



XXVI Jornada do Gelne

Área Temática 14 **Literatura e estudos intersemióticos**

**ANAIS ELETRÔNICOS DA XXVI JORNADA DO GRUPO DE
ESTUDOS LINGUÍSTICOS DO NORDESTE**

Capítulo da obra *Pesquisas em Língua, Linguística e Literatura no Nordeste:
uma Jornada de quase 40 anos do Gelne*. ISBN 978-85-66530-69-8



A IMAGEM DA FEMINILIDADE NA OBRA “AS FILHAS DE LILITH” DE CIDA PEDROSA E NOS FILMES HOMÔNIMO

CHEYENNE FERNANDES SILVA (GELNE)

Introdução

A obra *As filhas de lilith* (2009), de Maria Aparecida Pedrosa Bezerra¹, conhecida como Cida Pedrosa, nasceu em Bodocó, no Sertão do Araripe pernambucano, em 18 de outubro de 1963, advogada, com inclinação para as artes, faz uma representação da feminilidade no horizonte literário. Através da poética, revela de forma ousada o erotismo feminino. Relacionando o corpo feminino como um instrumento de luta, as desigualdades sociais, gênero e a relação religiosa. A partir da poética feminina de Cida Pedrosa, fora construído um projeto audiovisual, *Os olhares sobre Lilith*² (2011), para levar os seus espectadores a uma nova experiência visual. Assim como a obra *As filhas de lilith*, o projeto é constituído por vinte e seis curtas-metragens, ou seja, vinte e seis personagens femininos, que criam novos discursos sobre um novo olhar feminino. Para a realização do artigo, foi selecionado dois poemas, ofélia e elisa³, logo também as duas produções dos curtas-metragens dirigidos pelas diretoras Mannuela Costa e Alice Gouveia. É através da intersemiose, que serão demonstradas a feminilidade que cada projeto compreende, nesse caso, a construção dos poemas é transmutada para símbolos imagéticos, isto é, a interpretação ocorre por signos não verbais, no formato fílmico.

1. <http://eleicoes.uol.com.br/2012/candidatos/2012/vereador/pe/18101963-cida-pedrosa.htm>

2. O projeto audiovisual não segue a mesma estética ortográfica da autora Cida Pedrosa, que usa os nomes próprios de forma minúsculas.

3. Os títulos dos poemas de Cida Pedrosa são grafados em letras minúsculas.

A história da feminilidade nos poemas *ofélia* e *elisa*

No Brasil, o início da chegada dos portugueses, deparou-se com a beleza sedutora das índias, pardas, curvaturas voluptuosas, e suas “vergonhas” de fora, que provocou nos estrangeiros o despertar dos desejos pelos seus corpos nus e, seguidamente, passaram a dominá-las para as necessidades das suas aspirações carnavais. Por conseguinte, a história da inferioridade da sexualidade feminina brasileira, se inicia a partir de atos culturais dos estrangeiros, ou seja, a cultura europeia constrói no Brasil a inferioridade e a dependência sexual da mulher.

Aos olhos dos colonizadores, a nudez do índio era semelhante a dos animais; afinal, como as bestas, ele não tinha vergonha ou pudor natural. Vesti-lo era afastá-lo do mal e do pecado. O corpo nu era concebido como foco de problemas duramente combatidos pela igreja nesses tempos: a luxúria, a lascívia, os pecados da carne. Afinal, como se queixava padre Anchieta além de andar peladas, as indígenas não se negavam a ninguém. (DEL PRIORE, 2011, p.17).

A igreja é a grande sujeita dessa construção patriarcal sobre o gênero. Traz a culpa no feminino ao surgimento do pecado na terra, relacionando Eva, que perpetuou o Pecado original, comendo do fruto proibido no Paraíso, e a responsável pelo sofrimento do homem. Justamente essa a ideia que é carregada no título do livro *“As filhas de lilith”*; a autora Cida Pedrosa resgata este mito do pecado original. No entanto, a autora Cida Pedrosa coloca nos seus poemas a “cura” para este mal imposto pela sociedade no feminino. Cida Pedrosa⁴ argumenta, dizendo: “Acho que nós, mulheres, carregamos essa culpa, e isso é uma crueldade sem fim”. Segundo Del Priore (2011, p. 35), “entre os séculos XII e XVIII, a Igreja identificava, nas mulheres, uma das formas do mal sobre a terra”. E acrescenta:

4. Na entrevista ao Diário de Pernambuco: <http://quadro-magico.blogspot.com.br/2009/05/versos-para-as-insubmissas-filhas-de.html>

Venosa e traiçoeira, as mulheres eram acusadas pelo outro sexo de ter introduzido sobre a terra o pecado original ao comer do fruto proibido. O homem procurava uma responsável pelo sofrimento, o fracasso, o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. (DEL PRIORE, 2011, p.35).

Até o século XVI, a palavra *erótico* ainda não constava no dicionário brasileiro. Em 1566, na França, surgira a palavra *erótico*; que significa uma relação de amor, e fora o início dos descobrimentos do corpo e o nu. Porém, a sensualidade da época não era a mesma que insere no século XXI.

O erótico, no período colonial, via os seios da mulher como um órgão que simbolizava a maternidade e o pudor, esse órgão memorava a imagem da Virgem Maria, na arte barroca, que exibia na escultura o Renascimento de Jesus com o bico dos seios a mostra.

No poema “elisa” mostra uma personagem com os seus desejos omitidos, pois a igreja condenava esses atos imorais. A igreja admitia o prazer como uma questão de obrigação entre os cônjuges durante o casamento, sua negação era pecado. E controlava também, principalmente, os que não eram casados. A igreja pregava a importância da castidade da mulher para o seu marido. Portanto, a religião tinha uma grande força nos relacionamentos, formando uma tríade, o homem, a mulher e a igreja. A religião controlava toda a vida sexual, em especial a mulher, e a desobediência às regras ou às leis da igreja tratavam como algo demoníaco. Portanto, “elisa” representa essa mulher, de uma época em que seus desejos sexuais eram considerados diabólicos para a igreja e condenada pelo coletivo social. Segundo Del Priore (2011, p. 48),

Para as igrejas cristãs, toda relação sexual que não tivesse por finalidade a procriação confundia-se com prostituição. Em toda Europa, as autoridades religiosas tinham sucesso ao transformar o ato sexual e qualquer atrativo feminino em tentação diabólica.

Por volta de 1845, as mulheres consideradas de bons modos eram aquelas que não tinham o conhecimento do que seria a sensualidade. Porém, o universo feminino inicia a curiosidade do “saber dos sentidos”. A vivência do erótico para a busca do prazer e os desejos do corpo resultará no seu autodescobrimento. A feminilidade era “perdida” no seu “eu” durante séculos, e passa a se encontrar, na mulher moderna. Conforme Andrade, 2004, p.107,

Através de uma rede de saberes em que o corpo se insere, se estabelece, sempre, novas relações de poder e estas relações vão posicionando os sujeitos de modos diferenciados no espectro social. Estes saberes não dizem apenas sobre o corpo, mas dizem também sobre a sexualidade das pessoas, sobre os modos de ser homem ou mulher, branco ou negro, jovem, adulto ou velho. (ANDRADE, 2004, p.10 apud ARIMATÉIA, 2011, p.6)

É a partir de 1920 que aos poucos a liberdade sexual feminina vai ganhando “os mesmos” privilégios do homem, ao passarem a ter o conhecimento de seu poder, tanto sexual quanto social. Este conhecimento sexual é visto no poema “ofélia” que a autora Cida Pedrosa (2009) reporta, dizendo: “exemplo de mulher resolvida”. Para essa conquista feminina, foram muitas marchas históricas de lutas femininas a procura de espaço na sociedade, e etapas do conhecimento do seu corpo nu, contra o pensamento patriarcal radical e as doutrinas da igreja.

É a chegada dos anos setenta no Brasil, uma marca histórica, que faz as mulheres saírem para as ruas contra a ditadura militar e a censura, uma busca para uma qualidade de vida para o gênero. Entre elas se discutiram vários temas, principalmente, sobre a repressão a sua sexualidade. Declara Duarte (2005, p. 233) que

(...) no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que as mulheres se posicionassem também contra a ditadura militar e censura, pela redemocratização, pela anistia e por melhores condições de vida. Mesmo assim, ao lado de tudo isso, as mulheres discutiram o direito à sexualidade, ao prazer e ao aborto. ‘Nosso corpo nos pertence’ era o grande mote, que recuperava, após mais de 60 anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século haviam promovido sobre a sexualidade.

A mulher, aos poucos, principia as suas experiências eróticas, assim, tendo o conhecimento do seu próprio corpo, ou seja, um conhecimento de si mesma. Des-sas novas consciências, encontra-se uma construção de sua identidade, separando de um molde de inferioridade em relação ao sexo masculino. A personagem ofélia é uma mulher que não se mostra mais submissa ao sexo masculino, ao contrario, é uma mulher independente, chefe e inteligente. Segundo Toledo e Souza:

Acerca da experiência erótica como via de emancipação, reportamo-nos a Angélica Soares (1999, pp.102-103), segundo quem, ao transgredir a proibição, a mulher investe na construção de sua identidade. assim, o autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência de seu poder de transformá-lo. Ou seja, ao romper com o modelo dominante da superioridade masculina, permitindo-se vivenciar sua sexualidade como uma experiência erótica, que busca o prazer e não meramente a reprodução, atuando na construção de seu próprio “eu” feminino, ela é capaz de atuar também como construtora da sociedade. (TOLEDO E SOUZA, 2012, p. 146)

As mulheres passaram a vestir roupas curtas, exibir sua sensualidade, assim, anunciando a nova mulher, a mulher moderna. Mas o pensamento da igreja ainda era que a mulher deve ser dona de casa, esposa e mãe. Segundo Kuri Souza (2005, p.15) “(...) a mulher formava um tripé mãe-esposa-dona-de-casa era apoiado e reforçado pela igreja, Estado e principalmente, pelo homem”.

As transformações culturais, econômicas e sociais decorrentes do advento da República, da imigração e industrialização, aliadas as ideias vanguardistas vindas da Europa, impulsionaram mudanças de comportamentos (...) (KURI SOUZA, 2005, p. 14)

Esses novos costumes trazidos da Europa ao Brasil fez surgir novas perguntas sobre a sexualidade, rompendo com os costumes da época. O feminino começava a vivenciar inéditas funções, a qual anteriormente não tinha o poder de exercer certas funcionalidades na vida social, exibir suas emoções com liberdade, sem repressão sexual.

Diante da variedade de questionamentos, experiências e linguagens tão novas que as cidades passaram a sintetizar, intelectuais de ambos os sexos elegeram como os legítimos responsáveis pela suposta corrosão da ordem social a quebra de costumes, as inovações nas rotinas das mulheres e, principalmente, as modificações nas relações entre homens e mulheres. (KURI SOUZA, 2005, p.14 apud SEVCENKO, 1998. p. 15)

Portanto, na modernidade, a mulher conquista o seu espaço e deixa de ser escrava do seu próprio corpo, ou seja, um objeto sexual do sexo masculino; passa-se a viver a liberdade dos seus desejos sexuais. O homem não se enquadra mais como o superior do seu corpo. Na contemporaneidade, a mulher é vista como uma participante de direitos sociais, de modo geral, tanto político quanto as práticas sexuais. Argumenta Franco (1994, p. 101) que

Desde cedo a *intelligentsia* conheceu a necessidade de recodificar a posição da mulher na sociedade. As mulheres eram cruciais para a comunidade imaginada na condição de mães dos novos homens e guardiãs da vida privada, a qual, a partir da independência, era cada vez mais tida como um refúgio de turbilhão político.

Um exemplo dessa nova mulher do século XXI, podemos identificar no poema “ofélia”, não tem filhos e nem marido, mora sozinha, trabalha e tem a liberdade tanto social quanto nos seus atos sexuais.

Do poema a cinematografia

A obra *"As filhas de lilith"*, de Cida Pedrosa, os poemas se desenvolvem também de maneira fílmica. A construção do poema é "modificada" para símbolos imagéticos, isto é, a interpretação ocorre por signos não verbais, um estilo fílmico. Apesar das duas linguagens serem distintas, e trazer especificidades de cada uma, elas exercem uma relação tradutora, as quais não se embaralham. Por conseguinte, uma tradução intersemiótica, segundo Plaza afirma que:

Contudo, todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno de TI estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução. (PLAZA, 1987, p.12)

João Batista Brito (2006, p. 20), baseado no esquema de adaptação de Vanoye, elaborou um esquema de seguimentos relacionados à adaptação de obras literárias e fílmicas que serão lembradas durante todo o processo de adaptação. Portanto, a interpretação artística, da poética para o estilo fílmico, as obras são sujeitas a seis qualificações: ampliação, redução, adição, simplificação e deslocar ações da narrativa.

Redução: Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme. Adição: Elementos que estão no filme sem estar no texto literário. Deslocamento: Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial. Simplificação: Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior. Ampliação: Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance. Transformação

Propriamente Dita: Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes. (BRITO, 2006 p.20)

O curta-metragem de “Elisa” realizado pela diretora Alice Gouveia, a personagem Elisa é devota da igreja católica, e sempre está com o seu terço na mão.

A poesia *elisa* é assim iniciada:

sempre quis fazer amor com deus
na igreja
enquanto todos rezam (PEDROSA, 2009)

O início do curta-metragem sofre uma adição na cena, pois mostra a personagem caminhando no corredor da igreja em direção ao altar, a joelha-se e reza com o seu terço na mão. Em algumas situações, as adaptações se tornam mais ricas na sua estética de arte do que a obra original, recebendo jogos estéticos ou adição ou subtração, mas não convém a quantidade, mas a qualidade da adaptação. Ainda na mesma e na sequência da cena, também ocorre, uma transformação, a personagem no curta-metragem está sozinha na igreja, enquanto, no poema mostra a personagem na igreja juntamente com os outros devotos, rezando, ou seja, a igreja estava “cheia” e a personagem admirava os anjos “sua cabeça viaja pela beleza dos anjos” (PEDROSA, 2009), e na questão fílmica Elisa⁵ admira somente a imagem de cristo, representada por um sexo feminino. Segundo Garber citado por Hutcheon (2003)

Segundo Marjorie Garber (2003, p.73-74) e desejar recontar a mesma historia repetidas vezes e de modo diferente. Com as adaptações. Parece que desejamos tanto repetição quanto a mudança. Talvez seja por isso que, os olhos da lei, adaptação é uma “obra derivativa”, isto é, baseada numa ou mias obras preexistentes, porém “reencenada, transformada” (Apud HUTCHEON, 2011, p.31)

5. O curta-metragem não adapta a estética artista de Cida Pedrosa em usar os nomes em letras minúsculas.

Hutcheon (2011) também relata que:

[...] engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. [...] O modo performativo que nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou relacionar histórias. (HUTCHEON, 2011, p.48)

A câmera focaliza a expressão do rosto da personagem Elisa, que descreve cada linha de dor, sofrimento, angústia e desejo, isto é, todos os adjetivos que a feminina insere no seu mundo fragilizado e de “batalha”; durante sua reza, exhibe cada parte do corpo de Cristo, que é representada por um sexo feminino, como dito anteriormente, destacando as partes do corpo feminino ensanguentado e as marcas de torturas, intertextualizando com a história bíblica de Cristo⁶ em relação ao sofrimento histórico da mulher, social, sexual, profissional. Nota-se a diferença de pensar de cada autor. Segundo Peirce, o pensar sobre o outro pensar é uma mera interpretação imediata, mas não reside uma significação, apenas o identificar ou sentir.

