ações, como podemos verificar nas intervenções de uma das participantes.

Aluna E: Então tá, né... Como só eu tô me respondendo, vou começar essa história...

Em sua mensagem, a aluna questiona a ausência dos demais membros no processo de elaboração textual e toma para si a responsabilidade de começar a escrita do texto, o que estimulou a continuidade do processo de interação verbal por parte das demais alunas.

Cabe destacar que a flexibilidade proporcionada pela ambiente virtual permite a troca de papéis, de modo que, em determinados momentos, as alunas assumem a posição de autoridade desempenhada pela professora. Nesses casos, a resposta das demais participantes tende a ser silenciosa, uma vez que elas reconhecem essa autoridade momentânea, como na interação a seguir.

Aluna F: Gente, eu notei uma coisa que a gente precisa rever no trecho do militar, na parte que diz “permaneceram no colégio”. Se é “permanecer” eles já estão lá, e os alunos não ficam no colégio de sexta para sábado, então não seria “compareceram”?

Aluna G: Que bom que tu viu. Já arrumei no texto...

Assim como as manifestações responsivas silenciosas, a responsividade retardada apresentou um percentual baixo (8,6%) se comparado com as demais. Esses casos foram observados, nas situações em que as alunas requisitavam um tempo para refletir, reelaborar e só então tomar uma posição acerca do que foi apresentado, como se pode ver no comentário de uma das participantes:

Aluna H: Gostei da ideia das irmãs, apesar de ainda estar meio filme de Hollywood, até agora não engoli o negócio da médica. Tô sem ideias agora, mas vou pensar em algo.

Ao término da atividade, os participantes foram convidados a responderem a um questionário a respeito de suas impressões sobre o trabalho realizado no ambiente virtual. Da análise das respostas dadas, observa-se que os alunos consideraram que a realização do trabalho colaborativo foi mais interessante com o uso da ferramenta digital (81%, n=30). Eles sentiram-se mais integrados ao grupo (60% n=30) e mais estimulados a dar suas opiniões (66% n=30) e essa troca, segundo eles, ajudou a elaborar um texto melhor (75% n=30).

Considerações finais

Neste estudo, pretendeu-se investigar os níveis de responsividade que se estabelecem durante a produção coletiva de um texto em um ambiente virtual. Buscou-se responder à pergunta se esse tipo de ambiente favoreceria a manifestação de uma responsividade ativa e crítica (MENEGASSI, 2008). Os resultados obtidos demonstram que, embora os participantes tenham apresentado a maioria de respostas ativas, estas não chegaram a atingir um nível de criticidade, pois mais da metade (54,2%) baseou-se em intervenções que se destinavam a concordar ou discordar dos enunciados anteriores apresentando, em alguns casos, complementações que não resultavam de um processo de reflexão mais profundo.

Apesar disso, pode-se afirmar que o trabalho desenvolvido de forma colaborativa no ambiente virtual favorece a atitude ativa por parte dos alunos, uma vez que, devido às características do ambiente, os participantes se sentem mais estimulados e seguros a manifestar-se, pois a assincronia própria desses recursos, permite que o aluno tenha mais tempo para refletir e compreender os enunciados que lhe são dirigidos, bem como para formular suas próprias manifestações, o que nem sempre ocorre em um ambiente tradicional de ensino.

Além disso, a ferramenta virtual por si só é um fator de motivação, uma vez que rompe com a concepção tradicional de uma sala de aula em que os alunos estão sentados um atrás do outro ouvindo passivamente a explicação de determinado conteúdo pelo professor.

Nesse sentido, cabe ao professor e à escola proporcionar atividades colaborativas que permitam a interação entre os alunos. É importante que, nesse contexto, o professor atue como um mediador, um interlocutor, buscando estimular a reflexão crítica por parte dos alunos, de modo que possam chegar a um nível de responsividade ativa crítica.

Referências

ANGELO, C. M. P e MENEGASSI, R. J. Manifestações de compreensão responsiva em avaliação da leitura. *Linguagem & Ensino*, v. 14, n.1, p. 201-221, jan./jun. 2011.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2010.

KLEPKA, V. e CORAZZA, M. J. A responsividade de licenciandos em produções didáticas para o ensino de ciências: análise de propostas respaldadas na Teoria de Galperin. *Contexto & Educação*. Ano 30, n. 95, 171-193, jan./abr. 2015.

MENEGASSI, R. J. A responsividade discursiva no discurso escrito. In: NAVARRO, P. (Org.). *O discurso nos domínios da linguagem e da história*. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 135-148.

_____. Aspectos da responsividade na interação verbal. *Revista Língua & Letras*, Cascavel, v. 10, n. 18, p. 147-170, set. 2009.

VYGOSTKY, L. V. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

“SE SUA MÃE FICAR SEM PRESENTE, A CULPA NÃO É DA MARISA”: QUANDO O TUD e o TUi PARECEM NÃO CONVERGIR EM UMA PEÇA PUBLICITÁRIA

Camila Flávia Pires¹⁰⁵, Fabiane Goergen¹⁰⁶, Marcela Fischer¹⁰⁷, Kári Lúcia Forneck¹⁰⁸

Resumo: Na atualidade, sabe-se que as redes sociais são território de audiência e também de interação, o que faz com que as marcas usufruam dessas plataformas para impulsionar seus negócios. É o caso da rede de lojas de vestuário Marisa, que se utiliza de um fato transcorrido no âmbito do real para impulsionar uma publicidade comercial de modo online. A peça publicitária em formato de post para o Facebook gerou muitas reações por ter como pano de fundo uma situação com apelo político-partidário e envolver a memória de uma ex-primeira-dama do Brasil. A partir disso, analisa-se a peça publicitária “Se sua mãe ficar sem presente, a culpa não é da Marisa”, publicada pela marca Marisa, em sua conta no Facebook, às vésperas do Dia das Mães de 2017, um dia após o depoimento do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva para a Justiça Federal. O estudo tem como objetivos analisar a situação de comunicação estabelecida na publicação, identificar os interlocutores envolvidos (EUc, EUe, TUD e TUi) e verificar se o TUD e o TUi são impactados da mesma forma pela peça publicitária. Para atingir esses propósitos, analisou-se a propaganda, excertos do depoimento do ex-presidente, comentários por escrito das pessoas que interagiram com o post e notícias geradas pela imprensa. Como embasamento teórico ressalta-se os elementos que envolvem uma situação de comunicação definidos por Charaudeau (2010): o EU comunicante (EUc), o EU enunciador (EUe), o TU destinatário (TUD) e o TU interpretante (TUi). Assim, de acordo com o estudo feito, os resultados obtidos foram que o TUD e o TUi não convergiram dentro dessa situação de comunicação, uma vez que houve reações contrárias e positivas por parte dos internautas frente à peça publicitária disseminada pela marca Marisa.

Palavras-chave: Situação de comunicação. Luiz Inácio Lula da Silva. Marisa. Marisa Letícia. Peça publicitária.

1 Introdução

Na atualidade, os limites da criatividade parecem não ter fim quando se trata de propagar, para fins comerciais, serviços ou produtos. Isso fica claro, por exemplo, quando uma rede de lojas de roupas conceituada no mercado nacional se utiliza de um acontecimento do âmbito político para chamar a atenção dos consumidores. Tendo em vista a repercussão gerada por essa iniciativa, a qual dissecamos mais à frente, é que se buscou, com este trabalho, investigar uma peça publicitária da empresa Marisa, postada em sua página no Facebook, às vésperas do Dia das Mães de 2017. O material veiculado tem como inspiração um enredo transcorrido em uma esfera de diálogo real envolvendo as áreas da justiça e da política brasileiras.

Para essa análise, teve-se como guia teórico Charaudeau (2010) e seu esquema usado para explicar uma situação de comunicação, especialmente no que se refere ao TUD (TU destinatário) e ao TUi (TU interpretante). Também se buscou entender conceitos como anúncio de oportunidade, trazido aqui por meio de texto digital e por El Faro (2015) e

105 Aluna da graduação em Jornalismo na Universidade do Vale do Taquari - Univates, cpires@universo.univates.br.

106 Aluna da graduação em Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, fabigoergen@gmail.com.

107 Aluna da graduação em Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, cela.fischer@gmail.com.

108 Professora do curso de Letras na Universidade do Vale do Taquari - Univates, doutora em Linguística (PUCRS), kari@univates.br.

Carrascoza (2015). Citelli (2002) também foi utilizado neste trabalho ao tratar da adesão de um ponto de vista através da linguagem persuasiva, um estudo aprofundado que foi inspirado em um dos melhores especialistas da área de comunicação, Bellenger (1987). O meio utilizado para veicular a peça publicitária, o Facebook, nesse caso, também foi levado em conta. Seguindo o entendimento de McLuhan (1964), para quem o meio também é mensagem, é possível interpretar que o Facebook tem papel relevante na interpretação e na repercussão do anúncio em questão.

A campanha publicitária tem apelo comercial para a venda de vestuário para o Dia das Mães e, como pano de fundo, se apropria do depoimento do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva à Justiça Federal, o qual analisamos. Lula é investigado em um dos processos da Operação Lava Jato e é apontado como o possível dono oculto do imóvel localizado em Guarujá, no litoral de São Paulo, e que teria sido recebido, como presente, da empreiteira OAS. Ao divulgar no Facebook, em 11 de maio de 2017 – um dia depois do depoimento de Lula – um post com a mensagem “Se sua mãe ficar sem presente, a culpa não é da Marisa”, a rede de comércio de roupas gerou polêmica ao se valer de uma estratégia conhecida como anúncio de oportunidade. Isso porque ficou evidente nas entrelinhas que a criação se referia à ex-primeira-dama do Brasil, Marisa Letícia (falecida), uma vez que Lula a citou diversas vezes durante seu depoimento à Justiça. Pelos comentários gerados na página, pôde-se observar que o post dividiu a audiência entre aqueles que acharam interessante a peça publicitária e aqueles que a consideraram ofensiva, no que tange a questões partidárias e à memória de Marisa.

A escolha desse tema se deu em função de as pessoas, de os meios de comunicação e de as marcas compartilharem conteúdos e opiniões nas redes sociais e estarem cada vez mais entrelaçados nesse espaço. Hoje, o que acontece na vida real tem muita repercussão nessas plataformas. E quando se trata da esfera política no Brasil, na atualidade, não faltam fatos para serem publicados. Todas as organizações estão lá, seja para cativar curtidas, comentários, leitores ou consumidores. A partir dessa confluência entre real e virtual e o uso para benefício comercial das redes sociais, nós, como acadêmicas dos cursos de Letras-Português e Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, escolhemos como objeto de estudo deste trabalho essa peça publicitária da rede de lojas de roupas Marisa.

A publicação gerou repercussão e, a partir dela, trouxemos o debate para o campo teórico à luz da teoria de Charaudeau (2010). O autor explica os agentes participativos em uma situação de comunicação, em que há uma finalidade contratual entre eles, ou seja, como atuam o EUC (sujeito comunicante – ser social), o EUE (enunciador – ser de fala), o TUD (ser de fala) e o TUI (receptor – sujeito interpretante social). A partir da análise feita, entendeu-se a situação de fala em questão – a peça publicitária da rede de lojas Marisa –, a partir da teoria proposta e a necessidade do TUD e o TUI serem impactados pelo propósito do locutor quando se quer atingir um objetivo, seja ele comercial ou ideológico. Em uma averiguação superficial da recepção do anúncio publicitário analisado, percebeu-se que houve ruídos no processo, uma vez que se registrou aceitação e rejeição ao mesmo tempo em relação à mensagem publicitária da marca Marisa.

Para comprovarmos, após contato com a peça publicitária e identificação da mensagem implícita nela, buscamos notícias veiculadas pela imprensa a respeito dessa divulgação. A ideia foi entender como se deu essa repercussão, tanto pelas notícias produzidas por meios de comunicação, como pelos comentários gerados na própria publicação. Notou-se que ela dividiu opiniões, talvez pelo fato de ter como pano de fundo um discurso com bandeira partidária e se referir à ex-primeira-dama do Brasil, Marisa Letícia. Além disso, assistimos

ao depoimento, gravado em vídeo, do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva à Justiça Federal, pois a criação da peça publicitária pela rede de lojas Marisa é fruto desse contexto. De posse dessas informações acerca do objeto em análise, as autoras buscaram relacioná-las com os conceitos trazidos pelo estudioso da linguística Charaudeau (2010), especialmente no que se refere ao seu esquema de situação de comunicação. Também foram referenciados conceitos da área de publicidade. Com base em Charaudeau (2010), buscou-se mostrar quais os atores envolvidos nessa situação de comunicação criada pelo post publicitário. A partir da polêmica gerada e do conteúdo já visto em sala de aula, interpretou-se que pode ter havido um desencontro de objetivos no que se refere aos impactos gerados ao TUd e ao TUi pela mensagem da rede Marisa. Pretendemos, portanto, mostrar se isso ocorreu de fato e quais as consequências no projeto de fala analisado. Esperamos comprovar, assim, a aplicabilidade dos conceitos de Charaudeau a uma situação real de comunicação.

2 Implicações em uma situação comunicativa

Para Charaudeau (2010), em uma situação comunicativa não existem somente dois interlocutores. Ele acredita que quando dialogamos com uma pessoa, ou propomos alguma atividade escrita, material publicitário, entre outros, temos em vista um TU destinatário (TUd), um TU idealizado, o TU que pensamos como receptor, mas dependendo do que dizemos pode não atingir o TU interpretante (TUi), que é o ser social que está recebendo a mensagem e que a está interpretando.

Há também uma distinção entre os EUs: o EU enunciador (EUE) é aquele que fala em uma determinada situação comunicativa, aquele que realiza o ato enunciativo; e o EU comunicante (EUC), que é o ser social, que traz toda sua bagagem, seus conhecimentos prévios, suas vivências. O EUE passa a existir em cada ato comunicativo, pois é o papel que o EUC - do mundo real - assume. Então, “O ato de linguagem não pode ser considerado somente como um ato de comunicação: tal ato não é apenas o resultado de uma única interação de emissor e não é o resultado de um duplo processo simétrico entre Emissor e Receptor.” (p. 52). Essa relação vemos no esquema de Charaudeau (2010) abaixo:



Acredita-se que, com o objetivo de unificar o EU destinatário e o EU interpretante, as empresas de publicidade e propaganda investem pesado em uma linguagem persuasiva e manipuladora, que tenta convencer o leitor a adquirir o produto veiculado, aliando-se a

uma ideologia que possivelmente seja seguida pelo seu público-alvo. É o que se percebe na peça publicitária analisada.

A publicidade é um poderoso discurso da contemporaneidade e nela são utilizados recursos que, empregados na argumentação, persuadem a ação. Citelli (2002) argumenta que persuasão é convencer o outro à aceitação de uma ideia. Etimologicamente, *per+suadere* quer dizer aconselhar, portanto, persuadir não é sinônimo de enganar, mas o resultado da organização do discurso que o constitui como verdadeiro para o receptor. Nota-se que na peça publicitária “Se sua mãe ficar sem presente, a culpa não é da Marisa” existe, evidentemente, além de uma intenção clara de venda e consumo, um posicionamento político, ou seja, a rede Marisa se posiciona frente aos acontecimentos políticos que estão ocorrendo no país, conduzindo consigo os consumidores que partilham da mesma visão e opinião, ou mesmo, por outro lado, está apelando para um convencimento por parte de quem não é favorável ao ponto de vista defendido, o que pode ser uma armadilha para a empresa.

Segundo Bellenger (1987, p.8) “[...] a persuasão é o ato de influenciar uma pessoa, tendo como objetivo operar a transferência de um ponto de vista, de uma opinião, impondo-se através da razão, da imaginação ou da emoção”. A persuasão, além de influenciar, também traz informação, porém, não informa com uma opinião neutra, mas sim provocando uma adesão, efetivando, assim, o objetivo de unificar o EUd e o EUi. Esse artifício também se aplica à corrente do marketing, a qual tem na persuasão a concretização de seus propósitos. Para a Associação Americana de Marketing (AMA), marketing é o processo de planejar e executar a concepção, o estabelecimento de preços, a promoção e a distribuição de ideias, produtos e serviços, a fim de criar trocas que satisfaçam metas individuais e organizacionais.

Na atualidade, as estratégias de marketing das organizações são imensas. Com o advento das redes sociais, esse espaço passou a ser de grande valia para o alcance do público-alvo das marcas. Para isso, elas se utilizam de ações de propaganda e publicidade. A *organização-case* deste trabalho, a rede de lojas Marisa, mostrou estar atenta às oportunidades que o meio online oferece. Foi através dele, especificamente pela rede social Facebook, que a marca levou ao público o post “Se sua mãe ficar sem presente, a culpa não é da Marisa”. A peça, tratada aqui como sendo de publicidade, disparada na véspera do Dia das Mães de 2017, tinha como intuito chamar a atenção dos seguidores da página para as compras relacionadas à data. A empresa se utilizou, nesse caso, de um fato real para captar o público: o depoimento do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva à Justiça Federal.

Existem poucos estudos a respeito desse tipo de ação publicitária. Alguns pesquisadores o classificam como anúncio de oportunidade. As agências têm nos desdobramentos do cotidiano grandes parceiros estratégicos. Segundo a autora: “Na internet, sobretudo via redes sociais, os anúncios de oportunidade levam ao pé da letra esta tipificação. As agências aproveitam cada fato quentinho, para aliá-lo ao conceito de uma marca e assim amplificar a presença dela no ciberespaço” (ZUZA, texto digital, 2014).

A passagem acima se aplica à peça publicitária disseminada pela rede Marisa. Mesmo sabendo que poderia gerar polêmica entre o público, a marca não desperdiçou a oportunidade de aliar seu nome a uma notícia do momento, comentada em âmbito nacional. Conforme sublinha Zuza:

Na disputa pela preferência do consumidor, estão vencendo as estratégias de marketing que transformam – dia após dia – notícias, discussões e comentários que estão na boca do

povo, ou melhor, nas timelines do Twitter e do Facebook, em anúncios que são curtidos, retuitados e compartilhados” (ZUZA, texto digital, 2014).

Essas publicações, reforça a autora, têm como característica a factualidade, tendo em vista que são pautadas pela imprensa. Como são efêmeras, valem por pouco tempo, assim, o público-alvo precisa ser atingido em questão de horas ou, no máximo, em poucos dias. Para Zuza (2014): “A marca tem que publicar na hora certa, no lugar certo e no momento mais adequado” (texto digital). Caso isso não seja feito de forma assertiva, todo o trabalho corre o risco de ser desperdiçado, pois não surtirá o efeito almejado.

Ainda dentro da corrente de anúncio de oportunidade, Domingos (2003) chama a atenção para as variações desse tipo de material: “os principais tipos de anúncios são: com título, visuais, com texto, que utilizam o meio revista, filantrópicos e de oportunidade” (DOMINGOS *apud* EL FARO; CARRASCOZA, 2003, p. 159).

No caso analisado neste trabalho, o anúncio de oportunidade da rede Marisa, nota-se que este leva título, é visual, tem texto e utiliza como meio a rede social Facebook. A partir do exposto pelos dois autores percebeu-se que a estratégia da marca Marisa está aliada ao momento vivido pelo mercado publicitário. A marca se aproveitou de uma situação do momento para chamar atenção e ser lembrada. O resultado, nesse caso, pode ser positivo, revertendo em vendas, ou não. Vai depender de como o TUi e o TUD serão impactados.

O meio utilizado para propagar a peça, nesse caso o Facebook, também foi objeto de abordagem deste trabalho. McLuhan (1964) afirma que o meio é a mensagem, ou seja, estar na rede social também tem uma intenção por parte de quem comunica - a rede de lojas de roupa Marisa. “Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (MCLUHAN, 1964, p. 21).

Ao se considerar essa afirmação, na atualidade, é possível dizer que as redes sociais são uma extensão do indivíduo do ano de 2017. Esses canais são usados para propagação de acontecimentos pessoais e também comerciais. Em sua exposição, McLuhan (1964) alerta para os aspectos positivo e negativo desse processo, ou seja, quem utiliza os meios, seja pessoas ou marcas, está lá com alguma intenção. No caso da Marisa, foi chamar a atenção para os presentes do Dia das Mães. Para isso, valeu-se de um contexto externo e que estava além de questões comerciais, pois tinha um acontecimento político envolvido. Nesse caso, também desagradou.

O próprio meio utilizado também representa. O Facebook é a maior rede social do mundo, com 1,94 bilhão de adeptos. As pessoas, hoje, se informam, emitem opiniões e interagem pela rede social. Então, pode-se dizer que esse meio é um “barril de pólvora”, sempre prestes a explodir, tendo em vista as diferentes ideologias ali presentes. No caso da peça publicitária da Marisa, isso fica muito claro, conforme nota-se: “[...] ‘o meio é a mensagem’, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (MCLUHAN, 1964, p. 23).

3 A culpa é ou não da Marisa?

Com a intenção de ir mais a fundo, o primeiro passo, para potencializar a análise do artigo, foi o de ouvir na íntegra o depoimento do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva para o juiz Sérgio Moro. Posteriormente, transcrevemos alguns excertos do depoimento,

que tratava da suposta compra de um triplex por parte da ex-primeira-dama do Brasil, Marisa Letícia. Esse evento inspirou a polêmica peça publicitária da rede de lojas Marisa, que, coincidentemente, tem o mesmo nome da ex-primeira-dama, um acaso que virou estratégia publicitária.

Já na primeira indagação ao presidente, surge a figura da Marisa, pois assim que o juiz responsável pelo caso faz a descrição do imóvel, pede para que o ex-presidente descreva as circunstâncias da aquisição da cota correspondente ao apartamento em questão. A resposta de Lula insere sua esposa no caso: “Simplesmente a minha mulher resolveu comprar uma cota da cooperativa Bancoop”. A sequência do depoimento é recheada de novas aparições da ex-primeira-dama, quando Lula diz: “Eu não sei se o senhor percebeu, mas o apartamento foi comprado no nome da dona Marisa”. O desfecho do caso está relacionado à Marisa, porém, ela não tem como prestar esclarecimentos, por estar morta, e quem o faz é seu ex-marido e ex-presidente da República.

A partir dessa premissa, começam os ruídos sobre o fato de o ex-presidente estar ou não colocando a culpa em sua falecida esposa. Em uma parte de seu discurso, Lula diz “Não sei se o senhor tem mulher, mas nem sempre elas...[...]nem sempre elas perguntam para a gente o que vão fazer...”, o que torna o cenário bastante especulador, pois, conforme a fala do Lula, e ao que tudo indica, praticamente não há provas para a comprovação da aquisição do triplex por parte dos envolvidos. Até então, o elemento de maior relevância para a apuração dos fatos era o depoimento do ex-presidente.

Como a política é um assunto polêmico e que divide opiniões, cada brasileiro pode ter se posicionado conforme suas convicções perante o depoimento do ex-presidente, portanto, todo e qualquer material produzido a partir desse ponto nos interessou, principalmente as reações e as manifestações que as pessoas tiveram e fizeram, pois, de certa forma, toda a expressão, positiva ou negativa em relação à peça publicitária, que será analisada mais adiante, teve fundamentalmente cunho político e comercial.

Peça publicitária em análise:



Recorte dos comentários no post

A publicação da rede Marisa em sua página no Facebook ocorreu no dia 11 de maio, uma quinta-feira, às 22h22min. A peça foi produzida no dia seguinte ao depoimento de Lula à Justiça Federal. “Se sua mãe ficar sem presente, a culpa não é da Marisa” é o tema da campanha, a qual faz referência ao Dia das Mães, celebrado no domingo de 14 de maio.

Após a atualização na rede social, não demorou muito para os comentários, a maioria em tom de crítica, surgirem, e em grande quantidade. Isso porque houve, de imediato, uma ligação com o depoimento do ex-presidente, uma vez que Lula citou várias vezes o nome de sua esposa já falecida, dona Marisa Letícia. Aspectos positivos e negativos em relação à peça foram comentados pelos internautas, entre clientes e não-clientes ou com associação partidária. Foram selecionados, de forma aleatória, dez comentários para observação. A análise buscou apenas observar como os seguidores ou não da página Marisa se referem à postagem. Como pode se observar abaixo:

Mau caráter...eu era cliente....cliente real...não esses que vão aparecer para dizer que vão comprar presente no Dia das Mães porque são tão baixos como vcs. E eu não serei mais.

Curtir · Responder · 🇺🇸 23 · 12 de maio às 19:17

Não queridos, isso não é uma sacada de marketing, isso não é uma ideia genial, isso não é um publicitário "do caralho", isso é falta de respeito. Sou publicitária, trabalho com mídias digitais e independente de questões políticas, É PRECISO RESPEITO. Não tem brincadeira engraçada quando o assunto é sério, ponto final! O brasileiro com essa mania de rir da desgraça.... estamos num momento político seríssimo, e uma empresa desse porte fazendo trocadilho barato? Não, isso não é geinal, isso é um tiro no pé! Já já eles apagam o post.... é só esperar...

Curtir · Responder · 🇺🇸👍👎 5,2 mil · 12 de maio às 15:03

Simplesmente, SENSACIONAL !!! Isso que eu chamo de uma sacada de gênio do marketing! 🍌🍌🍌🍌🍌

Curtir · Responder · 🇺🇸👍👎 2,2 mil · 12 de maio às 12:26

Tenho um cartão de vcs e vou quebrá-lo. Vou boicotar a loja pelo péssimo posicionamento que tiveram contra o maior líder que esse país já teve. Torço para que tenham prejuízos pela infeliz campanha dos dias das mães. Marisa, para mim, nunca mais! Golpistas!!!!

Curtir · Responder · 🇺🇸👍👎 1,6 mil · 12 de maio às 16:23 · Editado

Nunca mais entro nessa loja. Brincadeira de mal gosto, infantil e baixando o nível do debate político. Perdeu um consumidor para sempre. Fiquem felizes com um post que bombou... mas vender roupa não é ganhar like de Bolsominion de 13 anos.

Curtir · Responder · 🇺🇸👍👎 914 · 12 de maio às 14:54

Não tirem do ar. Não aceitem a pressão da minoria barulhenta! Vocês estão de parabéns!!!

Curtir · Responder · 🇺🇸👍👎 658 · 12 de maio às 12:54

SENSACIONAL EQUIPE DE MARKETING! Vou comprar na Marisa o presente só pra colaborar com a empresa!! 🍌🍌🍌🍌🍌
MITARAM!!!! 🏆🏆🏆🏆🏆

Curtir · Responder · 🇺🇸👍👎 860 · 12 de maio às 12:22

Vou cancelar meu cartão! Isso que vocês fizeram não é marketing, é desumano! Comemorar o dia das mães fazendo piada com uma mãe falecida não é apenas de mau gosto, é de uma canalhice sem tamanho! Nunca mais compro nada de vocês! Nojo! 🤢

Curtir · Responder · 🇺🇸👍👎 276 · 12 de maio às 18:41

Isto não tem absolutamente nada a ver com esquerda, direita ou até mesmo Lula. Não se homenageia uma mãe fazendo piada da morte de outra. Lastimável!

Curtir · Responder · 199 · 12 de maio às 19:46

Eliminei do coração essa loja!!! NÃO vou de Marisa nunca mais... Pra mim, uma empresa tem que se preservar na imparcialidade de qualquer assunto para que possa atender à todos, já que preza tanto pelo consumismo!!! Fui....

Curtir · Responder · 149 · 12 de maio às 17:27

A partir desse recorte de dez comentários gerados por internautas na página da loja Marisa no Facebook, foi possível observar que a peça publicitária não agradou à maioria, no entanto, alguns consideraram válida a iniciativa da organização. Eis dois exemplos que elucidam essa dicotomia: “Simplesmente, SENSACIONAL !!! Isso que eu chamo de uma sacada de gênio do marketing!” e “Isto não tem absolutamente nada a ver com esquerda, direita ou até mesmo Lula. Não se homenageia uma mãe fazendo piada da morte de outra. Lastimável!”. Com base nesses comentários, identificou-se que o TUD idealizado pela empresa seria apenas aquele que considerasse positiva a iniciativa e, sensibilizado, acabaria comprando nas lojas.

No entanto, notou-se também o efeito inverso, uma vez que o TUi, que é o ser social e nesse caso específico, também político, que recebe e interpreta o conteúdo, reagiu de forma negativa ao estímulo da Marisa e criticou sua atitude de se valer de um trocadilho para chamar a atenção de consumidores. Em relação aos EUs envolvidos nessa situação de comunicação, cabe mencionar que o EUe é atrelado à rede Marisa, que está anunciando a sua promoção para o Dia das Mães, e o EUc os publicitários, que inventaram a campanha para atingir a finalidade desejada pelo seu cliente (a Marisa).

Notícias geradas a partir da publicação da Marisa

Diferentes veículos de comunicação do Brasil geraram notícias a partir da publicação da rede Marisa no Facebook. Pautada por critérios de noticiabilidade, a imprensa também foi impactada por tamanha ousadia da organização e transformou esse acontecimento do campo publicitário em notícia. As três matérias trazidas abaixo foram escolhidas de forma aleatória apenas para exemplificação e, delas, foram recortadas as partes que mais vão ao encontro da proposta de investigação deste trabalho. As notícias mesclam seus conteúdos entre contextualização do fato que possivelmente motivou a criação do anúncio publicitário, sua própria veiculação na rede social e os interesses comerciais da marca Marisa.

O portal do jornal O Globo traz como manchete “Se sua mãe ficar sem presente, a culpa não é da Marisa”, diz propaganda das lojas Marisa”. Como linha de apoio afirma que “Publicação pega carona em depoimento de Lula para divulgar promoção”, ou seja, evidencia uma relação trazida nas entrelinhas pela rede de comércio de vestuário. Eis um trecho da matéria: “Lula disse que, ao visitar o triplex em 2014, não gostou do imóvel e que sequer soube da nova visita de Marisa Letícia” (O Globo). Aqui, nota-se o aspecto de contextualização do depoimento prestado por Lula à Justiça Federal.

Outro excerto traz à tona o propósito comercial da investida publicitária. “Em peças publicadas no Instagram e no Facebook, a loja diz aos clientes que se suas mães ficarem sem

presente, ‘a culpa não é da Marisa’. A legenda da foto avisa sobre a promoção através de um código de desconto que dá 20% nas compras pela internet”. A matéria é do portal 180 Graus e tem como título “‘A culpa não é da Marisa’: Loja divide opiniões com campanha de Dia das Mães”.

Por fim, mais um trecho, para elucidação das questões levantadas aqui, está na reportagem “Rede de lojas causa polêmica com possível alusão a depoimento de Lula”, da IstoÉ Dinheiro: “Até as 17h, a publicação da Lojas Marisa recebeu mais de nove mil reações na rede social e cinco mil compartilhamentos, gerando manifestações opostas. Enquanto algumas pessoas comentaram na página que a divulgação era criativa, outras afirmaram que não comprariam mais na rede de lojas”. Essa observação da revista aponta para a própria repercussão da publicação do anúncio na rede social.

Com todas as análises feitas, tanto do depoimento escutado e transcrito, de notícias geradas a partir da peça publicitária e de comentários positivos ou negativos, foi possível perceber que o TU destinatário (TUD) não convergiu totalmente com o TU Interpretante (TUi) na peça publicitária da rede de lojas Marisa - “Se sua mãe ficar sem presente, a culpa não é da Marisa”. A empresa, que é o EU enunciador (EUE), talvez quisesse atrair um público específico, que não concorda com o atual cenário político do Brasil, visto esta que pode ser a opinião do EU comunicante (EUC), nesse caso, os publicitários da Loja Marisa.

4 Considerações finais

Que cada ponto de vista é a vista de um ponto, não há dúvida, pois, se de um lado, os marqueteiros da rede Marisa talvez não acreditaram no depoimento do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e expuseram essa posição através do post no Facebook, de outro lado, houve também o TU interpretante (TUi), que é o ser social que recebeu a mensagem e que a interpretou. Ele o fez conforme suas percepções e sentimentos em relação ao assunto do qual se tratava implicitamente a publicidade - o depoimento de Lula à Justiça e sua ideia deixada de que a ex-primeira-dama Marisa Letícia seria a “culpada” por questões mal-resolvidas em relação ao triplex do Guarujá. Portanto, há quem não defenda o ex-presidente e há quem o considera inocente frente às acusações. Ambos os lados se encontraram em uma mesma atmosfera, a da publicidade: um, com a função de fazer propaganda e, o outro, como cliente.

Outra questão analisada foi o meio em que a peça foi postada, a rede social mais acessada do mundo na atualidade, o Facebook. Trata-se de uma ferramenta disseminadora de ideias, pois, ao ser postado nesse meio, o anúncio atingiu milhares de pessoas, e o mais curioso é que nessa plataforma os usuários podem e são instigados a exporem suas opiniões, ou seja, colocar-se a favor ou contra, fato que dá mais visibilidade ao post e à rede de lojas Marisa, mais do que se fosse publicado em um jornal, visto que, hoje, uma minoria tem acesso.

Mesmo não obtendo cem por cento de aprovação, a marca Marisa foi comentada, lembrada e vista, utilizando-se de um assunto atual, que ainda está em discussão. O impacto de tamanha ousadia, que misturou atualidade, persuasão, ponto de vista, política, oportunidade e muita estratégia de marketing, certamente refletirá nas vendas da empresa, o que é bem interessante, pois é provável que quem “encabeçou” a propaganda sabia que haveria ganhos ou perdas. Uma jogada totalmente parcial conta com uma resposta também parcial - é certo que os consumidores responderão para além das redes sociais, visto que

vestir uma marca é também vestir uma ideia. A partir dessa premissa, as vendas tendem a aumentar consideravelmente, ou cair, também com notoriedade.

Referências

BELLENGER, Lionel. **A persuasão e suas técnicas**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

CHARAUDEAU, Patrick. **O ato de linguagem como encenação**. In.: _____. Linguagem e discurso: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2010.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 15 ed. São Paulo, Ática, 2002.

EL FARO, Omar; CARRASCOZA, João Luís Anzanello. O anúncio pautado pela imprensa: um estudo da relação entre a hipótese do Agenda-Setting e a criação de anúncios de oportunidade. *Cadernos de Comunicação* v.19, n.2, jul-dez 2015.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Editora Cultrix, São Paulo, 1964. E-book. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=lang_pt&id=wFvBeU1jVwIC&oi=fnd&pg=PA9&dq=McLuhan&ots=K1zRF0emp7&sig=dqwrqQJNfzjU389gZS-l_HLZ7mc#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 18 jun. 2017.

ZUZA, Erika. **Os gols do marketing de oportunidade na Copa**. Disponível em: <<http://www.digai.com.br/2014/07/os-gols-marketing-de-oportunidade-na-copa>> Acesso em: 25 de maio de 2017.