Segundo Peirce, um conhecimento imediato não é possível, visto que não há conhecimento sem antecedentes pensamentais. Negando, portanto, a concepção cartesiana da intuição como conhecimento imediato, para Peirce, qualquer pensamento presente, na sua imediaticidade, é mero sentimento e, como tal, não tem significado (...). (PEIRCE apud PLAZA, 1987, p.18).

O curta-metragem desenvolve a narrativa feminina enfatizando cada parte e detalhes do corpo feminino com o sangue escorrendo em todo o corpo, posteriormente, a imagem amplia o ângulo e revela o corpo inteiro de uma mulher negra na cruz, assim como a imagem de Cristo. Elisa ergue suas mãos, adorando a imagem feminina. Diferentemente do poema, o curta-metragem, na última cena, há uma sig-

6. Depois de crucificarem, dividiram as roupas dele, tirando sortes. Mateus 27.35

nificação apenas na simbologia da imagem, a personagem Elisa acalma-se, expressa em seu rosto um alívio e um ar de felicidade, como se fosse perdoada por todos os seus pecados, enquanto no poema, revela em escrito da seguinte forma “pecado nas mãos e perdão na boca” (PEDROSA, 2009); como diz Hutcheon (2011), “[...] uma historia contada não é o mesmo que uma historia mostrada [...]”. (HUTCHEON, 2011, p.35), portanto, uma transformação de significado para o significante.

Relatando em palavras na última cena, “ELISA sempre quis fazer amor com Deus” diferentemente do poema que se inicia com a frase, portanto, houve um deslocamento, dado que o curta-metragem não está na mesma sequência do poema. Nota-se a forte simbologia feminina negra na imagem fílmica. Segundo Pignatari, é um processo de transcodificação semiótica:

[...] se satura um código, extrapolando a mensagem para outro ou outros códigos, o que caracteriza uma operação pansemiótica ou intersemiótica que é, ao mesmo tempo, um operação metalinguística desvendadora da natureza do signo e da linguagem em sentido lato (PIGNATARI, 2004, p.119)

Entretanto, o poema e o curta-metragem de Elisa representam uma conexão sobre sua estética de arte, mas não especificamente iguais. A adaptação não é necessariamente um sinônimo de fidelidade ao texto adaptado. Conforme Pignatari (2004, p. 97), “[...] a saturação de um código ao outro, estão estreitamente vinculadas a operações de natureza isomórfica [...]”. Os adaptadores apenas reproduzem o texto ou filme, ou etc. cada adaptador faz sua estética de arte, o seu molde. De acordo com Hutcheon, Roland Barthes chamou:

em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, “estereofonia” plural de ecos, citações e referencias” (Barthes, 1997, p 160). Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente dupla ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações. (BARTHES apud HUTCHEON, 2011, p. 28).

O poema ofélia é iniciado assim:

exemplo de mulher resolvida
conseguiu tudo o que quis (PEDROSA, 2009).

Logo de início, o curta-metragem insere uma adição, trazendo a reflexão dos pensamentos da personagem Ofélia: “dizem quando a gente morre a vida passa por um segundo em nossas cabeças”, apresentando a personagem deitada em sua cama de forma ousada. Em consecutivo, a diretora realiza mais uma adição, colocando na cena várias propagandas de “chocolate, chocolate [...]” recortadas, por conseguinte, uma intertextualidade com marcas de chocolates com os desejos femininos.

Em sequência, mostra à personagem de farda escolar e também traz ilustrações de animações de livros, indicando à inteligência ou conhecimento feminino, ou seja, a liberdade feminina ao direito de ter acesso aos meios de aprendizagens, como dito anteriormente, que as mulheres não tinham acesso à educação; elas eram educadas em casa pelos seus pais. Segundo Malcolm Bradbury, citado por Plaza, uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio (BRADBURY Apud HUTCHEON, 2011, p. 192). E na volta para casa à personagem diz “nunca mais vou me apaixonar”. Portanto, a diretora Mannuela Costa acrescenta na narrativa os fatos que propulsionou a personagem feminina ser uma “mulher resolvida” (PEDROSA, 2009), uma feminina decidida nas sentenças de sua vida. Na cena que Ofélia está sentada na cadeira lendo um livro, que não expõem de quem é o autor ou de que assunto se trata, entretanto, uma simplificação, e também um deslocamento, visto que no poema não acompanha a mesma cronologia fílmica – “lê neruda⁷ em espanhol” (PEDROSA, 2009).

No poema de ofélia narrar que a personagem “ensaia um tango/ liga a TV” (PEDROSA,2009); e no curta-metragem, revela a personagem praticando esporte com uma vestimenta que valoriza o seu corpo feminino. Segundo a professora

7. A autora, Cida Pedrosa, compõe seus poemas sem o uso da forma maiúscula, isto é, os nomes próprios são escritos em minúsculos.

Patrícia Lessa, durante todo o século XIX, na Europa, essa ideologia da natureza feminina foi fundamentada “cientificamente”: buscava-se provar que a mulher é fisicamente inferior ao homem, inclusive pela capacidade de engravidar. (LESSA, 2004), portanto, uma transformação.

A adição, na animação do curta-metragem, captando o contexto cidade, onde Ofélia caminha pelo centro urbano, se questionando “quem sabe Francisco, Pedro ou Julia”, fazendo-nos subentender que a personagem está grávida, isto é, mãe solteira. Porém, não deixando o seu direito de amar de novo “não precisa ser para sempre”, sair com as amigas e ser feliz. A última cena retoma a cena inicial apenas por imagem, na visão romancista seria uma narrativa em *in ultimas res*, segundo Aguiar e Silva (1984, p. 751-752), pode mesmo acontecer que o romancista principie o discurso *in ultima res*, digamos assim, de maneira que as páginas iniciais narram, eventualmente com ligeiras modulações, a situação com que se encerra a sintagmática diegética. Também podemos incluir um *flashback* da personagem, que narra os fatos passados de sua vida, enfim, “a vida continua”.

Considerações finais

O trabalho colaborou para a compreensão das metamorfoses do perfil feminino inserido na obra *As filhas de lilith* na relação com o curta-metragem, referindo-se aos poemas elisa e ofélia, destacando as características da feminilidade de ambas as obras de artes.

O artigo foi desenvolvido tendo em vista o contexto histórico do feminino sobre a feminilidade desde a época colonial até o século XXI, de modo breve, para embasar o conhecimento que é desenvolvido na narrativa poética da autora Cida Pedrosa, que lida com a busca de estereótipos de mulheres “reais”.

Na versão fílmica, *Os olhares sobre Lilith*, enfatiza todo o desejo e a liberdade feminina, que são encontradas nas personagens Ofélia e Elisa. Ofélia retrata a liberdade dos desejos sexuais da mulher contemporânea, já Elisa é a busca do perdão por expor seus desejos; e nesta procura, consegue o perdão e a revelação da verdade do poder feminino e o alívio em sua alma.

Na obra, *As filhas de lilith*, destaca-se a visão crítica da sociedade ao feminino, onde seus desejos não são libertados, pois a humanidade a condena, a exemplo da personagem elisa. Uma identidade feminina condenada e reprimida as suas vontades. E ofélia é a superação de uma mulher que passa “por cima” da sociedade.

Da análise intersemiótica, foram destacadas diferenças e semelhanças no poema em relação às personagens femininas; também foram ressaltadas as cenas adicionadas que não são encontradas na obra, mas estão presentes no curta-metragem.

Referências

- AGUIAR E SILVA, **Teoria da literatura**. 6. ed. revista, VOLUME I, Livraria Almeida Coimbra, 1984.
- ARIMATÉIA, Maria José. **Lilith o corpo no corpo literário**, 2011. Disponível em < http://www.interpoetica.com/pdf/lilith_o_corpo_no_corpo_literario.pdf acesso 04 de janeiro de 2015.
- BATISTA DE BRITO, João. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo, Editora Planeta, 2011.
- DUARTE, Constância Lima. **Literatura e feminismo no Brasil: primeiros apontamentos** In Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora Editora Universitária – João Pessoa, 2005.
- FRANCO, Jean. **Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional*** In Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- KURI SOUZA, Aida. **A personagem feminina na literatura brasileira**. Criciúma: EDITORA, 2005.
- LESSA, Patrícia. **O sexo a quem compete?** In Revista de história da biblioteca nacional, nº108, p. 52-54, Rio de Janeiro, setembro 2004.
- PEDROSA, Cida. **As filhas de lilith**. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.
- TOLEDO E SOUZA, Mailza Rodrigues. **Erotismo e emancipação feminina na poesia de duas mulheres**. São Paulo: Revista ContraPonto, 2012.

A SAGA DO *HOMEM ORDINÁRIO* NA OBRA DE JOSUÉ DE CASTRO - *HOMENS E CARANGUEJOS*

MARIA ELIZABETE NASCIMENTO DE OLIVEIRA¹ (UNEMAT)
ELIZABETH BATTISTA² (UNEMAT)

Primeiros cenários

Esta abordagem tem como premissa discorrer a saga do *homem ordinário* em busca da sobrevivência na sociedade de produção, tendo como objeto de análise a obra *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro, o qual já em início da narrativa depõe que tem consciência do seu ato criador frente ao mundo representado. Nesse sentido, iremos trabalhar com a concepção de que a narrativa e a escrita carregam as marcas do ser humano e que, portanto, esta é a materialização da memória.

A narrativa está povoada de linguagens, a qual está sujeita a opção ideológica do narrador que detém a arte do contar, é ele o artífice da palavra que tem o poder de tear, de fazer uso de um tecido portador de fios inovadores, que se estrutura com e pela linguagem. Esta, portanto, não está ilesa também da ideologia do leitor, já que o romance apresenta-se com fios entreabertos, capazes de trazer o espectador à cena.

Na busca por reportar o leitor à abordagem do romance, o autor apresenta antes do sumário quatro epígrafes, de onde ressoa a temática principal do enredo: a fome, vejamos:

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT/Universidade do Estado de Mato Grosso – PPGEL. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso/FAPEMAT. Email: m.elizabte@gmail.com. Sob orientação da professora Elza Assumpção Miné/USP-Universidade do Estado de São Paulo.

2. Professora Doutora/UNEMAT.

O que significa a literatura num mundo que sofre fome? Como a moral, a literatura necessita ser universal. O escritor deve, pois, colocar-se do lado da grande maioria – bilhões de famintos – se quiser dirigir-se a todos e ser lido por todos (Jean-Paul Sartre).

Sabes que passarão séculos e a humanidade proclamará pela boca do seu saber e da sua ciência que não existe o crime e, em consequência, tampouco o pecado – que só existe a fome (Fedor Dostoievski).

Em cada parada me esperava uma fome; diante de cada fome me esperava uma sede (Andre Gide).

O ventre é a base sólida: o pão, o vinho e a carne devem preceder a tudo, pois, são com pão, vinho e carne pode-se criar Deus (Nikos Kazantzaki). (Castro, 2001, p.05)

As epígrafes supracitadas, nos reportam às proposições de Antonio Candido no ensaio, *O direito à literatura* (1995), no qual o autor enfatiza que a literatura com seu poder humanizador evidencia que embora o saber popular seja de suma importância, é necessário abrir possibilidades para que a classe oprimida da sociedade tenha acesso às diversas culturas e saberes. Que, muitas vezes, esse acesso não acontece por conta das condições socioeconômicas, pois apenas a minoria da sociedade tem acesso aos cânones da produção literária e que, precisamos compreender que o avanço nas condições sociais, políticas e culturais não indica melhores condições de vida a todos.

A literatura ao subverter as sanções oficiais apresenta um mundo sonhado, onde todos tem direito e acesso à liberdade, onde as diferenças e conflitos, em vez de traçarem as rupturas que nos dividem em classes, são elementos que fortalecem os conhecimentos sobre as diversidades que compõem o cosmo. Ou seja, a literatura não precisa ensinar, mas por meio da leitura ela aciona percepções, “desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (Candido, 1995, p. 249).

O tempo da experiência humana, tal qual descrito na narrativa, apresenta-se de modo descontínuo, fragmentado e, portanto, diferente do tempo cronológico, da industrialização, onde este aparece de forma fixa e homogênea. Assim, é possível perceber que:

o mundo dos romances não é uma cópia assética dos acontecimentos históricos; mas esse mundo ficcional é tão verdadeiro quanto o outro e não se trata de questões de verossimilhança; trata-se dos vários níveis da realidade humana, dos diversos patamares em que se desenvolve a existência de cada pessoa. (FERREIRA, 2015, p. 46)

É, portanto, na materialidade desse seu primeiro e único romance, que Josué de Castro relata o percurso físico e existencial dos moradores do mangue nos arredores do Recife/Brasil. Em um tom memorialístico e autobiográfico, o autor nos ajuda a compreender que o sistema capitalista, ao adequar o ser humano ao tempo da produção, acaba por destruí-lo em sua possibilidade de ser e submete-o à reprodução mecânica. No entanto, o próprio viver, instiga o contraste entre a realidade e o sonho.

O livro apresenta a seguinte subdivisão: prefácio um tanto gordo para um romance um tanto magro; capítulo primeiro: de como o corpo e alma de João Paulo se foram impregnando do suco dos caranguejos; capítulo segundo: de como aparecem aos olhos de João Paulo os cavaleiros da miséria com suas estranhas armaduras de barro; capítulo terceiro: da estranha maneira do padre Aristides fabricar tempestade para pegar guaiamuns. Dos ingredientes utilizados e das consequências; capítulo quarto: de como o chão fugiu de repente debaixo dos pés dos milionários da borracha; capítulo quinto: de como Zé Luís falou com Deus sem antes se benzer; capítulo sexto: de como a fome fez de Zé Luís, honrado vaqueiro do sertão, um reles ladrão de queijo; capítulo sétimo: de como Seu Maneca quase se desfez na diarreia da fome; capítulo oitavo: de como os moradores da Aldeia Teimosa construíram na marra a sua cidade; capítulo nono: de como João Paulo ficou conhecendo melhor seus vizinhos através do espelhinho de Cosme; capítulo décimo: de como as águas cresceram por sobre o ventre da terra; capítulo décimo primeiro: de como as águas da cheia, baixando, arrastaram com elas toda a força de viver dos habitantes do mangue; capítulo décimo segundo: de como vive a gente do Nordeste: morrendo e aprendendo; capítulo décimo terceiro: de como João Paulo, ouvindo a tempestade dos homens, virou caranguejo. Ao dar ênfase à subdivisão dos capítulos queremos enfatizar que estes são nomeados como se apresentasse uma metodologia da fome, haja vista a recorrência do termo “de como”, este parece enfatizar o contínuo

processo de degradação da vida daquela gente que vivia nos mangues. No décimo segundo capítulo, o autor coletiviza a morte de Cosme, como se esta fosse o fim de toda aquela gente, ao considerar que Cosme não conseguiu viver para ver seu sonho ser realizado, o autor deixa implícito que também é assim com a classe menos favorecida socialmente, eles não conseguem viver para concretizar suas utopias, pois o poder operante suga-lhes a carne e a alma, porém estes lutam com afinco até o último momento, a fim de reverter a realidade de exclusão na qual são submetidos.

Em *Homens e Caranguejos*, o enredo se desenvolve como se fosse portador da memória e apresenta com precisão po-ética o conceito de *homem ordinário* discutido por Michel de Certeau (2002), onde a relação de poder existente na sociedade impede a total autonomia e liberdade do ser humano. A narrativa explora a *verdade* da condição humana, na qual a ficção só pode existir na dual tensão entre o mundo real e o ficcional.

Contexto histórico-social de *Homens e Caranguejos*, sob a lente de Josué de Castro

Josué Apolônio de Castro viveu entre os anos 1908 (Pernambuco/Brasil) a 1973 (Paris/França), médico, nutrólogo, professor, geógrafo, cientista social, político, escritor e ativista brasileiro dedicou sua vida ao combate à fome. Foi, ainda, professor universitário, tanto no Brasil quanto no exterior, como também embaixador do Brasil, em Genebra, até ser cassado pelo governo militar em 1964. Seu principal foco era compreender a fome como um acontecimento de exploração socioeconômica, produto de dominação política e, portanto, um fenômeno social de âmbito mundial. O autor foi indicado duas vezes ao Prêmio Nobel da Paz, entre as suas obras de referência, podemos destacar: *A Geografia da fome* (1946) e *Geopolítica da fome* (1951), ambas publicadas em mais de 25 idiomas. Faleceu em Paris em 1973.

A narrativa: *Homens e Caranguejos* foi lançada em 1967 e conta a trajetória da vida que desponta entre a miséria dos habitantes da lama do mangue em Recife no Brasil. Trata-se de um cenário onde perpetua a injustiça e a exclusão social alinhavada às garras do sistema social vigente. Enredo que provoca-nos a compreender que o conceito de uma sociedade unilateral é bastante cômodo aos dominantes e que as produções literárias dos autores engajados nos incitam a descortinar a ver-

dade instituída para ver/sentir outras sociedades que estiveram e permanecem à margem da contemporaneidade.

Na abertura da narrativa intitulada *prefácio um tanto gordo para um romance um tanto magro*, o autor nos coloca diante da antítese da fome ao fazer a descrição minuciosa do contexto de sua produção, a qual permeia todo o enredo, explicita que a figura de linguagem supracitada se deve ao fato de tratar-se de “uma obra magra, seca, com pouca carne de romance” e que, portanto, as considerações preliminares têm a função de saciar a fome do leitor por sustância e que, além disso, foi a forma que encontrou para engordá-lo um pouco, por meio de conjecturas que a amarra aos aspectos socioeconômicos.

Ao fazer uso de interrogações o autor, além de convidar o leitor para o diálogo, coloca em dúvida a estrutura do romance, pois diz não saber se trata mesmo de um livro de romance, de memória ou de uma autobiografia, o que afirma é que conta a história de uma vida diante do seu espetáculo multiforme (Castro, 2001, p.10). Por meio da leitura atenta das primeiras páginas, onde o autor traça a contextualização do romance que escreveu, compreendemos que a vida não cabe nos registros históricos e geográficos apenas, tanto que, mesmo após ter escrito os livros supracitados, *o autor sentiu necessidade de escrever ele mesmo*, ou seja, de descrever suas percepções sobre a temática da fome, tendo como balizadora a sua própria trajetória e conflitos existenciais. Na narrativa há o entrelace entre os fatos históricos e ficcionais, de tal modo que não nos permite distinguir a fronteira entre ambos.

O narrador segue a descrição em primeira pessoa e ressalta a isomorfização, processo que apaga as individualidades e as subjetividades dos seres humanos, tornando-os uniformes, sofrido pelos habitantes do mangue. Enfatiza ainda, ter sido nesse contexto de miséria e escravização que descobriu o fenômeno da fome e suas implicações político-sociais e econômicas. Assim, tece o seguinte depoimento:

O fenômeno se revelou espontaneamente a meus olhos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis da cidade do Recife: Afogados, Pina, Santo Amaro, Ilha do Leite. Este é que foi a minha Sorbonne: A lama dos mangues do Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejos. Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. (Castro, 2001, p. 10)

É importante nesse momento fazer alusão ao poema *Os bichos*³ de Manuel Bandeira, em que o homem surge em meio aos detritos da sociedade moderna, sendo confundido com um animal. Este contraste, homem-bicho, alinhava toda a narrativa, onde homens e caranguejos, por muitas vezes, se tornam um só, onde um se alimenta do outro, em um processo cíclico de renovação e perpetuação da espécie. Segundo Castro, da mesma forma que o mangue procurava dar vida àqueles seres humanos, também os levava ao encontro da morte, já que ao serem enleados pelo “Ciclo do Caranguejo”, dificilmente encontravam saída do miserável contexto em que eram expostos.

A impressão que eu tinha era que os habitantes dos mangues – homens e caranguejos nascidos à beira do rio – à medida que iam crescendo, iam cada vez se atolando mais na lama. Parecia que a vegetação densa dos mangues com seus troncos retorcidos, com o emaranhado de seus galhos rugosos e com densa rede de suas raízes perfurantes os tinha agarrado definitivamente como um polvo, enfiando os tentáculos invisíveis por dentro de sua carne, por todos os buracos de sua pele, pelos olhos, pela boca, pelos ouvidos. (Castro, 2001, p. 11)

O fragmento nos convoca a refletir sobre as garras cruéis da exploração socioeconômica sofrida pelo ser humano ao longo da história, as quais fazem com que o dominado se encontra preso às amarras do sistema. Castro enfatiza que é a esta sociedade, a dos caranguejos, que deve grande parcela do seu conhecimento, pois mesmo antes de conhecer a sociedade dos homens, foi a ela que foi apresentada e, é desta que tira o substrato do romance e, declara assim:

3. Poema modernista brasileiro que equipara as ações humanas às realizadas pelos seres irracionais.

É a história da sociedade desses anfíbios que eu conto neste livro. Desta sociedade que, economicamente, também é anfíbia, pois que vegeta nas margens ou bordas de duas estruturas econômicas que a História até hoje, não costurou num mesmo tecido: a estrutura agrária feudal e a estrutura Capitalista [...] A sociedade dos mangues é uma sociedade imprensada entre estas duas estruturas esmagantes. É uma sociedade que, comprimida pelas duas outras, escorre como uma lama social na cuba dos alagados do Recife, misturando-se com o caldo grosso da lama dos mangues. (Castro, 2001, p. 14)

O autor segue o relato minucioso da terra onde nasceu e destaca que aos poucos foi compreendendo que toda a vida daquela gente que vivia nos mangues do Recife “girava em torno de uma só obsessão – a angústia da fome”. Esta era, portanto, a modeladora da vida daquelas pessoas, inclusive “dos seus valores éticos, das suas esperanças e dos seus sentimentos dominados” (Castro, 2001, p. 17). Enfatiza que com o tempo descobriu que esta não era a realidade apenas dos seres humanos que viviam no mangue, mas que assolava a realidade de vários seres humanos em volta do planeta. “[...] quando cresci e saí pelo mundo afora, vendo outras paisagens, me apercebi com nova surpresa que o que eu pensava ser um fenômeno local, um drama do meu bairro, era um drama universal” (Castro, 2001, p.21). Portanto, a representação estética apresentada pela narrativa *homens e caranguejos*, não se limita somente à sociedade brasileira, mas a realidade de opressão e precariedade existente em vários continentes do mundo.

A trama narrativa da obra: *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro

É com as informações preliminares referendadas acima, que entramos com mais contundência no enredo da obra de Josué de Castro, já encharcados de êxtase e indignação pelas primeiras declarações do autor que nos convoca a tirar a venda dos olhos, a soltar tentáculos para conectar as informações descritas por ele, ao nos contextualizar do período de sua produção, com as possíveis representações estéticas decorrentes do romance.

A obra inicia com a descrição de como o protagonista, João Paulo, teve o corpo e a alma impregnados pelo suco dos caranguejos, pois: [...] a lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz. Quando ainda não é caranguejo, vai ser. [...] o que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez (Castro, 2001, p. 27). Isso significa dizer que o regime de escravidão não aprisiona apenas o corpo, mas a subjetividade das pessoas escravizadas.

O narrador apresenta, também, o processo da industrialização ao fazer alusão ao ciclo do caranguejo, para o qual denota o mesmo labor e escravização ininterrupta sofrida pela classe desfavorecida socialmente. “[...] são os apitos das fábricas impacientes chamando gente para o trabalho [...] é a população dos mocambos dando sinais de vida, preparando para viver um novo dia do ciclo dos caranguejos (Castro, 2001, p. 27).

A figura de João Paulo em diálogo com o pai Zé Luis, em dado momento da narrativa, traça o perfil de um sonhador já querendo entender, desde a infância, o paradoxo existente na sociedade de produção, como dissera sua mãe, Maria, ele estava aprendendo a distinção entre “o paraíso dos ricos e o paraíso dos pobres” (Castro, 2001, p. 30). Assim, João Paulo vai ao encontro dos cavaleiros da miséria, trabalhadores do/no mangue, com suas estranhas armaduras de barro; com a negra Idalina e seu porco alimentado com os detritos das casas luxuosas do Recife; com Cosme, o paraplégico que por intermédio do espelho via a vida se movimentando fora do seu casulo individual; com o padre Aristides e sua astúcia para pegar guaiamuns e que, segundo ele, tratava-se de uma raça ariana de caranguejo.

A narrativa segue ao descrever o encontro de João Paulo com Cosme e sua saga por ficar milionário na extração da borracha na Amazônia. Cosme narra sua aventura por outras terras e como foi, também, expulso do sertão, ressaltando que o monopólio havia sido o grande responsável por suas desavenças, que se trata de um monstro bem mais impiedoso que a seca que assola o sertão nordestino. Ao narrar suas aventuras, Cosme relata como acumulou riqueza e como a perdeu, bem como, como aconteceu o retorno às origens, sem dinheiro e paraplégico: “Desci com um bando deles noutra navio gaiola. Punha as nossas cadeiras de rodas no convés e ficamos a nos lamentar uns para os outros, das nossas desditas – o fim de todas as nossas ilusões de sermos milionários da borracha (Castro, 2001, p. 67)”. Assim,

faz alusão em como o sistema de produção contribui para a deteriorização do ser humano, suga-lhes a saúde física e os devolve novamente às origens, sem as condições necessárias para uma vida digna e justa.

Castro compõem seus personagens atribuindo-lhes algumas individualidades, ou seja, imersas nos próprios caos existenciais, de modo que nos instiga à compreensão de que a leveza do ser se dá na realização dos desejos existenciais e que, no caso indivíduos residentes nos mangues, esta realização não é possível devido à escravização na qual seus corpos e almas estão submetidos.

O narrador destaca que Cosme era o cérebro da comunidade e que, quanto mais murchavam os seus músculos, mais crescia o seu saber. Desta forma, ele contribuía com a formação de João Paulo que ouvia atônito as peripécias do amigo, fazendo crescer o conhecimento do protagonista sobre a distância que separam ricos e pobres, de tal forma que, João Paulo ao executar a tarefa de puxar as cordas do sino da igreja, o faz com raiva, “como se estivesse puxando mesmo era os nervos fracos de todos os ricos” (Castro, 2001, p. 71).

No meio das narrativas pessoais descritas no romance, há também a de Zé Luis que conta como foi a primeira vez que falou com Deus sem antes se benzer. Relata que tudo começou com a seca que assolou o nordeste em 1877. Narra a história de como saiu do sertão para o mangue, bem como, a morte trágica e imatura do filho Joaquim por falta de recurso:

Foi a primeira vez que falei com Deus sem antes me benzer!... No dia seguinte enterramos o Joaquim e partimos os três – Maria, Joaquim e eu – daquele em brasa. [...] Ele se calou abatido e ninguém insistiu para que prosseguisse nessa noite a história de sua peregrinação até o Recife. (Castro, 2001, p.81)

Logo adiante, Zé Luis continua a discorrer sobre sua peregrinação, sobre o ato do roubo do queijo para saciar a fome, angústia que se iguala a de outra personagem do romance, o seu Maneca, até chegar à construção da Aldeia Teimosa, o latifúndio da lama, onde “partilhavam do latifúndio os mocambos de Cosme, da negra Idalina, de Mateus o Vermelho e de Chico o Leproso, o qual foi o primeiro morador daquele ermo.” Nesta conjectura, aparece com mais ênfase a crueldade do regime capitalista frente à classe menos favorecida, pois a Aldeia Teimosa se constituiu

com os retirantes que se aglomeravam “como um monturo humano” (Castro, 2001, p. 106), pessoas que eram descartadas da sociedade capitalista. Como salienta o narrador, a aldeia surgiu em defesa da estética do governo do Estado que deu início a campanha contra os mocambos nas mediações da cidade para torná-la arejada e bonita, porém, sem dar condições básicas para que estes seres humanos pudessem viver neste espaço. Segundo Castro, o governo se colocou:

Contra esta lepra urbana que ameaçava recobrir toda a beleza senhorial da Capital do Nordeste, toda a casta e fina nobreza dos seus antigos solares, com estes sórdidos borrões de miséria. [...] não era pois, fácil para esta gente pobre de economia tão restrita romper assim com o mangue só para cumprir as instruções do governo. O que era necessário era burlar estas instruções. (Castro, 2001, p. 107)

Ao parar a construção dos mocambos nas vizinhanças da cidade, esses habitantes se aglomeraram ainda mais na Aldeia Teimosa, até aparecer também os *donos das terras do mangue* que, até então, eram terras de ninguém. Estes novos donos eram pessoas ligadas ao governo. Porém, a Aldeia ia resistindo e crescendo, como salienta o narrador, “no peito e na marra”, daí deriva o seu nome – Aldeia Teimosa. Para tanto, os retirantes contavam com a perspicácia e sabedoria de Cosme, que orientava e traçava com astúcia as formas de estratégias para vencer o inimigo e permanecer no lugar.

O narrador prossegue dizendo como o exercício de “pescar imagens” fez por intermédio do espelho, tanto Cosme quanto João Paulo conhecedores das particularidades do povo daquela sociedade, de tal modo que podiam descrever as individualidades de cada um dos moradores naquela trama de exclusão socioeconômica.