O SURGIMENTO DO SUJEITO NO DISCURSO

*Juliana Canton*¹⁰⁹

RESUMO: Por meio deste estudo, procuramos discutir de que forma o ser humano se ressignifica na enunciação, em especial de textos escritos, na medida em que insere seu discurso no mundo, num tempo e espaço que se atualizam constantemente. Delimitamos o tema através da análise de como o locutor de uma crônica publicada no jornal Zero Hora enuncia seus valores e pontos de vista a partir das escolhas linguísticas inseridas em seu discurso. Embasamos nossa discussão no modo como Benveniste (1989,1995) entende linguagem e cultura e refletimos que, quando um locutor se enuncia, seu discurso está perpassado pelos valores culturais presentes na língua em uso. Em seguida, articulamos o pensamento de Benveniste ao modo como Motta (2012, 2013) apresenta a linguagem e a sua principal forma expressiva: a narrativa. Esse autor acredita que as narrativas não representam simplesmente a realidade, elas representam e organizam o mundo, ajudam o ser humano a constituir a realidade. Na parte final reservada à análise da crônica, buscamos relacionar as duas seções teóricas, procurando refazer o caminho pelo qual o locutor organiza seu discurso, com suas intenções e valores, de modo a produzir um diálogo com seu interlocutor.

Palavras-chave: Discurso. Cultura. Sujeito.

Introdução

Somos seres de palavras. Compreendemos o mundo e a realidade pela palavra. Nomeamos o desconhecido, narramos experiências. Nosso pensamento evolui à medida que a linguagem passa a fazer parte de nós. Assim, tornamo-nos humanos, conscientes de uma subjetividade, de uma história. Através dos estudos de Benveniste (1989), entendemos que não há relação natural, imediata e direta entre o homem e o mundo, nem entre o homem e o homem. A linguagem, então, serve como um elo de mediação, um aparato simbólico para intermediar essa relação entre o homem e o mundo e entre o homem e o outro; ela constitui o ser humano como sujeito, locutor de um discurso, consciente de si mesmo. Assim, através da fala ou da escrita, não há como sermos totalmente imparciais ou objetivos, já que nenhuma língua é passível de ser separada de uma função cultural (BENVENISTE, 1989).

Sob outro ângulo, pelo discurso, atribuímos sentido à experiência. Alinhado ao pensamento de Benveniste, Motta (2013) considera que há uma vontade ontológica de criar sentido em toda ação discursiva e em todo o ato narrativo. O autor entende a narrativa como uma atitude argumentativa, em que um locutor se enuncia com o objetivo de produzir certos efeitos de sentido em seu discurso, uma vez que ninguém conta uma história ingenuamente.

O discurso materializado em textos escritos acaba, então, sendo uma forma de expressão carregada de intenções, de valores. E não podíamos deixar de analisar na prática de que forma essa expressão acontece. Nossa intenção, neste estudo, além da apreciação teórica, é propor a análise de uma crônica publicada no jornal Zero Hora, caderno Vida, em junho de 2016, escrita pela colunista Maria Rita Horn. Ao longo da análise, observamos a forma como o locutor se posiciona e insere em seu discurso os valores que quer compartilhar com seu interlocutor. A escolha pelo texto em apreço justifica-se pelo fato de, além de expressar o ponto de vista de um locutor que se enuncia, conter elementos narrativos, o que nos aproxima da análise proposta por Motta (2012, 2013).

109 Mestranda em Letras na Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, julicanton1@yahoo.com.br.

1 O ser humano e sua relação com a linguagem e a cultura

No capítulo “Da subjetividade da linguagem”, Benveniste (1995) reflete sobre como o ser humano não existe sem linguagem. Esta faz parte da natureza do homem. É por isso que não podemos afirmar que o homem fabrica a linguagem, muito menos que ela é uma ferramenta que o ser humano utiliza. “Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a” (BENVENISTE, 1995, p. 285). Ao afirmar que é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, Benveniste (1995) reitera esse caráter subjetivo.

Seres de linguagem, enquanto locutores, apresentamo-nos como sujeitos e remetemos a nós mesmos como *eu* no discurso. Um *eu* que fala para um *tu*. No momento da enunciação, seja através da fala ou da escrita, não há como sermos totalmente imparciais ou objetivos. Silva (2016) lembra que, a cada nova experiência de uso da língua, ressignificamos o fato de sermos seres falantes, ouvintes, escreventes e leitores. A língua, então, como mediadora, possibilita a relação do homem com o outro e do homem com o mundo.

Para além das fronteiras do indivíduo, a sociedade também não é possível sem a língua. Benveniste (1995) reflete que o próprio despertar da consciência na criança coincide com a aprendizagem da linguagem. Através do convívio com outras pessoas, a criança aprende que pode se referir às coisas por seus nomes e de que ela mesma tem um nome, por meio do qual se comunicará com os outros. A consciência do meio social é despertada na criança. Aos poucos, por intermédio da linguagem, a criança se integra à cultura que a rodeia (BENVENISTE, 1995).

O autor entende cultura como um fenômeno simbólico, um conjunto complexo de representações organizadas por um código de relações e de valores: tradições, religião, leis, política, ética, artes. Nesse contexto, a cultura define-se como um universo de símbolos integrados numa estrutura específica, que a linguagem manifesta e transmite: “Pela língua, o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma”. (BENVENISTE, 1995, p. 32). Então, se pensarmos que a língua está carregada de cultura, quando o locutor se enuncia, seu discurso está perpassado pelos valores culturais presentes na língua em uso.

Conscientes disso, enquanto educadores, questionamo-nos quanto ao trabalho com língua materna na escola. As aulas de Língua Portuguesa têm espaço para que o aluno possa se enunciar, manifestando sua cultura? Silva (2016) reflete que é fundamental valorizarmos a história de relações do aluno com o seu mundo e com o próprio uso da língua para ressignificá-las:

A nossa “escuta” atenta e atuante, ao significar as falas dos alunos em sala de aula, ganha importância como o elo que nos possibilita criar atividades de produção escrita e leitura de textos com a constituição de contextos que convoquem o aluno a colocar a língua em emprego e o levem a ocupar um lugar de enunciação, sempre único e renovado (SILVA, 2016, p. 27).

Portanto, continua a autora, é importante garantir espaços de expressão. A sala de aula deve ser um lugar para o aluno dialogar com discursos (ouvindo, lendo) e produzir discursos (falando e escrevendo) de modo que consiga ressignificar em apropriações individuais e singulares da língua sua relação com a linguagem nas diferentes instâncias de passagem do mundo do signo ao mundo do discurso (SILVA, 2016).

No que tange a práticas pedagógicas que envolvam atividades de leitura, Flôres (2016) apresenta uma realidade não tão otimista. Essa autora analisou algumas falas mais

recorrentes dos professores sobre a relação dos alunos com leitura e sobre a sua prática durante as aulas, enquanto professores de língua. Dentre as observações destacadas, constatou que muitos alunos consideram que é difícil ler, especialmente a partir do 4º/5º ano do Ensino Fundamental, quando seus interesses focalizam-se, sobretudo, na troca de mensagens pelo celular, nos jogos eletrônicos, na programação da TV.

Quanto ao trabalho do professor de língua portuguesa, os professores destacaram que as atividades priorizam, em geral, o aprender algo gramatical com o texto. Raramente, comparam as interpretações dos alunos entre si, discutindo-as em grupo, muito também devido à conversa excessiva e ao barulho constante.

Benveniste (1989) afirma que nenhuma língua é passível de ser separada de uma função cultural. Ao aprendermos uma língua, aprendemos também os fundamentos de uma cultura. Quando a criança aprende a falar, quando nos expressamos através da escrita, o mundo se revela pela língua. Não seria, então, natural que as aulas de língua portuguesa também priorizassem esses preceitos? Se entendemos que é no uso da linguagem que nos constituímos como sujeitos, o ensino sistemático da língua na escola precisa considerar o modo como cada locutor se expressa no texto. Discussões em grupo devem ter seu espaço, levando em conta as variáveis contextuais e interpretações alternativas. Cabe ao professor conduzir os alunos na reflexão sobre o uso da língua e na análise dos textos em aula, os quais não devem ser apenas pretexto para a fixação de tópicos gramaticais.

Por meio do símbolo linguístico, organizamos o pensamento. A experiência interior de um sujeito é acessível ao outro por meio da língua, que é particular para cada sociedade. Cada língua, então, tem uma estrutura linguística definida e particular, que, de acordo com Benveniste (1995) é também inseparável de uma sociedade definida e particular. O autor pontua que a linguagem se organiza em dois planos, é, portanto, de dupla face. Um plano é material, físico, pois utiliza a mediação do aparelho vocal para produzir-se e do aparelho auditivo para ser percebida. Sob outra ótica, esse sistema simbólico é uma estrutura imaterial, é significado, substituindo os acontecimentos ou experiências pela sua evocação. Ao utilizar a linguagem para se comunicar, passando do plano formal para o uso e produção do discurso, o locutor inscreve sua presença na língua e nela marca seus valores culturais.

Assim, a linguagem constitui o ser humano como sujeito, locutor de um discurso, consciente de si mesmo. Quando nos enunciamos, falando ou escrevendo, dirigimo-nos a alguém. Esse diálogo, de um *eu* que fala para um *tu*, é constitutivo da pessoa. Cada locutor remete a si próprio como *eu* no seu discurso. Essa condição, porém, tem seu reverso, pois o *eu* se torna *tu* no momento em que aquele se designa por *eu* (BENVENISTE, 1995).

Novamente, nos reportamos à sala de aula, em uma situação de produção escrita ou oral. Nos momentos em que é convidado a se expressar, o aluno passa a ocupar um lugar de enunciação, passa a ser este “eu” que se enuncia. Longe da realidade do “copia e cola”, em que pouco se compreende e se reflete, chamamos atenção para a importância de que seja criado na sala de aula um contexto em que cada um possa expressar seus valores e possa discuti-los com seu interlocutor.

Da mesma forma, na seção que reservamos para análise de uma crônica, procuramos identificar que posição o locutor que se enuncia assume em relação a seu alocutário. Cada locutor evoca sentidos através da língua em uso, e nela imprime os vestígios de sua cultura. A partir da análise que propomos na terceira parte do artigo, procuramos entender de que modo o locutor inscreve sua experiência na e pela linguagem.

2 A narrativa produzindo significados e interpretando a realidade

Na seção anterior refletimos com Benveniste (1989,1995) que a linguagem medeia a relação do homem com o mundo e com o outro. Por meio da linguagem, o ser humano se situa em sua cultura, conhece a realidade e reconstrói suas experiências. Neste ponto, acreditamos que algumas discussões levantadas por Luiz Gonzaga Motta (2012, 2013) dialogam com a perspectiva que apontamos há pouco. Assim como Benveniste, Motta (2013) defende que a linguagem é o veículo de instituição e constituição do mundo humano e que a narrativa é a sua principal forma expressiva.

Enquanto seres humanos, dependemos da linguagem acima de tudo para tomarmos consciência de quem somos. Motta (2013) ressalta que toda a atividade mental é palavra ou busca pela palavra. A experiência, continua o autor, é sempre pensada e sentida linguisticamente. Pensar, compreender, comunicar passou a ser quase sinônimo de abstrair e categorizar linguisticamente, transubstanciar em palavras e em enunciados as percepções provenientes da realidade externa pelos sujeitos, e as sensações e emoções provindas da realidade interna e experimentadas pelos sujeitos.

Segundo o autor, representar é colocar algo no lugar do outro, criar um símbolo que é tomado como o próprio outro. Assim, acessamos o mundo através de representações virtuais e discursivas da realidade. Tomamos conhecimento de fatos e de experiências de forma mediada pela linguagem. A maioria dessas representações mentais acontece de forma narrativa. Relatamos como passamos durante o dia, compartilhamos experiências nas redes sociais, assistimos a filmes, lemos reportagens, enfim, o mundo é construído pelo pensamento, no pensamento e na linguagem. Desse modo, quando nos enunciamos, inserimos no discurso os valores do mundo em que vivemos.

O mundo que experimentamos, continua o autor, é como é porque nós o experimentamos assim. O mundo real não resulta senão de nossa própria construção. “A realidade é sempre um modelo (ainda que contraditório) de mundo, mas sempre um modelo, uma construção, tanto na ficção como a história” (MOTTA, 2013, p. 85). Assim, a noção de discurso assume um papel importante porque o interesse volta-se para as interpretações e significações que os atos de fala fazem emergir.

Motta (2012) destaca, ainda, a importância de estudarmos as narrativas, a fim de que compreendamos o sentido da vida. Analisando narrativas, podemos interpretar as ações dos homens e as relações sociais, compreender o ser humano e o mundo em que vive. Se pensarmos que narrar é uma atitude argumentativa, que não é desprovida de intenção, quem estuda a narrativa pode entender os efeitos de sentido inseridos intencionalmente no enredo por seu locutor, para reconstruir algum ponto de vista ou experiência do mundo.

O enunciado é compreendido como um elo entre dois interlocutores que se envolvem em uma coconstrução narrativa do mundo. Já a enunciação é tomada por Motta (2013) como o ato produtor da narrativa, a atividade languageira exercida por aquele que fala no momento em que fala, ou seja, o ato pelo qual os sujeitos interlocutores criam o sentido através das performances linguísticas. Cada situação de comunicação implica uma correlação social e comunicativa própria, local, específica, empírica (MOTTA, 2013).

A partir desta reflexão, voltamos ao questionamento inicial que motivou a organização deste trabalho: de que forma o ser humano se ressignifica na enunciação, em especial de textos escritos, na medida em que insere seu discurso no mundo, num tempo e espaço que se atualizam constantemente? Através dos estudos de Motta (2012, 2013), encontramos

embasamento para refletir como a comunicação narrativa gera uma relação entre os interlocutores, é estruturada de maneira própria a dar conta das pretensões de um locutor que está inserido em um contexto social e que tem em mente um interlocutor a quem se dirige com alguma intenção.

Na seção que segue, reservada à análise de uma crônica, discutimos sobre os modos como o locutor se posiciona para, a partir de suas escolhas discursivas, inscrever suas intenções e valores na linguagem, de modo a produzir um diálogo com seu interlocutor.

3 A inscrição dos valores e da subjetividade do locutor no discurso

Para a análise a que nos propomos neste trabalho, escolhemos uma crônica publicada no caderno Vida, do Jornal Zero Hora, na coluna Em Movimento, escrita pela jornalista Maria Rita Horn, no dia 25 de junho de 2016. A colunista escreve mensalmente no Vida. Pelo fato de seus textos serem publicados com uma periodicidade, e por eles estarem contidos em um caderno com temática específica, acreditamos que seja possível identificar que o locutor escreve para um interlocutor definido que, provavelmente compartilha dos mesmos interesses desse “eu” que se enuncia. Como mencionamos no início deste estudo, a escolha pelo texto em análise também se deve ao fato de podermos observar elementos narrativos presentes no sentido de corroborar a postura argumentativa tomada pelo locutor, conforme propõe Motta (2013).

Passemos ao nosso objeto de estudo. Ao lado da foto da escritora, em sua coluna, consta a informação de que ela é amante do mundo das corridas. Esse é um indício de que um possível alocutário a que os textos publicados nessa coluna se dirigem seja alguém que tenha alguma afinidade com o mundo dos esportes. E podemos comprovar essa afirmação logo no início do texto.

Zero Hora, 25 de junho de 2016.

A IRRESISTÍVEL TENTANÇA DE UMA “GOOGLEADA”

Entre a troca de uma resistência e um joelho machucado, descobrimos que nem tudo está ali nas páginas de busca

Maria Rita Horn

De todos os acometimentos mais comuns do esporte, nada é mais assustador do que aquele sentimento entre uma “googleada” e a ida até o consultório médico. “Meu Deus, o que é isso que apareceu no meu exame?”, que termina em um “cisto joelho corrida buscar”. E aí Google já me colocou em uma mesa cirúrgica, minha vida de corredora parou e meu próximo passo é já pensar na matrícula na natação. Se as dores já tinham começado a sumir, passei a sentir cada passada com uma lupa por nervos e músculos. Bate um frio no lugar e parece que algo muito fora de controle está em curso.

No consultório, o médico virou minha perna para todos os lados. Nada de dor forte ou movimentos impedidos. Gelo, anti-inflamatório e um “sim, pode correr” me fizeram maldizer até a nona geração de páginas de resultados de busca para “como tratar”.

Mentira. Na hora, eu nem pensei nisso, apenas em quando eu ia ter tempo para correr depois das semanas de repouso que eu tinha me imposto. Só quem se sente impedido temporariamente conhece esse desejo meio louco, que toma a gente mesmo nesses dias “nhé” (minha expressão-resumo para os períodos frios e abaixo de fog do inverno porto-alegrense). Quando não dá para satisfazer, é aquele mau humor que sai da frente.

Mas agora aqui, nessa decisão de escrever sobre as frustrações de ficar parada um tempo por algo que merece algum tipo de atenção, fiquei pensando no perigo dessa pequena tentação da “googleada”. Que a internet é capaz de nos ajudar mesmo com qualquer coisa eu não duvido. E a resistência nova do meu chuveiro trocada na semana passada via vídeo do YouTube é um exemplo disso.

O que não dá para pensar é que essa engenhoca que requer um entendimento muito complexo do que nos põe em movimento não é «qualquer coisa». Uma foto do meu chuteiro me ajudou a chegar à ferragem e pedir a peça nova. O que uma “foto” do meu joelho pode dizer sobre a minha saúde física sem que eu consulte alguém que me ajude a entender um histórico que é só meu?

Mas o susto valeu para pensar se estou cuidando do meu corpo de maneira preventiva, mais ainda quando se trata de um esporte de alto impacto. E todas as vezes que troquei o treinamento de força por qualquer outra atividade fez pesar a culpa no coraçãozinho. Pelo menos ainda em tempo de não pesar mais forte ali onde não deve, o tal joelho.

No primeiro parágrafo, o locutor inicia o texto pressupondo que seu alocutário conhece a vida de um esportista, ou seja um propriamente, já que assume que é um acontecimento comum, conhecido, o fato de, no esporte, tirar conclusões precipitadas através da consulta ao *Google* antes de uma ida ao médico. O “eu” que se apresenta no texto é alguém que tem acesso à tecnologia, à Internet e se dirige a um alocutário que também é conectado, pois já no título do texto usa o neologismo criado a partir do navegador *Google*, “*googleada*”. Dessa forma, o interlocutor imaginado pelo locutor está familiarizado com termos como “páginas de resultados de busca”, “*Google*” ou “*YouTube*”. Ao falar de como recebeu do *Google* a notícia de uma possível lesão no joelho, o locutor utiliza diversos detalhes para narrar como seria seu futuro daí em diante, tendo que encarar uma cirurgia, parar de praticar seu esporte, sentindo dores, entre outros. Como afirma Motta (2013), a enunciação narrativa é uma atitude intencional e argumentativa. Quem narra, por meio da língua, quer produzir certos efeitos de sentido. Por meio da narração de detalhes sensoriais como “sentir cada passada”, “um frio no lugar”, “*mesa cirúrgica*”, o locutor intencionalmente cria uma situação em que o alocutário consegue se colocar no lugar do primeiro, podendo sentir o que ele sente. O leitor que, assim como a colunista, pratica esportes, certamente é envolvido com a descrição da cena e, como a autora, teme lesões e as consequências negativas que elas podem causar.

No terceiro parágrafo, através do uso de “a gente”, o locutor compartilha com o alocutário a sensação de sentir-se impedido de seguir com sua rotina por alguma restrição médica. No parágrafo seguinte, o locutor concorda com a ideia de que a Internet pode “nos” ajudar com qualquer coisa. Novamente, usa o pronome nós, coloca-se como “eu” em comunhão com um “tu” para referir-se a uma significação que remete aos valores que imagina compartilhar com seu interlocutor, valores culturais que inscreve em seu discurso acerca da importância que a Internet tomou na vida das pessoas em geral. Refletimos com Benveniste (1989) que nosso discurso traduz os valores de nossa cultura. A hierarquia de valores muda com o tempo e a língua acompanha essas mudanças. Esse mesmo locutor que escreve hoje sobre seu problema de saúde e a relação que tem com a Internet neste contexto não se posicionaria do mesmo jeito se tivesse escrito vinte anos atrás.

Já no título, o locutor inscreve sua relação com a Internet como uma “irresistível tentação”. No subtítulo, utiliza o verbo “descobrir” conjugado com o pronome “nós”: “Entre a troca de uma resistência e um joelho machucado, descobrimos que nem tudo está ali nas páginas de busca”. Mais uma vez, o “eu” insere o “tu” em seu discurso. Em outras palavras, quer dizer: “eu e você nos sentimos atraídos pela Internet, é difícil resistir ao hábito que temos de buscar respostas pelo *google*, mas é preciso prudência.” Quando se refere à Internet como uma “engenhoca que requer um entendimento muito complexo”, o locutor continua se posicionando na sua relação com essa tecnologia. Apesar ser de fácil manuseio, é preciso ter cuidado com as consequências a que as buscas na Internet podem

nos conduzir. A postura assumida aqui pelo locutor parece ser a de cautela em avaliar em que situação as informações que encontramos na Internet são realmente úteis. Dialoga, assim, com um alocutário que conhece a Internet e, indiretamente, deseja que ele também use essa ferramenta com cuidado. Dialoga também com outros discursos que afirmam ser a Internet a solução para tudo. Nesse texto, o locutor declara-se como um “eu” que entende que a Internet é importante, que sabe que o fato de obtermos respostas imediatas de fácil acesso faz com que busquemos esse caminho sem resistências, mas que acredita que nem tudo pode ser resolvido por essa ferramenta. Assim, por meio de seu discurso, materializa os valores culturais que possui sobre sua relação com o uso da Internet, ao mesmo tempo em que os compartilha com seu interlocutor marcado no texto através de um “tu” que, do mesmo modo que o locutor, é atraído pela busca da pesquisa rápida e fácil.

Quando compara a foto do chuveiro com a foto de seu joelho, ilustra claramente que, no primeiro caso, a Internet é útil. Não há problemas em fazer uma busca na Internet para procurar uma peça que encaixe em um aparelho eletrônico. Poupa-nos tempo, poucas horas de pesquisa podem resultar em uma *expertise* em troca de resistência elétrica. A pesquisa no *Google* sobre uma condição de saúde, por outro lado, não se presta ao mesmo tratamento, já que se trata de um quadro clínico que precisa ser avaliado por um profissional qualificado.

Voltando à análise de uma situação enunciativa proposta por Motta (2013), é preciso buscar entender como os sujeitos coconstroem significados. O sujeito de linguagem que se enuncia neste texto faz de seu discurso um elo entre os dois interlocutores (“eu” e “tu”) quando insere sua posição reflexiva frente ao uso da Internet e convida seu interlocutor a pensar sobre isso, uma vez que ele também compartilha dos mesmos hábitos envolvendo essa tecnologia.

Apontamentos finais

O objetivo que norteou o presente trabalho foi analisar de que forma o sujeito se ressignifica através de seu discurso escrito, na medida em que nele insere seus valores e se dirige a um interlocutor, marcando sua presença nos enunciados que profere. Benveniste (1989) afirma que a presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Pois, é no discurso que a relação eu-tu se produz. No que se refere ao contexto escolar, procuramos fazer alguns apontamentos que alertam para a necessidade da criação de um contexto que valorize o aluno em seu uso da língua como forma de expressão da cultura. Já na última parte do trabalho, no decorrer da análise da crônica escolhida como objeto de estudo, observamos que:

- O locutor que aqui se enuncia reflete sobre sua relação com o esporte e dirige-se a um interlocutor que também tem vivências nessa área;

- Ao narrar sua experiência entre um exame e uma consulta médica, em que relata como se sentiu ao ler no *Google* sobre as possíveis consequências de um cisto no joelho, o locutor descreve detalhes a fim de compartilhar com seu interlocutor a sensação de apreensão em que se encontrava.

- A partir de suas escolhas lexicais, percebemos que o locutor dirige-se a um alocutário que tem familiaridade com a Internet.

- O locutor admite que, assim como seu alocutário, se sente tentado a usar a ferramenta de busca na Internet, mas insere em seu discurso sua postura de cautela com relação ao uso do navegador *Google*. Os enunciados proferidos pelo locutor tornam-se um elo entre

dois interlocutores (eu-tu) que se envolvem nessa coconstrução narrativa (MOTTA, 2013) referente ao modo como encaram o uso do *Google* na vida diária.

Referências

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Língua Geral II**. Tradução Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989.

_____. **Problemas de Língua Geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.

FLÔRES, Onici C. **Ensinando a ler e a escrever**: o português brasileiro, seus princípios fonológicos e os vínculos entre fala, escuta, leitura e escrita. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2016.

HORN, Maria Rita. A irresistível tentação de uma “googleada”. **Zero Hora**, Porto Alegre, 25 jun. 2016. Vida, p.4.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Por que estudar narrativas? In: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyra (Org.). **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012.

_____. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Ed. da UnB, 2013.

SILVA, Carmem Luci da Costa. Experiências de significação na linguagem: enunciação e ensino da língua materna. **Signo**. Santa Cruz do Sul, v. 41, n. nesp, p. 20-28, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7322/pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

A SOCIOLINGUÍSTICA VARIACIONISTA NA INTERFACE ENTRE LEITURA E SAÚDE COM PACIENTES PSIQUIÁTRICOS INTERNADOS

Patricia de Andrade Neves¹¹⁰

Resumo: Este artigo tem por objetivo fazer um breve relato sobre uma pesquisa em desenvolvimento na área da Psicolinguística, promovendo uma interface entre pacientes psiquiátricos internados, leitura e saúde, e, além disso, mostrar alguns conceitos da Sociolinguística variacionista na implementação da metodologia de coleta da presente pesquisa. Segundo Prucha (1972), é necessário que ocorra a interdisciplinaridade entre diferentes teorias, só assim se forma uma ciência polidisciplinar, neste caso a sócio – psicolinguística, que visa responder a certas lacunas deixadas pela teoria Psicolinguística no aspecto do contexto sócio-cultural em que a pesquisa está inserida. Dessa forma, partindo-se das constatações e das relações com outras pesquisas apresentadas, abordaremos de que maneira os estudos advindos da Sociolinguística variacionista podem dar um maior embasamento na metodologia de coleta deste presente estudo Psicolinguístico. Dessa forma, o artigo apresenta um ganho metodológico na presente pesquisa em desenvolvimento através da interface entre Psicolinguística e Sociolinguística variacionista.

Palavras-chave: Leitura. Pacientes psiquiátricos internados. Psicolinguística. Saúde. Sociolinguística variacionista.

Introdução

A humanização hospitalar através da leitura vem tomando espaço no decorrer dos anos, diversos estudos dentro de áreas como: Psicologia, Biblioterapia, Medicina, Linguística, entre outros, estão ampliando seu conhecimento neste tópico a fim de proporcionar atividades terapêuticas através da leitura. A presente pesquisa tem como objetivo primordial a busca pela humanização de uma internação psiquiátrica hospitalar, pois a leitura em ambiente hospitalar torna a internação mais leve, menos dolorosa, reduz a ansiedade, a monotonia e o medo (SEITZ, 2006).

Partindo-se desse estudo sobre a humanização hospitalar em uma internação psiquiátrica, há a construção da metodologia de coleta da pesquisa através de diversos questionamentos, como por exemplo: de que forma ocorre a coleta dos dados, qual embasamento teórico utilizar tendo como objetivo uma coleta de dados satisfatória e que aspectos devem ser considerados no momento da coleta. Pensando nessas questões busca-se lançar mão de conceitos advindos da Sociolinguística variacionista, pois através desta teoria de cunho teórico-metodológico a linguagem (com suas variações diversas) e o contexto social estão intimamente relacionados.

Tendo em vista esses aspectos, o artigo tem por objetivo verificar de que maneira a utilização da teoria Sociolinguística variacionista pode ser utilizada na metodologia de coleta de uma pesquisa Psicolinguística que propõe a interface entre a saúde e a leitura. Para tanto, o artigo está organizado em cinco seções. A primeira delas apresenta os aspectos referentes à leitura como ferramenta terapêutica; a segunda, a caracterização dos pacientes psiquiátricos internados; a terceira trata da Sociolinguística variacionista;

110 Doutoranda em Linguística no PPGL/FALE/PUCRS, andradeneves.patricia@gmail.com.

a quarta é destinada à metodologia de coleta através da interface entre Psicolinguística e Sociolinguística variacionista; por fim são apresentadas as considerações finais.

1. Leitura como ferramenta terapêutica

A prática de contações de histórias, segundo Antonello (2013), tem um grande valor terapêutico, pois auxilia o leitor a atingir o bem-estar e o alívio do estresse ao estimular a produção de endorfinas. Através da prática da leitura em grupo há a expressão dos receios, das angústias e dos anseios dos que estão envolvidos, promovendo dessa forma uma maior interação entre os pacientes. As atividades de leitura em relação ao período de hospitalização são conforme o autor:

A hospitalização causa instabilidade e medo ao indivíduo, muitas vezes sentimentos intensos, que acabam por afetar a integridade física e emocional de doentes e seus familiares. O enfadonho período de internação hospitalar é um dos piores acontecimentos na vida de uma pessoa, seja ela criança ou adulto. Histórias inseridas nesse contexto podem aliviar a ansiedade, trazendo a chance de uma nova leitura da realidade (ANTONELLO, 2013, p.65).

Para Santana (2007), o ambiente hospitalar modifica-se através da leitura de histórias, do acesso e do contato com os livros, pois essas práticas aumentam o convívio, a socialização e o desenvolvimento mais saudável do paciente. Além disso, essa iniciativa colabora na reconstituição de um espaço e de um afeto que pareciam terem sido perdidos, sendo esses aspectos relevantes para a preservação da saúde. O contato com a literatura traz benefícios tanto para quem conta quanto para quem ouve; outro aspecto é que a prática da leitura auxilia numa maior aceitação da situação da enfermidade e do tratamento pelos pacientes, sendo a leitura mais um estímulo para se chegar à cura (SANTANA, 2007).

Goldin (2012) afirma que através da leitura de histórias há a quebra do tempo regular, a promoção da serenidade e a entrega do poder ao outro para que ele seja outro. A atividade literária recupera o valor terapêutico da palavra, ameniza a espera pela passagem do tempo, adianta as angústias e ajuda a suportar a dor e o futuro indefinido (SISTO, 2001).

A identificação do leitor com o conteúdo textual ocorre ao se apreciar um livro literário, podendo, dessa forma, desencadear a liberação de sentimentos contidos (ALMEIDA, 2010). Segundo Morandi Balcunas (2008), a leitura é uma ferramenta terapêutica, pois é através desse artifício que há a reflexão e a transformação de quem lê em relação a si mesmo e ao mundo. Além disso, um maior equilíbrio do estado emocional do leitor pode ser também alcançado se esse se identifica com alguma personagem da trama.

2. Caracterização dos participantes da pesquisa (pacientes psiquiátricos internados)

Segundo Pacheco (2003), quando todos os recursos fora do hospital se esgotam ocorre a indicação dos pacientes para uma (UIP) unidade de internação psiquiátrica como última alternativa. Alguns dos motivos que levam um paciente psiquiátrico a fazer parte de uma (UIP) são: risco de suicídio ou autoagressão (pacientes com depressão ou esquizofrenia); risco de homicídio ou de heteroagressão (pacientes com sintomas psicóticos – paranoicos); desorganização mental e/ou psicose produtiva com falta de cuidados mínimos e/ou agitação psicomotora e/ou exposição social (pacientes com psicose aguda ou crônica e pacientes com delirium ou demência).

O autor (2003) destaca a “ambientoterapia”, ou seja, atividades individuais e/ou grupais como uma ferramenta que pode auxiliar no manejo com os pacientes em uma (UIP) e na recuperação de certas competências que estejam deterioradas nesses usuários. Além disso, a autocrítica pode ser desenvolvida através de atividades diversas, sendo assim, as oficinas de leitura enquadram-se nesse tipo de manejo e podem amenizar certos efeitos da internação, que pode ser voluntária (o paciente ou consente ou solicita a si mesmo); involuntária (sem o consentimento do paciente e a pedido de uma terceira pessoa) e compulsória (internação determinada pela justiça). Pacheco (2003) descreve uma UIP da seguinte forma:

A UIP existe para resguardar pacientes afetados por alguma enfermidade mental que altere o psiquismo em seu juízo crítico, sua capacidade de controlar condutas, na iminência de expor o indivíduo a riscos de causar danos severos a si mesmo e/ou a outrem. Portanto, não é a doença que determina a indicação de internação e sim o tipo de alteração psíquica a que o paciente está submetido em virtude dela. Legalmente está previsto que a internação em qualquer de suas modalidades só será indicada quando recursos extra – hospitalares se mostrarem insuficientes (PACHECO, 2003, p. 107).

3. Considerações sobre a sociolinguística variacionista

Língua, cultura e sociedade é a interface proposta pela Sociolinguística, sendo as variantes linguísticas utilizadas em uma mesma comunidade de fala os principais objetivos desta teoria, além de formalizá-las sob um viés de um sistema heterogêneo, constituído por unidades e regras variáveis. A Sociolinguística tem o enfoque na língua falada dentro do contexto social, sendo a mudança linguística a sua questão central, e subdivide-se em Sociolinguística Interacional (área de fala/ pragmática), Etnografia da comunicação, Teoria da Variação (foco no sistema linguístico) e Sociofonética (Teoria da Variação + Cognição).

O presente artigo tem o enfoque sociolinguístico na Teoria da Variação, sendo essa uma teoria que teve seu apogeu na década de 60, cujo objetivo é abordar a heterogeneidade da linguagem e relatar o aspecto ordenado, regular e sistemático da variação (CAMACHO, 2009). Dentre os autores representantes da Teoria da Variação, destaca-se William Labov (1972) como precursor na utilização desta teoria, ao apresentar o conceito de regra variável (variação que se condiciona nos fatores linguísticos e extralinguísticos) e substituir a noção estruturalista de variação livre.

Labov em 1963 publicou um trabalho relevante sobre o inglês falado na ilha de Martha’s Vineyard, no estado de Massachussets, ao relacionar o comportamento linguístico dos falantes nativos da ilha com idade, sexo, origem étnica e ocupação. O autor (1972) insere o conceito de variação nas pesquisas sociolinguísticas para embasar o estudo da linguagem em interface com o contexto social, ocorrendo assim, uma expansão na quantidade de dados que são obtidos. Esse modelo variacionista utiliza-se de dois princípios teóricos essenciais: Uma comunidade heterogênea e plural, que para ter um desempenho pleno de suas funções necessita de um sistema linguístico também heterogêneo e plural; e os padrões de comportamento linguístico observados em uma comunidade de fala específica que se modificam na variação observada a cada novo momento especificamente. Sendo assim, toda mudança implica variação, mas nem toda variação implica mudança. (cf. LABOV, 1972, 1974 e 1982 e 1994; e WEINREICH, LABOV e HERZOG, 1968).