Ao discorrer sobre as peripécias de Chico, o Leproso, com sua mania de sair à noite para o encontro com o rio, o narrador apresenta, talvez, o maior grau de poeticidade da obra de Castro:

[...] o rio não tinha segredos para Chico. Há muitos anos que ele trocava língua com o rio. Que descobrira o sentido completo do linguajar do rio dialogando com os mangues, com as jangadas, com os pescadores. [...] Chico aplicou bem o ouvido para entender o sentido daquele mugido das águas. E entendeu. Era o aviso da cheia. Era o rio acariciando os mangues e prevenindo-os do perigo que se aproximava, para que eles se agarrassem com todos os seus galhos e raízes para agüentar a violência da cheia. Chico não podia se enganar ouvindo este aviso (Castro, 2001, 145).

Assim, segue a narrativa ao discorrer o crescimento das águas sobre o ventre da terra, a forma avassaladora em que a inundação dos rios tomou conta da Aldeia Teimosa, bem como, a proeza de Cosme e Chico para salvar as pessoas e as colocarem em um lugar seguro. Observamos nessa passagem a engenhosidade do autor ao atribuir para duas *escórias da sociedade convencional*, um leproso e outro paraplégico, a função de salvar as pessoas. Esta passagem vem seguida da descrição de como as águas da cheia arrastaram com elas toda a força de viver dos habitantes do mangue e, inclusive, tirara de Cosme o entusiasmo para superar as adversidades daquele lugar. Em meio a esta conturbada situação, a narrativa representa a forma deplorável que os ricos encontram para sugar um pouco mais a fraqueza dos oprimidos, a maneira desumana como a classe rica ajuda os flagelados do mangue ou, de acordo com Josué de Castro, ajuda àqueles que vão ao encontro de seus interesses particulares e que mantém boas relações com as famílias tradicionais da terra, de modo a contribuir ainda mais para com a forma desonesta que o governo encontra para tirar proveito da miséria alheia:

Apareceu no bairro o Januário, nomeado recentemente subdelegado da zona, oferecendo ajuda em materiais para a construção de casas a todos os moradores que sabendo ler e escrever, se apresentassem no correr da semana na sede do partido do governo, para tirar seus títulos de eleitor, ou revalidá-los para as próximas eleições. Inexplicavelmente Zé Luis, que sabe ler e escrever, recusa a oferta. (Castro, 2001, p. 159)

Assim, o narrador tece como a corrupção é gestada nos bolsões da miséria e como os tentáculos do poder governamental físgam e enleiam ainda mais os miseráveis:

Tinham que replantar os canaviais destroçados, só pela comida, porque dinheiro não havia. [...] se não quisessem trabalhar por esse preço, que fossem para o inferno e fossem calados, porque se falassem, reclamassem as benfeitorias que tinham levantado nas terras do patrão – o mocombo de palha, a horta de couve, o chiqueiro de porcos -, os capangas sentava-lhes o cacete no lombo para servir de lição aos outros. Maldita cheia e maldita organização política que tanto oprimiam a vida de miséria dos camponeses indefesos. (Castro, 2001, p. 163)

Cosme, mesmo debilitado com as agruras da cheia, ainda era o líder da sociedade dos caranguejos e, se junta a *Nascimento o Grande* para arquitetar a forma de luta e a maneira que poderiam utilizar “a lama dos mangues como trincheira de combate” (Castro, 2001, p. 164). A narrativa prossegue ao desvendar como a gente do Nordeste morre e aprende a superar o ciclo da fome e da exclusão social, momento que se descobre que a filha de quem Idalina tanto se orgulhava era prostituta. Assim, a negra com vergonha foge, levando o neto Oscarlindo, por quem João Paulo nutria amizade e, assim tira do protagonista o viço e a alegria de viver. Prossegue ainda, na tecitura da morte de Cosme, seguida pelo lamento e desolação daquela gente: “logo agora que tinham tanta necessidade dos conselhos e da experiência de Cosme [...] já o próprio Cosme tinha informado que estava marcado o dia do levante [...] a desolação era geral (Castro, 2001, p 172). E segue ao discorrer que por não haver vela, dado à pobreza daquela gente, pegaram um tição aceso e colocaram entre as mãos cruzadas do moribundo e em um momento de lucidez, Cosme exclamara: “- Morrendo e Aprendendo...” (Castro, 2001, p. 173) estas foram suas palavras finais.

No último capítulo, há a metamorfose sofrida por João Paulo que, misturado à tempestade dos homens, suspeita que tenha desencarnado e, portanto, virado alimento dos caranguejos. Antes, porém, do acontecido, os pais preocupados com a tristeza de João Paulo tentaram investigá-lo enquanto este tomava seu café da manhã, mas sem sucesso. Ao terminar o café, o menino segue para seu trabalho na casa do vigário, porém no trajeto se depara com uma enorme trovoadas, era o início

da revolução. O menino se mistura com os homens desconhecidos que pareciam os heróis do mangue que tanto admirava, “mas estes não estavam apenas protegidos com suas armaduras de barro, mas armados com fuzis e metralhadoras que ninguém sabia de onde tinham arranjado. Só Cosme saberia e lhe explicaria tudo. Mas Cosme estava morto” (Castro, 2001, p. 180). As tempestades ali, não eram mais como as brincadeiras que faziam com o padre para pegar guaiamuns. Enquanto isso, os pais de João Paulo ao dar por seu sumiço, começam a romaria para encontrá-lo. O quitandeiro dá informações sobre o paradeiro do menino ao padre:

Daqui deste lado, no meio desses mangues agora coberto pelas águas, atiravam os revoltosos. Os soldados estavam divididos em dois grupos. Atiravam em cima da ponte e por trás dos mangues da outra margem do rio. De casa eu vi quando dois de farda amarela, envergaram a munheca por cima dos mangues e arriaram na lama. (Castro, 2001, p. 184)

A busca por João Paulo cessou quando as águas da maré subiram e a paisagem foi recoberta pela “negra mortalha recobrendo todos os corpos dos mortos da revolução fracassada” (Castro, 2001, p. 188). Assim, as carnes se misturaram, homens e caranguejos, no ciclo vital dos mangues. “Dentre eles, enterrado nos mangues, deve estar, em qualquer parte, o corpo de João Paulo que, com a sua carne em decomposição, irá alimentar a lama que alimenta o ciclo do caranguejo” (Castro, 2001, p.188). Neste processo, há a forma espiralóide do romance, onde o final projeta-se para a gênese original.

Cenários finais

A linguagem pictórica permeia o enredo, pois a narrativa aparece em quadro, como se emoldurasse a vida daquela gente e as aprisionasse em um mesmo destino, capaz de reproduzir a alienação e a exclusão sofrida, jamais de escrever outra história nos ideários da emancipação e liberdade. Assim, o universo cruel e maquiavélico do capitalismo aparece na produção de Josué de Castro, na figura da industrialização e da necessidade da força humana como combustível para sua operacionalização.

Nas conjecturas tecidas, é importante reforçar a importância de estudar o contexto da produção e, Castro é consciente desta conjectura, já que inicia sua narrativa situando o leitor na sua época, com seu contexto socioeconômico político e cultural, mas, sobretudo, na imersão às subjetividades daquele povo, as quais não cabem em resultados de estudos apenas científicos e/ou históricos.

A obra confirma a precariedade da condição humana sobre diferentes perspectivas, quer seja no campo socioeconômico, quer seja no campo existencial e, conforme Abdala (1989), faz-nos compreender o conteúdo não como um elemento imediato, mas como uma construção discursiva que mantém interações ideológicas e nos projeta a um pensar problematizador e crítico diante das aporias contidas no mundo. Já na abertura do romance, o autor nos contextualiza dos liames tecidos na construção da narrativa ao mostrar que o ser humano é o seu tempo com todas as imbricações e complexidades que acarreta, e que, portanto, carrega a marca de suas opções e ideologias.

O romance traça o percurso de um grupo marginalizado pela sociedade de produção e ressalta alguns valores que, muitas vezes, permanecem silenciados pela história oficial. Castro ao movimentar os saberes axiológicos propicia-nos o contato com uma escrita inovadora, bem elaborada do ponto de vista político e social. Por fazer parte da tradição daquele povo, o autor fornece elementos de identificação das linhas estruturais da cultura marginalizada, mostrando-nos que por intermédio do conhecimento e/ou (re) conhecimento do contexto sociocultural, é possível perceber, conforme defende Abdala (1989), como os grupos social-

mente marginalizados construíram modelos de práxis convenientes para enfrentar as adversidades sociais.

Narrativas como essas nos permitem compreender como são as táticas, as astúcias do ser humano ordinário (Certeau, 2002) para criar rupturas que garantam sua sobrevivência em um mundo onde impera a desigualdade e a exclusão social. Trata-se de um reconhecer que o sistema social vigente, em várias partes do mundo privilegia a minoria e exclui grande parte dos seres humanos e que, portanto, é preciso criar resistências para fazer frente a ele e não apenas aceitá-lo como uma visão fatalista e alienada.

Acreditamos que Castro endossa as palavras de Benjamin Abdala (1989) quando este descreve que a obra de ficção possibilita o revisionismo histórico, uma volta ao tempo capaz de incitar a consciência crítica, pois quem lê começa a questionar o mundo e seus desdobramentos, porém não é interesse nem da elite, nem de seus governantes terem pessoas esclarecidas que questionam a organização social. Ao compreender conforme Benjamin Abdala (1989) a história como narrativa e fruto da produção humana, é possível propor a reescrita da história, tendo como base a produção literária e sua atividade de relativizá-la.

Josué de Castro em *Homens e Caranguejos*, narra a história não apenas de um grupo de trabalhadores, mas a saga do ser humano ordinário que é aprisionado pelas artimanhas do sistema capitalista de organização social, tanto em sua forma física quanto existencial e, deixa pistas para a compreensão de que, a solidariedade é uma das armas que pode contribuir no desmoronar do regime de exploração, o qual atravessa uma cultura plural existente em vários países do mundo.

Referências

- ABDALA JR. Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In.: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades 1995.
- CASTRO, Josué. *Homens e Caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 8 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- FERREIRA, António Manuel. As dores da tristeza: O romance Rainhas da Noite, de João Paulo Borges Coelho. In: FERREIRA, António Manuel; BRASETE, Maria Fernanda (orgs.). *Pelos mares da língua portuguesa*. Editora: UA, 2015.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. Editora: Zahar. Rio de Janeiro, 1971.

AS REMINISCÊNCIAS DO PÁSSARO VIM-VIM

MARIA ELIZABETE NASCIMENTO DE OLIVEIRA¹ (UNEMAT)
ELISABETH BATTISTA² (UNEMAT)

O abrir das cortinas

Optamos por iniciar esta abordagem com a transcrição integral do poema - Pássaro 'Vim... vim...', do poeta mato-grossense Natalino Ferreira Mendes (2010, p.08), talvez porque objetivamos mesmo na ligeireza da vida moderna apresentar a eterna perenidade daqueles seres que deixaram ecos por onde passaram, pois com-partilharam de seus sonhos e de suas esperanças pela via da poesia e dos elementos que compõem o cosmo. A poesia, certamente, foi a forma que o poeta encontrou para sair de si mesmo e melhor ver a sua ilha, como diria José Saramago, e mais que isso, pode também ser a representação do sonho que o manterá vivo, pois são escritos que encharcam de êxtase e sentidos capazes de manter viva a utopia de outros seres humanos que trazem consigo o princípio esperança.

PASSÁRO "VIM... VIM..."

Ele chega de improviso
Assobiando sôfrego
- "vim... vim..."
Repetidamente.

1. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários/PPGEL-Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT. Sob orientação da professora Elza Assumpção Miné/Universidade do Estado de São Paulo-USP e co-orientação da Professora Elisabeth Battista/UNEMAT.

2. Professora Doutora/UNEMAT.

Minha mãe dizia emocionada,
Mudando levemente o trino:
- “vem... vem...” está cantando,
Alguém vai chegar...

Quem será?
Um filho ausente?
amigo
ou parente?

A avezita não diz quem
ou o que está para chegar.
Pode ser também
apenas uma carta,
que o correio veio trazer.

...
O tempo passou,
o mundo mudou,
eu mudei...

Mas o pio do “vim...vim...”
não variou.
É sempre o mesmo.
não importa que a modernidade
lhe tirou o encanto
das mensagens cifradas
que trazia aos lares crentes
de antigamente.
Insiste...anunciando
- no seu pio -
que algo novo virá
nas asas da esperança.

O termo reminiscência vem do latim *reminiscentia* e significa aquilo que se guarda na memória. De acordo com Platão (filósofo grego e matemático que viveu 348/347 a.C.), significa uma recordação gradativa que o ser humano adquire das ideias e das coisas que contemplou em estado original, mesmo antes da sua encarnação, o mesmo ainda atribui a este processo o nome de *anamnese*. Porém, vale ressaltar que aqui, a pretensão é apresentá-la como aquilo que o poeta viveu e o fez viver, memórias que exalaram sentidos recheados de liricidade e ética, componentes que permeiam sua produção pós-ética. Isto significa dizer que trata-se das coisas do seu chão (o pantanal de Mato Grosso, mais especificamente a região do

município de Cáceres) enlaçadas à inconclusão do ser, das suas possibilidades de ser mais, de encontrar os seus inéditos viáveis, como diria o exímio educador Paulo Freire (1996).

É possível observar que o poeta apresenta por metáforas a dinâmica da vida em movimento, onde faz a união entre a natureza na imagem perene e, ao mesmo tempo, efêmera do pássaro vim... vim... à avassaladora mudança sofrida pela sociedade com a chegada da vida moderna.

A afirmativa supracitada se confirma nos versos “Mas o pio do ‘vim... vim...’ não variou”, mostrando que mesmo com todas as alterações sofridas tanto pelo mundo, quanto pelo ser humano, existe a perenidade em alguns elementos da natureza, os quais são os principais responsáveis por transmitir ao ser humano a *verdadeira* essência da vida e do viver.

Mendes (2010) enfatiza que “não importa que a modernidade lhe tirou o encanto das mensagens cifradas que trazia aos lares crentes de antigamente”, o pássaro manterá para sempre o seu canto. Aqui o poeta nos reporta a segunda e terceira estrofe, pois a mãe conotava ao canto do pássaro certo presságio do que viria a acontecer quando recebia a sua visita alvissareira.

O poeta apresenta uma comparação implícita entre o canto do pássaro e o chamamento da mãe, o qual nos incita a ver a imagem da mesma a imitar o pio do “vim...vim...” apenas com a troca nos vocábulos “vem... vem...”, fator que nos leva à compreensão do jogo entre a chegada e o acolhimento, característica esta reverenciada ao povo cacerense, dado o seu espírito hospitaleiro. Assim, o autor brinca com as palavras apresentando traços das características, tanto do pássaro quanto do povo cacerense, aqui representado na figura da mãe.

Apregoa ainda ao pássaro a sua característica de mistério na quarta estrofe, o que denota maior curiosidade àqueles que recebem a visita inesperada do pássaro já que “Ele chega de improviso”, bem como atribui certa incerteza se será mesmo uma visita ou “Pode ser também apenas uma carta, que o correio vai trazer”. Neste verso, o poeta nos reporta a tempos passados onde a carta ainda era um meio de comunicação bastante importante e difundido entre as pessoas, porém com a chegada da modernidade veio os msn, whatsapp, emails, facebook, entre outros meios mais rápidos de comunicação, alterando o con-tato entre os seres humanos.

Ao apresentar o vocábulo *contato* separado por hífen queremos aguçar a percepção de que é *possível* que os meios de comunicação acelerados possam ter tirado do ser humano certa magia que envolvia o ato de preencher uma folha de papel em branco, tirar momentos para reflexão sobre seu receptor, atribuir tempo ao encaminhar o registro a um remetente específico. Com essas percepções nos reportamos novamente ao terceiro, quarto e quinto versos da quarta estrofe: “Pode ser também apenas uma carta, que o correio veio trazer”, onde o vocábulo **apenas** parece carregado de sentidos. Assim o jogo metafórico entre muito e pouco é sugerido, de modo a incitar no leitor que as coisas simples do passado deixaram de ter importância na vida moderna.

Porém, considerando o exposto acima, é crucial o ser humano perceber que mesmo com todas as mudanças decorrentes da modernidade, o pássaro vim...vim... continuará o mesmo. Portanto, ao compararmos o poeta ao pássaro perceberemos o quanto de semelhança existe entre os dois, ser humano íntegro que viveu a cantar as belezas de sua gente e de seu espaço. Tal aliança é visível, especialmente se consideramos que é necessário insistir na crença de que é possível uma sociedade mais humana e ética.

A utopia acima descrita depende de cada um, da capacidade de se perceber na beleza da vida cotidiana o mais alto grau de poeticidade e de esperança. O poeta suscita para que percebamos, de acordo com Gaston Bachelard (2002) que: “os conhecimentos que se supõem ‘imediatos’ estão envolvidos num sistema que pode ser muito artificial; [...] que ‘os conhecimentos naturais’ estão implicados em devaneios naturais”. Portanto, para que possamos compreender estes devaneios “seria preciso não apenas pesar os fatos como também determinar o peso dos sonhos. Pois na ordem literária, tudo é sonhado antes de ser visto, ainda que seja a mais simples das descrições” (BACHELARD, 2002, p. 142).

Os cenários 'das poesias da terra' na obra poética do pássaro VIM...VIM...

Todo poema é coletivo. Em sua criação intervém tanto ou mais ainda que a vontade ativa ou passiva do poeta, a própria linguagem de sua época não como palavra já consumada, mas em formação: como um querer dizer da própria linguagem. Depois, queira ou não o poeta, a prova da existência de seu poema é o leitor ou ouvinte, verdadeiro depositário da obra, que, ao lê-la, recria-a e outorga-lhe sua significação final.

Octavio Paz

A pretensão é apenas fornecer um aperitivo da última obra publicada em vida pelo poeta mato-grossense Natalino Ferreira Mendes, no intuito de jogar luz sobre uma produção que acreditamos importante na difusão da literatura e da cultura escrita em Mato Grosso. Porém, vale ressaltar que muito mais que uma poética regional, a produção em foco visa aguçar que o mundo inteiro pode estar contido num grão de areia, como diria Rubem Alves.

A obra PÁSSARO VIM...VIM: Poesias da Terra, de Natalino Ferreira Mendes nos permite um passeio literário e cultural pela cidade de Cáceres, Mato Grosso, bem como nos privilegia com as reminiscências do poeta e suas percepções das imagens que colheu e eternizou por meio de registros escritos. Trata-se de uma produção que contém sessenta e três poemas distribuídos nas oitenta e uma páginas do livro seguida por apreciações de amigos, pesquisadores e educadores.

Com isto sendo dito, queremos enfatizar que não se trata de uma análise da obra, já que um trabalho como este requer uma árdua atividade de transpiração, porém é um incitar para que estudos possam surgir no viés de difundir a literatura da nossa gente. Assim, optamos por selecionar e dialogar com três dos poemas que compõem a obra. O primeiro, trata-se de um soneto, composição poética que tem estrutura fixa de dois quartetos e dois tercetos intitulado *Poesia* (MENDES, 2010, p. 07); já o segundo trata-se de uma composição em versos livres, contendo quatro estrofe, denominada *Pedagogia* (MENDES, 2010, p. 49); o terceiro poema, intitula-se: *Ponte Marechal Rondon*, também produzido em versos livres (MENDES, 2010, p.71).

Poderíamos dizer que a seleção supracitada tenha seguido uma opção aleatória, mas não! Acreditamos que tais produções apresentam elos da identidade do

pássaro vim...vim... que nos reporta à sua atuação enquanto poeta, educador e historiador, na tentativa de enfatizar que ao fazer o seu sonho o poeta não se desprende de sua origem. Com isto nos reportamos ao pronunciamento público de Martin Luther King, ao dizer que ter um sonho e fazer um sonho são coisas que se diferem, pois o primeiro ato se esvai por sua fugacidade, porém o segundo denota perenidade e atravessa séculos. Assim, acreditamos ser a produção literária, pois as palavras se eternizam nos sonhos dos seus **feitores**, mantendo os vivos entre as gerações.

Ao apresentar em destaque o vocábulo *feitores* queremos denotar ao ofício do poeta, a maneira carrasca de lidar com as palavras, das quais é preciso tirar sangue, transpirar muito para ofertar ao outro os seus sentidos originais, pois aqueles significados fixos nos dicionários e enciclopédias não são capazes de transmitir toda a fluidez que habita o ser. É no contexto fenomenológico de ser e do viver que trazemos à baila o primeiro poema supramencionado.

Poesia

Uma gota de luz desceu sobre a finita
 Matéria, ao frágil corpo humano dando alento,
 Onde incendiado o sangue em convulsão se agita,
 Proporcionando a vida em pleno movimento.

Formou-se então o ser... e daí, da bendita
 E nobre união, com insondado intento,
 Aflora-se e procura alcançar a infinita
 Esfera sideral, o humano pensamento,

Que, anelante, sonda a razão da existência.
 Luta o homem, e só, no decorrer da vida,
 Cruas dores curtindo e lágrimas vertendo.

O coração se agita, e dele, com frequência,
 Irrrompe ainda quente e úmida, sentida,
 A poesia, que é luz, a vida enaltecendo.

Observamos que somente este poema que abre a coletânea da respectiva obra é produzido em forma de soneto, talvez para despertar a percepção do paradoxo existente entre o passado e o presente, o jogo que atua entre a tradição e a

modernidade, ou ainda para enfatizar que por mais dura e fixa que seja uma estrutura sempre é possível alçar voos pela dinamicidade que se extrai, tanto da palavra, quanto daqueles seres humanos que ousam sair do próprio casulo.

Ao adentrarmos no interior do texto percebemos a paradoxal ideia entre a criação da poesia e a formação humana, ambas unívocas. Para tanto, é necessário nos reportar ao primeiro verso da segunda estrofe “formou-se então o ser...”, bem como ao penúltimo e último verso “Irrompe ainda quente e úmida, sentida, a poesia, que é luz, a vida enaltecendo”.

O poeta ainda destaca que o ser humano não é só matéria, que suas dores e lágrimas irão fornecer o substrato para que o coração perceba a poesia na dinâmica da vida. Percepções oriundas dos últimos versos dos dois tercetos “cruas dores curtindo e lágrimas vertendo” e “A poesia, que é luz, a vida enaltecendo”.

Vale ainda destacar que o soneto inicia e finaliza com o jogo metafórico entre luz e matéria, vejamos que por uma lado a luz é efêmera, por outro é concreta, já que se eterniza por meio da palavra poética. A matéria, no entanto, concreta; é também fugaz porque se esvai com o tempo. Há nesse jogo um sentido dual que se movimenta e se justifica com o último verso da segunda estrofe e o primeiro verso da terceira estrofe “Esfera sideral, o humano pensamento, Que, anelante, sonda a razão da existência”.

PEDAGOGIA

Nas pesquisas arqueológicas
do tempo passado
em camada da história
vamos descobrindo
preciosidades
ali conservadas.

La estão, por exemplo,
no correr do século dezanove,
duas ruas
com focos luminosos:
rua Formosa
onde funciona a escola pública
do sexo masculino,
e rua Augusta,

onde vozes infantis,
 se ouvem
 da escola oficial
 do sexo feminino...

Assim era o ensino na cidade
 de São Luiz.
 A pedagogia de então
 recomendava
 a educação escolar
 com escrupulosa separação dos sexos.

Essas escolas mais tarde
 se uniram
 para formar
 a tradicional casa de ensino público
 da nossa terra
 - o Grupo Escolar Esperidião Marques.

O poema *Pedagogia* apresenta, tanto a organização de ensino de determinada época da história do ensino formal na cidade de Cáceres, quanto informações e percepções do poeta a respeito da estrutura organizacional do ensino formal. Já no primeiro verso o poeta chama à atenção para a importância de visitar a história, a fim de descobrir as preciosidades que se encontram apagadas pelo tempo, “Nas pesquisas arqueológicas do tempo passado em camada da história vamos descobrindo preciosidades ali conservadas”.

A segunda estrofe traz a separação de gêneros que existia no início do ensino formal na cidade, bem como especificando o nome da rua onde se situava as respectivas escolas. Fato curioso nos chama atenção nessa descrição onde o poeta apresenta o nome da rua da Escola pública do sexo masculino, Formosa e a rua Augusta da Escola oficial do sexo feminino, *onde se ouvem vozes infantis*. Destacamos este verso porque além de achar curiosa esta descrição, a reticência ao final da estrofe nos incita a pensar que o poeta teria algo mais a dizer sobre esta separação, bem como sobre a diferenciação entre escola pública e escola oficial.

A terceira estrofe apresenta o pensamento do poeta sobre a divisão por gênero ao ressaltar que: “A pedagogia de então recomendava a educação escolar com escrupulosa separação dos sexos”. Fator que complementa a estrofe anterior, mas

que não preenche o sinal de reticência deixado pelo poeta. Nessa estrofe Mendes evoca ainda a memória ao apresentar o antigo nome da cidade “São Luiz”, que nos remete ao Luiz Albuquerque Pereira e Cáceres, fundador da cidade, que recebeu o seu nome, somente tempos depois foi alterado para Cáceres.

O poeta finaliza o texto ao abordar que as duas escolas se fundiram, formando “a tradicional casa de ensino público da nossa terra – o Grupo Escolar Esperidião Marques”. Se remetermos à casa o sentido traçado por Gaston Bachelard (2005), de intimidade, de aconchego, compreenderemos que Mendes (2010), nas entrelinhas destaca que a partir desse momento outro ensino começava a se delinear na cidade, mais justo e promissor.

PONTE MARECHAL RONDON

Ponte sobre o rio Paraguai
em Cáceres
do nosso Mato Grosso,
te és o traço-de-união
entre o oriente e o ocidente
da incipiente Vila-Maria,
transformada em cidade,
que de início, se chamou,
São Luís de Cáceres,
homenageando o fundador.

És o elo decisivo que faltava
à rodovia “zero-setenta”,
para o povoamento
e conseqüente desenvolvimento
da região ocidental do Município;
um marco que assinala a transição
da velha para a nova Cáceres,
que ora se projeta no cenário mato-grossense
e também no nacional.

Ontem Rondon, o grande sertanista,
unia pelo telégrafo a nossa terra
aos demais pontos do Brasil.
Hoje, a ponte, com seu nome batizada,

Liga o nascente e o poente do nosso território
 - separdos pelo rio Paraguai –
 para dinamismo da região,
 no exato momento
 em que o Brasil procura
 a sua propria integração,
 sob a nova visão política-administrativa.

Por isso, foi a ponte Marechal Rondon escolhida,
 na segunda corrida do fogo simbólico da pátria,
 no primeiro dia da semana
 de comemoração de nossa independência.
 Chama que, conduzida por atletas,
 percorreu a cidade
 e foi depositada no altar da Pátria armado
 na Praça do Rio Branco,
 e ali mantido por sete dias,
 sob a guarda do povo cacerense.

O poema acima apresenta certa historiografia da cidade, especificamente da Ponte Marechal Rondon que une a cidade de Cáceres a outros municípios vizinhos. Trata-se do cartão postal da cidade que segundo o poeta foi também responsável pela aceleração do seu povoamento, bem como para seu desenvolvimento socio-histórico e cultural.

Na terceira estrofe, Mendes enfatiza que, até então, a cidade de Cáceres era isolada dos grandes centros e que a construção da ponte Marechal Rondon trouxe dinamismo à cidade, exatamente no momento em que o país passava por mudanças significativas no âmbito político-administrativo.

O poeta finaliza a descrição da ponte e de seus benefícios contando com orgulho o ritual de comemoração da independência, esta foi a escolhida para a corrida e a chama do fogo simbólico, em comemoração da independência, que foi guardada pelos cacerenses durante oito dias. É importante observar que à construção da ponte alia-se a subjetividade do poeta, já que este exprime suas impressões a respeito de tal construção, fator que difere de uma simples descrição historiográfica.

Deixemos, portanto, o leitor com a esperança de que solva o sabor desse aperitivo, compreendendo que os poemas apresentam a complexidade e diversidade

que se encontram presentes na formação identitária do ser humano/mundo. Para Octávio Paz (1996), a sociedade/ou sociedades não pode sobreviver sem reivindicar alguma coisa que seja sua visão do absoluto, íntegro, aberto ao múltiplo. Significa dizer que a avalanche de configuração dos eventos, histórias, poetas, tradições é a rotação dos signos que contribuem na formação dos seres humanos. Assim, vale a pena nos reportar a Olga Maria Castrillon-Mendes (2009, p.05), no prefácio do livro, ao abordar que:

Os poemas do Pássaro vim-vim são chaves que (inter)penetram palavras plurais, classificando ideias e definindo um certo tom de diálogo com a memória do leitor. Assim, modulam as frequências do coração em profusões telúricas de modo que não é de saudade que fala, mas de resíduos de lembranças que estão coladas nos (com)passos da vida.

A poesia, a história e a sociedade são impulsionadas por forças aleatórias que as colocam sempre em movimento de espiral, ora fundindo-se, ora divergindo-se, mas sempre complementares, indissociáveis, em rotação (PAZ, 1996). Trata-se de um sistema em constante movimento, que não se aceita fixo, imóvel, mas atua como águas corredeiras que contornam os obstáculos e criam suas válvulas de escape, muitas vezes, envoltas de liricidade e dinamismo por onde passam. Foi assim que sentimos ao fazer este rápido passeio por entre as poesias do pássaro vim-vim.

O fechar das cortinas

Natalino Ferreira Mendes foi *poeta, educador, historiador*, entre outras identidades que assumiu durante a vida e que é possível extrair de seus registros pó-éticos, os quais enfatizam a ideia de que somos seres de identidades plurais. Ao destacar os vocábulos acima queremos inferir que o ser humano é a junção das várias identidades que assumem durante sua existência e que, portanto, não é possível apenas lê-lo na dimensão rasa do nosso olhar. Com isto sendo dito queremos salientar que trazemos à reflexão apenas alguns fios de uma existência que se faz viva e passível de contemplação.