A sociolinguística utiliza-se do termo “comunidade de fala” para designar um grupo de falantes que compartilham regras e normas da língua, dessa forma, essa comunidade

estabelece diferenças e semelhanças linguísticas de um grupo específico. Labov (1972) conceitua a comunidade de fala como aquela que, através de uma língua ou variedade linguística, normas e atitudes sociais são compartilhadas; para ele o indivíduo seria um “tipo social”, ocorrendo assim uma exclusão da particularidade do sujeito.

Partindo-se do pressuposto de que as pesquisas em variação linguística evoluíram, a noção de comunidade de fala proposta por Labov tornou-se muito ampla, sendo assim, dois níveis mais específicos para “comunidade de fala” foram estabelecidos, sendo estes: “rede social” e “comunidade de prática”.

Conforme postula Milroy (2004), a “rede social” é o total de relacionamentos em que o indivíduo está inserido. São as relações\laços sociais do indivíduo dentro e fora da sua comunidade, através da criação de comunidades pessoais. A “rede social” pode variar conforme os vínculos e o tipo de força em que essas relações estão inseridas, por exemplo, as redes sociais consideradas fortes podem afetar as atitudes e os comportamentos dos indivíduos entre si (normas linguísticas, dialetos locais), já as redes sociais consideradas fracas teriam pouca resistência às influências externas.

Meyerhoff (2004) afirma que na “comunidade de prática” as variantes linguísticas alcançam significado através das redes sociais. Sendo assim, conforme Milroy (2004), em comunidades de prática são determinados os “locais interacionais” em que os elementos linguísticos ligam o significado social e há a co-construção de significado e mudança linguística. Uma “comunidade de prática” também pode ser definida como uma comunidade que contém grupos nos quais práticas são compartilhadas através de um engajamento comum e intenso.

A Teoria da Variação, ao relacionar a mudança linguística e o tempo, também lança mão de conceitos como “mudança em tempo aparente” e “mudança em tempo real”. A mudança em tempo aparente, conforme Labov (1994), verifica os variados padrões de comportamentos linguísticos em diferentes grupos etários em um espaço de tempo específico. Corroborando com esta definição, afirma-se:

A validade do [tempo aparente] depende crucialmente da hipótese de que a fala das pessoas de 40 anos hoje reflete diretamente a fala das pessoas de 20 anos há 20 anos atrás e pode, portanto, ser comparada com a fala das pessoas de 20 anos de hoje, para uma pesquisa da difusão da mudança linguística. As discrepâncias entre a fala das pessoas de 40 e 20 anos são atribuídas ao progresso da inovação linguística nos vinte anos que separam os dois grupos (CHAMBERS e TRUDGILL, 1980, p. 165).

Já a mudança em tempo real está relacionada ao aspecto diacrônico da língua. “uma vez atestada a mudança com base em dados do tempo aparente, deve-se proceder a um encaixamento histórico da variável no tempo real” (TARALLO, 2001, P.70). É através da relação entre os períodos de tempo específicos que se podem observar as mudanças que ocorreram no passado (tempo real) e as que estão ocorrendo no presente (tempo aparente), sendo assim, quando há a conexão entre a mudança em tempo real e a mudança em tempo aparente há a verificação da mudança em progresso.

Essa teoria também lança mão do estudo sobre as três ondas dos estudos Sociolinguísticos, abordadas por Eckert (2012), e constam os seguintes aspectos metodológicos: A primeira onda de estudos sociolinguísticos, de natureza quantitativa, tem como pesquisador William Labov, cuja pesquisa aborda a estratificação do inglês na cidade de Nova York. Essa onda preconiza as correlações entre as variáveis linguísticas,

classe socioeconômica, escolaridade, sexo etc, pois as variedades linguísticas evidenciam o aspecto social dos falantes; já a segunda onda de estudos sociolinguísticos utiliza-se de categorias sociodemográficas, obtendo assim um estudo mais específico, cujo enfoque é em comunidades menores e num período de tempo maior; e os estudos da terceira onda preconiza a metodologia das duas ondas anteriores e foca na comunidade de prática ao invés da comunidade de fala, sendo assim, a variação é um recurso utilizado na construção do significado social.

4. Metodologia de coleta

4.1 Relação entre Sociolinguística e Psicolinguística

Ao relacionar essas duas teorias linguísticas Mattoso (1991) afirma primeiramente que a Psicolinguística se detém nos fatos linguísticos e estuda a relação entre língua, como código, e as mensagens no ato da comunicação, além do processamento e a relação entre linguagem e mente. Já a Sociolinguística é a relação entre sociedade e linguagem.

Segundo Prucha (1972), tanto a Psicolinguística quanto a Sociolinguística possuem pontos convergentes, mesmo com um desenvolvimento metodológico divergente. Através da interface entre essas duas teorias três aspectos são abordados: as manifestações que ocorrem na língua, o comportamento individual do indivíduo e o contexto sócio - cultural da linguagem.

Para Slama - Cazacu (1973) não há como se apropriar da Psicolinguística sem levar em conta o contexto social, nem tomar como ponto de partida um “indivíduo - ideal”. Segundo a autora (1973), todos os estudos que envolvem a Psicolinguística são sociais de forma implícita. A Sociolinguística também necessita levar em consideração os determinantes psíquicos durante a comunicação verbal, sendo assim, o processo verbal juntamente com o contexto social e cultural são indispensáveis para a comunicação verbal.

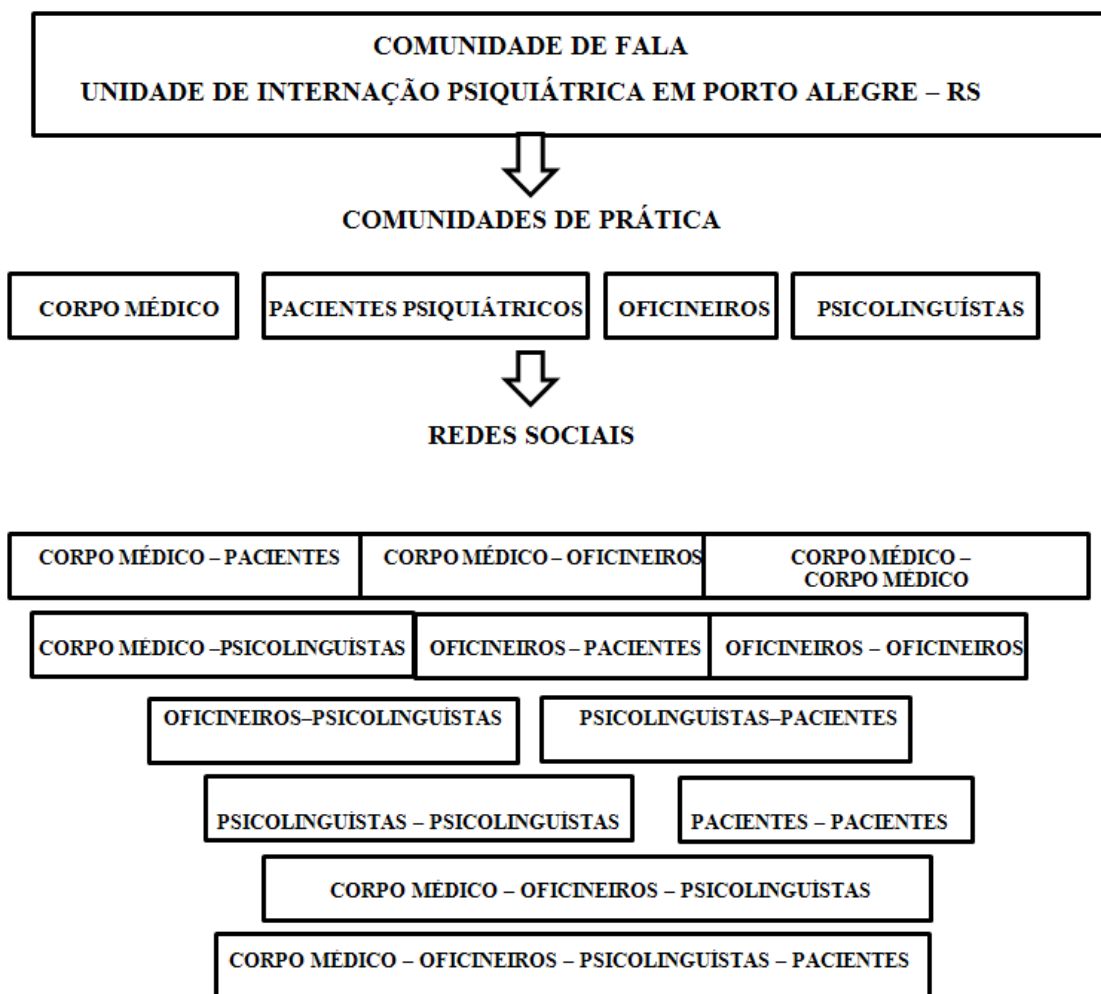
4.2 A Metodologia Sociolinguística variacionista implementando a metodologia de coleta da presente pesquisa Psicolinguística

A metodologia na pesquisa Sociolinguística variacionista, conforme Bailey; Tillery (2004), deve possuir confiabilidade (os resultados devem ser repetidos ao analisar o mesmo fenômeno) e intersubjetividade (a obtenção dos resultados se dá através da mesma metodologia e com dois pesquisadores diferentes). Labov (2008) afirma que a Sociolinguística variacionista acredita ser importante, no estudo do contexto social dentro de uma comunidade de fala específica, analisar os fenômenos que influenciam e interferem nos condicionamentos linguísticos e sociais para que a língua utilizada pelos falantes tenha descrições mais satisfatórias.

Partindo-se do estudo em questão, o objetivo geral desta pesquisa é proporcionar a interface entre saúde e leitura para o público de pacientes psiquiátricos internados. Sendo essa uma pesquisa Psicolinguística que propõe lançar mão de conceitos utilizados na metodologia de coleta na área da Sociolinguística variacionista, para a implementação metodológica do presente estudo. A presente pesquisa tem como participantes os pacientes psiquiátricos internados, o corpo médico que atua na unidade de internação psiquiátrica, os Psicolinguistas (idealizadores do projeto de leitura que já ocorre na internação) e os oficinairos que atuam neste projeto.

Apropriando-se dos conceitos Sociolinguísticos, a pesquisa possui uma comunidade de fala abrangente (a unidade de internação psiquiátrica de um hospital na cidade de Porto Alegre), comunidades de prática específicas e redes sociais interconectadas por essas comunidades de prática específicas. Segundo Milroy (2004), essas redes fornecem informações mais detalhadas e informais sobre o repertório linguístico dos falantes, sendo essas as relações estabelecidas entre todos os envolvidos da pesquisa. Como, por exemplo, as relações entre si dos pacientes, do corpo médico, dos oficineiros e dos Psicolinguístas, além das relações que ocorrem concomitantemente em cada uma dessas comunidades de prática (Figura 1).

Figura 1: Comunidade de Fala/Comunidades de Prática/Redes sociais dos participantes da pesquisa (elaborado pela autora).



Lembrando que comunidade de fala é segundo Labov (2008):

A comunidade de fala não é definida por nenhuma concordância marcada no uso de elementos lingüísticos, mas sim pela participação num conjunto de normas compartilhadas; estas normas podem ser observadas em tipos de comportamento avaliativo explícito e pela uniformidade de padrões abstratos de variação que são invariantes no tocante a níveis particulares de uso. (LABOV, 2008, p. 150).

Explanando sobre a comunidade de prática:

Comunidades de prática podem ser grandes ou pequenas, intensas ou difusas; elas nascem e morrem, podem sobreviver a muitas mudanças de membros e podem estar intimamente articuladas a outras comunidades. As pessoas participam de múltiplas comunidades de prática, e a identidade individual é baseada nesta participação. Em lugar de conceber o indivíduo como uma entidade a parte, pairando sobre o espaço social, ou como um ponto em uma rede, ou como membro de um conjunto específico ou de um conjunto de grupos, ou como um amontoado de características sociais, precisamos enfocar as comunidades de prática. Tal foco possibilita-nos ver o indivíduo como agente articulador de uma variedade de formas de participação em múltiplas comunidades de prática. (ECKERT; MCCONNELGINET, 2010, p. 102-103).

Abordando os instrumentos de avaliação da presente pesquisa, esses constam em: três questionários (um avaliando as percepções dosicineiros que atuam no projeto, outro a fim de verificar as percepções do grupo de profissionais de saúde e outro questionário-entrevista oral para ser aplicado com os pacientes psiquiátricos internados); um diário de campo (e gravação) a fim de registrar a aplicação das atividades e as próprias atividades que serão aplicadas.

Dentre os instrumentos utilizados na pesquisa, o modelo Sociolinguístico variacionista está presente no questionário oral para ser aplicado com os pacientes e nas gravações da aplicação dessas atividades, promovendo uma maior desinibição dos pacientes. Dessa forma, as peculiaridades linguísticas desta comunidade de fala (pacientes psiquiátricos internados) são analisadas e confrontadas com os dados Psicolinguísticos obtidos. Abordando especificamente o questionário-entrevista aplicado com os pacientes, há a informação de que, conforme Labov (2008), o objetivo deste tipo de instrumento é ter um controle dos tópicos que são abordados a fim de que o diálogo pareça o mais natural possível e o informante se envolva em uma narrativa de experiência pessoal, desviando a sua atenção em como se fala e apenas se envolvendo no que fala. Corroborando com esta afirmação afirma-se:

[...] nosso objetivo é observar o modo como as pessoas usam a língua quando não estão sendo observadas. Todos os nossos métodos envolvem uma aproximação a esse objetivo: quando fazemos uma abordagem a partir de duas direções diferentes e obtemos o mesmo resultado, podemos ter certeza de que conseguimos vencer o paradoxo do observador no sentido de que a estrutura existe independentemente do analista. (LABOV, 2008, p. 83).

Utilizando-se dos conceitos das três ondas de estudos sociolinguísticos, segundo Eckert (2012), o presente estudo possui o foco na terceira onda, com uma metodologia quantitativa pertencente da primeira e da segunda onda, cujo enfoque se dá no cotidiano, nas interações locais, na comunidade de prática e na observação participante. Sendo assim, o questionário – entrevista oral destina-se apenas a uma das comunidades de prática existentes na pesquisa: a dos pacientes psiquiátricos internados, e tem por objetivo investigar a configuração social atual daquela comunidade de prática especificamente. Entende-se por observação participante, segundo Minayo (2004), ser uma técnica de coleta de dados em que o pesquisador está inserido no contexto social dos participantes e convive diretamente com eles, além de colher dados concomitantemente, o pesquisador modifica e é modificado pelo contexto. Portanto, o diário de campo e as gravações fazem parte do método de observação participante, complementando os estudos da terceira onda, pois o pesquisador participa das oficinas e ao mesmo tempo coleta dados sobre os encontros e os

pacientes. Dessa forma, têm-se os conhecimentos teórico-metodológicos da Sociolinguística variacionista implementando, embasando e direcionando a metodologia de coleta da presente pesquisa Psicolinguística.

5. Considerações finais

Este artigo teve a finalidade de proporcionar uma interface entre a Psicolinguística e a Sociolinguística variacionista através do embasamento da metodologia de coleta, em uma pesquisa cujo objetivo é a utilização de atividades de leitura para pacientes psiquiátricos internados. Realizaram-se diversos estudos teóricos, como por exemplo: função terapêutica da leitura, caracterização dos participantes da pesquisa (pacientes psiquiátricos internados), considerações sobre a Sociolinguística variacionista e a metodologia de coleta sob o viés sociolinguístico variacionista.

Como visto, através da leitura há a criação de um senso de identidade, a promoção do crescimento pessoal e o favorecimento do bem-estar físico. Os livros são recomendados por profissionais da saúde no auxílio da superação dos problemas pelos pacientes (HASSE, 2004). Falou-se que os pacientes psiquiátricos internados possuem comportamentos que os afastam do que é considerado estar dentro da normalidade, e as causas podem ser diversas como, por exemplo: não se readaptar a resolução de problemas, causas somáticas, conflitos psicológicos que resultam de problemas na infância, entre outros (GLEITMAN et al., 2003).

A Sociolinguística variacionista, por sua vez, afirma que qualquer língua falada possui variações, os falantes são seres plurilíngues, ou seja, se comportam linguisticamente de diversas formas. Sendo assim, a língua é representada por um conjunto de variedades heterogêneas, ordenadas ou sistemáticas, cujo enfoque de estudo seria a comunidade de fala (CALVET, 2002).

Sobre lançar mão de conceitos advindos da Sociolinguística variacionista para embasar a metodologia de coleta da presente pesquisa Psicolinguística, constatou-se que através da Sociolinguística variacionista o contexto social em que os pacientes psiquiátricos internados estão inseridos torna-se importante e auxilia na coleta de dados da pesquisa. Os estudos sobre comunidade de fala, comunidades de prática e redes sociais mostram as relações sociais que são estabelecidas na internação e a maneira que elas influenciam na língua falada dos pacientes, revelando informações mais específicas sobre o repertório linguístico desses falantes (MILROY, 2004). Além disso, abordou-se sobre a utilização do questionário-entrevista oral, gravação da aplicação das atividades juntamente com o diário de campo e o método de observação participante, todos advindos da Sociolinguística variacionista. Sendo assim, foi constatado neste artigo que a utilização desses instrumentos e dessas técnicas de obtenção de dados podem embasar a metodologia de coleta do presente estudo, e além disso, promover uma interface entre diferentes teorias linguísticas, neste caso, a Psicolinguística e a Sociolinguística variacionista.

Referências

ALMEIDA, Wilson Castello de. **Além da catarse, além da integração, a catarse de integração**. Rev. bras. psicodrama, São Paulo, v. 18, n. 2, 2010. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-53932010000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 05 de Junho de 2017.

- ANTONELLO, Ivan C.F. **Contar histórias e seu valor terapêutico**. In: Ketzler, S.M.;
- BAILEY, G.; TILLERY, J. **Some sources of divergent data in sociolinguistics**. In: FOUGHT, C. *Sociolinguistic variation: critical reflections*. New York: Oxford University, 2004. p. 11–30.
- CALVET, Louis-jean. **Sociolinguística: uma introdução crítica**. São Paulo: Parábola, 2002.
- CAMACHO, Roberto Gomes. **Uma reflexão crítica sobre a teoria sociolinguística**. D.E.L.T.A, n 26:1, p.141-162. 2009.
- CHAMBERS, J. K.; TRUDGILL, Peter. **Dialectology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- ECKERT, P. **Three waves of variation study: the emergence of meaning in the study of sociolinguistic variation**. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, n.41, p.87-100, 2012.
- ECKERT, P.; MCCONNELL-GINET, S. **Comunidades de práticas: lugar onde coabitam linguagem, gênero e poder** (1992). In: OSTERMANN, A. C.; FONTANA, B. (Org.). *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010. p.93-108.
- GLEITMAN, Henry; FRIDLUND, Alan J.; REISBERG, Daniel. **Psicologia**. 6ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- GOLDIN, Daniel. **Os dias e os livros: divagações sobre a hospitalidade da leitura**. Trad. Carmen Cacciaccaro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- HASSE, Margareth. **Biblioterapia como texto: análise interpretativa do processo biblioterapêutico**. 153f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2004.
- KETZER, S.M.; AMODEO, M. T.; SISTO, C. **No mundo hospitalar, história também tem lugar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- LABOV, W. **Sociolinguistic patterns**. 3. ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- _____. **Principles of linguistic change. Internal factors**. Oxford: Blackwell, 1994.
- _____. **Padrões sociolingüísticos**. Trad. Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Scherre, Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola, 2008.
- MATTOSO, Margot Levi. **Relação entre psicolingüística e sociolingüística (ou: por uma psicossociolingüística)**. *Rev. Ilha do Desterro, Santa Catarina*, n.19, 1988. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/8947/8289>>. Acesso em 04 de Junho de 2017.
- MEYERHOFF, M. **Communities of practice**. In: CHAMBERS, J. K.; TRUDGILL, P.; SCHILLINGESTES, N. (Ed.). *Handbook of variation and change*. Oxford: Blackwell, 2004.

MILROY, L. **Social networks: communities of practice.**In: CHAMBERS, J. K.; TRUDGILL, P.; SCHILLING- ESTES, N. (Ed.). Handbook of variation and change. Oxford: Blackwell, 2004.

Minayo MCS. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde.** Rio de Janeiro: Abrasco; 2004.

MORANDI BALCUNAS, Valentina. **La logoterapia y La biblioterapia: descubriendo el sentido de la vida através de La lectura.** Montevideo: Instituto de Logoterapia del Uruguay “Viktor E. Frankl”, 2008.

PACHECO, Marco Antônio et al. **Aspectos do funcionamento de uma unidade de internação psiquiátrica de um hospital geral.** Rev. psiquiatria. Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v.25, supl.1, p.106-114, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rprs/v25s1/a11v25s1.pdf>>. Acesso em 08 de Junho de 2017.

PRUCHA, Jan. **“Psycholinguistics and Sociolinguistics: Separated or Integrated?”** International Journal of Psycholinguistics, 1:9-23, 1972.

SANTANA, João Carlos Batista. **A visão pediátrica sobre o projeto de literatura infantil no hospital São Lucas da PUCRS.** In: Ketzer, S.M.;

SEITZ, E.M. **Biblioterapia: uma experiência com pacientes internados em clínica médica.** Florianópolis: ACB,2006.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias.** Chapecó: Argos, 2001.

SLAMA-CAZACU. **“Is a Socio-Psycholinguistics Necessary?”** International Journal of Psycholinguistics, 21(93-103), 1973. **“Die dynamisch Kontextuelle Methods in der Sprachsoziologie”.** In: R. Kjellseth e F. Sack (orgs.) Sur Soziologie der Sprache. Sonderheft Kenner Ztschr. Ftr Soziologie u. Sozialpsychologie, (73-66) nov/dez. 1971.

TARALLO, Fernando. **A Pesquisa Sociolinguística.** São Paulo: Ática, 2001.

WEINREICH, Weinreich; LABOV, William; HERZOG, Marvin. (1968). **“Empirical Foundations for Theory of Language Change”.** In: LEHMANN, Paul; MALKIEL, Yakov. (eds.) **Directions for Historical Linguistics.** Austin: University of Texas Press: 95-188. [Fundamentos empíricos para uma teoria da mudança linguística. Trad.: Marcos Bagno; revisão técnica: Carlos Alberto Faraco. São Paulo: Parábola, 2006.

A EFICÁCIA DA OBRA LEXICOGRÁFICA NO CUMPRIMENTO DE SUA FUNÇÃO NORMATIVA: CONSIDERAÇÕES PARA UMA TEORIA DA CONCEPÇÃO DE DICIONÁRIOS DE ORIENTAÇÃO SEMASIOLÓGICA¹¹¹

Flávia Zanatta¹¹²

Resumo: Os dicionários semasiológicos de língua portuguesa, em geral, lidam de modo pouco sistemático com sua função normativa, posto que as soluções que oferecem como resposta aos questionamentos dos falantes nem sempre são fáceis de serem compreendidas. Além disso, essas obras não conseguem transmitir ao consulente, de forma clara e categórica, as informações que ele busca para a satisfação e eventual elucidação de suas dúvidas. Frente a essas constatações, nosso objetivo neste trabalho é tecer algumas considerações referentes à teoria da concepção de um dicionário semasiológico, relacionando-as à questão da normatividade linguística. Para tal, apresentaremos e discutiremos aspectos fundamentais relativos à organização de dicionários de orientação semasiológica, bem como indicaremos que tipo de atuação pode ter cada componente da obra lexicográfica em relação ao cumprimento de sua função de guia linguístico.

Palavras-chave: Lexicografia. Dicionário semasiológico. Componentes canônicos. Normatividade.

Considerações iniciais

A temática da norma linguística no Brasil, embora amplamente discutida, não oferece ainda resultados plenamente satisfatórios, sobretudo quando observamos seu reflexo nos dicionários semasiológicos de língua portuguesa¹¹³. Tendo em vista que as obras lexicográficas, por serem os materiais de consulta aos quais os falantes mais recorrem para elucidar suas dúvidas quanto ao uso da língua e por possuírem um inerente caráter normativo, consideramos de fundamental importância tratar da questão “Como a normatividade aparece refletida em dicionários de língua portuguesa?”. Para tanto, além de empreendermos uma série de discussões de cunho teórico acerca da norma linguística, da mudança linguística e da correção idiomática, foi preciso abordar questões relacionadas à constituição de um dicionário semasiológico.

No presente artigo, destacamos a importância de se tratar do tema da normatividade atrelando-o a uma teoria da concepção de um dicionário de orientação semasiológica, tendo em vista o fato de que, necessariamente, as informações de caráter normativo contidas na obra lexicográfica são apresentadas ao consulente dispersas entre os componentes que a constituem. É preciso salientar, entretanto, que não contamos ainda com essa teoria e que, em função disso, fomos impelidos a definir quais são os componentes principais de um dicionário semasiológico e delimitar quais informações normativas são passíveis de figurar em cada um deles, de modo a garantir a máxima eficiência do instrumento lexicográfico.

111 Este artigo é uma adaptação do capítulo 4 de nossa dissertação de mestrado, intitulada *A normatividade e seu reflexo em dicionários semasiológicos de língua portuguesa*, disponível em <http://hdl.handle.net/10183/25429>.

112 Professora do curso de Letras da Universidade do Vale do Taquari - Univates, flavia.zanatta@univates.br

113 Um dicionário de orientação semasiológica é aquele que parte do significante para chegar ao significado, sendo este explicitado através de uma paráfrase definidora (cf. HARTMANN; JAMES 2001, s.v. *semasiological dictionary, semasiology*).

Nas seções a seguir, portanto, apresentaremos e discutiremos aspectos fundamentais relativos à organização de dicionários de orientação semasiológica, com vistas a identificar maneiras de promover o aprimoramento de sua função de guia linguístico.

1 Os componentes canônicos

Segundo Hausmann; Wiegand (1989), Hartmann (2001, p. 56-68) e Hartmann; James (2001, s.v. *megastructure* e s.v. *structure*), uma obra lexicográfica apresenta diferentes componentes, ou níveis de estruturação, que devem estar orientados por uma série de princípios organizacionais, responsáveis por garantir sua eficiência.

Hartmann (2001, p. 58-59) denomina a somatória do conjunto de princípios organizacionais que constituem uma obra lexicográfica de megaestrutura [*megastructure*]. Para o citado autor, os componentes que podem conformar a megaestrutura de um dicionário são quatro: macroestrutura, microestrutura, medioestrutura e *outside matter*¹¹⁴, o qual se subdivide em *front matter*, *middle matter* e *back matter*¹¹⁵. Claro está que nem todas as obras lexicográficas apresentam todos os componentes acima mencionados, e que alguns deles, dependendo do tipo de obra que se pretende e o público usuário a que ela se destina, podem ser dispensáveis. Também é importante ressaltar que, devido à escassez de estudos acerca do *front matter* e do *back matter*, não foi estabelecida ainda uma tarefa específica para tais componentes, nem tampouco se definiu com precisão que classe de informações deve figurar nesses espaços.

Em função da flagrante supremacia de uns componentes sobre outros e da relação estabelecida entre a delimitação dos traços característicos de uma obra e a definição de suas partes constituintes, Farias (2009, p. 57-58) fala em “componentes canônicos” de um dicionário. Para o caso específico dos dicionários de orientação semasiológica, Bugueño Miranda; Farias (2008, p. 137) propõem que se considere como componentes canônicos a macroestrutura, a microestrutura, a medioestrutura e *front matter*, atentando para o fato de que a qualidade e a efetiva utilidade de uma obra lexicográfica dependem da correta definição desses componentes. Ainda nesse sentido, Bugueño Miranda (2003; 2004; 2005) alerta que a probabilidade de se gerar parâmetros macro-, micro- e medioestruturais eficientes aumenta quando se correlaciona tais componentes canônicos a uma definição taxonômica da obra lexicográfica e a um perfil de usuário, pois a conjunção de todas essas variáveis determinará a quantidade, a qualidade e a forma como as informações devem ser apresentadas no dicionário, a fim de que seja gerada uma ferramenta efetivamente eficaz¹¹⁶.

114 O *outside matter* abarca tudo aquilo que não constitui a nomenclatura do dicionário propriamente dita: a introdução do dicionário (se houver), a lista de abreviaturas, as ilustrações, os apêndices linguísticos, as referências bibliográficas etc. (cf. HARTMANN 2001, p. 57-62 e HARTMANN; JAMES 2001, s.v. *outside matter*).

115 O *front matter* corresponde às partes introdutórias da obra lexicográfica, o *middle matter* é conformado pelas informações interpostas entre a macro- e a microestrutura, e o *back matter* corresponde aos apêndices localizados após as nomenclaturas principais. Os conceitos de *front matter* e *back matter* serão retomados em 1.4 e 1.5, respectivamente.

116 Estudos acerca da definição taxonômica das obras lexicográficas podem ser encontrados em Haensch et al (1982), Martínez de Sousa (1995), Landau (2001), Hartmann, James (2001), Biderman (2001), Swanepoel (2003) e Welker (2004). A questão do perfil de usuário dos dicionários é um tema ainda pouco abordado em lexicografia, de modo que são escassos os trabalhos que buscam fundamentar a elaboração de dicionários a partir das necessidades do usuário a que se destinam. Nesse âmbito, destacam-se os trabalhos de Damim (2005) e Farias (2006; 2009), posto que desenvolvem um perfil de usuário para o dicionário escolar, de modo que as necessidades específicas desse público servem de ponto de partida para a definição das informações que deve conter esse tipo de obra, e Bugueño Miranda (2008), que trata da definição de um perfil de usuário de dicionários de aprendizes.

1.1 A macroestrutura

Hausmann; Wiegand (1989, p. 328) definem a macroestrutura como “o conjunto ordenado de todos os lemas do dicionário”. Segundo Bugueño Miranda (2007, p. 261), a definição da macroestrutura de um dicionário deve ser orientada pelas seguintes questões:

- a) quantas unidades devem constituir o conjunto de entradas ordenadas?
- b) que tipo de unidades constituem ou podem constituir esse conjunto de entradas ordenadas?
- c) como dispor esse conjunto de entradas ordenadas?
- d) como resolver o problema da escolha entre formas mais legitimadas frente a outras menos legitimadas?

Com base nas informações acima, podem-se considerar como pertinentes ao componente macroestrutural todas as questões relacionadas com a seleção e a ordenação do material léxico. Seguindo nessa mesma linha, Bugueño Miranda; Farias (2008, p. 137-138) consideram que a definição macroestrutural diz respeito ao estabelecimento do número de verbetes que o dicionário conterà, bem como ao tipo de unidades léxicas passíveis de serem lematizadas¹¹⁷. Ainda conforme esses autores, a definição do conjunto léxico a ser incluído no dicionário corresponde à definição macroestrutural quantitativa¹¹⁸. Além desta, deve-se proceder a uma seleção macroestrutural qualitativa, a qual “permite elencar os tipos de unidades que podem fazer parte da macroestrutura” (cf. BUGUEÑO MIRANDA; FARIAS 2008, p. 138). Esses dois parâmetros de seleção macroestrutural devem ser aplicados com base no tipo de obra pretendido e no público-alvo a que ela se destina.

Com relação à ordenação do material léxico, os dicionários semasiológicos apresentam uma ordenação do léxico por significantes¹¹⁹. Já com relação à seleção do material léxico, esse tipo de obra não costuma estabelecer critérios para a seleção macroestrutural, dado que funciona como um inventário linguístico, ou seja, caracteriza-se por recolher o maior número de vocábulos pertencentes a uma determinada língua. Gostaríamos de ressaltar que não abordamos todas as questões que permeiam o processo de seleção e ordenação do material léxico de um dicionário semasiológico porque, para a realização de nosso estudo, a informação relativa ao âmbito macroestrutural de maior relevância diz respeito ao tratamento dispensado às variantes ortográficas.

Pode-se dizer que a indicação da forma ortográfica das palavras é um aspecto intrinsecamente normativo nos dicionários, já que eles devem apresentar a grafia conforme as normas preestabelecidas. No caso de variantes ortográficas, espera-se que o dicionário

117 Landau (2001, p. 99 e ss.) apresenta uma definição mais abrangente, considerando como problemas de ordem macroestrutural a quantidade de entradas, a tipologia das unidades léxicas lematizadas, o tratamento da homonímia, o arranjo das unidades (utilização de subentradas [*run-on entries*]), o tratamento dispensado às informações sintagmáticas (tais como os *idioms*) e os critérios de lematização. Entretanto, a definição proposta por Landau (2001) não é completamente satisfatória, dado que mescla problemas de ordem macroestrutural com problemas próprios do componente microestrutural.

118 Bugueño Miranda; Farias (2008, p. 138) defendem a necessidade de se proceder a uma definição macroestrutural quantitativa para evitar a tendência dos dicionários a arrolar grande quantidade de lemas de escassa ou nula utilidade para o consulente, provocando o que denominam “inchaço macroestrutural”.

119 Os dicionários semasiológicos optam por esse tipo de ordenação em função da polissemia, já que a semasiologia consiste numa abordagem do léxico que descreve a polissemia de uma unidade léxica, bem como a relação entre suas várias significações (cf. DIRVEN; MARJOLIJN 2004, p. 26).

informe, através de algum mecanismo, a existência de uma forma de uso preferencial. Para proceder à lematização de variantes ortográficas nos dicionários semasiológicos, é indispensável que se estabeleça previamente uma teoria da norma ideal que tome por base a norma real, pois somente dessa forma o dicionário poderá definir qual é o *type* e o(s) *token(s)*¹²⁰.

1.2 A microestrutura

De acordo com Hartmann (2001, p. 64-65) e Landau (2001, p. 99), a microestrutura pode ser definida como o conjunto ordenado de todas as informações dentro do verbete¹²¹. Hartmann; James (2001, s.v. *microstructure*) acrescentam ainda que a microestrutura “fornece informação detalhada sobre a palavra-entrada, com comentários sobre propriedades formais e semânticas (ortografia, pronúncia, gramática, definição, uso, etimologia)”. Essas informações devem obedecer a um programa de informações microestruturais, que, de acordo com Hausmann; Wiegand (1989, p. 340-349), corresponde à configuração de um conjunto de informações que podem estar presentes no verbete. A esse conjunto de informações dá-se o nome de “programa constante de informações”, doravante PCI (cf. BUGUEÑO MIRANDA; FARIAS 2006). A adoção de um PCI para a microestrutura do dicionário facilitaria a consulta à informação por parte do usuário, já que “os tipos de respostas são sempre dados na mesma ordem e com a mesma formalização [...], pois o acesso às informações deve ser rápido, econômico e não-ambíguo” (cf. DUBOIS; DUBOIS 1971, p. 10). Todas as informações previstas para o PCI devem ser funcionais e estrategicamente organizadas, de modo que o verbete constitua um conjunto padronizado de informações, no qual tanto a presença quanto a ausência de uma determinada informação seja significativa.