De acordo com Octavio Paz no livro *Signos em Rotação* (1996), a poesia sempre foi uma tentativa de unir os dois polos, objetividade e subjetividade, para encontrar

a presença na ausência, ou seja, a poesia é a procura incessante dos outros eus, necessária descoberta da outridade, de perceber que somos outros, sem deixar de ser nós mesmos, portanto, não uno, mas plurais. O ser humano não se finda nele mesmo, como diria o poeta Manoel de Barros (2010) “somos rascunhos de pássaro”, ou podemos ser a representação do próprio pássaro se ousarmos voar, sair de nós mesmos para a construção de outros mundos, como o “pássaro vim...vim...”.

Assim fechamos as nossas cortinas sabedores da inconclusão que somos diante da amplitude do mundo, com a utopia de que outras cortinas se abram para dar continuidade ao espetáculo proveniente das palavras literárias do pássaro/poeta. Pois, como bem destacou Luís César Castrillon Mendes (2010, p.83), ao descrever suas apreciações sobre os poemas do autor: “a imutabilidade de seu pio garantirá sempre que algo novo virá nas suas asas da esperança”.

Referências

- ALVES, Rubem. *Um mundo num grão de areia: o ser humano e seu universo*. Campinas, São Paulo: Verus, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARROS, Manoel. *Poesias completas*. São Paulo: Leya, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CASTRILLON-MENDES, O. M. Prefácio. In: *Pássaro vim-vim*. Cáceres: Ed. Unemat, 2009, pp. 05-06.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Cortez, 1996.
- MENDES, Natalino Ferreira. *Pássaro vim – vim: poesias da terra*. Cáceres-MT: Editora UNEMAT, 2010.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 95-123.

GEOMETRIAS DO TRIÂNGULO AMOROSO EM CHICO CÉSAR

MARCELO FERREIRA MARQUES (UFAL)

Apresentação

Este trabalho integra uma série de ensaios que derivarei da revisão de minha tese, voltada para a obra de Chico César. Assim, poderei reconfigurar discussões que, à época do doutoramento, não puderam ser desenvolvidas a contento. No presente caso, apresento o primeiro esboço do que seria um ensaio que, posteriormente, considerará para a análise maiores contribuições da teoria de Judit Butler acerca dos gêneros e das reflexões de Emile Benveniste sobre pronomes e verbos; o aporte semiótico, derivado principalmente de Décio Pignatari, é também previsto. Finalmente, é importante indicar que, para melhor aproveitamento das observações e análises das canções que seguem, é sobremaneira importante sua escuta.

Dança das cadeiras

Sobre uma composição do violonista Chico Saraiva, Chico César escreve a letra de “1 valsa para 3”, texto complexo e rico de possibilidades de leitura, terceira faixa presente em *De uns tempos pra cá*, seu sexto álbum. Arranjo musical e palavras colocam-se como problema, exposto em jogo.

Nós três tão sós no salão sem par
Sem supor que o amor
E a valsa findam
E aí um de nós será
O mais triste, o mais só
Quem dera fosse eu
Só pra olhar pra você
Seguir sem mim

Vê os dois que vão
E algo falta
No arco do outro braço seu sou eu

Dos três eu enfim sem chão, sem ar
Vou saber que o amor e a valsa findam
E aí dois de nós irão
De mãos dadas ao léu
Um deles fosse eu
Só pra voar com você
Dançar sem som, ir ao céu
Mas aí mesmo no alto
O amor que cala alça vôo também

Quem de nós dos três
Vai ficar só e chorar
Ou vai amar e sofrer
Viúvo ter ao lado
Noivo que não pode ser? Ah...

Qual de nós três, amor
Qual de nós dois
Quem dança agora, amor
Qual de nós três
FALTAUM PASSO, AMOR Talvez vocês, eu
Vejo que a valsa finda
E ainda há nós três
Tão sós no salão sem par
Sem supor que o amor
E a valsa findam
E aí um de nós será
O mais triste, o mais só dos três

O primeiro verso se alonga, grafado sem vírgula, ausente de verbo, como um quadro estático a que falta o transcorrer do tempo. Quem ouve e lê pode, assim, passar os olhos nas três personagens no salão – uma fotografia que condensa, como veremos, o discurso e a complexidade da canção inteira. A partir do segundo verso, os primeiros verbos aparecem e os passos se iniciam. Mas as sugestões de movimento que a ideia da dança tem poder de sugerir em nossa mente apresentam aqui

algumas particularidades. Como numa sequência em *stopmotion*, os quadros se sucedem mas não mostram fluidez. A própria tessitura instrumental acentua isso: não temos a constância de andamento ou o *acelerando* suave que intensifica o rodopio nas valsas de salão: o passo da canção se interrompe com frequência, ergue-se com a frase para com ela findar. Como se o tecido musical, particularmente na primeira parte das primeira e segunda estrofes, estivesse amarrado ao dizer das palavras, às pausas da emissão entre uma frase e outra, sem a independência que teria caso fosse o fundo mais ou menos livre sobre o qual se desenvolve a fala poética. Tais apontamentos sugerem uma coreografia meditativa, hesitante, executada paralelamente entre palavra e som.

Em termos do que teoriza Luiz Tatit (2003, 2008), essa correspondência entre melodia (e arranjo em geral) e letra pode ser indicada pelo conceito de *figurativização*, referente à repercussão da fala cotidiana, de seus aspectos entoativos, na melodia e letra da canção. Em outras palavras, a melodia “simula” uma determinada situação ou intenção de fala.

[...] Quem ouve uma canção, ouve alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira.

As cordas vocais têm a função precípua de oferecer a matéria sonora para a fala do dia-a-dia. Se esta matéria surge em forma de canto não deixa, por isso, de transparecer a cumplicidade do cantor em seu texto, do mesmo modo que qualquer falante com suas frases. [...] Por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). (TATIT, 1986, p. 6)

Em “1 valsa para 3”, o dizer inicial é contido, mostra-se cuidadoso e tateante. Isso está expresso na letra e na melodia e arranjo com que a letra é cantada. A certo momento, porém, o passo e o ritmo ganham mais regularidade; isso se dá no trecho que vai do meio para o fim da primeira estrofe, começando pelos versos “quem dera fosse eu”, e do meio para o fim da segunda estrofe, partindo dos versos “um deles fosse eu”. A conjunção entre arranjo e letra nesse trecho dão base para que o eu poético projete primeiramente a situação hipotética que é ver os outros dois aman-

tes juntos; na segunda estrofe, a situação seria a de ver-se junto ao você a quem se dirige. A figurativização fica assim delineada: nos versos iniciais das duas primeiras estrofes, quando se descreve a disposição dos amantes indecisos no salão, o ritmo é entrecortado e, coisa importante, dá-se num aqui-e-agora enunciativo; quando alcançamos os versos “quisera fosse eu”, o ritmo se regulariza, flui compassado, e deixamos o presente enunciativo para imaginar como seriam as combinações possíveis entre os amantes; alcançamos o espaço da imaginação, do quase devaneio. O ritmo, um ícone, em termos semióticos, tem poderes significativos de sugestão expressiva. Para Décio Pignatari (2011, p. 22), “O ritmo tece uma teia de coesão. O ritmo pressupõe um jogo fundo/ figura. No caso do som, o fundo é o silêncio. O contra-acento é a pausa. Trata-se de um silêncio ativo, não passivo e neutro. O silêncio é parte integrante da música e da poesia.” A essa altura, já percebemos que a dança em questão na canção de Chico César não é das mais comuns.

Valsa, como se sabe, é dança que se dança a dois. Mas aqui, se olharmos bem, ainda que haja três personagens, nenhum tem par. O que sugerem alguns dos versos é que, caso um primeiro forme par com um segundo, provocará a consequente exclusão de um terceiro. Até o presente ponto, não há o que estranhar; esse é o mecanismo básico do triângulo amoroso que se dissolve em dupla e deixa solitária uma peça do que antes era tríade. Mas, como indicado acima, esse texto tem desvios incomuns. De onde vem a hesitação que faz com que os três permaneçam sós? Da atmosfera que envolve as palavras; uma situação de fissura, de indecisão e dúvida sobre o destino dos três amantes. Eles não supõem que “o amor e a valsa findam”, tempo marcado que se esgota e ao fim do qual uma decisão precisa ser tomada. Por quem? Os amantes se demoram na solidão como se não houvesse um chamado, subentendido, para que algum movimento se inicie: estão no salão mas não dançam ainda. Esse aspecto de suspensão temporal, já mencionado, parece dar às cenas um caráter fotográfico, imagem em que ninguém se movesse. Nesse estado estático, o tempo do aqui-e-agora não segue; quando temos as primeiras noções de movimento, não estamos mais no aqui-e-agora.

Pensem, para contornar alguma definição, no que essa valsa não é: como nenhum dos amantes está efetivamente na dança, a valsa não é então, ou apenas, motivo de extasiado e dolorido voyeurismo, como em Casimiro de Abreu (1866, p. 68):

Tu ontem,
Na dança
Que cansa,
Voavas
Co'as faces
Em rosas
Formosas
De vivo,
Lascivo
Carmim;
Na valsa
Tão falsa,
Corrias,
Fugias,
Ardente,
Contente,
Tranquila,
Serena,
Sem pena
De mim! [...]

A distância entre o sujeito poético e a amada se acentua aqui tanto pelo conhecido discurso romântico de exaltação da beleza distante quanto por essa beleza associar-se aos movimentos da dança: *waltzen*, palavra alemã de que deriva “valsa”, significa girar ou deslizar. É fácil imaginar a amada, nesse poema, aproximando-se e afastando-se do sujeito poético à medida que dança, voando, fugindo, coisa que o ritmo ternário dos versos iconiza. Num traçado discursivo que também recupera a dicção de certo Romantismo, mas num tempo e ambiente de produção bem diversos, uma conhecida canção de Lamartine Babo (1942) tematiza também a dança e o amor. Diferentemente do que se passa no texto de Casimiro de Abreu, a valsa é aqui o pretexto, mesmo que possibilitado e sublimado pelo sonho, para o contato corpo a corpo:

Eu sonhei que tu estavas tão linda
 Numa festa de raro esplendor
 Teu vestido de baile lembro ainda
 Era branco todo branco meu amor
 A orquestra tocou uma valsa dolente
 Tomei-te aos braços fomos dançando ambos silentes
 [...]

Na canção de Chico César, nenhuma das duas possibilidades acima acontecem. Como vimos, o movimento, em “1 valsa para 3”, é inicialmente ausência de movimento. Depois, há três personagens principais, diferentemente do que ocorre nos textos acima. A associação do amor com a dança poderia se estender também ao jogo, visto que o fio da ampulheta ou a marcação do relógio parece uma presença discreta mas recuperável. É bem conhecida a brincadeira em que sempre há uma cadeira a menos que o número de jogadores. Em tempo: o jogador sobra porque não consegue um lugar. Na canção, a dança é o amor e é também o jogo. Tal associação é tema relativamente comum na música popular bem como na poesia e literatura em geral. Uma lista que se dispusesse a colher exemplos de fontes variadas poderia incluir os romances urbanos de José de Alencar, versos como “A mulher é um jogo/ difícil de acertar”, de Ismael Silva (1931), e, mais recentemente, a definição categórica com que Amy Winehouse (2006) intitula uma de suas canções, “Love is a losing game”. Que regras há no jogo de “1 valsa p/ 3”? Embora eles não suponham que uma hora o amor e a valsa terão um fim, é em decorrência desse fim que, paradoxalmente, a situação se definirá: ao término da dança, um deles será “o mais triste, o mais só”. A valsa é, pois, o espaço-tempo em que se decidem os destinos; não a roleta do jogo, mas o seu girar. Esse fato é já de si um mecanismo refinado de simbologias. A partir desse mecanismo, camadas diversas de leituras são possíveis. Dessas camadas, duas em especial, intimamente relacionadas na canção, acentuam o inusitado do discurso de Chico César.

A primeira diz respeito ao modo como o eu poético dá a conhecer as personagens, a fragmentada narrativa. Sua emoção oscila mas não apresenta arroubos, ímpetos de raiva ou coisa parecida, tão comuns na lírica cancionista popular. O que dizer, por exemplo, do lapso de voyeurismo nos versos abaixo, quando então esse *eu* é levado por uma contemplação até onde sei inédita na poesia brasileira?

Quem dera fosse eu
 Só pra olhar pra você
 Seguir sem mim
 Vê os dois que vão

Seria esse um sinal de que o eu poético abdica de sua parte na relação? Mas o que dizer da segunda estrofe, quando ele usa quase o mesmo “quem dera fosse eu” para exprimir sua vontade de entrar/ estar na dança?

Um deles fosse eu
 Só pra voar com você
 Dançar sem som, ir ao céu

Essa disposição de olhar resvala para, e nos revela, um ainda atípico arranjo de amantes. Quando perpassamos todas as estrofes, fazemos as contas e cuidamos da balança das frases que se anulam, percebemos que “o solitário” é um lugar, uma posição que permanece aberta, inusitadamente, a três possíveis ocupantes:

Quem de nós dos três
 Vai ficar só e chorar
 Ou vai amar e sofrer
 Viúvo ter ao lado
 Noivo que não pode ser? Ah...

Ora, isso indica que os pares não girariam, como é costume, em torno de um apenas dos amantes; os dois casais possíveis seriam na verdade três: o sujeito que fala + o “amor” a quem se dirige, esse amor + o outro (o terceiro), esse terceiro + o sujeito que fala. É uma operação de análise combinatória. E se ela é possível, precisamos repensar os termos dessa relação. Talvez a relação anterior a essa cena que a canção nos mostra fosse a de um triângulo estável que passava por uma crise. Ou seja, o triângulo não teria o aspecto negativo que ordinariamente se lhe atribui. Ainda que dado a conhecer pelo filtro da subjetividade do eu poético, o triângulo seria a estabilidade, um tempo da valsa para cada um das três personagens.

Quem dera fosse eu
Só pra olhar pra você
Seguir sem mim
Vê os dois que vão
E algo falta
No arco do outro braço seu
sou eu

Amor e anagramas

Caleidoscópico, o humor permite abordagens e ocorrências diversas. Instala-se como deflagrador do riso sutil, quase monástico, e como razão da gargalhada descontrolada. Do lugar subalterno que a comédia ocupava na Antiguidade, passando pelas peripécias provocadas pela existência de uma suposta cópia da *Comédia* de Aristóteles, em *O Nome da Rosa*, até as reflexões de autores como Henri Bergson (1983) e Luigi Pirandello (1996) no começo do século XX, o riso e o humor, ora pensados em conjunto ora em suas especificidades, são recorrências tão ricas nas artes em geral quanto o amor, a morte ou a própria atividade artística.