Para reconhecer a relevância da presença ou ausência de informações no interior de um verbete, é preciso abordar a oposição entre “microestrutura abstrata” e “microestrutura concreta”, proposta por Hausmann; Wiegand (1989, p. 344-349). A microestrutura abstrata corresponde ao PCI, configurando, portanto, um conjunto pré-determinado de tipos de informações passíveis de figurar nos verbetes. A microestrutura concreta corresponde ao conjunto de segmentos informativos contidos no interior de cada um dos verbetes da obra lexicográfica e é determinada pela microestrutura abstrata. É importante alertar que a microestrutura abstrata vai variar de acordo com a classe gramatical do lema tratado, pois deve dar conta de suas particularidades. Além disso, é necessário salientar que nem todas as informações previstas para a microestrutura abstrata de determinada categoria de palavras podem estar presentes em todos os verbetes incluídos nessa categoria. Pode-se, por exemplo, definir como segmento informativo da microestrutura abstrata de lexemas substantivos a indicação de sinônimos. Contudo, nem todos os substantivos apresentam sinônimos. Nesse caso, esse segmento não constará na microestrutura concreta do verbete classificado como substantivo.

Graças à noção de microestrutura concreta, é possível falar em “grau zero de informação” no verbete (cf. Wiegand 1989, apud FARIAS 2009, p. 114). Isso quer dizer que, mesmo previstas no PCI, certas informações podem estar ausentes na microestrutura

120 A forma *type* é a considerada invariante e, portanto, goza de maior prestígio; já a forma (ou formas) *token* é a variante e, por isso, de menor prestígio.

121 Acerca do conceito de microestrutura, ver também Hausmann; Wiegand (1989), Hartmann; James (2001, s.v. *comment* e s.v. *microstructure*) e Welker (2004, p 107-177).

concreta, dadas as particularidades de cada signo-lemma e, ainda assim, configurar segmentos informativos do dicionário. Portanto, se o dicionário segue rigorosamente o PCI estabelecido, a ausência de determinadas informações no verbete também possui um valor funcional.

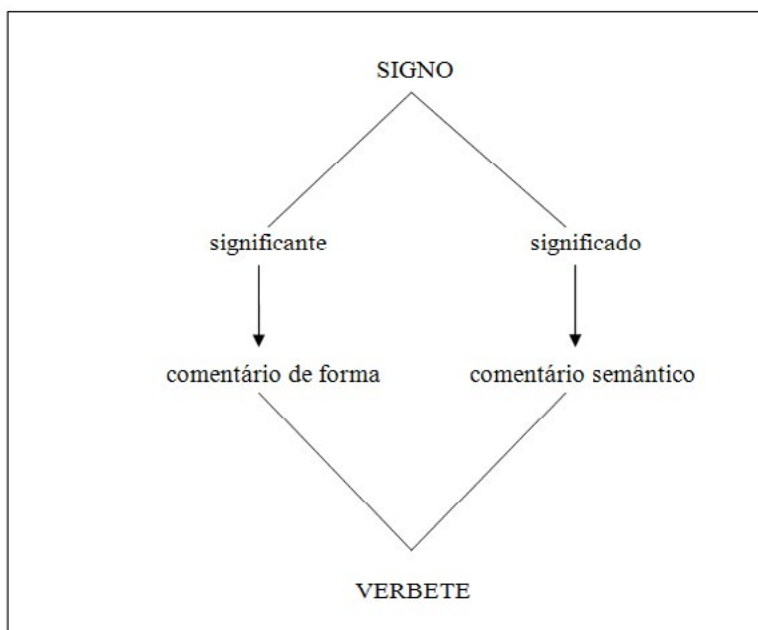
Tão importante quanto a delimitação de um PCI específico para cada categoria morfológica de verbete é definir o número de segmentos informativos que conformarão o PCI, pois, se por um lado, uma grande e variada quantidade de informações no verbete pode ser de muita valia para o usuário, dado que torna a consulta extremamente rica, por outro, pode ser onerosa para o consulente, que precisaria “interpretar” o valor e a função dos segmentos informativos presentes no verbete. Cabe também destacar que, além da extensão do PCI, é preciso atentar para sua densidade, isto é, para a forma como cada segmento informativo é preenchido (cf. BUGUEÑO MIRANDA 2009, p. 62-63). Isso quer dizer que, mesmo previstas para o PCI, certas informações não precisam ser concretizadas. Para ilustrar nossas considerações, tomemos como exemplo a indicação da morfologia flexional no PCI de verbetes de substantivos. Trata-se de uma informação prevista, porém não necessariamente deve aparecer em todos os verbetes de substantivos, mas somente naqueles que fogem às regras de formação de plural e feminino. Confirma-se, portanto, a relevância de se estabelecer e seguir um PCI, pois desse modo a informação zero constitui, de fato, um segmento informativo.

Outro aspecto relativo à microestrutura diz respeito à organização das informações no verbete. Sobre esse particular, Schlaefter (2002, apud BUGUEÑO MIRANDA; FARIAS 2006 p. 116), preconiza que “os segmentos de um verbete microestruturalmente organizado ganham seu valor informativo (...) não por um encadeamento semântico-sintático ou textual, mas fundamentalmente pela posição destes segmentos no interior da estrutura [*i.e.* do próprio verbete]”. Isso significa que o verbete adquire valor não somente pelo conjunto de informações que contém, mas também pela disposição estratégica de tais informações.

Ainda no tocante à organização dos segmentos informativos, Hartmann; James (2001, s.v. *microstructure*) consideram que as informações oferecidas nos verbetes são de diferente natureza: algumas são relativas à forma da palavra-entrada enquanto outras são relativas ao seu conteúdo semântico. Em função disso, achamos pertinente adotar a proposta de Hausmann; Wiegand (1989) para proceder ao estudo do componente microestrutural dos dicionários semasiológicos de língua portuguesa. Para os citados autores, a microestrutura de um dicionário monolíngue deve ser dividida em dois segmentos funcionais: o comentário de forma e o comentário semântico¹²². De acordo com essa divisão, todo verbete em um dicionário de orientação semasiológica pode ser interpretado à luz da concepção saussuriana do signo linguístico, entendido como uma entidade psíquica dotada de duas faces: significante e significado. Logo, pode-se afirmar que o comentário de forma abarca as informações sobre o signo-lemma enquanto significante (informação fonológica, informação ortográfica, informação morfológica, informação gramatical, etc.) e o comentário semântico compreende as informações sobre o signo-lemma enquanto significado (informação pragmática, sinônimos, antônimos, exemplos, etc.)¹²³. O esquema abaixo ilustra essa divisão:

122 Bugueño Miranda (2004), no entanto, aponta a existência de um terceiro tipo de comentário, denominado comentário etimológico, o qual dá conta exclusivamente da informação etimológica. Para esse autor, portanto, a microestrutura está constituída por três comentários: de forma, semântico e etimológico (cf. BUGUEÑO MIRANDA 2009, p. 61).

123 Seco (1987, p. 16) emprega os termos “primeiro enunciado” e “segundo enunciado” para referir-se, respectivamente, ao comentário de forma e ao comentário semântico.



Esquema: Divisão do verbete de acordo com a concepção saussuriana do signo linguístico

Contudo, tendo em vista o objetivo de propor estratégias para a apresentação de informações de caráter normativo nos componentes canônicos dos dicionários semasiológicos de língua portuguesa levado a cabo em nossa dissertação, acreditamos que apenas as noções de comentário de forma e comentário semântico não são suficientes. Nossas propostas exigiram que considerássemos também as noções de pré- e pós-comentário de forma e pré- e pós-comentário semântico. O pré-comentário de forma e o pré-comentário semântico podem apresentar índices iconográficos que têm por função alertar o consulente sobre a existência de informações acerca de certas particularidades quanto à forma e/ou conteúdo do signo-lema. Esses índices ficariam situados à esquerda ou imediatamente à direita do lema. O pós-comentário de forma e o pós-comentário semântico conteriam informações explícitas, localizadas no final do verbete e, em alguns casos, precedidas dos símbolos que figuram no pré-comentário¹²⁴.

Seguindo as orientações de Bugueño Miranda; Farias (2006, p. 117) com relação ao fato de que “o verbete deve possuir uma série de segmentos canônicos, e que ditos segmentos devem ter uma dada organização”, consideramos que o estabelecimento de parâmetros para a inclusão das orientações de cunho normativo na microestrutura do dicionário é crucial, de modo a apresentá-las de forma sistemática e para que sejam de fácil compreensão e funcionais, isto é, tenham um real valor significativo para o consulente. Para tanto, é recomendável que todas as informações presentes no verbete sejam discretas e discriminantes. Diz-se que uma informação é discreta quando corresponde minimamente aos anseios e/ou necessidades de um consulente e constitui fato de língua ou de norma, isto é, está de acordo com aquilo que os falantes realizam (norma real), e que uma informação é discriminante sempre e quando for efetivamente bem estruturada linguística e “representacionalmente”, permitindo ao consulente tirar algum proveito em relação ao

124 Esse tópico foi extensamente abordado no capítulo 6 de nossa dissertação.

uso ou conhecimento da língua (cf. BUGUEÑO MIRANDA; FARIAS 2006, p. 118-120; 2008, p. 132)¹²⁵.

1.3 A medioestrutura

A medioestrutura é um componente ainda pouco estudado pela metalexigrafia. Sabe-se que a medioestrutura constitui o sistema de remissões entre as diferentes partes do dicionário e que, sendo considerada um componente canônico, deve obedecer a determinados princípios de organização.

De acordo com Hartmann; James (2001, s.v. *cross-reference structure*), a medioestrutura pode ser definida como “a rede de referências cruzadas que permite tanto aos autores quanto aos usuários de uma obra de referência localizar material espalhado em diferentes partes [sc. de tal obra]”. Cabe a esse componente, portanto, estabelecer relações dentro da microestrutura, entre macro- e microestrutura e entre macro- e microestrutura e *outside matter*. Em Bugueño Miranda; Zanatta (2010), propõe-se a seguinte tipologia de relações medioestruturais:

- a) referências de um segmento macro- ou microestrutural para outro segmento macro ou microestrutural;
- b) referências de um segmento macro- ou microestrutural a qualquer texto externo à macro- ou microestrutura;
- c) referências de um segmento macro- ou microestrutural a outro dicionário.

A obrigatoriedade da presença do componente medioestrutural se justifica, de acordo com Martínez de Sousa (1995, s.v. *remisión*), por dois motivos: não repetir informação e ampliar o conjunto de informações que o usuário procura no dicionário.

A relevância do estudo do componente medioestrutural dos dicionários reside no fato de que a obra lexicográfica deve estabelecer um sistema de remissões (sobretudo no tocante às variantes ortográficas) que seja simples e efetivo. Para que isso ocorra, é necessário que toda referência medioestrutural 1) leve o usuário rapidamente à informação que o dicionário deseja fornecer, 2) seja sempre elucidativa e 3) seja sempre funcional (cf. BUGUEÑO MIRANDA; ZANATTA 2010). Bugueño Miranda (2003, p. 4) acrescenta ainda que o sistema de remissões deve ser extremamente simples, de modo que “cada referência cruzada ‘tenha que percorrer’ a menor distância possível e que resulte de uma fácil compreensão para o leitor”¹²⁶.

1.4 O *front matter*

Para Hartmann (2001, p. 65-66), o *front matter* diz respeito à introdução do dicionário e ao índice de abreviaturas linguísticas. Landau (2001, p. 148-151) afirma que se trata do

125 Constitui informação discreta, por exemplo, a indicação sobre a formação do feminino e do plural de algumas unidades léxicas terminadas em -ão, dado que na língua portuguesa há mais de uma possibilidade para a flexão dessas unidades. Já a indicação de formas verbais irregulares, por exemplo, constitui informação discriminante, pois auxilia o consulente a tomar conhecimento de que se trata de um verbo dotado de formas que fogem ao paradigma da regularidade verbal.

126 Como constatado em Bugueño Miranda; Zanatta (2010), os dicionários semasiológicos de língua portuguesa em uso no Brasil não adotam um sistema coerente de remissões e isso prejudica tanto a obra, que perde qualidade, quanto o consulente, que não é capaz de elucidar suas dúvidas a partir das informações que lhe são fornecidas, tampouco confiar nelas plenamente.

material introdutório, de um guia de uso para o consulente, cujo objetivo é descrever da maneira mais clara possível todo tipo de informação incluída no dicionário. Fato é que o *front matter* não é considerado por muitos autores um componente canônico do dicionário. Bugueño Miranda; Farias (2008), no entanto, o consideram um componente essencial por duas razões: 1) porque permite informar o consulente sobre o que esperar do dicionário e 2) porque serve como manual de instruções para o usuário.

É inegável a função essencial do *front matter* para um bom manejo da obra lexicográfica e um bom aproveitamento das informações que fornece. No entanto, essa função será satisfatoriamente cumprida desde que se estabeleça, também para a elaboração do *front matter*, parâmetros bem definidos, assim como se vem tentando estabelecer para os demais componentes canônicos. Fornari (2008), por exemplo, imputa duas funções básicas a esse componente: 1) apresentar ao consulente os objetivos que o dicionário pretende cumprir e 2) funcionar como um manual de instruções de uso da obra. Na tentativa de estabelecer parâmetros para a elaboração do *front matter* de um dicionário de falsos amigos espanhol-português, a autora propõe ainda os critérios de abrangência (relevância das informações apresentadas e seu teor de informatividade) e concisão (quantidade das informações apresentadas).

1.5 O *back matter*

Hartmann; James (2001, s.v. *back matter*) definem o *back matter* como “aquelas partes componentes do dicionário que estão localizadas entre a nomenclatura do dicionário e o final da obra”. Landau (2001, p. 148) denomina esse componente genericamente de “apêndices” [*appendixes*] do dicionário. A exemplo do que ocorre como o *front matter*, o *back matter* tampouco é considerado um componente canônico do dicionário. Isso ocorre, em grande medida, porque não se definiu com precisão quais informações podem aparecer nesse espaço. Hartmann; James (2001, s.v. *back matter*), por exemplo, consideram que, em dicionários gerais, o *back matter* pode incluir listas contendo nomes próprios, nomes de lugar, pesos e medidas, hierarquia militar, elementos químicos, provérbios, etc.

Nossa posição, baseada em Landau (2001, p. 148), é a de que esse componente varia em importância dependendo do tipo de obra pretendida. No caso dos dicionários semasiológicos, e considerando as propostas para a apresentação de informações de caráter normativo acerca da morfologia verbal, optamos por considerar o *back matter* um componente canônico dos dicionários de orientação semasiológica. É importante ressaltar, contudo, que não entramos no mérito de questões teóricas mais específicas acerca do *back matter*, tais como a definição do tipo de material passível de ser abarcado nesse espaço, dado que demandaria estudos metalexográficos bastante aprofundados, envolvendo critérios como a tipologia de dicionários, a função da obra e o público-alvo.

2 O que concerne a cada componente

Cada um dos componentes descritos acima exerce papel essencial para qualificar e possibilitar um bom desempenho à obra lexicográfica. Entretanto, as informações normativas *stricto sensu*, isto é, aquelas que se referem à norma linguística, costumam aparecer em apenas quatro componentes do dicionário semasiológico de língua: na macro-, na micro-, na medioestrutura e no *back matter*. O *front matter*, usualmente, não contém informações normativas *stricto sensu*, mas sim informações úteis para o bom manejo da obra lexicográfica.

No componente macroestrutural, estão contidas as informações relativas à ortografia literal e às variantes ortográficas. Também concerne a esse componente a lematização de neologismos de signo. Quanto à ortografia literal, são informações que aparecem integradas ao signo-lema. Essas informações, como já dissemos, fazem parte do comentário de forma. Trata-se, na verdade, de uma informação microestrutural. Contudo, por uma questão de economia de espaço, o dicionário usa a estrutura de acesso (macroestrutura) para dar conta de um aspecto referente à microestrutura. No tocante às formas variantes e aos neologismos de signo, sua lematização influi diretamente na densidade macroestrutural.

No componente microestrutural está abrigado o maior contingente de informações de caráter normativo. Na microestrutura se encontram as informações relativas ao pré-comentário de forma, ao pré-comentário semântico, ao comentário de forma, ao comentário semântico, ao pós-comentário de forma e ao pós-comentário semântico. Fazem parte do pré-comentário de forma e do pré-comentário semântico os símbolos empregados para indicar o nível de estruturação da linguagem ao qual pertencem as informações. No comentário de forma se encontram as informações referentes ao uso de inicial maiúscula, à ortoépia, à pronúncia de estrangeirismos, à indicação de categoria gramatical, à morfologia e à sintaxe. No comentário semântico estão as informações pertencentes ao nível pragmático, ou seja, as marcas e as notas de uso, e aquelas que se referem ao nível léxico-semântico. Por fim, o pós-comentário de forma e o pós-comentário semântico são conformados pelas informações relativas aos cinco níveis de estruturação da linguagem que aparecem ao final do verbete em campos específicos.

O componente medioestrutural desempenha uma função normativa na medida em que é o responsável por remeter o consulente à forma preferencial de uma palavra (caso das variantes ortográficas) ou a um modelo de conjugação verbal. Esse último aspecto está intimamente ligado ao *back matter*, pois esse componente conterá informações normativas referentes à flexão verbal, mais especificamente, modelos de conjugação dos verbos regulares e dos verbos possuidores de paradigma conjugacional irregular¹²⁷.

Considerações finais

Neste trabalho abordamos certos aspectos metalexográficos referentes à concepção e estruturação de um dicionário semasiológico, definindo as partes que conformam uma obra dessa natureza e como cada uma delas pode contribuir para a apresentação e transmissão das informações normativas ao consulente. Com relação à teoria da lexicografia, consideramos que 1) é necessário estabelecer como componentes canônicos do dicionário semasiológico de língua o *front matter* e o *back matter* e que 2) urge a necessidade de fixar quais são as funções básicas a serem desempenhadas pelo *front matter* e pelo *back matter*, e quais informações são passíveis de figurar nos dicionários semasiológicos de língua através desses componentes.

Isso se deve ao fato de que o *front matter* e o *back matter* não são ainda considerados componentes canônicos da obra lexicográfica e, graças a isso, as funções desses elementos constituintes não se encontram plenamente delimitadas. Consideramos, no entanto, que ambos os componentes cumprem um papel fundamental para o bom desempenho do dicionário, e destacamos o papel do *back matter* para a transmissão de informações normativas relativas, principalmente, à conjugação verbal.

127 A aplicação prática dessas considerações de cunho teórico ocorreu no capítulo 6 de nossa dissertação.

Nesse sentido, esperamos que este trabalho possa lançar luzes sobre esses aspectos problemáticos da metalexigrafia que carecem ainda de uma abordagem mais aprofundada.

Referências

BIDERMAN, M. T. C. Os dicionários da contemporaneidade: arquitetura, métodos e técnicas. In: OLIVEIRA, A. M. P. P., ISQUERDO, A. N. (Org.). *As ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia e Terminologia*. Campo Grande: UFMS, 2001, p. 131-144.

BUGUEÑO MIRANDA, F. Problemas medioestruturais em um dicionário de falsos amigos. In: *Anais do Colóquio Nacional Letras em Diálogo e em Contexto: Rumos e desafios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 1-16.

_____. Notícia sobre o comentário de forma e o comentário semântico em um dicionário de falsos amigos espanhol-português. *Expressão*, Santa Maria, v.8, n.1, p. 89-93, 2004.

_____. O que o professor deve saber sobre a nominata do dicionário de língua. *Revista Língua & Literatura*, Frederico Westphalen, v.6/7, n.10/11, p. 17-31, 2005.

_____. O que é macroestrutura no dicionário de língua? In: ISQUERDO, A. N.; ALVES, I. M. (Org.). *As Ciências do léxico: Lexicologia, Lexicografia e Terminologia*. Campo Grande: UFMS / Humanitas, 2007, p. 261-272.

_____. A definição do perfil de usuário e a função da obra lexicográfica em um dicionário de aprendizes. *Expressão*, Santa Maria, v.13, p. 89-101, 2008.

_____. Sobre a microestrutura em dicionários semasiológicos do alemão. *Contingentia*, Porto Alegre, v.4, p. 60-72, 2009.

BUGUEÑO MIRANDA, F.; FARIAS, V. S. Desenho da macroestrutura de um dicionário escolar de língua portuguesa. In: BEVILACQUA, C. R.; HUMBLÉ, P.; XATARA, C. M. (Org.). *Lexicografia Pedagógica: Pesquisas e perspectivas*. Florianópolis: UFSC / NUT, 2008. p. 129-167 (Disponível em: <<http://www.cilp.ufsc.br/LEXICOPED.pdf>>. Acesso em: 06.07.08).

_____; _____. Informações discretas e discriminantes no artigo léxico. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 18, p. 115-135, 2006.

BUGUEÑO MIRANDA, F.; ZANATTA, F. Procedimentos medioestruturais em dicionários semasiológicos de língua portuguesa. *Lusorama*, Frankfurt am Main, v. 83-84, p. 80-97, 2010.

DAMIN, C. P. *Parâmetros para uma avaliação do dicionário escolar*. 2005. 230 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DIRVEN, R.; MARJOLIJN, V. *Cognitive exploration of language and linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.

DUBOIS, J.; DUBOIS, C. *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire*. Paris: Larousse, 1971.

FARIAS, V. S. *Dicionários escolares: análise e propostas de emendas*. 2006. 102 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

_____. *Desenho de um dicionário escolar de língua portuguesa*. 2009. 283 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

FORNARI, M. K. Concepção e desenho do *front matter* do dicionário de falsos amigos espanhol-português. *Voz das Letras, Concórdia*, n.9, p. 1-15, 2008. (Disponível em: <<http://www.nead.uncnet.br/2009/revistas/letras/9/95.pdf>>. Acesso em: 12.08.08).

HAENSCH, G. et al. *La lexicografía: de la lingüística teórica a la lexicografía práctica*. Madrid: Gredos, 1982.

HARTMANN, R. R. K. *Teaching and Researching Lexicography*. London: Longman, 2001.

HARTMANN, R. R. K.; JAMES, G. *Dictionary of lexicography*. London: Routledge, 2001.

HAUSMANN, F. J.; WIEGAND, H. E. Component Parts and Structures of General Monolingual Dictionaries: A survey. In: HAUSMANN, F. J.; REICHMANN, O.; WIEGAND, H. E.; ZGUSTA, L. (Orgs.). *Wörterbücher, dictionaries, dictionnaires*. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie. Band 1. Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1989. p. 328-360.

LANDAU, S. *Dictionaries. The art and craft of lexicography*. 2.ed. Cambridge: CUP, 2001.

MARTÍNEZ DE SOUSA, J. *Diccionario de lexicografía práctica*. Barcelona: Bibliograf, 1995.

SECO, M. *Estudios de Lexicografía Española*. Madrid: Gredos, 1987.

SWANEPOEL, P. Dictionary typologies: a pragmatic approach. In: STERKENBURG, P. van (Org.). *A practical guide to lexicography*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins 2003, p. 45-69.

WELKER, H. A. *Dicionários. Uma pequena introdução à lexicografia*. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

ZANATTA, F. *A normatividade e seu reflexo em dicionários semasiológicos de língua portuguesa*. 2010. 270 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

PSYCHOLINGUISTICS AND PRAGMATICS: ON SCALAR IMPLICATURES, NUMERALS, QUANTIFIERS, AND BRAIN ACTIVATION

Rafael Padilha Ferreira¹²⁸, Thais Dias de Quadros¹²⁹

Abstract: The present paper analyzes two articles written by Shetreet, Chierchia and Gaab (2013; 2014), in which the authors seek to identify the costs related to the processing of scalar implicatures (2013) and to the brain areas related to the processing of numerals and quantifiers (2014). Using a similar methodology, but with different objectives, the two studies complement each other by showing that the scalar implicatures require different processing costs and that the processing of numerals and quantifiers activates different brain areas depending on the context in which they are presented. Both studies used fMRI to analyze cortical activation patterns. These types of investigation represent an important step towards a better understanding of how the human brain works, as well as shed light on phenomena dealt with in Semantics and in Pragmatics, allowing us to develop a deeper understanding of how human language works.

Keywords: fMRI. Pragmatics. Implicatures.

Introduction

This text presents two articles written by Shetreet, Chierchia and Gaab, one titled 'When *Some* is not *Every*: Dissociating Scalar Implicature Generation and Mismatch' (2013), and the other titled 'When *Three* is not *Some*: On the Pragmatics of Numerals' (2014). The hypothesis, goals, methods, materials, procedures, data, and results are presented, showing that the authors are concerned with the processing costs of scalar implicatures (2013), the neo-Gricean hypothesis (2014) and the brain areas related to those processes. Both studies present fMRI-based investigations to identify ROI in the brain where activation occurs when aspects related to Pragmatic and Semantic concepts are present. This paper also presents other investigations related to the processing of implicatures and to the Theory of Mind as a point of comparison.

Features of the experiments

As a way of exemplifying the procedures in each study, the hypothesis, as well as its objectives, methods, materials, procedures, data analysis, and results are briefly presented. In Shetreet, Chierchia and Gaab (2013), the authors investigate the processing cost, in an attempt to determine whether this cost is due to the implicature generation, to the mismatch between implicature and context, or to both. Through a matching task, participants were exposed to three different types of context and had to decide whether the sentences they heard were matching the pictures on the screen. The IFG, the left-MFG, and the medial-

128 Mestrando do programa de pós-graduação em Linguística da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), rafael.ferreira.001@acad.pucrs.br.

129 Mestranda do programa de pós-graduação em Linguística da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), thais.quadros@acad.pucrs.br.

frontal-gyrus presented activation, showing that scalar implicatures¹³⁰ promote processing cost in different ways.

In Shetreet, Chierchia and Gaab (2014), the goal was to test the neo-Gricean hypothesis, and analyze the processing mechanism of numerals and quantifiers. The left IFG, the left MFG, and the medial-frontal-gyrus showed activation linked to scalar implicatures, but the authors wanted to identify similarities and differences in the processing of numbers and quantifiers. Numbers and quantifiers showed different activation patterns, corroborating the previous study and proving that these words share some semantic and pragmatic features, but that their processing patterns are different.

Both articles present the idea of scalar implicatures and match and mismatch contexts. According to Levinson (1983), scalar implicatures are related to quantities and are created from a scale of implicatures that have an informationally weak term as the main element. When using quantifiers or numbers in an utterance, the speaker has the intention of making the information either more precise (strong) or less precise (weak). It can generate, in the listener, an implicature, which is defined as “anything that is inferred from an utterance but that is not a condition for the truth of the utterance (SIL International, 2003)¹³¹. A quantity implicature, then, is built from the listener’s understanding of the speaker’s observance of the conversational maxim of quantity (SIL International, 2003; GRICE, 1975).

Chierchia and Gaab (2013; 2014) understand that a match context occurs when the content of the sentence being analyzed matches the representation of the information in the picture presented in the experiment task. A mismatch context situation occurs when the content of the utterance is different from the picture being presented to the participant in the experiment task (a few examples are provided below).

Shetreet, Chierchia and Gaab (2013) present the hypothesis that processing implicatures is cognitively costly. Based on this argument, their study examines if this cost is related to the implicature generation, to the mismatch between implicature and context, or to both processes. They used fMRI to explore and isolate the patterns of cortical activation associated with successful scalar implicatures generation and of scalar implicatures in a mismatch context.

A sentence-picture matching task was used, in which the participants heard sentences that described the action performed by the subject (e.g., “every elephant is dancing), the location of the subjects (e.g., “some zebras are on the boat”), or a possession of the subjects (e.g., “some giraffes have balloons”). The context for the sentences was determined by pictures, all including 5 individuals of the same type (e.g., five giraffes or five zebras). There were three types of pictures: in the first type, all the individuals had the property stated in the sentence; in the second type, three individuals had the property stated in the sentence; and the third type consisted of pictures in which none of the characters had the property stated in the sentence. During the task, participants had to decide whether the sentence matched the picture. This task contained a total of 120 sentences, divided into two separate runs (ten sentences each run), and each condition appeared 20 times. Each picture was presented for 4 seconds and each run lasted around 7.5 minutes - the stimuli were presented randomly.

130 For more on the logical form of scalar implicatures, see Allwood, Andersson and Dahl (1977).

131 *Glossary of Linguistic Terms* organized by the Summer Institute of Linguistics (SIL International). Available at: <<http://www.glossary.sil.org/>>. Accessed on July 2nd, 2017.

Before the experimental task, participants practiced the task with different sentences and mismatch scenarios were excluded. The entire session lasted approximately one hour.

The comparison of cases of implicature mismatch and cases without implicature resulted in the identification of several brain regions such as left IFG, left-MFG and medial-frontal-gyrus. On one hand, the left IFG was activated for mismatched and successful implicatures, in such a way that it is linked to implicature generation. On the other hand, left MFG and medial-frontal-gyrus were activated when comparing implicature mismatch with successful implicatures, then they seem to be a part of the processing of the mismatch between the implicature and its contexts. The results of this study indicate that scalar implicatures promote processing costs in different ways.

Shetreet, Chierchia and Gaab (2014) test the neo-Gricean hypothesis, which states that the representation of interpretations of numerals and quantifiers is performed by the same mechanism. They examine the brain activation that were linked to the processing of scalar implicatures with quantifiers (left IFG, left MFG and medial-frontal-gyrus), attempting to characterize differences and similarities between numbers and quantifiers in these brain regions. The fMRI experiment consists of a meaning-matching task and a control voice-matching task, as described previously in Shetreet, Chierchia and Gaab (2013).

When numbers were presented in a mismatch context, the activation was similar to the one observed with quantifiers in the same type of context. However, in a match context, numbers showed a different activation pattern in comparison with quantifiers - the activation of left IFG decreased only with numbers. The results of this study corroborate the previous findings proving that, even though numbers and quantifiers share some features, their processing pattern is different.

Both studies counted on the participation of the same thirteen adult right-handed English speakers (eight women, ages 19-30). All participants, in order to take part in these studies, could not have had neurological, hearing, or language impairment. Also, they had to provide a signed informed consent, received feedback, and were compensated for their participation. Similarly, the data acquisition method was the same for both studies.

Discussion

Investigations related to brain areas and their respective functions represent an important step towards a better understanding of how the human brain organizes itself and processes natural languages. An interface between Psycholinguistics, Pragmatics and Semantics offers the three areas a chance to provide more consistent explanations of the phenomena under study, including the semantic-pragmatic aspects related to the concepts of entailing (from Semantics) and of implicatures (from Pragmatics).

From a Pragmatics point of view, the authors have found a link between the concept of implicature, as well as its processing patterns, and the studies of Theory of Mind (MASON & JUST, 2009; HAPPE, 1994). According to Horn, an “[i]mplicature is a component of speaker meaning that constitutes an aspect of what is **meant** in a speaker’s utterance without being part of what is **said**” (2006, p. 3 [emphasis in the original]). In other words, the listener has to have the ability to understand the message based not only on the language, but also on the pragmatic context of the interaction. From this assumption, it seems to be clear to identify a relation with ToM, as Shetreet, Chierchia and Gaab (2014, p. 1512) mention that “[a]ccording to the classic linguistic approach to scalar implicatures, ToM is assumed to be

involved in the generation of implicatures, as the listener speculates about the intentions of the speaker”.

Conclusion

The goal of this short review was to present two studies developed by Shetreet, Chierchia and Gaab (2013; 2014), in which the authors seek to identify ROI activations related to Pragmatic and Semantic processing of words (numbers and quantifiers). The hypothesis, goals, methods, materials, procedures, data, and results were presented, showing that the authors were concerned with the processing costs of scalar implicatures (2013), the neo-Gricean hypothesis (2014) and the brain areas related to these processes. The first study (2013) showed that scalar implicatures generate different processing costs, and the subsequent one (2014) proved that, even though numerals and quantifiers share some characteristics, they present differences in the processing areas, depending on the contexts in which they appear. These findings seem to shed some light on phenomena studied by Semantics and Pragmatics points of view, and may allow us to have a deeper understanding of how human language works.

References

ALLWOOD, J; ANDERSSON, L; DAHL, O. *Logic in Linguistics*. (1977). Cambridge, England: Cambridge University Press.

GRICE, P. (1975). “Logic and conversation”. In COLE, P.; MORGAN, J. *Syntax and semantics*. 3: Speech acts. New York: Academic Press. pp. 41-58.

HAPPE, F. (1994). An advanced test of theory of mind: Understanding of story characters’ thoughts and feelings by able autistic, mentally handicapped, and normal children and adults. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 24, 129-154.

LEVINSON, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

MASON, R. A.; JUST, M. A. (2009). The role of the theory-of-mind cortical network in the comprehension of narratives. *Linguistics and Language Compass* 3. 157-174.

SHETREET, E.; CHIERCHIA, G.; GAAB, N. (2013). When some is not every: dissociating scalar implicature generation and mismatch. *Human Brain Mapping*, 35 (4): 1503-14. doi: 10.1002/hbm.22269. Epub 2013 Apr 9.

SHETREET, E.; CHIERCHIA, G.; GAAB, N. (2014). When three is not some: on the pragmatics of numerals. *Journal of Cognitive Neurosciences*, 26 (4): 854-63. doi: 10.1162/jocn_a_00514. Epub 2013 Oct 29.

CORPUS LINGUISTICS AS MEANS OF DEVELOPING INTERLANGUAGE PRAGMATICS ON SPEECH ACTS

Thais Dias de Quadros¹³²

Abstract: The present paper proposes an interface between Corpus Linguistics and Pragmatics as a tool in language teaching. From the benefits of using Corpus Linguistics presented by McAllister (2015), we present a brief analysis of the tool created by Weisser (2010) that identifies speech acts (AUSTIN, 1962; SEARLE, 1969) present in an oral corpus. It is possible to observe how these tools help in the formulation of authentic materials for language teaching. However, we also observe how hard the researcher's work is, who must guarantee the accuracy of the corpus created through a constant manual analysis of data that deviate from the standards expected at the beginning of the study. Although it requires a lot of work, this ensures that we have one of the most accurate and representative corpora of the language in use, thus corroborating our initial proposal that language teaching can be improved with the use of corpus linguistics - both for the improvement of materials, as well as to improve students' fluency, since they will be exposed to the actual use of the language (RICHARDS, 2006).

Keywords: Corpus Linguistics. Interlanguage Pragmatics. Speech Acts. Communicative Language Teaching.

The present paper presents a brief historical timeline of language teaching, emphasizing the importance of the Communicative Language Teaching and the competences that are more valued in this perspective. The discussion that follows aims at demonstrating how corpus linguistics may be a powerful tool to formulate authentic materials for language teaching. We will base our arguments on McAllister (2015) and Weisser (2010) that deal with corpus linguistics with interlanguage pragmatics on speech acts and oral corpora.

In the 1970s, Communicative Language Teaching emerged as an alternative to the traditional approaches such as Audiolingualism and Structural-Situational that fell into disuse. The decline of those traditional approaches was prompted by the debate concerning the centrality of grammar – for it was argued that language ability involved competences other than the grammatical one. Thenceforth, attention shifted from the concept of grammatical competence to a broader one: *communicative competence*. In this concept, linguists emphasized another fundamental dimension of language that was neglected in the traditional approaches – the functional and communicative potential of language (RICHARDS; RODGERS, 1986).

We can understand communicative competence as a concept that comprehends the knowledge and skills to use grammar and other aspects of language properly for different communicative purposes – making requests, giving advice, making suggestions, describing wishes and needs, and so on. These actions used as example are known as Speech Acts, and they can be considered the most basic unit of communication (AUSTIN, 1962; SEARLE, 1976; BLUM-KULKA, HOUSE, KASPER, 1989).

There is also a concern about knowing what to say and how to say, based on a given situation, considering the participants, their roles and intentions (RICHARDS, 2006). According to Hymes (1971), competence encompasses an individual's capacity in general – it involves the tacit knowledge of this individual and his ability to use it, respecting

132 Mestranda em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, thais.quadros@acad.pucrs.br

emotional and social factors. Likewise, Hymes (1971) argues that competence corresponds to the use of this tacit knowledge in a wide range of sociocultural situations, respecting different emotional and psychological states.

In the Communicative Language Teaching approach, grammatical accuracy is no longer the main objective of language teaching – the arise of this new view on language teaching resulted in a different starting point of teaching, syllabuses and classroom materials. According to Richards (2006), rather than purely itemize the grammar and vocabulary learners have to master, a syllabus should present certain aspects of language use to promote the development of the learner’s communicative competence.

Such aspects are the purposes for which the learner wants to acquire the target language, the setting that he will use the target language, the defined role of the learner as well as the role of their interlocutors, the communicative events that the learner will participate, the notions of what the learner will need to talk about, the skills involved in the construction of discourse (rhetorical skills), the existent variety of the target language, the grammatical and lexical content that will be needed.

This new approach to teaching impelled the rethinking of the nature of a syllabus and of classroom teaching methodology. It was reasoned that the learning process occurs through communicating in the target language – and if this communication is meaningful, a better opportunity to learn is provided. The focus of language learning in this approach is to make real communication, providing students with a setting where they can try out their knowledge and will not be afraid of experimenting – for their errors are part of the building up of their communicative competence. One way to improve the teaching materials would be by using corpus linguistics.

Findings from different studies on corpus linguistics contribute significantly to the understanding of a large number of linguistic features, including interlanguage pragmatics. Nevertheless, we find limitations concerning corpus linguistics studies on speech acts. McAllister (2015) states that:

It has been argued that the nonconventional nature of indirect speech acts in natural language makes it difficult for researchers to identify speech acts using lexical search approaches because pre-identified words carrying pragmatic meaning are not used in all cases (...). It can also be argued that some indirect speech acts are conventionally phrased, such as the use of *can you* to begin speech acts of request, hence facilitating the identification of speech acts by searching for this phrase. However, the identification of speech acts through lexical search techniques is limited to only the forms and phrases that the researcher predicts will carry pragmatic meaning and cannot account for the full range of linguistic forms that are possible, specifically those that the researcher has not predicted to include pragmatic meaning (MCALLISTER, in: AIJMER, 2015, p. 29).

Marking up and analyzing a corpus for pragmatic meaning can be extremely demanding. From these limitations, we must ask ourselves how corpus tools and techniques can advance the study of speech acts. McAllister presents three benefits of using corpus tools in such studies:

- 1) Corpus tools allow us to look at hundreds of instances of a particular speech act in a single analysis whereby we can begin to examine frequency, usage trends, and surrounding co-text.

- 2) By using computer programming techniques, corpus-based analyses can provide information on linguistic features, grammatical structure, and discourse patterns for a multitude of speech act realizations.
- 3) Computerized spoken corpora can provide information on interlocutors and situations allowing researchers to see who is saying what to whom, and in what context; and language in context is at the heart of pragmatics research.

From the studies mentioned by McAllister (2015), Weisser (2010) has probably come closest to the automatic identification of speech acts using his Dialogue Annotation and Research Tool (DART) to conduct computational analyses of spoken corpora. Weisser was able to identify speech acts in task-oriented dialogues from the Trains and Trainline corpora by determining multiple syntactic structure features and mode through complex computational tagging.

His analysis generated a high number of precisely labeled speech acts (conventionalized, dialogue-managing, information- or option-seeking, information-providing/responding, directive-seeking/providing, (dis)agreeing/acknowledging, informing, and commitment-indicating) due to the inclusion of more information at the transcription phase such as syntactic structure, roles of the interlocutors, and prosodic description. Weisser (2010) argues that these criteria will facilitate the implementation and analysis of annotated corpora for pragmatics research.

This study guided by Weisser (2010) helps us comprehend how we can use more mechanical tools, without losing information that may be important for the research. Obviously, it is much more complex and demanding if we think of all the work and different aspects that the researcher will have to do and pay attention to. Nowadays, this can be considered one of the most precise types of corpus linguistics analysis, having in mind that, even though you are using computer programs, you have the input of the person that is analyzing that data and can confirm and/or identify different patterns from the ones expected in the beginning of the study.

In conclusion, corpus linguistics, even with many obstacles in its way, in a way corroborates the claims made by Richards (2006). Through corpus linguistics, we are able to find occurrences different from the ones prescribed in grammar books and we see how language is used in different contexts. From that, we can obtain enough evidence to improve our teaching methods and teaching materials bringing them closer to our reality and to the reality that our students are exposed to.

References

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford, Oxford University Press, 1962.

BLUM-KULKA, S.; HOUSE, J.; KASPER, G. Investigating cross-cultural pragmatics: An introductory overview. In S. Blum-Kulka, J. House, & G. Kasper (Eds.), **Cross-cultural pragmatics: Requests and apologies**. Norwood, NJ, Ablex, p. 1-34, 1989.

HYMES, D. Competence and performance in linguistic theory. In R. Huxley & E. Ingram (Eds.), **Language acquisition: Models and methods**. London, Academic Press, 1971.

MCALLISTER, P. G. Speech acts: a synchronic perspective. In: Aijmer, K. & Ruhlmann, C. (eds.) **Corpus pragmatics: a handbook**. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

RICHARDS, J. C. **Communicative Language Teaching Today**. New York, Cambridge University Press, p. 1-46, 2006.

RICHARDS, J. C.; RODGERS, T. **Approaches and Methods in Language Teaching**. New York, Cambridge University Press, 1986.

SEARLE, J. **Speech acts**. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1969.

WEISSER, M. **Annotating dialogue corpora semi-automatically**: A corpus-based approach to pragmatics. Unpublished habilitation, University of Bayreuth, 2010.

ARTIGOS DE OPINIÃO

HOW DID A STORY OF AN HOUR CHANGE A WOMAN'S LIFE STORY? A READING OF "THE STORY OF AN HOUR", BY KATE CHOPIN

*Gilmárcia S. Picoli*¹³³

It is quite strange that the beauty of the sky, the twitter of birds, the "breath of rain" and the notes of a song can be appreciated, before an open window, in a moment of grief, but it was exactly what Mrs. Mallard suddenly felt when she realized she was not dependent of her husband anymore, once she was told he had died in a railroad accident. Cruelty? Lack of love? I believe none of these options are exactly right to answer the questions that intrigue a reader's mind when he/she faces such a curious situation. Why she was caught by this feeling is the leading discussion of this paper.

Concerning the story, which was set and from the end of the nineteenth century, it is absolutely important to check out its historical context in order to understand the facts. Apparently, the protagonist was one of those women who lived for their families, housework, husbands and, to make matters worse, she suffered from a heart trouble, one of the first things the reader is informed of in the beginning of the short story; which will reveal itself, throughout the text, as a powerful connotation of the meaning of (her) life.

When her sister, Josephine, told her the terrible news of Mr. Mallard's death, she did it carefully, in "broken sentences, veiled hints", fearing that Louise could not bear it, most because of her heart problem; and at this point I've noted a difference between both of them: Josephine understood that her sister's life was totally dependent of her husband (and, seemingly, it was indeed) and her heart disease was only a physiological problem, which could aggravate with such a sad report. It happens that Mrs. Mallard was affected – perhaps she was not aware of it clearly – by a life she lived that was not hers, and the desire of live a real life, by her own, came wildly at the moment when she went to her bedroom and sit before that open window, which starts to symbolize a wide new world, new opportunities to begin a life out of the traditional society. Freedom?

At first, she wanted to fight against this strange thought and feeling, because it seems like a "monstrous joy", something she could not be feeling (considering she had "lost" her husband), but it came so softly and strong at the same time, she could just appreciate that moment. There, in the privacy of her locked room, she found herself dreaming on the possibility of having a life with no wills imposed by others upon hers. The open window, from which Louise stays before for much of the short story, represents opportunity to be free, providing a view of her future. In other words, the open window, full of life, emblemizes the opposite of her current one. She was relieved of a load and the awareness of her husband's death became, almost unwittingly, her spark of life: "There would be no one to live for her during those coming years; she would live for herself".

133 Mestranda em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), gilmarcia.picoli@acad.pucrs.br

Though she had wept and loved Mr. Mallard, “sometimes”, as she stated, in her deep heart there was a burning longing for freedom which was so much bigger than everything she could have seen or felt before. What happened to her on that occasion was like an epiphany; something that was always there and now came out. When she reflected on her joy, her heart beat fast and she felt the blood running through her veins. “Free! Body and soul free!” Now, the author starts to reveal a conception of marriage and the real meaning of Louise’s heart trouble, both veiled until now, and the oppression of a patriarchal society slightly starts to appear. When Louise thought about the life she will not have anymore, she also brought to light her perception of what is a marriage, considering both, woman and man, able to cause oppression:

There would be no powerful will bending hers in that blind persistence with which men and women believe they have a right to impose a private will upon a fellow-creature. A kind intention or a cruel intention made the act seem no less a crime as she looked upon it in that brief moment of illumination (CHOPIN, 1894, p. 2).

In Chopin’s opinion, women and men are not able to see things clearly when they think they have the right to impose their wills, not caring about the others. A hundred of years ago, it was not appropriate for a lady to have such an audacious thought. The idea of leading a life alone or being so confident about it, unless the woman had a man by her side to rule it, did not exist in that traditional society. Mrs. Mallard is a little bit different from the vast majority of the women, even though she knew the society established ideas, by that time, deviate from this fantasy of living her life by herself. This is a fact that can be realized at the moment she is in her bedroom, away from her sister and her husband’s friend, both representing society. There, lonely, her secret thoughts can be uncaged and she is able to feel herself like a real, independent woman, but not able, yet, to share it with people. According to Holtzclaw (2009), who wrote an Honors Thesis named “A Life in Fiction: How Kate Chopin’s Biography Changes How We Interpret Her Works”, the author of the story is considered a “forerunner of feminist authors, and an advocate for female sexual freedom and independence”, what explains the reflection in the short story is not by chance, once Kate Chopin

[...] drew from her life experiences, finding plots, characters, settings, and relationships that she included in her stories. Also, she took characters from people that she knew in her life, creating individual characters from a type of person that she would have known well. (HOLTZCLAW, 2009, p. 4).

In reading her biography, on the site Kate Chopin.org (The Kate Chopin International Society), the author really seems to transpose her lifetime facts on the stories she wrote along her career. She was married at the age of twenty and had six children (the most common lifestyle and destiny for women at those times); but by the time she wrote “The story of an hour”, 1894, she was already a widow since 1882, what explains much of her ideas on the short story. It is believed that Kate Chopin was a woman ahead of her time and the fact she had to raise six children alone, after her husband’s death, made her rule her life in a harsh way, with no time to think about what others would say. Louise, the protagonist of the short story, like Chopin, had a moment in her life, in which she had to deal with the possibility of being the owner of her fate from that moment on, having no one to command, as well. Looking through a psychological point, it is possible to say the short story travels to the inner sense of reality and powerful capacity that a person can experience when has to

take such an important decision, that is guiding a life; something so excited a woman from the end of the nineteenth century had to face, that it could be also a bit scary.

It seems that Chopin wanted to show that marriage, even the ones that do not have problems so evident, are naturally overwhelming, because it was not named a specific way in which Louise's marriage was oppressive, what it can remain as an open question for the reader to think how marriage, in general, can steal or omit freedom (at least by that time), much because it was necessary to feed a status; marriage was like a business. Therefore, for Louise, not even love – something still unrevealed for her – could be more important and excited than the relief she was feeling: "What could love, the unsolved mystery, count for in the face of this possession of self-assertion which she suddenly recognized as the strongest impulse of her being!"

At this point, the heart trouble seems to incorporate another meaning; as of now her heart beats fast and life seems to pulse in her body. A keen reader would notice she was not happy before by the other hint, escaped amidst the narrator reported facts, in the bedroom: right after she realized herself free, "she breathed a quick prayer that life might be long", what it means she was willing to have a long life from now on, whereas she did not have to be attached to someone; but "it was only yesterday she had thought with a shudder that life might be long"; in other words, the day before, when she had her husband, she thought with sorrow that she will have to endure that life for a long time.

According to Holtzclaw (2009), Chopin turned to escapist literature because she tried to forget the world and her grief (considering she had many losses throughout her life, having to face difficult situations often); no wonder many of her protagonists, like Mrs. Mallard, seem to be searching for self-understanding instead of the final death, what was exactly happening to Louise, who, however, was caught by death unexpectedly. When Louise decided to open the door to Josephine, she felt triumphant, "she carried herself unwittingly like a goddess of Victory". No heart trouble seemed to exist, because she had had an epiphany and everything was clear right now. It is when Brently arrived, suddenly, that her problem reappeared, and this is so acute that killed her. There is an irony announced in the beginning of the short story which has a glorious outcome only in the end: Mrs. Mallard doesn't die of joy as the doctors informed them, but actually from the loss of joy she had just tasted upstairs – and that is my interpretation. Answering the question of the first paragraph, the protagonist was caught by this feeling because Brently's death gave her a life; once she discovered him alive, like waking up from a dream, reality fell so abruptly upon her that she died. A bit conflicting, the idea is that in one hour she was caught by life when death supposed had caught her husband, and, afterwards, she was caught by death when knew her husband still possessed life. With Brently alive (what means her marriage was not finished), happiness was impossible to be reached and it became forbidden again. Mr. Mallard and society were a wall between her desire of independence and the role imposed upon her in that "play" she had to act politically correct.

Forty years before "The story of an hour" have been written, some women, in the United States of America, created the "Declaration of Sentiments, Grievances, and Resolutions", claiming for her rights, presuming that men and women were created equal. According to History, Art and Archives site, those women wanted to share their family responsibilities, have educational and economic opportunities and be allowed to be present in political debates, but it was just the beginning of something that was far to become a feminist movement. Only seventy years later, with the National Organisation of Women, the movement became widespread and could benefit many more women.

Mrs. Mallard death could be considered a tragedy, but concerning the facts of the story, it is possible to conclude that Chopin grants her a death in which her desires for freedom are revealed, at least for her own (and come to us through a narrator), in order for her to feel the pleasure of freedom before she dies, giving voice for so many women like her. One century later, to have an idea, the same “relief” and (but) the claim for freedom are bespoke through the lyrics of a famous song, as one of the many examples that could be given here. “Man, I feel like a woman”, released by the singer Shania Twain in the beginning of 1999 became one of the most famous songs in United States. It deals with female empowerment, as well as the short story and a woman’s life do. Their daily and historical struggles, which surpass the years, are there, all intertwined. “The dream of an hour”, original name of the short story when was published for the first time, was exactly and only a dream that lasted one hour, but could change the entire conception of many Louises’ lives in the whole world and keep changing until nowadays, through different means of communication, as exposed here, but holding the same message and sharing the same feelings.

Referências

CHOPIN, Kate. **The Story of an Hour**. Disponível em <https://my.hrw.com/support/hos/hostpdf/host_text_219.pdf>. Acesso em 21 mai. 2017.

CLARK, Pamela. **KateChopin.org**. The Kate Chopin International Society. Biography. Disponível em <<http://www.katechopin.org/biography/>>. Acesso em 29 mai. 2017.

HISTORY, Arts and Archives: United States House of Representatives. **The Women’s Rights Movement, 1848-1920**. Disponível em <<http://history.house.gov/Exhibitions-and-Publications/WIC/Historical-Essays/No-Lady/Womens-Rights/>>. Acesso em 19. Jun. 2017.

HOLTZCLAW, Jill. **A Life in Fiction: How Kate Chopin’s Biography Changes How We Interpret Her Works**. Disponível em <https://cardinalsolar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/190896/H68_2009HoltzclawJill.pdf?sequence=1>. Acesso em 19 jun. 2017.

TWAIN, Shania. **Man, I feel like a woman**. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/shania-twain/64387/>>. Acesso em 28 jun. 2017.

THE WORLD IS TOO MUCH WITH US

*Leyla Mariana Salgado Alfonso*¹³⁴

Once upon a time earth care was something objective such as a fact in the further future, but it is not about future anymore, it is about the future of tomorrow and nowadays. One point of view about it is the naturalism of British Romanticism. In this instance, this essay tries to put forward those concepts about nature and the relationship with the poem *The World is too much with us* of William Wordsworth. Thus, through the main characteristics of Romanticism, author biography and the analysis of the poem, all those elements show us how this phenomenon from the 19th century is nowadays an alive argument in recent situations of the environment.

To start with this topic, it is necessary to remember some ideas of British Romanticism. Firstly, the strong relationship with nature as a place where they found inspiration, wisdom and happiness. They were hung onto nature for the moment that writers lived: Industrial Revolution, the cities were growing, more factories and everything was mechanized and manufacturing processes that change the society, in that sense people were moving away further and further from nature. Secondly, remained and mentioned ruins and relics or ancient past in Romanticism as a way that creates a relationship between the past and the present, Wordsworth mentioned some Gods of Greek and Rome like Proteus and Triton. It means the frequent asking about how everything was in the past and in that date, was still present. Thirdly, heroism not in the way to be recognized as saviors but as those who fought for their ideals and create characters that made people think of their actions and how it has an effect on the future, the future that is not tomorrow, in one week or a year, is now.

In terms of nature care and British Romanticism it is impossible not to name William Wordsworth, one of the most important writers of that time besides Samuel Taylor. He revolutionized the writing of poetry because he made poetry more accessible to the common people. As was said "He wants to write in a language that was part of the everyday speech" (SHMOOP, 2008) without mentioning that a lot of the big Romantic themes as nature and emotion were the first find expression in Wordsworth's poetry. For him "to be spontaneous represents the overflow of feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility." (SHMOOP, 2008) and were all those places that he visited and knew that inspired the meeting with the environment, all those places that were modified by men and forgot by everybody.

In that sense, Wordsworth "accuses" the modern age in that time of losing the connection to nature and with everything that was related with it, it was a thousand years ago, imagine now. To explain more about this paradigm, it is necessary to analyze the poem "The world is too much with us" understanding the whole sense of each phrase. The poem showed us a conflict between nature and humanity, it was a connection between the sense of believing and deep feelings that Wordsworth had in that time but nowadays are still alive. Also, without thinking in a specific date it creates a remorse of remembering how for

134 Aluna do curso de Licenciatura em Espanhol e Inglês e respectivas literaturas na Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá – Colômbia. Estudante de intercâmbio do curso de Letras da Universidade do Vale do Taquari - Univates em 2017A, leima95@hotmail.com.

a time ago and now, the humanity progress was always against nature “purpose” imposing new rules that affect the normal cycle of natural life as it is said from the second to the fourth stanza: *“Getting and spending, we lay waste our powers: / Little we see in Nature that is ours; / We have given our hearts away, a sordid boon!”*

Moreover, Wordsworth said that even when the sea *“Bares her bosom to the moon; The winds that will be howling at all hours,”* it means that everything that is happening is around us, and people consider that it is part of a natural phenomenon that shows how incredible the nature is. However, in front of that we are *“... up-gathered now like sleeping flowers;”* in other words people are being spectators as a part of the problem and not part of the solution, in consequence *“For this, for everything, we are out of tune;”* in that sense out of tune means disconnected with the reality, it does not matter what happened with the earth if all the strongest impacts of global warming or natural disasters did not affect us. In that order of ideas, the speaker wishes that he were *“A Pagan suckled in a creed outworn”* as that time when people used to be raised according to a different vision of the world. About it, *“standing on this pleasant lea,”* he might see images of Rome or Greece gods showing their powers and punishing the human beings. For that reason, speaker imagines *“Proteus rising from the sea,”* and Triton *“blowing his wreathed horn”* maybe the powers that they had been super natural and used natural elements like water. In this case, water represents a re-birth, it is always a meaning of new life as for example births with the amniotic water or baptisms, and just when the sea gods and water power achieves the importance that it needs new beginnings will take place for the world.

Another aspect that is necessary to consider is how this topic is nowadays in our quotidian life as for example in the Museum of art of Rio de Janeiro. This is a new icon of the modernization of Rio de Janeiro’s harbor, the Museum of Tomorrow was born in the Praça Mauá as a science museum meant to explore, imagine, and conceive all the possibilities for constructing the future¹³⁵. It is an experimental museum, where the first impression for the name is that it presents the future as some technological things, with robots, machines and media innovation. On the contrary, the museum shows how will be the future, but not that future of one month, year or year, that future that is happening right now with global warming, natural disasters, chemical disasters, pollution, overpopulation just to mention some of those real problems that are around the world. It is a challenge to evaluate how this content is presented through a narrative that combines the accuracy of science with art expressions, moreover using technology as a support in interactive environments and that people are just watchers of this situation that Wordsworth wrote years ago and never imagine that it will be the reality in the year 2017.

Even though Wordsworth lived in another time when natural problems were not as evident as nowadays, he received some critics about his poems, more than critics where comments about his incredible work as a writer: *“He wanted to write about real people: the beggars, the farmers and workers. This led to mixed reviews from critics - some praised Wordsworth’s work and others thought it paid too much attention to the ordinary parts of life”* (GAWLIK, 2001). So, Wordsworth writing was accessible for each person of the world because in that order of ideas and about the poem theme the world concerns to everybody. It does not matter how rich or poor you are, how many graduations or jobs you have and the end the world will be in problems, will be suffering and there is not enough money to reverse it, there is

135 From: <https://museudoamanha.org.br/en/about-the-museum>

not pity of your situation because of your bad actions against the environment is at the end lost.

However, for that idea of reconstructing behavior was “created” the poetry of consciousness *which included personal reflections and writing about the surrounding beauty. This often made his poetry difficult to interpret* (GAWLIK, 2001). Furthermore, Wordsworth poems make people to think of a situation because he affirms the presence and the divinity of nature, yet he also puts it in doubt in terms of it was not as perfect as he believes. He intends to create sensible experiences with the power of each person but as it was confused with human beings, and he started to be considered the poet or the moral life, because the majority of his poems were related with teachings. In addition, his language was too symbolic and too suggestive, this for the whole images that people had to make to understand the real context of the poems. Maybe those images would be misunderstood as the ideal behavior and for that reason people nowadays are following it, following all that he hated and was against.

Continuing with Wordsworth image, “*His poetry still has the ability to engage, provoke, even entertain and therefore continues to have a place in the literary canon*” (GAWLIK, 2001). Time after him wrote the poem about the world his paradigm using recent examples is alive with real situations around environment care, even when it was writing in a different future, with different problems and situations, now is the reality that the world is living in 2017. His poem is an image of the place that people are destroying, and that is the materialistic progress by mankind’s shortsightedness, it will continue as Wordsworth had foreseen. But, the change hoped by the author will not come as a result of an initiative by humanity, but as “revenge” by the nature.

Summarizing all those ideas about the nature role in the poem “The World is too much with us”, shows the reality that was the future in that time. Climate changing, global warming and other natural phenomenon that are caused by human behavior shows how the title of an old poem is part of nowadays. It is incredible to think how people are too much for the world in terms that people are not producing changes for this situation but producing more problems to it like overpopulation and garbage. Depending on the point of view that see the problem, people are taking away for this planet, for this moment and for this reality. In that sense, we are the only ones that have the solutions in our hands, if nature wins this battle, it will bring a victory for the environment and stimulate a re-birth for the world. In addition, the nature was considered as a place of inspirations and wisdom for all those who wanted to have peace. However, those who search for peace, are the same that destroy the calm with new buildings, new trendies and all the fancy world that consume offers trying to fill up all the spaces in the life, spaces that are not enough because people are always searching a little more and being too much for the world.

References:

WORDSWORTH, William. 1800. “*The world is too much with us*”.

GAWLIK, Stephen. (2001, February 15) *A critique of the Critic*. Vol.9, N° 11. Retrieved June 14, 2017, from http://www.bc.edu/bc_org/rvp/pubaf/chronicle/v9/f15/mahoney.html

Shmoop Editorial Team. (2008, November 11). *William Wordsworth in Romanticism*. Retrieved June 20, 2017, from <http://www.shmoop.com/british-romanticism/william-wordsworth-author.html>.

RESENHA ACADÊMICA

AS FACES DE RITA LEE RESENHA CRÍTICA DE “RITA LEE – UMA AUTOBIOGRAFIA”

Frederico Dollo Linardi¹³⁶

Introdução

Autobiografias geram grande interesse e repercussão, especialmente quando se trata de um grande expoente da cultura nacional. Com Rita Lee, artista do rock que atravessou diversas gerações mantendo o talento e público, tal tendência se confirmou. Sua autobiografia *Rita Lee – uma autobiografia* superou os 200 mil exemplares em menos de um ano o lançamento, em outubro de 2016, pela Editora Globo (São Paulo). O livro, que em julho de 2017, foi editado e lançado também em Portugal, conta com 294 páginas de textos, além de 56 páginas com imagens, registrando a trajetória da cantora brasileira com então 68 anos, trazendo as memórias de sua vida pessoal e profissional. Além do sucesso de vendas, a artista brasileira conquistou o prêmio de melhor livro no gênero biografia/autobiografia/memória da Associação Paulista dos Críticos de Arte em 2016.

Com mais de 50 anos de carreira, a cantora e compositora Rita Lee alcançou um importante patamar na cultura da música nacional. A cantora brasileira que mais vendeu álbuns dentro e fora do país, chegando a 55 milhões de cópias, esteve em emblemáticos momentos da cultura nacional, como o Tropicalismo – então como integrante do grupo Mutantes –, e sendo um dos expoentes do rock e pop nacional, com álbuns que figuram importantes referências da música nacional como *Fruto Proibido*, quando ainda compunha a banda Tutti-Frutti, e outros discos ao lado do marido Roberto Carvalho, com canções como *Lança Perfume*, *Mania de Você*, *Doce Vampiro*, *Saúde* e *Desculpe o Auê*. Sua variedade musical conquistou uma popularidade plural, independente de gênero e idade, já que, além do estilo entre rock e popular, a temática e os estilos flertam ora com a balada romântica, ora com ritmo mais agitados, além de letras apreciadas inclusive pelo público infantil, como *Maria-Mole*, *Xuxuzinho* e um álbum (hoje um artigo raro) onde ela narra a história *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev. Sua polivalência artística também cruzou fronteiras em alguns momentos, ora como autora de livros infantis, ora como apresentadora de programas de rádio e de televisão, assim como participações como atriz em filmes e novelas. Sua produção e postura artística influenciaram outros nomes da nossa música como como Cássia Eller, Maria Rita, Paula Toller, Pitty, a banda Pato Fu, entre outros.

A composição autobiográfica

Após celebrar 50 anos de carreira musical e anunciar sua aposentadoria dos palcos, Rita Lee escreveu sua autobiografia, onde relembra os episódios marcantes desde sua infância, sua descoberta musical, as decisões importantes para sua carreira de musicista, assim como os eventos que marcaram sua vida pessoal.

136 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras (Escrita Criativa) na PUCRS, frederico.linardi@acad.pucrs.br.

A estrutura dessas memórias segue majoritariamente a ordem cronológica. A autora inicia relatando sobre o que ela chama de “casarão” – a casa onde nasceu e cresceu, no bairro da Vila Mariana, em São Paulo –; passa pela escola; suas primeiras apresentações ainda no colégio; o encontro com os irmãos Batista e o início dos Mutantes; a sequência com a formação da banda Tutti-Frutti; seu encontro com Roberto de Carvalho; as maternidades; a consolidação de sua carreira como cantora e compositora; a chegada dos netos; a decisão pela aposentadoria dos palcos; as atividades às quais se dedica atualmente; e a profecia do que vai acontecer quando ela morrer. Interessante perceber que, quanto mais recentes são os fatos, menos a cronologia é respeitada, de forma que o que acaba conduzindo as memórias nas últimas páginas do livro são as temáticas.

Entremeados a esses assuntos, os fatos familiares, as questões das drogas, os projetos paralelos como os filmes, os programas de rádio e televisão nos quais trabalhou, a recepção da crítica nacional, o reconhecimento internacional, os livros infantis, os desdobramentos das vidas de seus familiares, todos recebem espaço em cada um desses breves textos que encadeiam a narrativa. Entre eles, ainda cabem os eventuais “adendos”, onde a autora traz uma reflexão sobre o assunto do qual acabou de escrever, ou para adiantar um fato sobre o qual falará mais adiante, ou simplesmente para relatar algo que aconteceu no futuro e que se refere ao que acabou de contar.

O livro, segundo a autora em entrevistas¹³⁷, começou como um projeto sem ambições de publicação, mas sim uma iniciativa pessoal em que ela, num momento de retrospectiva de sua própria vida, teve o ímpeto de escrever como se fosse um diário. O formato, no entanto, é de uma autobiografia de fato, e não diário, já que os fragmentos não se iniciam por datas em que foram escritos. O que se assemelha a um diário – o ponto em comum com o formato clássico de textos autobiográficos – é o fato de que a própria artista assina a capa e assume a identidade de narradora em primeira pessoa, relatando os acontecimentos conforme o seu ponto de vista. E em tom crítico aos que não escrevem a próprio punho, afirma não ter tido ajuda de um *ghost writer*.

De fato, esta autobiografia traz os traços irrefutáveis de uma voz autoral da própria Rita Lee, já que no texto habitam elementos que marcam ora um discurso informal que, conforme ela denominou, se parecem anotações despretensiosas de um diário, ora marcas de um relato oral. “Sou péssima em matéria de precisão histórica, escrevo as impressões que ainda guardo na minha maltratada memória”, escreve a autora em um dos fragmentos de lembranças que compõe toda a estrutura do livro, ou então “Um outro fato que aconteceu anos e anos depois, que lembrei agora, foi comigo e Roberto também em Londres (...)”

Tal condição acaba por se tornar o argumento para o que a edição encontrou como uma forma de corrigir ou complementar os lapsos ou falhas de memória que pudessem acometer a artista ao longo de sua narrativa: a partir da página 52 é incluída a figura do “Phantom”, um pequeno fantasma, ilustrado pela própria Rita Lee, que abre caixas de diálogo com breves excertos. Quem inclui essas informações e correções é Guilherme Samora, amigo da cantora e pesquisador de sua obra e vida, que, ao ler os originais, não se furtou em fazer esses adendos. Tal recurso, mesmo feito em momentos pontuais e sem exaustão (ao longo do livro, aparece 26 vezes), evita as cansativas e formais notas de rodapé.

Além disso, na medida em que esse diálogo polivalente – Rita Lee consigo mesma e o fantasma com ela – acontece ao longo das páginas, a narrativa tende a se aproximar

137 Programa Conversa com Bial. Canal Multishow, 03/05/2017.

do leitor, não de maneira direta, mas através de uma gradual confiança que se estabelece, fazendo um contraponto aos fatos em que, naturalmente, o autor de uma autobiografia escolhe omitir, o que acontece também em diversos pontos desta. A leitura, no entanto, traz as diversas faces dessa artista cujo legado marca a história da música brasileira. Vamos a algumas delas:

A face mulher

Ao longo do livro, percebe-se uma constante em sua vida no que se refere à questão das conquistas de uma mulher num mundo convencionalmente masculino. Rita é a filha mais nova de uma família cuja única figura masculina é a do pai sistemático e sério, o dentista descendente de americanos Charles Jones (apelidado de “Sargento” na autobiografia), e com o qual a caçula acaba por criar um forte vínculo afetivo. Desde garota, identifica-se com elementos considerados do universo masculino, como brincadeiras com os amigos de rua e, mais tarde, pelo gênero do rock – indo contra as convicções conservadoras tanto do pai quanto da mãe ultracatólica, Romilda Padula (conhecida como Chesa), que, segundo a autora, tinha o sonho de que a caçula fosse freira. Ainda neste aspecto, Rita Lee choca ao compartilhar o caso de abuso no qual foi vítima aos seis anos de idade.

A entrada para a música, em especial para o roque, também foi uma prova de resistência. Nos Mutantes, sentiu-se várias vezes preterida de algumas escolhas, simplesmente pela convicção machista de que “para tocar roquenrol tem que ter culhão”; mais tarde, com a gestação e a chegada dos filhos, uma nova situação se instala. A família também é o resultado de quebra de paradigmas paternalistas, quando, ao fim dos anos 70 e em meio uma estafante agenda de shows de Rita Lee & Tutti Frutti, Roberto de Carvalho era quem assumia as tarefas convencionalmente atribuídas às mulheres. “Rob me ordenhava e, de madrugada, quando eu desmaiava de sono, dava mamadeira, trocava faldas e fazia nanar.”

A face política

A autora afirma que tudo o que queria fazer como artista era criar sua música, experimentar a brasilidade no rock e, na falta de uma técnica musical apurada, brincar com a sociedade, fazer o “papel de bobó da corte” da música brasileira. Quanto à política, fazia questão de não se envolver diretamente ou levantar uma bandeira. “Para acomodar quem me cobrava uma posição política, me assumi ‘hiponga comunista com um pé no imperialismo’”. Apesar disso, ser artista já significa um ato político em si, ainda mais nos anos de chumbo do Brasil. São várias as passagens em que a cantora fala sobre a opressão e, em especial a relação com a censura, os métodos que tinha para driblá-la, assim como a situação indignante de ter censurada uma letra que nada se referia às supostas ameaças aos valores e bons costumes apreciados pelo governo militar. A autora cita momentos em que até incluía nos versos palavras altamente suspeitas só para brincar com a leitura dos censores.

A relação com o poder e opressão, no entanto, se estende até os momentos mais recentes, quando relembra sobre o penúltimo show que fez, na cidade de Aracajú, do qual saiu presa pela polícia militar – e sobre o qual ainda permanece proibida de comentar. Neste ponto, há duas páginas com textos rasurados – e que chegam a instigar uma leitura decifradora das palavras por trás dos riscos. Talvez esse trecho, em uma edição futura, já esteja liberado.

A face cuidadosa, *ma non troppo*...

Entre um cuidado ou outro com implicações legais, encontra-se aquela Rita Lee conhecida por seus deboches e olhares característicos que lhes firmaram a persona composta pela pluralidade musical, afirmações contundentes e tantas vezes polemizadas. É quando se encontram sutilezas da autora, que evita a menção direta de nomes em situações constrangedoras ou alvo da crítica da autora. Por exemplo, escreve apenas “uma socialite” quando se refere a uma amiga conhecida por hábitos antissociais. O mesmo ocorre no momento que se refere ao livro *A divina comédia dos Mutantes*, que conta sobre a saga da banda e, segundo ela, obra literária pela qual nenhum ex-membro do grupo considera merecedora de crédito. Rita Lee defende que seria melhor se o biógrafo da banda tivesse se mantido “calado”, fazendo alusão ao sobrenome do autor Carlos Calado, cujo nome sequer é citado.