Quando voltamos atenção para a canção brasileira, percebemos que há mesmo uma tradição de humor: sua presença se estende das modinhas imperiais aos sambas e forró produzidos ao longo de todo o século passado. Neste último dos ritmos mencionados, encontramos exemplos dos mais variados tipos. Dentre eles, tem lugar especial o humor picante, voltado para questões sensuais e para o jogo sexual. Observemos, abaixo, o humor malicioso em dois prolíficos compositores nordestinos. Primeiramente, em Antônio Barros, autor, entre outras canções, de “Estopim da Bomba” e “Proibido Cochilar”, da década de 1970; e em seguida em Luiz Caldas, autor de “Tieta” e “Haja amor”, da década de 1980:

a. Proibido Cochilar

Pode dançar a noite inteira, até amanhecer o dia
Porque a nossa brincadeira, é uma eterna alegria
Mas o senhor não tem respeito, é um homem mal educado
Sabe que não é de direito, o senhor tá dançando armado
O senhor ta dançando armado, nós vamos dizer pro delegado

b. Nega do cabelo duro

Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na baixa do tubo
O negão começa a gritar
Pega ela aí
Pega ela aí

Pra quê?
Pra passar batom
De que cor?
De violeta
Na boca e na bochecha

Pra quê?
Pra passar batom
De que cor?
De cor azul
Na boca e na porta do céu.

Nessas, como em grande parte de outras canções, o humor está associado à ambigüidade. Exemplo “a”: no nordeste brasileiro, “armado” pode significar, em certas situações, excitado, duro ereto. Mas o humor pode também estar associado ao termo que, ausente, é evocado pela similitude com outro: no exemplo “b”, o humor decorre de um jogo de reverberação rímica – “bochecha” ocuparia o lugar de “boceta” e, nos dois últimos versos do excerto, por um mecanismo de frustração da rima, “céu” é a palavra que faz par com “azul”, deixando subentendido, entretanto, a “porta do cu”. Diferentemente desses casos, mas com eles mantendo estreitas re-

lações, em “Feriado”, segunda faixa de *Francisco forró y frevo*, sétimo álbum de Chico César, o humor parece decorrer de uma específica escolha vocabular e do tom de advertência com que o eu poético dá um recado a seu interlocutor/a.

Estou pensando em viajar no feriado
 Mas se eu souber que uma vadia ou um viado dormiu com você
 Não quero saber
 Pode ser um novo amor ou um
 ex-namorado
 não quero saber
 você vai desejar não ter acordado
 que tal abrir mão
 ver televisão
 ou um banho quente decida se a gente
 ta junto ou não ou se é diversão
 pura e simplesmente
 se me quer presente com amor e paixão
 diga o que sente
 me olhando de frente
 me abraçe bem rente
 essa é a condição

Em contraponto com as duas canções apresentadas há pouco, em “Feriado” não temos de adivinhar a imagem que se esconde sob a metáfora; o tom coloquial e sem-cerimônia deixa aqui sua marca. É como se, aparentemente, o objetivo da canção fosse a clareza da mensagem. Podemos trocar a percepção das ambiguidades comuns a esse tipo de texto pelas implicações que a explicitude dos termos, no texto em questão, indica.

Diferentemente da triangulação destacada em “1 valsa p/ três”, aqui só há possibilidade de formação de dois casais, embora o sujeito que fale advirta o “você” das conseqüências do desvio. Contudo, dá-se uma desestabilização próxima à da letra analisada anteriormente na medida em que sabemos que, ao eu lírico, parece não importar com quem, no que se refere ao gênero, a possível traição se dê. O eu poético sairá em viagem e dá um recado claro à pessoa amada: não importa se com uma vadia ou com um viado, se transar em sua ausência, vai se arrepender. Essa indicação da abertura a relações sexuais ainda vistas, em muitos

casos, como condenáveis socialmente desloca as convenções, faz o ritmo do forró embalar, em melodia alegre, o pesado e o leve da situação. Por que rimos ao ouvir essa canção? Porque, dentre outras coisas, ouvimos o inusitado, o pouco comum. Façamos o exercício simples de imaginar essa canção tocando em grandes FMs; parece pouco provável. Se em “1 valsa para 3” o triângulo já está posto e possivelmente é desejado, em “Feriado” ele não pode se formar.

O referido deslocamento de convenções que a temática encena encontra paralelo na elaboração verbal da canção. Um modo de constatar isso é observando o relacionamento entre os termos “vadia” e “viado”.

Tais termos, por uma letra apenas, não se constituem como anagramas, isto é, palavras que se estruturam pela recombinação das letras de outra, como no conhecido exemplo de América-Iracema. Ainda assim, criando um efeito paronomástico, uma e outra podem gerar derivações que, mesmo esdrúxulas, se aproximam: rearranjada, a palavra “vadia” pode gerar a palavra “viada”; a palavra “viado”, rearranjada, pode gerar “vadio”. Ao eu poético, já vimos, não importa se um ou outro, se indo ou vindo, se trocando letras: importa que não haja o desvio. Essa é talvez a única certeza que podemos derivar da leitura e escuta dessa canção. De fato, essa suposta clareza da mensagem é construída, contraditoriamente, por uma trama linguística que aponta a impossibilidade de determinar leituras únicas: a existência de alternativa em relação aos gêneros das personagens hipotéticas, daqueles com quem o “você” pode dormir, encontra eco na falta de marcas identificadoras do gênero daquele que fala e, conseqüentemente, do *você* a quem ele se dirige. Vadia e viado poderiam apenas sugerir que esse *você* é um homem mas a ideia de um ex-namorado não fecha a possibilidade para esse *você* ser uma mulher.

Gêneros flexíveis

O pensamento da filósofa norte-americana Judith Butler prevê o questionamento e a desestabilização das visões e políticas voltadas para o corpo e o sexo. Butler principia seu *Problemas de Gênero* investigando a política tradicional feminista e a perspectiva que preconiza, em dicotomia, o gênero como construto cultural e o sexo como um dado da natureza. Para ela, se os gêneros forem concebidos como interpretações sociais dos sexos, levando em conta os discursos dominantes ao longo da história, esses mesmos gêneros funcionariam apenas como legitimadores do que Butler indica por “ordem compulsória entre sexo/ gênero/ desejo”. Essa compulsão, sabemos, está ligada diretamente às oposições heteronormativas entre feminino e masculino. Para Butler – e esse é talvez o ponto mais polêmico de sua teorização sobre gênero – o sexo não se dá como entidade pré-cultural ou pré-discursiva. Ele não é o ponto estável a partir do qual os sujeitos performam o gênero; ele é também uma construção, elaborado conjuntamente na constituição do sujeito e em sua performance de gênero. O alcance das reflexões de Butler são vastos, provocando revisões no âmbito da cultura, da ética, das artes e, logicamente, da política. Contudo, os limites do presente texto não permitem ampliar a discussão; isso está previsto para desenvolvimentos futuros. Por hora, basta-nos tomar essas breves considerações como referentes complementares à discussão e análise aqui empreendidas.

Pensemos, por um segundo, naquelas canções em que um pronome marca explicitamente um lugar de gênero, masculino ou feminino, para o eu poético. Essas ocorrências podem se dar de modo tão integrado ao tecido da canção que não raro as rimas se apoiam em alguns desses pronomes, o que geraria “prejuízo” sonoro caso alguém fosse cantar aquelas palavras trocando um “minha” por “meu”, um “cansado” por “cansada”. Embora haja significativas exceções, a regra é associarmos um cantor a um eu poético masculino, uma cantora a um eu poético feminino e esperarmos dele e dela uma “coerência genérica”. É, ainda, a ordem compulsória. Essa ordem se desestabiliza um pouco quando ouvimos, por exemplo, Chico Buarque cantando versos como “mal sei como ele se chama/ mas entendendo o que ele quer;/ se deitou na minha cama/ e me chama de mulher”; quando

ouvimos Adriana Calcanhoto usando determinantes masculinos ou Marina Lima regravando uma canção cujos versos dizem “você precisa de um homem pra chamar de seu/ mesmo que esse homem seja eu”. A poesia, desde os trovadores, é lugar de múltiplas *personas*, de alargamento das individualidades e dilatação das identidades. É, caso assim queiramos denominar, lugar de travestimentos.

A partir do momento em que, em “1 valsa p/ 3”, não identificamos marcas lingüísticas de gênero, a flutuação e as possibilidades combinatórias, como vimos, se ampliam. Mais: ao mesmo tempo em que desprograma a “ordem compulsória entre sexo/ gênero/ desejo”, a canção toca num estado amplo de questionamentos, sem ancoragem prévia na hetero, homo ou bissexualidade. Por sua vez, “Feriado”, se indica a vadia, o viado ou o ex-namorado com quem o você pode dormir, não indica, nem desse você nem do eu poético, o gênero. Isso é possível graças a ausência de certos determinantes e do apagamento de traços identificadores de um masculino ou feminino a partir de quem e para quem se fala.

Os pronomes pessoais, sabemos, são as marcas de entrada do sujeito na língua, o vestígio da enunciação. A poesia, discurso-pensamento afeito à surpresa e ao desvio, é também espaço privilegiado de experimentação do dizer, da elaboração de um *eu* que se constitui em contraste com um *tu*. Brincar de revelar e ocultar traços dos pronomes é uma prática que multiplica vozes. Tal geometria exige feita e leitura atentas. Mais que *loci* abertos à ocupação de homens e mulheres, cis ou trans, essas canções tocam em pontos que concernem – em que pese a crítica muitas vezes pertinente aos discursos que buscam desautorizar a luta de minorias por meio da diluição de suas falas numa ideia generalizante de humanidade – a todo ser humano. Isso me parece importantíssimo: não desconsideram a pluralidade e não se fazem panfleto.

Em outros termos, para além de se coadunar com o movediço da sexualidade em nossos tempos, “1 valsa para 3” e “Feriado” são também textos-lupa que nos permitem ver, nos e através dos elementos que o constituem, algumas das micro-engrenagens do trabalho poético, em sentido lato, e da poesia de Chico César, em particular.

Referências

- BUTLER, Judit P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. – 8ª Ed. – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.
- CÉSAR, Chico. *De uns tempos pra cá*. São Paulo: MZA: 2005
- CÉSAR, Chico. *Francisco forro y frevo*. São Paulo: MZA: 2008
- DE ABREU, Casimiro. *As Primaveras*. Porto: Typographia do Jornal do Porto, 1866. Edição fac-similar, obtida na biblioteca virtual Brasileira USP, Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00156500#page/1/mode/1up>
- PINGATARI, Décio. *Comunicação Poética*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. 1ª Ed. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Ateliê Editorial, 2008.

ÍNDIOS, LITERATURA E MEIO AMBIENTE: PRESSÁGIOS EM KRENAK

EMERSON CAVALCANTI DE REZENDE (UPE - CAMPUS GARANHUNS)

Considerações iniciais

O livro **Taigoara**, de Marcelo Renato da Silveira, é sua narrativa poética. O autor fez uso de uma linguagem simples que vai conversando com o leitor; aliado as ilustrações de C. Barroso que complementam a história de modo encantador. A obra nos leva a fazer um questionamento: o que realmente é literatura para crianças e adolescentes?

Silveira (1987) mostra uma sensibilidade incrível ao escrever **Taigoara**. Seus versos contam a história da vida à morte do pequeno curumim Taigoara. Estes mesmos versos cheios de simplicidade e delicadeza, nos levam a refletir sobre a história que é contada pela mídia, pelos professores (as) e pelos livros didáticos sobre assuntos bastante sérios: como foram tratadas as comunidades indígenas com a chegada dos homens brancos “civilizados”? Quais os resultados desse contato com povos indígenas “selvagens”?

Quando nos deparamos com a literatura feita para os públicos infantil e juvenil, normalmente, a realidade é mostrada de forma muito artificial, esquecendo que nossos jovens leitores, tem maturidade suficiente para encarar assuntos ditos “sérios” como podemos citar alguns abordados no livro em questão: identidade, meio ambiente, cultura, resistência e morte.

Assim, crianças e adolescentes são bastante críticos ao terem contato com obras que retratem tais temáticas, até porque, eles veem, escutam, mais nunca lhes são dadas oportunidades de exporem seus pensamentos a respeito de temas que são tidos como para pessoas “grandes”. Como podemos observar em *Literatura infantil: voz de criança*, das autoras Maria José Palo e Maria José D. Oliveira (1986):

Falar a criança, no Ocidente, pelo menos, é dirigir-se não a uma classe, já que não detém poder algum, mas a uma minoria que, como outras, não tem direito a voz, não dita seus valores daqueles que têm autoridade para tal: os adultos. São esses que possuem saber e experiência suficientes para que a sociedade lhes outorgue a função de condutores daqueles seres que nada sabem e, por isso, devem ser-lhes submissos: as crianças. (PALO; OLIVEIRA, 1987, p. 5)

Taigoara é uma obra que relata um dos problemas causados pelo contato dos brancos com os índios - a contaminação por gripe, causando a morte dos índios na aldeia em que vivia o curumim. A problemática desse contato adentram os séculos, até chegar aos dias atuais, como ocorreu recentemente, com a destruição do rio Doce, com o rompimento da barragem de rejeitos de minério da Samarco em Resplendor / MG, que foi amplamente divulgado pelos jornais no final do ano de 2015, sobre os efeitos devastadores que causaram a morte do rio Doce - segundo diversos ambientalistas, principal fonte de vida dos índios que ali vivem e que hoje, pouco, ou quase nada é noticiado sobre o assunto nos meios de comunicação.

É notório que através da leitura é que a educação transforma e humaniza, deste modo é que a literatura torna-se fundamental na apreensão da realidade pelos nossos jovens leitores, trazendo o lúdico, o imaginário, a fantasia que irá compor a realidade que o cerca.

O papel da literatura infantil e juvenil na ressignificação da vida humana

A narrativa em forma de versos ou narrativa poética, como é colocada por alguns teóricos, faz (re)pensar quando uma estória é escrita para contar os fatos que marcaram e marcam a realidade que nos cerca, de modo a encantar, principalmente, o público infantil e juvenil. Levando em conta que os adultos ao terem acesso a este tipo de leitura, também adentram num lugar cheio de encantamentos, questionamentos e criticidade sobre o mundo em que vivem.

No livro **Taigoara**, Marcelo Silveira, consegue combinar todas as fases da formação leitora, como é apresentado por Maria Helena Zancan Frants (2011) em *Literatura nas séries iniciais*, que divide a formação leitora nas cinco fases: 1 - idade

dos livros de gravuras e dos versos infantis; 2 - idade dos contos de fadas; 3 - idade das "histórias ambientais" ou da "leitura factual"; 4 - idade da história de aventuras, idade do realismo aventuroso; 5 - os anos da maturidade ou o "desenvolvimento da esfera estético-literária da leitura". A autora ainda corrobora com o pensamento sobre poesia quando diz que:

A poesia, no entanto, convida-nos a viver a fantasia, a soltar a imaginação, a sentir a realidade de maneira especial, mágica, a ver e buscar sentidos em tudo que nos rodeia e a expressá-los de forma simbólica, lúdica, criativa, nova, prazerosa... poética. É quando belo se sobrepõe ao útil. [...] o texto poético nos torna mais sensíveis à realidade quotidiana, amplia nossa percepção linguística, a nossa sensibilidade para com a riqueza e a beleza do mundo da palavra. (FRANTZ, 2011, P.122)

No livro **Taigoara** há um "mix" onde o leitor vai encontrar, um pouco de todas as fases numa mesma história. Deste modo, a obra de Silveira, tira de dentro da estória o que existe de mais poético, encantando de crianças a adultos com a apropriação pelo prazer da leitura e sua relação direta com a realidade, no caso, como viviam e vivem os povos indígenas.