Por outro lado, não deixa de debochar outros que seriam os antagonistas do seu sucesso, como a “Solanja” (Solange, a lendária censora musical da época da ditadura), o “Abominável Ezequiel das Neves” (alcanha para o crítico Ezequiel Neves, que teria lançado o boato nos anos 80 de que a cantora estaria com leucemia). Ao mesmo tempo, quando decide citar nomes, o faz da maneira tipicamente *ritaleeniana*, como quando descreve as figuras da MPB na época dos festivais:

Numa analogia à Turma do Bolinha, Chico Buarque seria o Plínio, o menino grã-fino e pedante do bairro, dono da bola de futebol, que arrasava os corações das mocinhas de família e também da enfezada Luluzinha (Elis) e da Aninha (Marília Medalha). Edu Lobo seria o amigo invejoso do Plínio, que ficava com as sobras do outro, tão bonitinho quanto arrogante. Toquinho era o Alvinho, o boa gente da turma carioca, talentoso e bem-educado, não se metia em bocas de matildes. Já Geraldo Vandré (...) fazia parte do *cast* do *Mágico de Oz*, no papel do leão medroso (...). O MPB4 ocupava o lugar do homem de lata: corretos, mas sem coração, quatro noivos perfeitos para o quarteto ‘Fora de Si’, como maldosamente chamávamos. O espantalho cabia perfeitamente em Sérgio Ricardo, dava até para imaginá-lo suspirando ‘*If I only had a brain...*’. Clara Nunes era Fada Boa do Leste; Beth Carvalho, a Fada má do Oeste. Nara Leão era a Doroty, e o poderoso Mágico de Oz, claro, Tom Jobim. Nós, Os Mutantes, éramos os insuportáveis Flying Monkeys.

A face do eu em retrospecto

Talvez um dos maiores desafios de um texto de teor tão identitário com o autobiográfico seja o fato de estar sujeito ao confronto das afirmações proferidas ao longo da vida em face ao que o autor diz no presente. Rita Lee se mostra coerente com sua postura pública com a qual fez sua sólida carreira, mesmo levando em conta que qualquer ser humano pode assumir diferentes identidades de acordo com as fases de sua vida (LEJEUNE, 2014). São poucos os momentos em que o pacto de sinceridade com o leitor se afrouxa, como quando ela afirma que escreve sobre seus “podres”, já que lhe resta pouca reputação para se preocupar. No entanto, a bem-sucedida estratégia de contar sua história a partir de pequenos textos – que trazem a fidelidade das lacunas da memória – são eficientes artifícios também para selecionar as escolhas e as devidas omissões.

O conjunto de sua obra e de sua vida escrito nesta autobiografia, no entanto, garantem uma elucidativa leitura da trajetória de Rita Lee.

Referências

LEE, Rita. **Rita Lee: uma autobiografia**. 1.ed. São Paulo: Globo, 2016.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ESCRITA CRIATIVA

(DES)APRENDIZAGENS

*Aline Lenz*¹³⁸

...eu só aprendi o que ousei perder!

desde sempre vim pelo caminho difícil.

aprendendo o passo no tombo.

o voo na queda livre.

a enxergar no escuro.

quando a física falava na velocidade do trem

eu me interessava pelo passageiro que imaginava na janela.

quando foram-me ensinadas as regras da gramática

as piadas que quintana e leminski faziam com elas já me habitavam.

da matemática

só me sobrou o horror do “x” e o medo do “y”.

aprendi muito prestando atenção no quadro

e muito mais desviando o olhar para a janela.

sempre me perdi num prisma

que poucas vezes consegui traduzir ou pelo qual ninguém se interessou.

soube que não estava perdida

quando li caio (fernando abreu), clarice (lispector) e pessoa (fernando).

nos filmes me comoveram as atmosferas

e me sobraram muitas cenas.

a abstração sempre me fez (e faz) mais concreta

que qualquer razão.

138 Formada em Letras pela Universidade do Vale do Taquari - Univates, professora e escritora, aline.lenz@gmail.com.

na contramão da vida eu vejo a morte
e a partir dela vou parindo o que me faz viva.

na preguiça da louça
não quis saber cozinhar.

na distância da paciência
me acompanham as faltas domésticas.

na brutalidades dos sentimentos
nunca soube das etiquetas.

esqueci tudo que me foi gritado.
aprendi tudo que me foi sussurrado.

em grupo aprendi a solidão
na solidão me descobri a minha melhor companhia.

na perda de alguém
inaugurei uma multidão.

descobri o amor numa saudade
e a falta da paixão no mofo da pele.

ignorando as horas
senti o tempo pulsar.

a miopia me ensinou
a beleza disforme.

quando acabou o dinheiro
compreendi os números.

quando fiz uma escolha
o cheiro da renúncia se fez bússola.

na personagem do livro
me descobri acompanhada.

na propaganda da revista
conheci a exclusão.

em pequenos pecados aprendi grandes prazeres
que foram mutilados com ácido cristão.

são nos meus cacos
que eu me faço inteira.

desenhei o mapa da minha burrice
sou eu mesma nas minhas virgindades
ainda confio nas possibilidades
matéria da qual a vida é (des)feita.

(escrevendo aprendi
que sei fugir pelas palavras,
mas não delas.)

AS ESTRELAS MORTAS

*Luís Alberto dos Santos Paz Filho*¹³⁹

Foi lá no alto. Alto demais pra minha vertigem. Pra minha labirintite. Pra minha sinusite. Pra minha covardia e ansiedade de “já vou deitar e dormir para não pensar em mais nada”. Mas pensei. Não dormi.

Foi lá no décimo sexto ou sétimo andar. Terraço. Dia quente, mas agora, à noite, fazia frio. Não era um frio tão intenso que me obrigasse a parar. Eram só minhas pernas que congelavam. E, uma vez congeladas, esfriavam o chão todo, deixando-o deslizante.

Foi bem na quarta-feira – dia que Mercúrio se alinha com a Terra, e o Sol tá na casa seis, a do amor. Não foi por acaso. Durante a noite, Marte, Quíron e Vênus estariam em Stellium com Áries. Não teria oportunidade melhor.

Acho que tive febre. Tremi a madrugada toda. Mas finalmente estava na hora. Passei no hospital logo cedo e deixei meu crachá, alguns documentos, assinei a papelada e fui ao centro comprar incenso de maracujá e café descafeinado e leite desnatado. Tomei tudo sozinho. Parei em frente ao seu prédio e pensei em tocar o interfone. Três vezes vacilei e voltei pra moto. O recepcionista, que já me conhecia, sorriu e piscou o olho direito duas vezes. Não sei se ele tem algum ‘tique nervoso’ ou estava me paquerando, ou simplesmente confidenciando minha falta de atitude e coragem. Algo como “pode deixar, não é a primeira vez que vejo esta cena. Teu segredo tá guardado”.

Na quarta tentativa saí sem olhar para trás, para o recepcionista ou para os dezesseis andares do teu prédio. Voltei ao joelho da cidade, onde moro, e parei na escadaria de trás do condomínio. Vi algumas crianças discutindo sobre um jogo online onde dragões controlam as pessoas. Pensei que talvez algum dragão controlava erroneamente meus movimentos e tudo bem.

No final da tarde meu telefone havia tocado quatro ou cinco vezes. Não atendi. Não fosse esse remorso que crescia no seu abdômen, não teria problema eu falar com você. Mas esse remorso um dia haveria de ter nome, números de identificação e gostos e vontades e lágrimas. Haveria ele de precisar de mim por perto e não só dinheiro, e não só carros e bonecas, e não só blusas e meias, e não só beijos ao longe e não só afagos pras cólicas. Ele tiraria de mim um pouco de ti a cada dia. Assim como já o faz.

Eu engoli essas palavras que não ajudam, vesti o casaco de linho preto que tua vó me deu no inverno de 2013, peguei a mochila, subi na moto e cheguei no teu prédio em 12 minutos, furando algumas sinalizações. Não hesitei, passei pelo recepcionista que devia saber da minha história – o do outro turno já devia tê-lo informado – e subi os dezesseis lances de escada.

Quando entrei, tua cara estava ótima, foi o que disse. Agradeceu e me ofereceu um café ou um vinho ou um beijo. Aceitei os três, assim sem ordem. Fomos até a sacada e lá eu te mostrei Orfeu, Andrômeda e Cepheus. Apontei para alguns conglomerados de luzes e citei outros nomes. Alguns inventei. Teu fascínio por esse meu conhecimento tão pálido

139 Mestrando em Teoria da Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), luis.alberto@acad.pucrs.br.

sempre me encantou. Sei que foi mentira, sei que não havia interesse, sei ainda que tudo foi por mim. Sei que em nós dois só cabia eu.

Aproveitei o vinho, o café e os beijos para te gravar numa constelação só tua. É aquela, aponte. Mesmo? Podia ser a outra? Qual? Aquela dali, a maior, do lado direito. Não aponta pra estrela, que não presta. Que bobagem. Mas tu que tá escolhendo constelação por ser maior. Bobo. Gananciosa. Ela já deve ter nome. Não importa, agora é tua.

Tirei meu casaco e o deposei sobre teus ombros. Sabe, eu disse, as luzes que vemos no céu, não são, de fato, as estrelas. Como assim? Essa luz que enxergamos, na verdade, percorreram milhões de anos-luz para chegar até a nossa galáxia. Mas esse brilho que chega até aqui anuncia que elas já estão mortas. Mortas? As estrelas morrem? Isso, mortas. Tudo o que vemos lá no céu, para qualquer direção, são estrelas mortas que lançaram uma luz tão intensa que foi capaz de chegar até aqui, até nós.

Ela aproveitou alguns minutos e olhou pra cidade que se iluminava. Um deserto de estrelas mortas, ela sussurrou. Eu beijei sua testa, senti o gosto cálido das suas mãos, da sua voz descafeinada e desnatada, dos seus olhos amargurados, mas vivos. Vivos como uma estrela que ainda não nasceu. Que ainda não brilha.

Sabe que eu não estarei aqui quando acontecer, né? Sei. Sabe que eu gostaria, né? Sei.

Acompanhamos mais algumas luzes que rasgaram o céu e que chamamos de aviões, meteoros e até restos de radiação.

Dentro de mim também há um universo. Eu sou o que sobrar de nós dois. E sei que você não pode ficar, e não pode esquecer as brigas, e não pode casar daqui a 4 meses, porque quem tem tempo não tem chance de escolher. Quem tem tempo não somos nós que vivemos meio assim, tirando o café do café e o leite do leite, nem o sono das noites. Quem tem tempo carrega dores, e desistências, e impossibilidades. E eu vivi o teu tempo, tua infância sem desejo, sem violência, sem casa, sem mágoa, sem irmãos a quem culpar. Não, não precisa me contar os resultados, nem dos novos exames, nem da nossa primeira vez. Não me pede perdão como quem se desculpa com o atraso, como quem arde a mão depois do tapa, como quem cospe depois do beijo, como quem xinga depois do jogo, como quem treme depois da curva do joelho da cidade. Eu sei que é assim. É assim mesmo e ponto. Tem coisas que são, não é? Veja, já começou. Eu sei que você não é desses. Calma, não chora. Não vamos perder esse momento. É, talvez seja Vênus me deixando assim sonsa, assim barata, assim mãe. Teu mapa tá todo em pedaços, na palma da minha mão, no ventre do meu universo. Mas você ainda tá aqui. Você está e-xa-ta-men-te onde os astros queriam que estivesse.

NO NAME #1

Marta Mendes¹⁴⁰

Não tenho vontade de dizer nada sobre nada.

Não irei:

comentar a corrupção dos políticos

a raiz sociológica do jeitinho brasileiro

chorar os mortos da Síria

fazer protestos nas ruas

observar

pechinchar o preço dos tomates

doar cestas básicas

rezar

ler o que querem que eu leia

fazer um artigo

desvirar os chinelos

rir

postar nas redes sociais

dar oi para os vizinhos

dizer obrigada, por favor, com licença

mentir

comprar presentes de Natal

tirar fotos

estender a cama...

Quero leite com formol, soda cáustica e álcool etílico

Maçãs com sulfato de cobre

Sinfonias de Wagner

Lavanda e gris

Sentir a minha dor, esquecer a do mundo.

Fechar os olhos

140 Mestranda em Teoria da Literatura pela PUCRS, marta.mendes@acad.pucrs.br.

Mergulhar no sonho do impossível

Esquecer

Esquecer

Esquecer.

Sentir apenas o sangue, lavanda e gris.

GAME OVER

*Bárbara Bianca Batisti*¹⁴¹

Son cinco de la tarde y me vuelvo enfadada para casa después de un día aburrido en mi trabajo. Agarro mi bolso y marchó deprisa en dirección a mi casa. En la primera bocacalle encuentro una anciana, barriendo las hojas del jardín con la misma alegría de siempre. Se llama Cecí. La encuentro todos los días, en la misma hora, haciendo el mismo trabajo. Sigo mi rumbo y no logro parar de pensar en ella. ¿Será que siempre vivió ahí? ¿Trabajó algún día? ¿Tuvo hijos? ¿Y esposo? La veo tan sola y tan feliz.

No sé por qué su vida hoy me inquieta tanto. Lo que sé es que ella no fue así por siempre. También yo no voy ser la misma siempre. A cada día voy transformándome. Lo que hago hoy sirve para agregar mí mañana. Esta señora, así como yo, ya fue una niña, ya jugó con las muñecas y soñó con casarse en la iglesia vestida de blanco. Mientras niñas, somos muy semejantes. Tras eso vamos cambiándonos. Los deseos de ayer no son los mismos de hoy.

Como en un juego, vamos avanzando fases, cada vez más complejas, y, al paso que vamos evolucionando, nos tornamos una nueva persona. No solo nos transformamos, sino nos renovamos. Las situaciones difíciles nos dejan marcas y enseñamientos, haciendo con que nos tornemos nuevas personas, más maduras y listas para empezar la próxima fase y lidiar con las transformaciones que esto causó en nuestro cuerpo y mente.

Sin embargo, la fase del juego que más me desagrada es la última, lo que también puede ser interpretado como *game over*. Al final, ¿en qué nos transformaremos? ¿La muerte es el final del juego o el inicio de otro? Esta pregunta es la más difícil por qué no tiene una respuesta concreta. Para unos es el fin, para otros la oportunidad de volver y hacer todo distinto en un nuevo cuerpo, para otros aún puede ser el momento para descansar en la *paz del Señor*.

Estoy casi llegando en mi casa y vuelvo a compararme con la señora. Ella está a puerta del *game over* y todavía conserva la alegría estampada en su cara. ¿Quién soy yo para creer que tengo el derecho de estar aburrida y reclamando de todo en la vida? ¿Quedarme enfadada es la solución para mis problemas?

Abro la puerta de mi casa y ahora creo que debo decirme para que me cambie: Ponte una sonrisa en tu cara y un color en tu día; despiértate y avanza esta fase.

141 Aluna da graduação em Letras Português/Espanhol na Universidade do Vale do Taquari - Univates, barbarabiancabatisti@yahoo.com.br.

PEQUENO BARRACO DE MENINAS

Ciro Nogueira de Oliveira¹⁴²

Amiga grávida me liga com uma voz meio caída contando que brigou com o namorado e pergunta se tô a fim de encontrar pra trocar ideia, diz que ia ter um minicurso no comecinho da noite e que inclusive eu podia ir, depois a gente saía. Não entendi muito bem o tema do evento, mas envolvia maternidade e entorpecentes e por alguma razão eu não precisaria pagar entrada. Topei na inércia, sem lembrar que ia ter jogo na mesma hora, mas sem arrependimento: a gente tava meio afastado e pra mim seria um programinha diferente, eu andava muito caseiro e sair com a amiga gestante era boa desculpa pra ficar sem beber na quarta à noite.

Voltando do trampo parei o carro por sorte na porta do endereço, que era um prédio residencial em Lourdes. Pela hora ela já teria entrado. No que fui chegando o portão abriu sozinho e da guarita o porteiro me fez um gesto pra descer a escada e virar à esquerda, sem perguntar nome nem nada. O automatismo do sujeito me fez esperar um lugar lotado, mas lá embaixo na salinha mal iluminada anexa ao salão de festas não tinha nem dez pessoas, sentadas entre *decks* escolares com braço-prancheta e cadeiras brancas de plástico, provavelmente do próprio salão. Todas mulheres. Sentei num canto mais ou menos perto da minha amiga e vi que a moça que daria o curso era uma carinha conhecida, saião indiano e óculos de armação grossa e na minha cabeça ela era ligada à medicina alternativa, mas não lembro de onde tirei isso. As outras presentes deviam estar na fase inicial da gravidez, porque não notei barrigas, só que todas confirmaram serem futuras mães na rodada de apresentações, que tinha acabado de começar, tendo eu perdido só a primeira.

Perfis variados: Fulana, estudante disso, 23 anos, tantas semanas; Sicrana, administradora, 34 anos, tantas semanas; Não-sei-quem, 30 anos, agrônoma; Beltrana, 32, engenheira. Estava olhando pra baixo prendendo o cabelo quando a roda passou por mim e, como eu não disse nada, ficou por isso mesmo. Comecei a me distrair com o material do curso, um caderninho artesanal de material reciclado que acompanhava uma cartilha em preto e branco, então ouvi Fulana, 36 anos, médica-ginecologista. Ela fez mais algum comentário sobre a boa ideia daquela reunião e eu senti um incômodo, querendo entender de onde veio a antipatia instantânea que senti por ela, daí lembrei de uma reunião do AA em que um cara se apresentou como “advogado-tributarista” e percebi a chatice daquilo, e decidi por bem nunca me apresentar como “músico-percussionista”, “engenheiro-eletricista”, ou coisas assim. Pensei em comentar com minha amiga mas ela também estava de cara enfiada na tal cartilha e, como notei no seu rosto pela primeira vez aquelas bochechas gordas e bonitinhas de grávida, acabei distraindo de novo. A moça de saia e óculos começou a falar lá na frente com um sotaque local porém temperado com alguma coisa externa, provavelmente São Paulo.

Ah, que massa, turma variada aí, né. Bom, então a gente vai falar um pouco sobre os efeitos de cada um desses elementos, dessas substâncias no corpo da gestante e o que eu pensei em termos de metodologia pra nossa dinâmica não ficar muito maçante foi o de fazer uma comparação entre eles.

142 Mestrando em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, ciro.oliveira@acad.pucrs.br.

Uma comparação só pra efeitos didáticos mesmo, dos benefícios e malefícios de cada um, quer dizer, acho que no nosso caso só de malefícios, né (risos), mas aí também a gente abre pra uma discussão no final, o que vocês acham?

Vendo o silêncio das moças pensei em brincar *ah, pro budismo por exemplo as comparações são coisas sem sentido, mas bora vê dicolé dessa sua metodologia aí*. Só que achei melhor não, achei melhor optar pela discrição onde eu era a pessoa mais diferente entre todas (talvez além de mim só a professora não estivesse esperando um bebê) e só segui a tendência da galera fazendo que sim com a cabeça. Apareceu a palavra “tabaco” em um quadro branco na frente e a professora disse que se a gente quisesse era pra acompanhar com o livrinho. Então ela virou pra turma e em tom de quem apenas relembra algo óbvio e de amplo conhecimento comentou que os produtos derivados do cigarro, como o monóxido de carbono e a nicotina, passam facilmente pela placenta. Segui:

E aí tem também que o monóxido de carbono apresenta uma alta afinidade pela hemoglobina do feto, né, e impede que ela se ligue ao oxigênio, o que cria o ambiente pra uma hipoxemia fetal.

Tomei um susto com a palavra *hipoxemia*, mas fiquei na minha. Todas as mulheres olhavam pra ela mas a atenção apenas variava entre uma compenetração talvez fingida e um estado *blasé*. Percebi que de fato as informações da fala da moça estavam rigorosamente anotadas na cartilha, algumas ganhando um contorno de oralidade em seu ritmo de palestrante, coisas como “a nicotina *no caso* reduz a síntese das prostaciclina, o que *pode dar* em vasoconstrição e aumento da resistência vascular. Além disso, tem pesquisas, *meninas*, que sugerem que a placenta das mães tabagistas costuma sofrer descolamento prematuro e em muitos casos acontece retardo no crescimento intrauterino”. Temi que a dinâmica toda fosse muito chata e quando a moça deu uma pausa a médica-ginecologista perguntou se alguém ali já tinha fumado durante a gravidez. “Eu fumei em *boa* parte da minha primeira gravidez”, ela mesma continuou, e, deixando a voz quase em off: “foi péssimo”.

Fiquei uns dois minutos matutando o que poderia ter sido aquele *foi péssimo* e lutando contra meu próprio sarcasmo. Teria dado algo errado? Teria a criança algum problema? Ou ela só se sentia mal com a memória por ser um pouco moralista? Perdi a conclusão do cigarro e já estávamos na cocaína.

E também, gente, ela atravessa a barreira placentária sem sofrer metabolização, e vai direto na vasculatura fetal. Aí pode rolar vasoconstrição, malformação do sistema nervoso central, problemas cardiovasculares, urogenitais, etc.

A médica fez alguma piada sobre cheirar que mereceu uma olhada mais longa da menina que se apresentou como estudante, 23 anos, que estava no meio da sala e por isso não pude ver sua cara na hora (eu estava em uma ponta e a médica na outra), mas entendi ser um olhar de censura. Desconcentrei e perdi a conclusão do raciocínio. Entramos na maconha. Pesquei algumas falas sobre a *liposolubilidade do THC* e sua consequente facilidade em atravessar a barreira placentária, também coisas sobre retardo na maturação do sistema nervoso fetal e sobre descargas simpáticas, mas nessa hora eu me perdi um pouco olhando todas aquelas mulheres, imaginando que tipo de planejamento as levava a querer aquele minicurso aparentemente tão aleatório e também me entretinha analisando suas figuras e trejeitos, por exemplo a que se apresentou como engenheira era uma pessoa muito alta e curvada e tinha um sorriso constante, desses que te perturbam até que você entenda que não quer dizer nada, ou pelo menos nada de engraçado; a estudante era de uma seriedade opressora e tinha um talento notável pra passar todos os minutos assentada com a coluna muito ereta, de tempos em tempos descruzando e recruzando as pernas por baixo de uma

saia de pano roxo. Minha amiga parecia amargurada, mas vai saber se com a pasmeira da aula ou com alguma memória inoportuna e parecia também bonita com sua recente placidez de gestante. Me pegou olhando pra ela e deu uma piscada de um olho que me deu um susto e no ato virei a cabeça pra frente. Em menos de cinco minutos me vi de novo em devaneios, dessa vez dando uma conferida meio grosseira no corpo da professora e, notando de repente que aquilo podia ser um pouco agressivo pras colegas, pedi licença, anunciei pra minha amiga “vou ali fumar um cigarro” e saí.

Achei uma padaria bem desconectada da atmosfera glamourosa do bairro e tomei uma Coca pois a única cerveja que tinha era Caracu. Fiquei fazendo fotos da latinha com a atendente desfocada ao fundo fazendo um misto na chapa, pra ver se com um filtro do Instagram a coisa ganhava um ar *cool*. Ficaram todas uma bosta. Esperei pra ver se minha amiga escrevia dizendo pra eu não voltar ou por exemplo para demorar de propósito, mas nada. De repente pensei que talvez a gravidez tivesse alterado alguma cláusula do relacionamento aberto que ela supostamente mantinha com o namorado. Não sei por que veio a ideia. Joguei uns dez minutos de Clash Royale no celular, paguei e voltei.

Entre no meio de um climão lá embaixo. Silêncio constrangedor. Todas olharam pra mim como arremate da cena. Pelas anotações do quadro, notei que perdi o refrigerante, o chocolate e o café. A professora tomou um ar e seguiu falando.

Bom gente, seguindo então, o álcool também atravessa facilmente a barreira placentária e pode causar malformação do feto. Tem um quadro aí no caderninho de vocês com o título Síndrome Fetal Alcoólica, com a lista de alguns efeitos que a gente já mencionou aqui, o déficit mental, retardo do crescimento intrauterino, alterações cardíacas, e etc. Queria frisar também que o álcool, por mais que não se fale muito nisso, costuma manifestar na gestante alguns sintomas por conta de sua abstinência. O caso extremo do delirium – nessa hora a estudante de 23 anos interrompeu e tomou a palavra:

– Gente, desculpa, só um minutinho, olha só, eu entendo que todas nós estamos aqui em uma atitude proativa de preservação da vida, não tem porque atacarmos umas às outras com esses clichês preconceituosos e digo mais, se alguém aqui se sente *tão bem arvorada* sobre seus próprios conceitos a respeito das drogas, por que procurar uma oficina desse tipo? Queria dizer que tô me sentindo atacada e ofendida pela posição da colega.

Passado um segundo, uma voz do outro lado – não peguei de quem – comentou meio baixa alguma coisa sobre chegarmos no aborto. Quase em cima da palavra aborto minha Coca-Cola voltou em um arrote involuntário de volume amplamente perceptível e todos os rostos voltaram pro meu lado sem pressa e nem muita curiosidade. Em seguida a professora encaminhou sua fala pro fim, agradeceu a todas, disse que esperava ter sido proveitosa nossa dinâmica e deu boa noite. Pelo que entendi a parte da comparação entre as substâncias ficou prejudicada. Pensei em ir lá dar um abraço mas como minha amiga foi saindo rápido achei melhor subir junto.

– Tá de carro? (perguntei) – Tô – Parou onde? – Dois quarteirões aí pra trás – Que que rolou lá na hora que eu saí? – Ah, uma treta. Leve mas sem graça. Te conto. Que cê vai arrumar? – Café com Letras? – Pode ser – Te encontro lá então.

Vinte minutos depois estávamos assentados na mesinha apertada do salão decidindo se valia mais a pena pagar seis reais num chá de hortelã ou nove num café *macchiato*. Ela me contou que num determinado momento a médica – a quem se referiu como *aquela mulher mais afetada* – lançou no ar a pergunta *que tipo de mulher fica nessa de fumar maconha e cheirar cocaína durante a gravidez*, ao que se seguiu uma onda de reações indignadas por

parte de quase todas as outras, deu bate boca, a coisa chegou a ir pra um nível de ofensa pessoal, até que aquela engenheira alta que até então tinha ficado quieta começou a falar que entendia que durante a gestação nós estávamos todas sujeitas a crises de ansiedade e que seria natural que tivéssemos impulsos de buscar tudo aquilo que nossa *memória celular* atribui a apaziguamento de emoções, entorpecentes inclusive, podendo ser a intoxicação até um gesto de autopreservação momentânea, por paradoxal que pareça, e ela entendia que era por isso que todas havíamos buscado o curso, pra saber dosar as coisas.

– Caralho, que resposta hein – comentei.

– É. E ela falou num tom tão pacífico e meio técnico também, fraga, que abafou a provocação e deu meio que uma acalmada. Foi a hora que cê voltou. Mas aí ficou climão até o final.

– Pode crer. Ou, e essa sua novela conjugal, como é que vai ser agora?

– Ah ou, nem fala...

Virei pra procurar o garçom e vi uma pessoa familiar entrando na casa. Desconfiei que fosse a médica ginecologista. Ela veio até nossa mesa dando boa noite, apoiou as mãos na beirada e continuou a falar. Era mesmo ela. Estando muito próxima e em pé ao nosso lado o ângulo ficava desagradável. Não deu tempo pra que respondêssemos nenhuma pergunta pois deviam ser só formalidades corteses, ditas entre frases espaçadas e com um tom de doçura quase infantil:

– Coincidência boa, hein gente? E aí, vocês gostaram? Eu fiquei um pouco desapontada da gente não ter concluído o programa. Tava curiosa com aquela história... Pena que ficou aquela coisa chata no ar, né? Quem é que aguenta. Mas ó, achei vocês dois uma gracinha. Adoro ver quando o casal faz essas coisas junto. Você parece ser uma mulher muito tranquila e ele, só de te acompanhar nessas atividades... Vai ser bom pai com certeza. Agora deixa eu ir ali que minha amiga tá me esperando. Beijjos!

As últimas duas ou três frases misturaram o que poderia ser um pouco de ironia com o bom humor de quem está de saída e quer ser agradável com falas triviais. Assim que a mulher virou, olhei pra minha amiga com os olhos esbugalhados e ela deixou escapar pelo nariz uma risada que parecia até então contida. Instaurou-se um clima de “pronto, estamos além do mais ou menos”.

– Lembrei de uma combinação ótima – comentei. E, para o garçom, que acabava de chegar: – *Brother*, vê pra mim, por favor, um Campari com suco de laranja.

E minha amiga, segurando a cintura do cara, provavelmente agindo num impulso de autopreservação momentânea:

– Dooois, por favor!

“NÃO ABASTEÇA O CARRO...!”

Adriano Edo Neuenfeldt¹⁴³

Lá já se iam altas horas quando o celular me desperta com seu “bzzz!!!”. Sonolento, procuro meus óculos, que nunca estão onde deveriam estar, enfim, os encontro. “Quem em sã consciência enviaria uma mensagem àquela hora?”, penso rapidamente. No mínimo alguém que não tem o que fazer (ou pelo menos alguém sem sono). Dou uma bocejada, franzo a testa, tento três vezes até acertar a senha do celular e então leio, por sobre os óculos: “Não abasteça o carro...!”.

Imerso numa confusão de pensamentos minha imaginação voa: será que encontraram mais alguma adulteração de combustível? Ah, vou deixar para lá. Deito novamente. Fecho os olhos. Tento não pensar em nada. Como se fosse possível! Aquela mensagem tinha me roubado o sono. Agora ligo a luz e quando vejo já estou de pé, com a televisão ligada, procurando nos diversos canais alguma resposta para aquela mensagem. Ajusto o som, abro mais os olhos e os ouvidos. Em vão. Os jornais falam da previsão do tempo, da chuva, do frio, até falam do trânsito, mas nada da impossibilidade de abastecer o carro.

Indignado, passo os olhos num relógio, que teima em não parar, disputando espaço com um bibelô de anjinho com uma asinha quebrada, situado sobre a cômoda: 4h e 15 minutos da madrugada. “Está empoeirada, amanhã preciso limpar...”, viajo por um instante. Mas realmente não adianta. Logo estou vestido e de frente ao computador. Enquanto liga, lembro de fazer uma nota mental: “Preciso formatar essa máquina e trocar a senha, está lenta”. Enfim, surge a primeira página de busca e já estou procurando notícias a respeito. Nada. Porém nem tudo foi em vão, li muita coisa: atores que brigaram; outros que fizeram “lipo”, outros que adotaram cães; ah, não posso esquecer do Neymar, sempre há uma notícia do sujeito. Cansei. Mas também, já são 6 horas, o trabalho aguarda!

Tomo um banho rápido, enquanto a água escorre pelo ralo, lembro-me da gasolina; enquanto me visto, as cores das roupas, azuis, lembram-me das fachadas dos postos de combustível; sento-me à mesa para tomar o café, e o chiado da chaleira me faz lembrar das buzinas dos carros, que por sua vez me fazem lembrar do combustível. Dou um suspiro, já nervoso com a situação.

Bem, nada podendo fazer, escovo os meus dentes (assemelhando a torneira a uma bomba de combustível...), pego minha pasta, entro no carro e antes de ligar o carro, ligo o rádio. Talvez ele me dê a resposta. Nada. Mas fiquei sabendo que meu time havia perdido, de novo.

Dirijo-me para a portaria entre um bom dia para cá e outro para lá, e comentários do tipo: “Vai chover, professor?”, “Está quente”. Paro na portaria, a moça sorri, pede meu código e minha senha, enquanto procura a chave num armário pálido e enferrujado. Enquanto aguardo, pego o meu celular, de novo. Como se ele tivesse sido o culpado da minha insônia. Abro as mensagens, releio: “Não abasteça o carro *nesta terça-feira!*”. Olho em volta, visualizo o calendário dobrado sobre o balcão da recepção, que parece estar sorrindo

143 Doutorando em Ensino na Universidade do Vale do Taquari - Univates, adrianoneuenfeldt@univates.br.

e debochando de mim quando o vento balança as suas folhas, como que dando força à minha indignação por não ter lido toda a mensagem: **“26 de julho – quarta-feira.”** Que me importa, agora, a mensagem!

MAYA

Gisela Rodriguez¹⁴⁴

Ela me entregou um embrulho que mais parecia um ninho cor-de-rosa, e me arrepiei. Diana me olhou com uma cara de quem diz que se quiséssemos manter nossa relação razoavelmente tranquila com Esmeralda, como vínhamos fazendo até então, convinha eu dar alguma atenção ao presente dado. E disse assim: agradeça o presente, filha. Eu sabia que a titia era a nossa última chance de conseguirmos um dinheiro para pagarmos o aluguel atrasado, e eu poderia não dar a mínima para isso, porque pouco me afetava ser despejada e quem sabe até não seria melhor se ver livre daquela fantasia decadente. Mas na verdade havia uma preocupação por causa da Diana. Fui para o meu quarto e o experimentei, e isso me divertiu horrores; eu parecia uma *Pollyanna* sem banho, uma boneca mal cuidada que fora jogada de lá pra cá nas mãos de alguma criança arteira, era mesmo uma cena e tanto. Desfrutei alguns segundos de solidão, afinal, mal acabara de acordar e já estava na sala fazendo salamaleques. Respirei fundo o ar quente que vinha da rua com aquele sol a pino se estendendo na calçada. Demorei o olhar nas paredes; muitas vezes eu fazia isso, por tanto, quando falo desse tipo de coisa, que soa estranho por serem detalhes que escapariam a qualquer um ao contar o que realmente importa em uma história, estou sendo sincera.

Voltei para a sala segurando o riso. As duas caíram para trás com o espanto da transformação, ali eu realmente parecia uma garota de verdade na opinião delas. Comentavam com entusiasmo como estava perfeito e titia se parabenizou por ter comprado o tamanho certo. E posso dizer que foi mesmo um tiro no escuro, porque ela própria devia pesar uns noventa quilos e como não tinha nenhuma filha, deve ter calculado pela memória o meu peso e tamanho atual. Resolvi afrouxar o pequeno laço que me enredava na cintura e ouvi gritos. Deveria cuidar para não arrancar aquela fita delicada. Diana estava radiante, atijando a minha desconfiança de que ela na realidade fingia ser uma pessoa desligada de formalidades, mas no fundo nunca deixara para trás sua vida passada, de menina mimada e rica. Aí falei sobre aquilo não ter nada a ver comigo, acusando elas de saberem disso, só não querendo admitir e se fazendo de sonsas. A palavra “sonsas” pegou mal, se ofenderam. Entreolharam-se cheias de compaixão uma pela outra e decidiram por continuar a ladainha. Esmeralda começou: Não se incomode por tão pouco, permita ao menos a gente fazer planos, querida, senta aqui do lado dessa tia velha, sem alegrias para se distrair. Quando você for mais velha, daí então é que nunca poderá usar um desses, Diana falou, e logo percebi um rancor em sua voz. Esse tipo de alienação mental me incomodava demais, e nem sei dizer como o sangue subia à minha cabeça em segundos. Minhas bochechas ferviam. Eu até poderia ser uma princesa e agir estupidamente, ou seja, não ser eu mesma durante a festa, será que isso agradaria vocês?, perguntei. Pela primeira vez naquela tarde ficaram caladas. Eu estava vestida para ir ao Palácio de Versalhes, e aquilo parecia normal para elas que me conheciam muito bem! Então entrei no jogo para ver até onde ia aquela farsa: Vamos supor que eu fizesse a vontade de vocês e debutasse, essas firulas todas, envolvida nessa brancura esvoaçante, e vocês acham que algum amigo meu iria aparecer?, seria ridículo e sempre será, pessoal, podem crer. Diana me olhou com ódio. Esmeralda estendeu o prato em direção ao

144 Mestranda em Escrita Criativa pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, gicarodriguez@yahoo.com.br.

assado no centro da mesa, aquele pernil e suas rodela de abacaxi desmaiadas, lembrando que estávamos em um almoço. Arrefeci meu deboche e sentei. Ouvi a tia dizendo ser de bom tom “amaciar” o vestido antes de “usá-lo socialmente”, mas me encheu de instruções para não sujar nadinha. Quando terminamos, os ânimos tinham voltado ao normal e a conversa já enveredava para aquele tipo de fofoca disfarçada de preocupação. Então Diana pediu para sentarmos no sofá, ela traria o café.

Abocanhei uns biscoitinhos delicados colocados sobre a bandeja de prata, senti eles desfazendo-se na boca e seus farelos no vestido. O decote e as mangas eram de renda, imitando florzinhas; escapava de propósito um forro de cetim para além da barra, e na cintura, o laço de seda caía no meio das pregas e tudo lembrava um bolo de casamento. Então seria possível passar pela cabeça de tia e mamãe que eu me dispusesse a debutar naquele velho clube frequentado por elas em sua juventude? Muitas vezes eu fui tomar banho de piscina lá quando criança, sim, e daí?, agora me vestir daquele jeito e esperar algum garoto me guiar para dançar era insano. Não sei dançar, como eu faria caso eu fosse no baile?, perguntei. Esse *caso eu fosse no baile*, bastou. As respostas vieram cheias de animação dando ênfase nos presentes possíveis que eu receberia das amigas e de minha madrinha e talvez até mesmo meu primo viria para uma festa desse tipo, e as outras mães, suas amigas, se dispunham a organizar a minha participação já que estava em cima da hora. Só não responderam a minha pergunta, mais uma vez; era uma conversa estranha. Nesse momento me dei conta sobre o fim dos meus quatorze anos, e o que diziam sobre a adolescência, os rituais de passagem necessários para o amadurecimento e tantas outras elucubrações. Bem que eu podia ter um ritual xamânico ao invés de um baile, refleti. Eu estava sendo levada a encarar essa data como uma transformação e, portanto, ela ocorreria com ou sem o meu consentimento mesmo sem festa nenhuma. As pessoas começavam a me tratar diferente, eu já tinha notado. Quando fazia alguma molecagem ouvia reprimendas. Na escola minhas amigas me alertaram para o uso do sutiã. Isso me preocupava porque era bom ser considerada ainda como uma criança, livre da realidade dos adultos.

A conversa entre as duas se prolongou e fui sendo hipnotizada por aquele tom infinitamente monótono que algumas vozes adquirem quando falam sobre a vida alheia ou assuntos sem importância. Lá pelas tantas falaram sobre o papai e suas manias e concluíram que isso ou aquilo não o levou a nada. Depois versaram sobre os meus estudos e os da minha irmã. Como Diana não sabia o que a sua outra filha andava fazendo nesses últimos meses, teve de improvisar para a tia Esmeralda acreditar que ainda éramos, depois da morte de papai seguida de uma maré de má sorte, uma família. Arregalei os olhos de um jeito que adorava fazer, e nas entrelinhas dizia *vocês estão loucas, ninguém sabe nada sobre a minha irmã*. Ao se esgotarem os assuntos pularam radicalmente para o único realista: meu padrasto em nossas vidas, mesmo ele não morando mais com a gente, a sua presença ainda se impunha desagradável quando aparecia sem aviso. Voltei a me afundar no sofá e entrei naquele estado de delírio bucólico. Lembro de passar pela minha cabeça a possibilidade, distante, quase como num sonho, de fazer um esforço e entrar no clima delas; imaginei ser fundamental ceder para se adaptar socialmente, essas exigências necessárias para se dar bem na vida. Talvez, e achei isso muito apropriado, tentar rever álbuns de fotografias e chorar com as lembranças, e mesmo que a minha vida fosse uma porcaria eu choraria de nostalgia e compreenderia a função familiar e social, casamento, e tudo o mais. Poderia também ir ao cinema e ficar de mãos dadas com um garoto da escola bem bonito, corpo forte, boca graciosa e um cérebro de minhoca; e na hora em que algum monstro, um gorila, uma serpente maldita, aranhas gigantes, automóveis velozes e furiosos, viessem ao

nosso encontro através da tela luminosa, nossos sentidos se confundiriam com a ficção e agarraríamos nossas mãos entre os dedos grudentos de suor.

De repente senti uma pontada de tristeza quando conclui que um dia perfeito seria aquele em que eu acordasse perto do meio dia e encontraria, sentados à mesa, os mortos e os vivos desaparecidos de minha vida, assim como num passe de mágica. Sabendo que esperavam pela minha presença, iria me arrastando e lamentando as notas baixas na escola e todos seriam bons comigo. Poderíamos falar sobre o único filme em cartaz no único cinema da cidade ou sobre o circo italiano recém-chegado com a melhor de todas as atrações, as águas dançantes. Quem sabe, entrar num assunto mais intelectual, e por que não?, sobre aqueles poemas estranhos que um dia li, de um tal Edgar Allan Poe. Uma colherada de arroz uma colherada de feijão uma galinha assada e legumes frescos e crocantes e sorrisos de *você é uma pessoa*.

Foi ali, sentada com aquele vestido imaculado cheio de farelos, observando as bocas das duas mulheres e me dando conta do mundo à minha volta, é que senti pela primeira vez uma vaga ideia do que seria “deprimir-se”. E então despertei do ostracismo. Sem nenhum remorso e num ímpeto estratosférico de cair fora, decidi agradecer o vestido e a proposta da festa primeiro, e depois, sair. Levantei sem mais demoras em manter as aparências e fui colocar uma roupa decente. Ao voltar, beijei Diana como sempre fazia na presença de visitas, de um lado apenas do rosto, e os dois beijos convencionados na tia Esmeralda, ao que ela acrescentou mais um, subentendido “três para casar”, e se assim não fosse, dava azar para quem era solteira. Senti pelas minhas costas olhares de desaprovação pela troca infame: um figurino lindo e caro por aquelas calças jeans rasgadas, uma blusa velha e um par de botas que com certeza lembravam as de quem trabalhava nas minas de carvão.

Resolvi dar uma volta ao acaso. A cidade parecia estar de luto, ninguém nas ruas. Domingo, horário do almoço, no interior do interior do fim do mundo. Caminhei até a rodoviária, cruzando uma ou outra figura desconhecida, e me sentindo leve e invisível feito um fantasma, pronta para sumir do mapa. O que me fascinava na rodoviária era o fato das pessoas estarem lá só de passagem. Ninguém chegava para se acomodar, ninguém permanecia ali. Um fluxo de vai e vem de expectativas diversas, do próprio movimento. O tempo presente fica suspenso porque estamos indo e queremos estar em outro lugar. No entanto, quem se detém em aproveitar essa transição, consegue a leveza da vida. Eu me sentia em casa numa rodoviária. Percebi isso naquele dia, de ficar muito à vontade num lugar onde ninguém desejava permanecer por muito tempo. Aeroportos não têm esse encanto, pois os aviões são muito rápidos e as pessoas passam por ali com a certeza da pressa. Essa dinâmica das viagens hoje em dia fez a gente perder a beleza da lentidão. Imagina aqueles navios. Para chegar num outro continente se atravessava oceanos, costeando vegetações e rochas ou adentrando em corpos gigantes de águas salgadas; tempestades, ventos, mapas e estrelas como guias e apenas o olho humano a perscrutar complicadas travessias.

E então, estava eu lá, querendo embarcar. Pensei somente em mim, na minha existência mesmo, algo intimista e profundo pra valer. Teria sido o evento da tia Esmeralda e a vontade delas de fazer algo para alimentar seus anseios fúteis o que me levava àquele estado de espírito? Seria eu um bode expiatório para o fracasso delas e quem sabe de todos nós até aquele instante? Porque vi claramente o bando de frustrados que éramos. E fiquei lá sentada no banco, observando os poucos viajantes chegando, e outros poucos partindo. Olhava as garrafas de refrigerante através do vidro da lanchonete sem vontade de ir buscar algo para beber, enquanto o calor ia se alastrando pelo meu corpo e pelo chão de cimento. Sonhadoras. Diana desejara ter sido bem-sucedida profissionalmente ou feliz no casamento,

ao menos num deles. Esmeralda queria ter tido filhas, ou filhos. E tinha o meu pai também nessa genealogia. Ele foi o maior dos sonhadores de todos os tempos, vivia fazendo planos durante o dia e a noite desistia deles e se distraía com alguma bebida forte, depois dormia como se estivesse abandonado a si mesmo. Minha irmã sonhava com a liberdade, e onde ela estava agora? Sentia a vibração dos ônibus nos meus pés, e ali fiquei. Pensei nas conversas que geralmente eu me envolvia, quer em casa, na rua ou na escola. Sempre pareciam mais superficiais do que as intenções, coisa que os pensamentos não eram. Eu e minha irmã foragida tínhamos seis anos de diferença e por isso eu a considerava uma espécie de heroína, alguém a quem eu poderia seguir os passos; claro, se eu pudesse vê-los. No caso, a fuga dela me inspirava de outro modo naquele instante. Lembro que apesar da semana ter sido como todas as outras até então, algo estava no ar, sentia através dos meus devaneios. É como eu digo sempre, muitas coisas acontecem com a gente sem explicação, como se o vento as trouxesse, sensações que mais parecem uma história de gregos.

Quando embarcamos num ônibus e seguimos pela estrada, iniciamos uma jornada que aos poucos nos levará para outro lugar diferente. E naquele sacolejar tudo vai ficando para trás lentamente enquanto a paisagem vai se modificando. A cidade que deixamos para trás. E com ela, as vivências, ou mesmo a rotina; e caso tenhamos de retornar, por hora, *ela fica lá*. Avançamos. O caminho torna-se nosso companheiro, ele serve como mediador entre o que estamos deixando e o que estamos esperando que aconteça.

HÁ VAGAS?

Manoela Pasini¹⁴⁵

Estou à procura de um quarto. Um quarto que não se faça preciso que eu pague aluguel; não trabalho, não tenho dinheiro em cofres e minha carteira está cheia apenas com papel de bala e cartões de táxis que aceitam que eu pague na próxima carona.

Queria um quarto bem colorido, por favor. Ando farta de preto e branco; quero vida, quero minha alegria transbordando nas paredes. A vista não importa, mas preciso de vento; tenho asma e a ideia do sufoco me aterroriza. O silêncio também me incomoda um pouco; talvez seja porque estou soterrada por ele, não sei direito.

Preciso de espaço também. Gosto de dançar; danço muito na verdade. Qualquer dançarina profissional daria risada de meus passos, mas a verdade é que uso o corpo para fazer os movimentos que a alma não consegue.

Sobre os móveis, não preciso de muitos. Na mala trago algumas camisetas e algumas meias, apenas. O resto cabe dentro de mim. Sinto frio. Muito frio. Então troco, facilmente, as cortinas por cobertores. Macios, de preferência. E não se preocupe com a luz elétrica. A luz da lua faz meu tipo.

Prometo não fazer muita bagunça. Só a necessária; bagunça gostosa, aquela que nos faz bem arrumar depois, aquela em que só nós sabemos mexer, sabe? Procurar uma fotografia no álbum e depois de dias a encontrar debaixo da cama. Não por maldade ou descuido, mas porque peguei no sono olhando para ela e lembrando como foi incrível aquele aniversário.

Prometo, também, me comportar. Prometo não voltar bêbada todas as noites. Mas precisarei beber às vezes. Chorar depois também, então se você ouvir algum barulho, saiba que tentei ao máximo abafar, mas você sabe como é, às vezes ele sai com tanta pressa que não se incomoda com quem pode escutar.

Sobre a sujeira, bom, juro que não jogarei mais para debaixo do tapete. Fiz isso por muito tempo e no fim me obriguei a limpá-la de qualquer forma, então prefiro evitar.

Só mais um detalhe, talvez o mais importante. Não quero contratos. Quero ter a liberdade de ir e vir quando quiser, porque sei que se me sentir à vontade, ficarei para sempre, sem me importar quanto tempo isso signifique.

Agora que já conversamos sobre minhas necessidades e condições, por favor, abra a porta de sua vida; esqueci minhas chaves.

145 Aluna da graduação em Biomedicina na Universidade do Vale do Taquari - Univates, manoelappasini@gmail.com

CONCURSO DE ESCRITA CRIATIVA - #contaí

UM SONHO NÃO DESTRÓI UMA VERDADEIRA AMIZADE

Isabela Nether Schardong¹⁴⁶

Doze de janeiro. Data da partida para uma nova e importante etapa. Foi então que minha vida virou de cabeça para baixo; aquela tranquilidade que eu conhecia tão bem e com a qual eu estava acostumado havia chegado ao fim...

Estávamos reunidos no saguão do aeroporto. Havia chegado a tão temida hora da partida. Desde pequena, o meu maior sonho sempre foi viajar para fora do Brasil. Até que, há alguns meses, recebi a notícia de que havia ganhado uma bolsa de estudos com a duração de um ano para o destino que escolhesse. Não tive dúvidas: Austrália, lá vou eu!

Estava cursando o 2º no do Ensino Médio, morava em Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, e minha vida acontecia sem muito agito: estudos, família, amigos... Ah, meus amigos!! Minha melhor amiga, Natália (a sempre popular Nati), era minha confidente e conselheira, ter que ficar longe dela seria meu maior desafio.

No entanto, eu não tinha muito tempo para pensar nisso. Precisava mesmo era arrumar minhas malas e ir ao encontro do meu sonho. Além disso, uma amizade verdadeira não seria desfeita com um ano de distância física.

Nati veio se despedir de mim e, antes de eu embarcar, fizemos nosso juramento de amizade eterna. Meu coração estava acelerado e não consegui conter as lágrimas. Para piorar um pouco mais, Pedro, Leo e Lucas chegaram e aí muitos olhares se voltaram para nosso grupo:

- Miga, sua louca!!! Não vá, não vamos aguentar! Um ano é tempo demais – disseram (ou melhor, gritaram) os três em coro.

Teve muito abraço e chororô; até meu mano, pirralho de seis anos, participou do coral “lagrimoso”. Os rapazes riam de nós e Nati já estava furiosa com o Pedro, seu namorado, que ao invés de ajudar só piorava a situação. Foi com alívio que escutamos a delicada última chamada para embarque. Beije minha família e abracei o “bandinho”, jeito carinhoso de chamar meus amigos, e fui.

Na primeira semana na Austrália, com tantas situações novas, pensei que nem teria tempo para me lembrar de meus amigos. Passado um mês, havia feito contato apenas duas ou três vezes com eles. Assustei-me: será que meu sonho terminaria com uma amizade tão profunda e de tanto tempo? No entanto, a nova rotina me ocupava mais do que imaginei: novos lugares, pessoas, lazer, Lara (minha mais nova amiga)...

E, nesse ritmo, passaram-se seis meses, e os meus amigos se mostravam cada vez mais distantes: nem no WhatsApp eles me chamavam mais. Nem a Nati!! Isso me decepcionava, pois dos meninos, isso eu podia esperar... Mas dela, jamais!!!!

Entretanto, a minha experiência estava sendo incrível: fiz novas amizades, fui a lugares sensacionais, enfim, estava valendo a pena. Porém, eu sentia que meus amigos estavam me

146 Aluna do 7º ano do ensino fundamental do Colégio Bom Jesus, de Arroio do Meio/RS. Primeira colocada na categoria 6º e 7º ano do ensino fundamental do Concurso de Escrita Criativa da Univates.

esquecendo e isso apertou meu coração. Por que não se pode realizar um sonho e levar os amigos junto?

Dias depois, levei um grande susto quando levantei e minha colega de quarto, Lara, já havia saído sem sequer me avisar; ela NUNCA acordava antes de mim, e eu SEMPRE precisava chamá-la, no mínimo, cinco vezes até que ela levantasse. Lara era super gente boa, mas para sair da cama... Socorro! Estranhei muito e imediatamente liguei para ela; ela simplesmente ignorou as minhas 15 chamadas. Isso estava ficando sinistro. Um pequeno pânico se instalou em mim.

Já estava tocando a campainha, impaciente, do apartamento ao lado, para pedir ajuda, quando a porta do elevador se abre e o “bandinho” que aparece me é familiar. Lara, a mais nova “traidora” do grupo, tinha ido buscar MEUS amigos no aeroporto, dentro do mais total e absoluto segredo. Ela nem me deixou abraçá-los o suficiente e já deu a ordem:

- Deixem as malas no quarto, peguem os skates e vamos para o King’s Park celebrar o valor da verdadeira amizade.

Lara registrou nossos cinco sorrisos daquele momento mágico que vivemos nessa foto que guardo até hoje. Daquele dia em diante não seríamos mais só cinco. Foi então que descobri que amizade é isso: quando verdadeira, sempre cabe mais alguém!

JIMMY, O CACHORRO HEROICO

Felipe Silva de Santana¹⁴⁷

Era um dia lindo na rua “Rebimboca da parafuseta”, Eugênio (meu pai) estava andando pela cidade comigo, quando eu vi um Pet Shop, sendo uma criança chata, atazanei meu pai até ele me levar lá. Chegando ao Pet Shop, eu vi um lindo filhote, o qual eu chamei de Jimmy.

Mas meu pai comprou o pet e... ah!! cara. Foi uma alegria imensurável. Eu chegava da escola todo dia, ele estava lá, me esperando.

Eu tratava Jimmy como um filho, eu lia histórias para ele, cantava para ele antes de dormir, dava comida, dava água, banho, carinho e amor. Até que numa certa noite...

Tudo corria bem, porém, por volta das 19h30, alguém bateu à porta.

Meu pai e minha mãe estavam conversando e Jimmy estava dormindo, então eu fui atender a porta.

Quando eu abri, vi um homem alto, robusto, de feições nada amigáveis, e empunhando uma arma.

- “Escuta aí, vivente” – disse ele – “Isso é um assalto, então você vai ficar quieto enquanto eu roubo, se não eu estouro seus miolos”.

Eu, branquelo de medo, sentei num canto da sala, em posição fetal enquanto o homem fazia o seu serviço. Em certo momento, durante o assalto, Jimmy acordou e viu o ladrão, e avançou contra o mesmo mordendo seu pé. Instintivamente, ele apertou o gatilho de sua arma e a bala atingiu o joelho de Jimmy.

Eu estava sentindo um turbilhão de emoções, e o cachorro gemia, chorava e latia, enquanto o ladrão tentava silenciá-lo para não ser percebido pelo resto da vizinhança.

Depois de poucos minutos, que pareciam horas, a polícia chegou, alegando ter recebido várias reclamações sobre um barulho à noite. Percebendo o assalto, a polícia prendeu o ladrão, mas Jimmy morreu devido à hemorragia.

Joguei-me nos braços de meu pai e chorei, chorei, chorei, chorei.

Hoje conto essa história sem pesar, mas com orgulho por ter conhecido Jimmy, o cachorro heroico.

147 Aluno do 6º ano do ensino fundamental do Colégio Bom Jesus, de Arroio do Meio/RS.

E AGORA?

*Diego Arend*¹⁴⁸

Douglas era um menino de seis anos que vivia em Erechim, no Sul do Brasil, e era muito amado por sua família. Sua mãe era uma enfermeira atenciosa e trabalhava no hospital da cidade, perto da escola de Douglas. Por causa disso, era ela quem o levava e o buscava todos os dias nas aulas. Seu pai era um advogado muito bem-sucedido e ocupado, mas nem por isso era um pai ausente, pelo contrário, adorava passar horas brincando com ele. Como recebia muito amor de sua família, Douglas era uma criança muito amável e divertida.

Um dia aconteceu um fato inesperado e trágico na vida dessa família, a mãe de Douglas adoeceu e, depois de três dias de hospitalização, acabou por falecer. Isso fez com que Douglas se tornasse um menino calado, de poucos amigos, não gostava mais de ir à escola e nem de se divertir.

Com o passar do tempo, o pai, percebendo a tristeza do filho, decidiu que precisava ajudá-lo a entender e a aceitar essa perda tão triste. Em uma quarta-feira, à noite, o pai de Douglas, com os olhos meio vermelhos, perguntou:

- Você sabe o que quer dizer “Luto”?

- Não, papai. - Responde o frágil garotinho.

- Luto tem a ver com a perda de uma pessoa que amamos muito e que não está mais conosco - explica o pai.

- Tem a ver com a mamãe? - Pergunta o filho, com uma expressão de preocupado.

- Isso mesmo, esse vazio que ela nos deixou se chama Luto. É um sentimento muito complicado de se explicar, mas que devemos aprender a aceitar e a conviver com ele. Mesmo que ela não esteja mais entre nós, devemos continuar guardando seus ensinamentos para poder viver da melhor forma possível, entendeu?

- Mas eu quero a mamãe de volta! - Insiste o filho.

- Você lembra o que você e sua mãe faziam quando iam à escola? - Pergunta o pai com um ar sério.

- Sim, a gente cantava músicas alegres para começar o dia bem - responde o filho.

- E agora, você e sua tia estão cantando músicas alegres para começar o dia bem? - Fala o pai.

- Hummm, não - responde Douglas chorando.

- E na hora do almoço? - Continua o pai.

- Ela dizia pra mim “come essa salada, meu filho” - disse Douglas tentando se animar.

- E você come salada agora?

- Não, não tem o mesmo gosto, só comia pra ela ficar feliz.

- Humm, e que tal começar a comer mais salada? - Pergunta o pai.

148 Aluno do 7º ano do ensino fundamental do Colégio Madre Bárbara, de Lajeado/RS.

- Tá, pode ser - responde o menininho.

- E o que vocês faziam nos dias frios?

- A mamãe pegava o edredom e fazia um chocolate quente, sentávamos no sofá e olhávamos um filme pra distrair.

- Então, a partir de hoje, em todos os dias frios, vou fazer um chocolate quente, pegar um edredom e alugar um filme para a gente se distrair e conversar - diz o pai com firmeza

- Tá bom, papai! Mas e a escola, como fica?

- Você pode pedir à sua tia que cante as músicas para se alegrar, e se ela não souber, ensine a ela, sua mãe gostaria disso.

- Ok. - Concorda o garoto, com um brilho no olhar.

Douglas levantou do sofá, ainda chorando, e abraçou o pai, agradeceu pela conversa e disse que ia tentar fazer tudo o que combinaram. Pensou que não seria fácil, mas tentaria com todas as suas forças.

- Boa noite, papai! - Diz ele quase bocejando.

- Boa noite! - Responde o pai com as mãos tremendo.

Depois desse dia, Douglas se tornou um menino mais esclarecido e, aos poucos, a felicidade foi tomando o lugar da tristeza, fez novos amigos e ainda começou a ir bem na escola, pois lembrava-se da mãe que dizia para ele estudar e prestar atenção em tudo. Ainda restaram dias tristes e algumas dúvidas, mas nada que um dia frio, com chocolate quente e edredom não revolvessem.

MUDANÇAS E MAIS MUDANÇAS...

Milena Schneider Kuhn¹⁴⁹

Não eram nem nove horas da manhã e eu já estava aqui de novo, nesse lugar escuro, com as mesmas rotinas e pessoas de sempre. Elas me olhavam estranho, parecia que ninguém gostava de mim, pelo fato de eu estar ali todo dia.

Eu estava naquela detenção porque as professoras falavam que eu incomodava muito, ou seja, a pior aluna daquela escola. Mas eu não as escutava, porque apenas estava expressando minhas opiniões e meu jeito de ser. Talvez isso acontecesse porque ninguém da minha família me dava bola, eu era um nada pra eles e isso me afetava bastante, principalmente na escola, onde eu descontava toda minha raiva e acabava parando na detenção. Parecia que meus pais gostavam mais das músicas que ouviam do que de mim.

Chamo-me Marina, tenho 14 anos, estou no 3º grau do colegial e moro no interior de São Paulo. Sou o tipo de menina “excluída” que não tem amigos, porque não me ajudo muito, além de eu ser tímida, não sou o tipo de pessoa que se enturma, prefiro ficar na minha, ouvindo minhas playlists no spotify dos anos 60 e 70, com The Beatles (acho que peguei esse gosto dos meus pais, porque eles, assim como eu, são fascinados por música. Obrigada pais).

Para sair daquela detenção, que eu prefiro chamar de inferno, as pessoas deviam tentar se “enturmar”, porque era essa a intenção em relação a todos nós que estávamos ali, se integrar e não arrumar encrenca. Mas, continuando, para sair dali teríamos que nos reunir em grupos e criar algo, que impressionasse o senhor Devall, diretor do “inferno”, fazendo com que saíssemos.

Sr. Devall deu três dias para formarmos grupos, algo que seria um pouco difícil para mim, mas eu ia tentar, juro. Não passou nem um dia e todos já estavam com seus grupos, menos eu. Até que, do nada, apareceu um menino. Ele ficou um bom tempo na minha frente, me olhando e esperado que eu falasse algo. Como eu não disse nada, ele se apresentou, dizendo que se chamava Pedro, que tinha 14 anos e que estava naquele lugar com o mesmo propósito de todos: encrenca que arrumou no meio dos corredores da escola.

O menino era muito bonito, acho que até gostei dele, tinha um jeito meio descolado, cara de que gostava de esporte radical, e nisso eu não errei. Ele me contou que gostava muito de skate, mas que tinha uma paixão maior: A MÚSICA. Ao saber disso, eu logo falei que também gostava muito de música e dali em diante ficamos um bom tempo conversando, claro sobre os The Beatles e trocando músicas das playlists. Olhando para mim o garoto percebeu que eu não estava em nenhum grupo e me convidou para entrar no seu, disse que todos lá gostavam de música e que poderíamos fazer algo bem legal em conjunto.

Sem mais nem menos eu aceitei, porque sabia que não viria outra pessoa tão legal que nem ele me convidar para participar do grupo. Chegando lá, num canto em que todos estavam, me apresentei: - “Oi, me chamo Marina, tenho 14 anos e gostaria muito de participar do grupo de vocês, porque acho que podemos fazer algo bem legal envolvendo a música, que todo mundo aqui deve gostar”. As pessoas eram muito legais, porque me

149 Aluna do 7º ano do ensino fundamental do Colégio Bom Jesus, de Arroio do Meio/RS.

aceitaram numa boa, sem nenhuma cara feia, como de costume as pessoas me olhavam. Cada um se apresentou, tinha a Emma, o Ían, o Davi, o João e o Pedro, todos com idade entre 14 e 15 anos.

Eu e a Emma ficamos amigas logo de cara, porque tanto ela como eu gostávamos dos Beatles. Gostava de conversar com ela, porque parecia que ela tinha a mesma história que eu, os pais preferem ficar ouvindo música ao dar atenção para seus próprios filhos. Todos que estavam ali gostavam muito de música, e de skate. Emma dizia que tínhamos uma vibe muito musical dos anos 60 e 70 e que seria muito legal se criássemos uma banda.

Quando Emma deu sua opinião sobre “criar uma banda”, todos ficaram muito surpresos, porque essa tinha sido a melhor ideia. Sem nem mesmo perceber, já estávamos decidindo nome da banda, as músicas que cantaríamos, os instrumentos que cada um iria tocar e um lugar para podermos ensaiar. Cada um escolheu o que sabia tocar melhor e quem seria a/o vocalista. Decidimos que: Emma ficaria com a parte vocal, porque sua voz era muito bonita, Ían iria ficar no teclado, João na bateria, Pedro na guitarra e eu ficaria... Eu não iria ficar em nenhum lugar, porque não sei fazer nada.

Quando eu disse que não sabia tocar nenhum instrumento e nem cantar, todos ficaram assustados porque já estava tudo pronto, só faltava ensaiar, e eu achava que tinha estragado tudo, até que Pedro pediu pra eu cantar alguma música. Lógico que eu neguei, porque minha voz era horrível para fazer esse tipo de coisa. Todos ficaram me pedindo pra cantar, até que eu tomei coragem e comecei a cantar, sim, na frente de todo mundo. Cantei uma música dos Beatles, porque era minha banda favorita e sabia todas as músicas “de cor e salteado”. Quando comecei a cantar todo mundo olhou, porque ninguém e nem eu mesma sabia que eu cantava bem. Após eu terminar um trecho da canção todos bateram palma, e foi ali, naquele lugar, que as pessoas começaram a me conhecer.

Então já estava decidido, teria duas vocalistas em nossa banda. Não tínhamos mais muito tempo para ensaiar, então optamos por ensaiar em uma ruazinha qualquer, mas uma ruazinha que mudou a vida de todos. Indo para lá todos os dias depois da detenção, já estávamos preparados para mostrar ao senhor Devall e toda a escola nossa banda.

Um mês se passou, de ensaios, reuniões, muita música, conversas, risadas e até uns namorinhos, e chegou o grande dia. Estávamos todos muito nervosos, mas quando a cortina abriu e demos o nosso show, cada um fez o que sabia e da melhor forma, se divertindo, porque é isso que amigos fazem. Durante uns 20 minutos de show a gente só ouvia o pessoal interagindo, cantando e batendo palmas. Quando o show terminou até veio umas alunas da escola pedirem autógrafos porque adoraram nossa apresentação. E o senhor Devall disse que não sabia que tínhamos toda essa capacidade de se unir e criar algo tão incrível, sem esquecer que ele disse que estávamos preparados para sair da detenção.

Ficamos reconhecidos na cidade toda e fizemos diversas amizades, mas aí aconteceu a pior coisa, o 3º ano do colegial se encerrou e cada um foi para o seu lado, fazer a faculdade que gostaria. Hoje eu já tenho 24 anos, sou formada em Música e moro sozinha com meu namorado, o Pedro, o mesmo que me convidou para participar do grupo. O Ían se formou em direito, decidiu tomar outro rumo e a Emma e o Davi são melhores amigos e professores de Música numa escola em Nova York.

Eu acho que essa coisa de criar banda e detenção, que eu chamava de “inferno”, me fez mudar muito como estudante e como pessoa. Hoje, eu já me enturmo sem dificuldade, não sou tímida e ainda amo e vou continuar amando The Beatles, e meus pais me aceitam de uma forma muito tranquila, eles não me conheciam como me conhecem hoje.

Então, a coisa mais importante que eu aprendi em minha adolescência foi que devemos aproveitar ao máximo, porque quando somos “crianças” podemos fazer coisas que quando somos adultos não podemos mais. Aproveite ao máximo, que nem eu aproveitei, porque a vida não dura pra sempre.

Larga disso menina

Maria Laura Rosa e Royer¹⁵⁰

Era uma vez, uma menina chamada Sophia, e ela era muito simpática, por isso ela sempre fazia amigos facilmente, e eles adoravam a sua companhia. Mas, um dia, infelizmente, tudo isso mudou com a chegada do seu primeiro computador.

Sophia começou a passar muito tempo com o rosto na frente da tela, por isso ela passou a esquecer dos amigos, não saía mais com eles para brincar. Seus pais já estavam ficando preocupados com ela, pois o único momento em que ela saía de perto do computador era para ir à escola, comer e dormir.

Um dia, Sophia estava no seu computador, quando se deparou com uma luz muito forte vinda do seu guarda-roupa.

- É um monstro! - Ela gritou assustada.

Na verdade, o que saiu de lá de dentro não era nada parecido com um monstro, na verdade era uma linda e delicada fada.

- Pela minha varinha de condão, que lugar mais bagunçado! Até parece a casa da mãe Joana! - Disse a fada após ver o quarto de Sophia.

- Quem é você? - Perguntou Sophia assustada com a visita.

- Eu sou sua fada madrinha.

- Não sabia que fadas madrinhas existiam...E nem que qualquer menina podia ter uma.

- Mas é claro que fadas existem, mas só aparecemos para as pessoas que pertencemos quando elas estão precisando de ajuda. Por acaso você não conhece a história da "Cinderela"?

- Sim, conheço essa história, mas no momento, eu não preciso de ajuda!

- É o que vamos ver!

A fada bateu sua varinha de condão contra a palma de sua mãe, o que a transformou em uma lupa que usou como se ela fosse um detetive examinando o quarto de Sophia.

- Achei! - Disse ela olhando com a lupa o computador da menina. - Aqui está o problema!

Sophia ficou confusa, pois não via problema nenhum no seu computador. A fada, vendo a cara que a menina fez, começou a explicar tudo o que estava acontecendo.

- Sophia querida, você sabe por que estou aqui?

- Para me ajudar, mas como eu disse, não tenho nenhum problema. - Disse Sophia já inconformada.

- Então, me responde uma coisa... Você está há quanto tempo sem ver os seus amigos?

Sophia parou um momento para pensar, contando os dias nos dedos das mãos.

- Acho que mais ou menos uma semana.

A fada, sabendo de tudo, olhou para Sophia como quem diz: Está falando a verdade?

150 Aluna do 6º ano do ensino fundamental do Colégio Bom Jesus, de Venâncio Aires/RS.

Sophia, entendendo o olhar da sua fada madrinha, falou, revirando os olhos:

- Está bem, na verdade faz quase um mês.
- Sabia que isso é culpa do seu computador?
- O quê? Meu computador?

A fada, vendo que a menina ainda não enxergava o problema, começou a contar todas as coisas que estavam acontecendo com seus amigos, até contou sobre a falta que eles sentiam dela. Sophia, indignada com tudo o que ela perdeu, parou um tempo olhando para o chão, até que disse:

- Como vou saber que você, assim como meus pais, não está inventando coisas para me afastar do meu computador? Por que se for a resposta está dita: N-Ã-O, não!

A fada, surpresa com a resposta de Sophia, olhou para os lados e perguntou:

- Por acaso você tem alguma coisa redonda no meio dessa bagunça?
- Tenho sim - Falou a menina, estranhando a pergunta.

Ela trouxe, meio desconfiada, um globo de neve. A fada a olhou, como alguém que vai aprontar algo, pegou o globo e com sua varinha, disse:

- O gato faz miau! O cachorro au, au! Que esse globo de neve vire uma bola de cristal!

Num instante, no lugar de um globo de neve, surgiu uma bola de cristal. Sophia estava mais assustada ainda.

- Está na hora! Mostre para mim o que está acontecendo agora! - A fada falou balançando sua varinha em volta da bola de cristal.

No exato momento, Sophia pôde ver tudo o que estava acontecendo com seus amigos, exatamente como sua fada lhe contou. Ela parou na frente de seu computador, onde refletiu por um tempo. De repente com muita raiva ela jogou seu próprio computador pela janela berrando:

- É tudo culpa sua!

Então, correu para os braços de sua fada madrinha, a qual abraçou a menina que já estava chorando.

- Não tem mais volta. - Disse Sophia inconformada consigo mesma.

A fada se agachou para ficar da mesma altura da menina secando as lágrimas que escorriam pelo rosto de Sophia, disse:

- É claro que tem uma solução.

Sophia deu mais um abraço na sua fada madrinha como forma de agradecer a ela e, então, saiu correndo pela sala onde falou:

- Pai! Mãe! Estou indo brincar com meus amigos!

Os pais ficaram surpresos e felizes pela escolha da filha.

Desde então, Sophia nunca mais deixou de aproveitar a vida, e só usava o computador para seus trabalhos de aula e coisas importantes. E assim, ela aprendeu a valorizar os momentos bons.

AQUI NA FRENTE

Maíssa Trombini¹⁵¹

Foi aqui na frente. Nunca gostei daqui por causa disso. Uma utopia minha sempre foi morar na cidade, perto da fumaça das fábricas, do concreto e da modernidade.

Por mais que o tempo passe, a minha mente não se acostuma. A gente devia se acostumar, né? Até mesmo com as tragédias do dia a dia. Mas não. Cheguei à conclusão que sempre vou acordar assustada à noite, com alto e forte barulho de carros e pesados e longos caminhões que passam em alta velocidade na estrada, às vezes até alta demais.

De dia, gosto de dizer que essa é a minha trilha sonora, porque é direto. É. Pneus. Rápidos. Na estrada. Para ser mais específica, na casinha de madeira em que resido com minha família, ao lado da tão movimentada BR. Às vezes, parece que a casa treme com a vibração dos pneus.

A trilha sonora dos pneus. E também da tragédia.

Não é novidade, mas sempre é triste. As sirenes, rápidas, urgentes. Ansiosas e esperançosas para tentar salvar uma última gota do pote da vida que se esgota.

E como esse pote vale ouro...

O barulho agudo das sirenes é uma variação na minha trilha sonora, uma variação que rouba a atenção e faz o público querer tapar os ouvidos, como Duda, meu irmãozinho. Ele sempre chora quando a escuta e eu sou obrigada a tentar acalmá-lo, coisa que nem eu estou.

Não demora muito para elas voltarem mais rápidas ainda, a sirene passa que nem um jato. Ou não...

Mas hoje, foi aqui na frente...

- Joana, não olhe! – minha mãe pede quando me vê apoiada no batente da porta, observando a movimentação de pessoas, luzes e coisas lá fora. Ela segura Duda nos braços, que chora estridentemente, devido ao barulho perto demais. Desobedeço-a e continuo olhando.

A pancada foi forte. Um baque seco que interrompeu a trilha sonora e a orquestra. Um baque que calou toda a BR. Uma ultrapassagem que calou uma vida.

Foi aqui na frente.

O socorro vem rápido, como uma participação especial na orquestra, a qual vibra e quase se perde nos compassos de tão rápida que a música está. As sirenes brilham e iluminam o crepúsculo que se forma em volta de nós.

Mas eu percebo, todos já perceberam. É tarde. A última gota preciosa cai, o corpo é coberto e escuta-se o choro.

E a orquestra para. E apenas o choro é a música, apenas ele é audível.

151 Aluna do 9º ano do ensino fundamental do Colégio Madre Bárbara, de Lajeado/RS. Primeira colocada na categoria 8º e 9º ano do ensino fundamental do Concurso de Escrita Criativa da Univates.

Pequeno, um pouco maior do que Duda, um menino chora tristemente nos braços do pai, que segura a cabeça do filho, atordoado, para não ver a imagem da própria mãe morta ao seu lado. Perdido, confuso. Parte da sua vida foi com a dela.

Era uma viagem? Um passeio? Uma ida até ali? E em um momento, uma família é abalada pela lei da vida, tão cedo, de uma forma horrível.

Meus ouvidos não captam mais a orquestra. Nesse momento, eles parecem capazes de ouvir a tristeza. E o choro de Duda. E do menino. E do pai. Meus olhos travam nas luzes vermelhas e azuis, que se misturam por ali. Os policiais e os médicos tentam ajudar no que podem, mas ninguém, jamais, a partir de agora, irá conseguir preencher o buraco que se formou.

- Joana, não olhe! – minha mãe repete, agora gritando enraivecida e um pouco desesperada. Sou obrigada a obedecer, passo reto por ela, que ainda segura Duda. Seu corpo, rígido como pedra, seus olhos brilhando pela luz lá fora que entra pela porta.

Entro no meu quarto, deixando meu corpo me guiar e não minha mente. O choro vem sem barreiras, até ser vencido pelo sono.

Acordo somente no outro dia, com barulhos estranhos lá fora. Conforme me levanto, e ando até a janela, o piso range com o peso dos meus pés descalços. Abro as persianas, a luz entra e eu vejo.

Foi aqui na frente.

De novo.

AZUL DA COR DO CÉU

Luiz Felipe Benato¹⁵²

Rodrigo era um menino alegre, vivia sempre de bem com a vida, amava as pessoas, os animais e o meio ambiente, principalmente o céu. Ele tinha oito anos e procurava saber o significado de tudo. Adorava passear no parque. Assim que a chuva parava e o sol saía tímido por entre as nuvens, sentia a grama molhada com os pés e se encantava com o aroma que as flores exalavam.

Seu pai, por outro lado, um homem trabalhador, passava o dia inteiro trancado no escritório para conseguir sustentar a família e dar tudo para o seu filho. E quem ousa contrariá-lo? Ele trabalhava para pagar o ensino do seu filho, a alimentação, as roupas. Dava tudo o que ele precisava, menos atenção.

Maria Vitória, o nome já diz: “senhora soberana que vence”, foi criada numa família muito pobre, cresceu sem um bom estudo por falta de condições, mas por conta de sua dedicação venceu na vida e hoje vivia bem com um marido trabalhador e um filho maravilhoso, que fazia o bem sem olhar a quem.

Era sábado, bem cedinho, quando os passarinhos começam a cantar. Rodrigo abriu a janela sorrindo e viu o sol nascer sobre as montanhas que cercavam a cidade. Se havia uma coisa que ele gostava era ver o nascer do sol acompanhado do cantar dos pássaros. Ele, que adorava dormir nos finais de semana, não se importava sequer um pouco em acordar cedo, afinal era isso que ele gostava e era isso que fazia toda semana. Com o sol já brilhando no céu e refletindo no seu rostinho angelical, Rodrigo se afastou da janela e foi até a cozinha tomar seu café da manhã. Abriu o saco de cereais, pegou uma colher na gaveta e foi para o sofá ver um desenho sobre natureza, que era o seu preferido. Logo sua mãe chegou e sentou ao lado de Rodrigo, assistindo televisão junto a seu filho, como se estivesse interessada. De repente, ele olhou para sua mãe com seus olhinhos tão pequenos da cor do céu e disse:

- Mamãe, quando eu crescer eu vou ser astronauta, para poder ir até o sol e depois até a lua. Vou morar lá. É uma boa ideia! Quero morar no céu!

- Filhinho, você não pode morar no céu, seria impossível! – Exclamou ela rindo da ingenuidade do seu filho.

- Ah. Tem certeza? – Perguntou um pouco decepcionado.

- Absoluta. – Respondeu ela passando a mão por entre os pequenos cachos loiros do seu filho.

Menino ingênuo, não sabia que não podia morar no céu, muito menos que as nuvens não são feitas de algodão doce. Mas quem sabe ele descobriria com o passar do tempo. O futuro é tão incerto, não é mesmo?

Com a decepção estampada no rosto, Rodrigo pôs a tigela com alguns cereais na pia e foi para o seu quarto. Enrolou-se no seu cobertor azul com desenhos do céu, como estrelas e a lua. Logo começou a pensar. Por que ele não poderia morar no céu quando crescesse? Isso não era justo. Nesse instante uma chuva forte de verão começou a bater na janela do

152 Aluno do 9º ano do ensino fundamental do Colégio Evangélico Alberto Torres, unidade de Roca Sales/RS.

quarto de Rodrigo. Ele se animou e abriu um sorriso tímido, porque sabia que aquela era uma chuva de verão que logo passaria, e seu pai já estava quase voltando do trabalho para levá-lo para passear no parque, para que pudesse sentir a grama com os seus pezinhos e ver o sol voltar a brilhar no céu. E se ele desse sorte, por que não um arco-íris?

Rodrigo ouviu seu pai batendo a porta e largando as chaves em cima da mesa, e foi correndo perguntar:

- Papai, vamos dar uma voltinha no parque assim que a chuva parar? – Perguntou com seus olhinhos azuis brilhando e seu sorriso branquinho.

- Vamos, filhão! – Respondeu cansado, mas com a intenção de dar mais atenção ao filho.

E lá se foram eles, Rodrigo com seu sorriso de orelha a orelha e o pai com seu olhar cansado. Eles caminharam na grama, olharam o céu. Rodrigo se encantou com o arco-íris, que por sorte veio a aparecer no imenso céu azul. E quem diria que era possível um arco-íris ficar ainda mais bonito? Mas era. Bastava olhar o arco-íris refletido no olho azul de Rodrigo.

Depois de tudo, foram para casa. O menino foi dormir mais feliz do que nunca, parecia que havia realizado um sonho. Maria Vitória se alegrava ao ver a felicidade no olhar do filho enquanto lavava a louça.

Rodrigo com certeza era uma joia. Uma joia de olhos azuis e cabelo loiro encaracolado. Uma joia rara.

Ele acordou para mais um dia e como de costume acordou cedo, viu o nascer do sol e foi ver seu desenho favorito enquanto mastigava seu cereal. Era sua rotina. A rotina de um menino de oito anos. Enquanto sua mãe limpava a casa, enquanto seu pai trabalhava, ele olhava o céu, cada um com sua função.

Aquele foi um dia triste para Rodrigo, estava nublado. Passou o dia em casa, pensando na vida, como costumava fazer. Ele pensou. Pensou muito, até demais, e chegou a uma conclusão. Ele já sabia o que faria e tinha certeza que dessa maneira iria realizar seu sonho, iria conhecer o sol, a lua, iria morar no céu.

A noite se aproximou. Era uma noite estrelada e de lua cheia. Rodrigo se aproximou da janela do quarto, mas dessa vez não era para olhar para o céu e ver a lua, era para algo mais importante. Ele iria realizar seu sonho. Chegou bem pertinho da janela. Cada passo mais próximo da janela era um passo mais próximo do céu.

Maria Vitória entrou no quarto do filho e deparou-se com a janela aberta e a cortina balançando em função do vento. Pressentindo o pior, se aproximou da janela e olhou para baixo, e pareceu não acreditar no que via. Rodrigo espantado no chão não se mexia. Maria Vitória se recusava a aceitar, mas no fundo sabia de tudo, Rodrigo estava morto. Logo ele, com seus oito anos, seu cabelo loiro encaracolado e seus olhos azuis, agora era mais um anjinho no céu.

Naquela noite de lua cheia e com muitas estrelas brilhando no céu uma a mais passou a brilhar, Rodrigo. Era difícil de aceitar, mas agora Rodrigo, como tanto sonhou, passou a morar no céu. Quem sabe ele poderia provar o sabor das nuvens para ter a certeza de que não eram feitas de algodão.

NO PRETO E NO BRANCO

*Alícia Geller Sulzbach*¹⁵³

Conforme o mundo foi sendo apresentado, notou-se que as descobertas se tornaram cada vez mais escassas, as cores mais sombrias e os pensamentos menos brilhantes.

Não havia sentimentos pulando de ser para ser, e o mais singelo dos cumprimentos tornou-se raro. Alguns culpavam as novas tecnologias, outros as escolas e alguns até diziam que uma força sobrenatural estava dominando a todos. Tudo dava a leve impressão de ser monótono e sem graça... Mas, para a tristeza de alguns, havia uma única coisinha que permanecia *diferente*, uma coisinha que nem o mal consegue parar. O simples, mas puro sorriso.

No entanto, todo o sorriso esboçado por alguém era reprimido. Era uma gravíssima infração das leis; “*Felicidade não gera produtividade*”, um lema bobo, porém cheio de segundas intenções. Adultos não ousavam mudar sua expressão facial, mas os jovens já não eram tão obedientes.

Todo o dia havia alguém parado na porta da diretoria esperando o “castigo” por ter sorrido. Às vezes, até os próprios alunos sabotavam uns aos outros. Era uma forma estranha de *diversão*. Por sorte, a verdadeira diversão acontecia dentro das casas. O único lugar onde nada poderia interferir para que os verdadeiros sorrisos fossem esboçados era o mundo das fantasias, das brincadeiras, das maravilhas!

Os pais viraram cúmplices de seus filhos, os deixavam ser felizes e risonhos antes que sua vida sucumbisse ao preto e ao branco. Todos deveriam ter tempo de ser coloridos.

Foi com esse pensamento que os pais do nosso personagem o educaram. Dentro de casa, ele deveria gastar toda a imaginação e felicidade que conseguisse, já fora dela deveria ser a pessoa mais sem graça possível. Ele cresceu explorando os dois mundos.

Quieto como uma rocha na escola, um rádio em casa. Sem humor algum em suas frases, o maior dos piadistas em suas histórias; realista em suas comparações, mas em outro mundo era o maior colecionador de estrelas.

Logo, ele precisou assumir que já não era mais criança. Não poderia mais haver cores em sua vida, nem estrelas, muito menos sonhos. Tinha que se casar, arranjar emprego e montar sua casa – igual a todos os seus colegas.

Mas ele possuía um diferencial. Por passar a vida nas nuvens e ao mesmo tempo no chão, teve experiências diferentes, e suas emoções o guiaram para ser um ser inteligente. Tudo que parecia ser difícil tornou-se fácil. Já estava empregado dois meses depois de sua formatura. O amor de sua vida apareceu de repente, como uma rajada fria de vento no verão, que refresca a alma. A casa foi construída como poesia, um verso de cada vez, e, por fim, a obra que originou o auge de sua vida nasceu. Uma pequena frase, que ele sabia que se tornaria um grande livro.

Seguindo o exemplo dos pais, criou o seu pequeno príncipe mostrando para ele a hora de sorrir e a hora de se fechar. Quando devemos seguir o coração e quando devemos ser

153 Aluna do 8º ano do ensino fundamental do Colégio Gaspar Silveira Martins, de Venâncio Aires/RS.

automáticos. Ensinou-o também uma coisinha especial – mesmo sendo proibido – cativar e cuidar de uma amizade. Não se podia ter amigos, pois amigos ocasionam sorrisos e sorrisos não deveriam existir. Mas nosso personagem era aventureiro e queria apenas dar amor ao filho.

Então, para passar adiante suas lições, não somente para seu menino, virou professor. O melhor dos professores, segundo seus alunos. Sempre às escondidas, sempre se arriscando, mas *sempre* sorrindo.

Seu método de aula era bem diferente do comum, gerava um aumento interessante no desempenho dos alunos. A coordenação estranhava, porém não tinham imaginação suficiente para pensar o que o novo professor estava aprontando.

Seu príncipezinho cada vez crescia com mais energia e autocontrole, mal compreendia o quão preciosas eram as lições que todo o dia recebia de seu pai, às vezes em forma de fala, às vezes em forma de abraço ou olhar.

Um dia, passeando com o filho pelo centro da cidade – ele estava crescendo, precisava de roupa nova –, o garoto lhe fez uma pergunta engraçada para a idade:

- Por que não podemos sorrir, papai? – O menino manteve o rosto neutro, ele havia aprendido direitinho.

- Porque os superiores têm medo que evoluamos. – Respondeu o pai calculando as palavras.

- Então eu sou um ser evoluído, papai? – O menino deu um leve sorriso.

Em resposta, o pai sorriu de orelha a orelha.

Algumas pessoas que os observavam começaram a apontar para eles e comunicar aos guardas. De todas as esquinas surgiram seres de roupa preta e ar autoritário, o menino se assustou e pulou nos braços do pai.

- Senhor! Solte seu filho imediatamente! Você deve vir com a gente – o maior dos guardas exclamou com voz potente.

O pai abraçou fortemente o filho e notou que ele estava chorando. Escondeu seu rostinho o mais rápido possível e lhe afagou os cabelos.

Baixinho e carinhosamente falou:

- Meu pequeno príncipe, não chore. Eu já vivi em muitos mundos e constelações, papai vai agora ter uma conversa com alguém que nunca ouviu histórias – fez uma longa pausa, só se escutava os soluços da criança – Você é mais evoluído do que eu, sabia? – Acomodou o filho em seu colo, de forma que ele o encarasse nos olhos – você sabe chorar! – Limpou cuidadosamente as lágrimas que escorriam da bochecha de seu príncipe. – Você sabe amar... Agora, volte para casa e avise sua mãe que eu não estarei para o jantar.

O menino saiu correndo, ainda com algumas lágrimas caindo. O herói do príncipe não voltou para o jantar como havia dito, e também não voltou para o almoço do outro dia, nem do outro.

A mãe recebeu uma carta, quatro dias depois, falando que o marido não voltaria para mais nenhuma refeição, e que o acusavam de má conduta de ensino.

O pequeno príncipe sorriu com ironia quando a mãe lhe contou o que estava escrito na carta. Mesmo com a pouca idade, sabia que sorrir era sua maior arma.

Então, em homenagem a seu herói preferido, ele se tornou um grande livro. Um lugar onde sentimentos e experiências de amor e tristeza se tornam palavras, tão reais e marcantes que era impossível não sorrir ou chorar. Passaria adiante tudo aquilo que seu pai não teve tempo de lhe ensinar.

UMA TÍPICA GAROTA DE 16 ANOS

Ana Gabriel Portanova¹⁵⁴

Era uma tarde ensolarada de verão no Rio. As férias estavam chegando ao fim e tudo o que todos queriam era aproveitar o tempo que restava para sair com os amigos.

Para Helena não era diferente. Logo que acordou, pegou o telefone e chamou Martin, Anne, Tom e Jack para passarem a tarde no parque.

Helena era uma garota de 16 anos igual à maioria das garotas dessa idade: tinha muitos amigos, porém sabia bem com quem podia contar quando realmente precisava; tinha um namorado, Jack, que, para ela, era a pessoa perfeita; gostava de ir a festas, sair com os amigos e com o namorado, ou chamar suas melhores amigas para irem a sua casa fazer basicamente nada; gostava de música e, sempre que estava sozinha, cantava e dançava como fazia em festas; era dedicada aos estudos, mas sabia bem aproveitar a vida; tinha uma família perfeita, entretanto nem sempre sabia valorizá-la. Como eu disse, uma garota de 16 anos como qualquer outra.

Quinze minutos depois de Helena acordar, Jack ligou para dar-lhe bom dia e convidou-a para ir ao cinema à noite: havia lançado um filme novo que os dois vinham esperando há um tempo que parecia décadas. Não pensou duas vezes e aceitou o convite.

Jack era o típico namorado de uma típica garota de 16 anos: era alto; praticava esportes; não era o mais lindo dos garotos, mas “quem ama o feio, bonito lhe parece”; era amigo dos amigos de Helena; era esforçado, porém não ia tão bem na escola quanto sua namorada; sabia bem como agradar Helena. Como eu disse, o típico namorado de uma típica garota de 16 anos.

Durante as férias de verão, Helena passava muito tempo com os amigos, principalmente, porque seus pais não tinham tanto tempo de recesso, então não podiam ir viajar por mais de duas semanas. No entanto, isso não era problema algum para ela, pois a garota sabia a fórmula para se estar bem: ficar junto de quem lhe faz bem!

Estava perto das três da tarde (horário combinado para o encontro de Martin, Anne, Tom e Jack no Parque Laje, que, por sorte, ficava a apenas 10 minutos da casa de Helena). Anne estava na casa de Helena. Seus pais também estavam trabalhando e, como não tinha nada para fazer em sua casa, ela resolveu ir até a casa da amiga para fazerem nada juntas.

Anne era (como você deve imaginar) a típica melhor amiga de uma típica garota de 16 anos: era como uma irmã; sabia dar conselhos como ninguém; sempre estava disponível para Helena; não media esforços para ajudá-la; sabia a hora de consolar e a hora em que, na verdade, ela não podia fazer nada a não ser oferecer o ombro; sabia guardar segredos como ninguém; nunca desapontava sua melhor amiga.

As duas saíram de casa e foram caminhando até o parque. O dia estava realmente maravilhoso e tudo parecia estar dando certo para todas as pessoas que cruzavam por elas na rua, pois todos estavam felizes e sorridentes seguindo seus caminhos.

154 Aluna do 9º ano do ensino fundamental do Colégio Evangélico Alberto Torres, de Lajeado/RS.

Ao chegar ao parque, avistaram Jack e Tom conversando no meio-fio da calçada da pista de skate e, no topo de uma rampa, um pouco mais à frente, Martin estava se preparando para descer.

Tom era o melhor amigo do Jack e da Anne e, por consequência, muito amigo da Helena também. Ele (como você pode imaginar) era o típico amigo de uma típica garota de 16 anos: era o cara mais popular da escola; nunca namorava por mais de uma semana; todas as garotas mais novas eram apaixonadas por ele, o qual sabia bem disso; não era exatamente uma pessoa humilde e gostava de aparecer; praticava esportes e era realmente muito bonito; era muito espontâneo, o que o deixava suas piadas ainda mais engraçadas; sabia como ser um bom amigo quando se estava precisando de um.

Logo que as garotas chegaram, Jack e Tom se levantaram, e Martin foi ao encontro deles. Jack cumprimentou Helena com um beijo na boca, e Martin fez o mesmo com Anne.

Martin era o melhor amigo de Helena e o namorado de Anne. Ele não era o típico amigo de uma típica garota de 16 anos. Aliás, ele era o oposto: tinha uma namorada incrível, muitos amigos e não tinha fama de *nerd*, apesar de ser um garoto inteligente; nunca sentira nada por Helena a não ser amizade de irmã, e vice-versa. Mas é claro que ele era, de certa forma, o típico melhor amigo de uma típica garota de 16 anos: os dois se tratavam como irmãos; viviam um na casa do outro; conheciam-se desde sempre; não viam problemas em falar sobre assuntos um tanto íntimos entre si; os dois passaram por momentos embaraçosos juntos; ele sabia fazê-la rir quando ninguém mais conseguia fazê-la parar de chorar.

Após cumprimentarem-se, Helena e seus amigos foram à sorveteria do parque. Era um lugar pequeno e aconchegante. Ficava num canto do parque, perto de um mato, e tinha muitas opções de sabores para escolher.

Helena ficou por último na fila. Estava indecisa entre sorvete de caju ou de manga e, de repente, alguém surgiu atrás dela, abraçando-a de maneira que seus braços estavam imobilizados. Por um momento, ela achou que fosse Jack, todavia olhou para o lado e avistou-o sentado, de costas para ela, esperando-a na mesa junto de Anne, Martin e Tom. Antes mesmo de Helena raciocinar o que estava acontecendo, uma voz grossa cochichou em seu ouvido “Quer um sorvetinho, princesa?”, e aquelas mãos que agora davam uma sensação de estarem sujas e nojentas começaram a “acariciar” os seus braços. Helena ficou paralisada! Não sabia o que fazer. Não tinha força para se desvencilhar dos braços daquele homem que agora cheirava seus cabelos e tocava seu pescoço.

Sem poder reagir, Helena se deixou levar para dentro do mato, onde o sujeito começou a levantar sua blusa e beijar sua nuca, empurrando-a contra uma árvore. Em seguida, sentiu seus pés saírem do chão e uma levantando-a pelas nádegas. Ninguém via, ninguém passava por perto. A menina tentou se desvencilhar daquelas mãos repugnantes, entretanto isso só fez com que a “fome” do canalha aumentasse, levando-o a beijar seus lábios com brutalidade.

Estava prestes a abrir seu short quando Helena percebeu que alguém corria em sua direção. Olhou para o lado e, no tempo de virar a cabeça, Jack surgiu e deu um soco na cara do covarde que a “agarrara”. O patife caiu no chão e Helena continuou imóvel, tremendo. Atrás de Jack, Anne, Martin e Tom vinham trazendo dois policiais. Jack abraçou Helena e perguntou “Você está bem? Esse babaca a machucou?”. A jovem continuou parada, apenas observando aquele ser desprezível caído no chão. Os amigos chegaram e junto deles os policiais. Os três abraçaram Helena, que ainda estava em estado de choque, e Anne acariciou seus cabelos, dizendo “Está tudo bem! Ele não vai mais fazer nada!”.

Helena era uma garota de 16 anos que, bem como a maioria das garotas de 16 anos, já foi vítima de assédio.

HERÓI EM DOBRO

*Camila Scherer de Souza*¹⁵⁵

O que você faria se sua vida fosse virada de cabeça para baixo em poucos minutos? E se a vida da pessoa mais importante para você corresse perigo? Isso são coisas que não ocorrem todos os dias, ainda mais se seres incomuns estão envolvidos nessa trama. Se você, caro leitor, ainda não escutou um relato parecido, vai conhecer um se continuar lendo.

Não muito tempo atrás, era comum crianças brincarem em parques e praças – hoje nem tanto – com seus pais como companhia. Oliver era um garoto tagarela de classe médio que vivia na Austrália juntamente com seu pai, Jack, dono de uma pequena franquia de lojas de departamento. Quando o garoto tinha dois anos, sua mãe sofreu um acidente de carro que retirou-lhe a vida. Então, o pai de Oliver teve que criá-lo sozinho. Os dois eram inseparáveis, iam de um lado para o outro grudados. Porém, em um trágico dia tudo mudou.

Era uma tarde normal, Jack e seu filho estavam em um parque perto da casa deles no final de tarde, como sempre faziam às sextas. Alguns minutos depois de chegarem, nuvens escuras se ergueram no horizonte. Ainda estavam longe, mesmo assim todas as crianças saíram do parque, apenas Jack e Oliver continuaram a brincar. “Recém chegamos, vamos ficar mais um pouco” dissera o garoto para o pai, que concordou em ficar mais alguns instantes.

O que os dois não previram, era que as nuvens se postariam em cima do parque em questão de segundos. Assim que Jack percebeu, começou a apressar o filho para descer do escorrega. Quando ambos estavam quase chegando na saída do parque, um pequeno funil de ar se formou. Eles começaram a correr na direção contrária. No entanto, o funil contornou o parque, levando a cerca ao céu no caminho. Então, subitamente, o pequeno funil de ar começou a se expandir se tornando um grande funil, e sem cerimônias se dissipou.

No lugar do funil havia uma criatura gigante, não parecia com nada já visto no mundo todo. Sua pele era esverdeada, seu rosto era coberto por um capacete, deixando à mostra apenas a boca que possuía dentes como de jacaré. Sua vestimenta era similar a uma armadura, porém mais simples, com peles de animais cobrindo algumas partes do corpo ao invés de metal.

Como era de se esperar, pai e filho ficaram atordoados com o monstro que se erguia sobre eles. Ao tentarem correr, o ogro passou à frente deles e uma fumaça negra cercou os três como se fosse muros. Com uma voz arrogante e fria, o ogro se pronunciou Murrough. Sem esperar reação, ele se lançou sobre Jack e Oliver. Na tentativa de proteger o filho, Jack o abraçou envolvendo o menino. Com apenas uma mão, a criatura levantou ambos e retirou Oliver dos braços do pai, que foi atirado ao chão. Murrough examinou o menino que olhava atônito para ele.

A fumaça se dissipou, contudo as nuvens continuavam escuras e a trovejar. O ogro começou a caminhar na direção onde antes ficava a saída do parque, e o pai, agora de pé, corria atrás dele gritando para soltar seu filho. Outro funil de ar tocou o solo novamente e

155 Aluna do 9º ano do ensino fundamental do Colégio Bom Jesus, de Venâncio Aires/RS.

a criatura, juntamente com o menino, desapareceram depois de entrarem no tornado. O dia voltou a ficar ensolarado como se nada tivesse acontecido.

Sem saber o que fazer Jack corre para casa. Entra esbarrando em tudo, está em estado de choque, acaba de ver seu filho ser raptado por um monstro. Ele vai direto para o computador e pesquisa tudo que vem a sua cabeça, teclando como se fosse um louco. No entanto, não acha nada, nem um monstro com nome Murrough. Para sua sorte, entra sem intenção em um site criado para fãs de ogros e outros monstros míticos. Nesse site, um ícone levava a um monstro chamado Murrough, contudo para acessar essa página, era necessário fazer um depósito em determinada conta e esperar alguns dias para acessar. Jack não tinha esse tempo. Descobriu o dono do site e seu endereço. Pegou o primeiro do aeroporto.

Chegando a Hong Kong, pegou o metrô, depois um táxi, e, finalmente, chegou ao endereço desejado. O homem que atendeu a porta era pálido, magro, tinha cabelos escuros com mechas azuis, que estavam presos em um comprido rabo de cavalo. Jack não esperou nem uma pergunta, simplesmente entrou esbarrando no homem palito, que fechou a porta com uma cara como quem dissesse “Claro que você pode entrar sem ser convidado”.

O raciocínio de Jack devia estar lento por conta do cansaço da viagem, mas estava ao contrário. Ele sentia como se seu cérebro estivesse fervendo, borbulhando. Contou tudo ao homem com uma rapidez que deixaria qualquer pessoa confusa, mas o homem acompanhou tudo, interessado e surpreso. Após Jack terminar a história, Shazi, como o homem se apresentou, levantou do sofá pensativo. Ele contou que Murrough nunca havia sido visto antes, e que Jack tinha sorte de estar vivo, porque o ogro normalmente não deixava testemunhas.

A história do monstro era triste. No passado, ele era um guerreiro, conhecido por derrotar sozinho batalhões inteiros dos mais experientes soldados. Não o conhecemos pois muitos acreditavam que ele era uma lenda e seus muitos registros foram perdidos. Reza a lenda, que ele teve sua mulher e seu filho assassinados por uma feiticeira chamada Ambika – outra personagem pouca conhecida. Em busca de vingança, o guerreiro foi até o covil da bruxa, porém ela já esperava esse ataque, armando uma armadilha. O final dessa lenda possui muitas ramificações, mas o mais conhecido é que a feiticeira transformou o guerreiro em um ogro, Murrough, que também é seu servo.

O pai de Oliver queria pular logo para o final, e descobrir como salvar seu filho. Assim que percebeu, Shazi mostrou um medalhão pendurado a um cordão que, colocado no coração do ogro, fazia com que fosse libertado do encantamento, libertando o filho de Jack junto. Mais um item era necessário para chegar a Murrough, um pergaminho, que também estava com Shazi. Devia ser lido as palavras exatas ali escritas no mesmo local onde o monstro aparecera. Com tudo que precisava, Jack voltou de imediato para casa para completar a missão que havia prometido para ele mesmo: salvar seu filho.

Quando chegou em casa já era noite, a cidade estava vazia. Jack se lembrou que tinha uma espada que servia de decoração em sua casa, mas já havia servido como uma arma de verdade no passado. Chegando no parque com o pergaminho, a espada e o medalhão, recitou as palavras que Shazi havia escrito num papel para Jack – até porque ele não sabia ler aquelas letras que mais pareciam rabiscos a seu ver – no mesmo lugar onde aparecera o tornado. E poucos segundos depois, outro tornado apareceu e o engoliu.

Aterrissou em um chão duro e frio. Ouviu passos pesados e se escondeu atrás de uma pedra com muita dificuldade por conta do enjoo que a viagem havia causado. O lugar parecia uma espécie de caverna subterrânea com inúmeras bifurcações, a única luz vinha

das tochas espalhadas pelas paredes. Jack espiou com cuidado por cima da rocha, viu seu filho do outro lado, sentado dentro de uma jaula de madeira. Os passos se tornavam mais altos, o ogro estava perto.

Assim que Murrough adentrou na bifurcação, Jack saltou detrás da pedra, assustando o monstro. Não pensou duas vezes antes de começar a golpear o ogro com sua espada. Porém, a lâmina estava cega, e o monstro era muito alto para Jack apenas jogar o medalhão e torcer para acertar no coração.

Para sorte de Jack, o ogro era lento, o que lhe dava uma vantagem para derrotá-lo. Não sabia mais o que fazer, sua espada não tinha efeito sobre a pele grossa da criatura. Nesse momento se lembrou de uma corda que tinha na mochila, com um pouco de criatividade conseguiria fazer uma armadilha que derrubasse Murrough. Jack prendeu uma ponta da corda em uma pedra grande e começou a correr em volta do ogro, enrolando a corda nas pernas dele. Feito isso, passou correndo por debaixo das pernas do ogro e prendeu a outra extremidade da corda em outra pedra relativamente grande.

Assim que Murrough tentou se virar, perdeu o equilíbrio e caiu para trás. Sua cabeça bateu com força no chão, deixando-o inconsciente. Aproveitando a oportunidade que ele mesmo havia criado, Jack largou a corda e correu em direção do seu filho. A espada que levava serviu, ao menos, para quebrar a porta da cela. Ao libertar Oliver, o menino e seu pai se abraçaram. Ambos não sabiam se choravam ou riam. O momento mais feliz podia ter durado mais alguns minutos se os gemidos do ogro caído no chão não lembrassem a Jack que sua tarefa ainda não havia acabado.

Jack se postou de pé ao lado do ogro. Estava feliz, não apenas por ter seu filho ao seu lado novamente, mas também por poder libertar o guerreiro que se tornara servo de Ambika, a feiticeira. Colocou o medalhão no lado esquerdo do peito do ogro. Logo depois de entrar em contato com a grossa pele da criatura, a pedra se iluminou, e luzes saiam de dentro dela e rodeavam Murrough. Em pouco tempo o corpo da criatura se transformou em uma luz que flutuava na frente de Jack. O espírito se curvou em sinal de agradecimento e desapareceu atravessando o teto.

Em casa, e tudo normal novamente, Jack e Oliver, pai e filho, seguiram sua vida simples de antes. Mas eles sabiam que nada seria igual novamente. Esses quatro dias haviam sido muito diferentes dos outros centenas que já haviam vivido. Embora não pudessem contar para ninguém, ainda fantasiavam em suas cabeças cada momento dessa aventura e tinham esperanças de que isso jamais acontecesse novamente, afinal um raio não cai duas vezes no mesmo lugar. Ou cai?



UNIVATES

R. Avelino Tallini, 171 | Bairro Universitário | Lajeado | RS | Brasil
CEP 95900.000 | Cx. Postal 155 | Fone: (51) 3714.7000
www.univates.br | 0800 7 07 08 09