Cabe neste momento, fazer o relato pessoal, de como foi muito gratificante enquanto ministrando, professor e mediador do processo de leitura, poder apresentar o livro **Taigoara**, no dia 09 de junho de 2016, na Universidade de Pernambuco / UPE - Campus Garanhuns, no evento *(Re)citando estórias... (Re)lendo poesias*, com a exposição dos trabalhos da disciplina de Literatura infantil e juvenil, ministrada pela professora Graça Graúna com os públicos distintos: de crianças e adolescentes, da Escola de Aplicação Ivonita Alves Guerra; e, de adultos graduandos do curso de Letras na mesma universidade.

Foi um momento muito feliz, em que tanto as crianças e adolescentes, quanto os adultos, ficaram encantados com o obra de Silveira. Interessante, que de imediato, todos relacionavam o livro de alguma forma ao acidente em Resplendor / MG. Surgiram os mais diversos posicionamentos e na maioria das vezes, de indignação, sobre o modo como foram e ainda são tratados os povos indígenas no Brasil e porque não dizer no mundo.

Um breve painel dos povos krenak

A realidade dos povos Krenak tem sido severamente posta a prova de resistência ao longo dos últimos séculos. Sendo os últimos Botocudos do Leste, vítimas de constantes massacres nomeados de “guerras justas”, eles vivem desde o fim da década de 20 à margem esquerda do rio Doce, em Minas Gerais, entre as cidades de Resplendor e Conselheiro Pena.

Pertencentes ao grupo linguístico Macro-Jê, falam uma língua denominada de Borun. Salientando que apenas as mulheres com mais de quarenta anos são bilíngues, enquanto homens, jovens e crianças de ambos os sexos falam apenas o português. Marcas da época da Ditadura Militar, em que os índios eram obrigados a falar apenas o português, se fossem pegos falando em outro idioma nativo eram enviados ao Reformatório Agrícola Indígena ou Centro de Reeducação indígena Krenak - lugar este que é conhecido pelos indígenas como “cadeia” para onde eram enviados os índios, de diversos estados e etnias, que opunham resistência ou fossem considerados desajustados socialmente.

Só a partir da década de 80 que alguns índios Krenak se instalaram em suas antigas terras às margens do rio Doce e somente em 1997 que tomaram posse de seu território após um longo processo de demarcação. Do antigo reformatório, hoje restam apenas ruínas que sobraram da enchente de 1979 do rio Doce, que os mais velhos chamam de Watu. (ver foto de Elvira Nascimento - anexo 1). O rio Doce que banha as terras indígenas dos Krenak e que servia para beber, é o pai e a mãe desse povo. Como podemos ver no relato de preocupação de José Cecílio Damasceno, ou Takruko, como se apresenta logo depois de usar o nome de branco “Isso é um rio de fel, não é mais doce. É um amargor. Acabaram com a gente. O Rio Doce dava tudo para nós. Se eu precisava de um pacote de açúcar, pescava e vendia para os restaurantes, agora está tudo morto lamenta.” (MARIZ, 2016)

A força da poesia em taigoara

Silveira (1987) escreve a história do pequeno curumim Taigoara em forma de versos. É neste momento que a poesia, exibe sua força mágica de encantamento, para acabar com a submissão de nossos leitores(as), dando-lhes o direito de ler,

saborear devagarinho cada verso de sua narrativa, sem pressa. Lendo e relendo palavras que para eles(elas) podem parecer muitas vezes estranhas, outras vezes, palavras tão conhecidas. O autor se preocupa com o falar manso, em que a narrativa ao mesmo tempo convida e conversa com seu leitor, como podemos observar nos primeiros versos de **Taigoara**:

O sol brilhou na cara
do curumim Taigoara dizendo:
- Levanta, **meninim!**
É tarde!
Deitado na rede,
Taigoara olhou com seus olhos
de menino acordando,
igual aos de você,
quando o sol chama. (SILVEIRA, 1987, p.4)

Mexendo com os sentidos (visão, audição) deixando-nos saborear, brincar com cada palavra, como em **meninim**, em que o poeta fez questão de negritar e sair das normas padrões de escrita, dando sentido ao visual, ao audível, que é um chamamento cheio de cuidado e carinho. Além da comparação que Silveira, faz questão de mostrar em “igual aos de você”, fazendo com que o leitor retome lembranças de si mesmo, para a partir daí, criar sentidos ao que é lido.

Vale salientar que na narrativa poética da obra o autor faz uso do mito, o que em especial no Brasil, estão diretamente ligados a fenômenos da natureza, como podemos observar nas passagens da obra em análise:

De vez em quando,
os meninos paravam
e admiravam a mata
que Tupã deu a eles.
Índio chama Deus de Tupã.
Todos os curumins respeitam
os mistérios
que Tupã pôs na mata,
mistérios que
nem índio grande entende. (SILVEIRA, 1987, p.10)

Confirmando, segundo o pensamento de Khéde (1986) em que nas narrativas “Um mito é, ao mesmo tempo, uma história contada e um esquema lógico que o homem cria para resolver problemas que se apresentam sob planos diferentes, integrando-os numa construção sistemática.” (KHÉDE, 1986, p. 34).

Em **Taigoara** o narrador descreve em detalhes a chegada dos homens brancos, trazendo com eles, os males da gripe que viria à assolar a tribo do pequeno curumim:

Eles trouxeram muita mágica.
Taigoara achou estranho

um dos visitantes
que fazia barulho com o nariz,
de onde escorria uma aguinha.
O homem
enxugava a água com uma folha
que guardava
num buraco da manta,
coisa que Taigoara
nunca viu índio fazer.

[...]

Ao partirem,
deixaram o espírito mau
que fazia barulho
nos narizes dos índios
e os derrubavam um a um. (SILVEIRA, 1987, p.26)

O narrador através de versos conta a história da chegada do colonizados a partir do olhar do curumim. O medo, o espanto, o desconhecido no caso do resfriado é logo atribuído ao “espírito mau” para lhe dar sentido. O que confirma Khéde (1986) em que:

são muito comuns os mitos e lendas relativos à terra, tratando das injustiças praticadas pelo colonizador. Nessas narrativas, sobressai a questão dos colonos e dos escravos, a descoberta do Novo Mundo, e não raro, as narrativas mostrarão o sincretismo das religiões no Brasil com grande presença de fatos sobrenaturais, que são atribuídos a espíritos (KHÉDE, 1986, p. 35).

Essa multiplicidade de sentidos, é que permite ao texto em **Taigoara** mostrar uma visão dinâmica do fazer poético, e que Silveira, como poucos, consegue com maestria prender a atenção do leitor em seus versos, independente de serem crianças, adolescentes ou adultos, da primeira a última página da obra.

A ilustração ampliando o imaginário

A obra **Taigoara** têm mais de cinquenta por cento de suas páginas compostas por ilustrações de C. Barroso, fazendo com que a narrativa se complete no imaginário do leitor(a) através das imagens, ampliando os sentidos entre o texto verbal e não verbal. O uso de ilustrações nas obras feitas para o público infantil e juvenil media a recepção leitora como Ciça Fittipaldi (2008) em *O que é uma imagem narrativa?* justifica:

A imagem visual presente nos livros ilustrados não impede nem restringe a fabricação de imagens mentais, não tolhe o imaginário do leitor, como muitos argumentam. Bem ao contrário, as imagens visuais detêm uma enorme capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário. De modo diferente do verbal, a imagem possui sua própria sintaxe e semântica, desdobra-se em planos de forma, conteúdo e expressão. (FITTIPALDI, 2008, p, 107)

As ilustrações na obra de Silveira tem um papel preponderante na significação de sua narrativa poética, nomeando o que é nomeado, criando e ampliando os significados pelas inúmeras possibilidades de leitura.

Desde a primeira ilustração (anexo 2) quando o curumim dorme em sua rede entre as plantas e as borboletas, como nas páginas seguintes que mostram a varie-

dade de fauna e flora presente na floresta, os índios nus com seus adornos, até a chegada das “gente clara / qual pena de araponga. / Enrolados em mantas esquisitas” (SILVEIRA, 1987, p. 22), até a última ilustração (anexo 3) que representa a floresta de Tupã, onde termina o pequeno curumim “onde só tem bicho, / fruto, rio, céu, vento... / E muito índio, / muito índio mesmo.” (SILVEIRA, 1987, p. 30)

Os recursos visuais no livro **Taigoara** possibilitam a criação da narrativa não linear, aberta a múltiplas interpretações. A fruição e compreensão leitora que está presente em toda a obra, onde o leitor(a) servem-se através das ilustrações a cada página. Segundo Oliveira (2008):

no gênero de ilustração narrativa o que fundamentalmente caracteriza esse gênero são o narrar e o descrever histórias através de imagens, o que não significa em hipótese alguma uma tradução visual do texto. A ilustração começa no ponto em que o alcance literário do texto termina, e vice-versa. (OLIVEIRA, 2008, p.44)

Assim, as ilustrações de C. Barroso na obra, faz um paralelo com a narrativa poética de Silveira (1987). Onde as ilustrações que aparecem nas páginas do início ao meio da história são feitas de forma, aparentemente, simples e tranquilas, e vão evoluindo, da metade da obra até as páginas finais onde estão presentes as tensões sociais e estéticas.

A intimidade da criança de hoje com a imagem pode resultar em algum conforto no manuseio do livro-ilustrado, mas não a dispensa daquele processo de educação do olhar. Ao adulto cabe ajudá-la na decifração dos códigos visuais, evitando seu consumo rápido; em outros termos, é preciso propor atenção aos detalhes, contemplação - tempo e reflexão, enfim, o que vem na contramão dos estímulos atualmente oferecidos à infância.

Considerações finais

A obra **Taigoara** apesar de parecer um livro de leitura simples, é uma obra bastante rica e complexa. Tanto no que diz respeito ao seu modo de escrita, quanto a temática que é abordada, nos levando a diversas reflexões sobre o mundo que temos e que queremos ter.

Repensarmos e discutirmos uma preocupação crescente da educação, que é o baixo nível de leitura das nossas crianças e adolescentes é imprescindível. Cabe a nós, professores e mediadores do processo de leitura, apresentar para nossas crianças e adolescentes textos que os façam pensar e refletir sobre o mundo de ontem, de hoje e de amanhã.

Enquanto educadores, que apresentemos obras de qualidade aos nossos jovens leitores. Onde a estória possa ser apreendida, de forma clara e sem apagamentos. Sem esquecer de que o lúdico e o imaginário nunca podem ser deixados de lado, quando nos referimos ao prazer do ato de ler, que está seja nossa premissa.

Referências

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda (Org.) *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, p. 107.

FRANTZ, Maria Helena Zancan. *A literatura nas séries iniciais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

MARIZ, Renata. *As tragédias dos índios Krenak*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/as-tragedias-dos-indios-krenak-18533019#ixzz475dBLnq1>>. Último acesso em: 23 jun. 2016.

NASCIMENTO, Elvira. *Fotógrafa mostra destruição causada pela lama ao longo do Rio Doce*. Disponível em: <<http://ateuver.blogspot.com.br/2015/11/fotografa-mostra-destruicao-causada.html>>. Último acesso em: 29 jun. 2016

OLIVEIRA, Rui. *Pelos Jardins de Boboli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria José D. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986:

SILVEIRA, Marcelo Renato da. *Taigoara; quer dizer: árvore que floresce / Marcelo Renato da Silveira, ilustrador C. Barroso*. Rio de Janeiro: Conquista, 1987.

ANEXOS

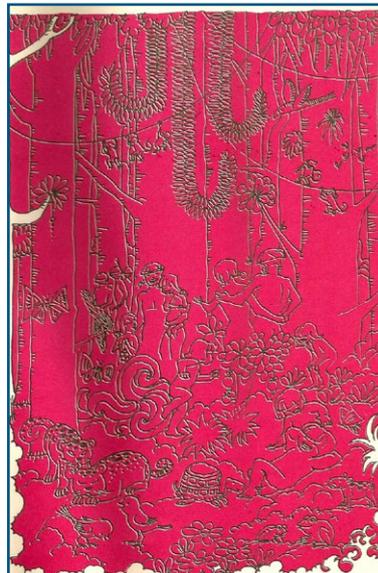


Anexo 1.

Fotógrafa Elvira Nascimento registra desastre em parte mineira do Rio Doce



Anexo 2



Anexo 3

METALITERATURA E GÊNEROS LITERÁRIOS EM OS *AMBULANTES DE DEUS* DE HERMILO BORBA FILHO

NILSON PEREIRA DE CARVALHO (UFRPE)

De palavras e imagens ambulantes nas constelações do mito

O conjunto de imagens que compõe o imaginário humano tenta dar conta dos grandes mistérios que atormentam nossa espécie. Aquilo que se sobrepõe aos atos do homem, como que “camuflando” um conteúdo primordial, constitui-se, assim, nesse conjunto que, por sua vez, por meio de efeitos multiplicativos de imagens (metáforas e/ou perífrases), acaba por distanciar os questionadores das respostas ideais, adequadas, quem sabe provisórias. Além disso, e, por conseguinte, tal conjunto não somente aponta para determinada resposta, mas também para outra, diametralmente oposta e outra, ainda, bem distinta das demais. Nesse sentido, a função semântica apreendida a partir dessa dinâmica é a da equivalência. Ou seja, os conflitos pertinentes ao agrupamento de imagens em suas hermenêuticas resvalam na complexidade dinâmica (movente) a que tais imagens evocam.

Gilbert Durand (1997), em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, sugere um trabalho de interpretação das imagens que procure convergir as hermenêuticas sob um direcionamento antropológico. A busca dessa convergência impõe-se em função de desviar-se do equívoco reducionista no caso literário, por exemplo, constantes nas radicalidades de um formalismo apriorístico e um estruturalismo geométrico, ambos com perspectiva intrínseca; e, por outro lado, de um “psicologismo” descompromissado ou um “sociologismo” turvo, extrínsecos.

É partindo do psíquico humano, combinado com os princípios da reflexologia, que Durand propõe esse direcionamento antropológico. Assim, pois, o esquema de imagens vai ser predominado pelos gestos primordiais, bem claros nas atitudes da criança – *dominantes reflexas* -, nas quais a psicanálise freudiana também buscou subsídios. A fenomenologia fornece dinamicidade a essa combinação, uma vez que

dois princípios básicos para essa *mitocrítica*, de Durand, são a reversibilidade e o pressuposto do trajeto. As imagens se mostram potencialmente ambivalentes e vão sofrendo variação através da interação cultural entre o mito e o *logos*.

Compreender esse emaranhado de imagens não propriamente como um conjunto, mas como constelação, torna-se necessário para vislumbrar sua plenitude. Isso confere um cunho de propriedade, uma vez que as imagens no expediente literário são constituídas de matérias assaz escapáveis. O aprisionamento da interpretação revitaliza-se, mas não escapa à classificação.

A obra literária é receptáculo – enquanto exercício narrativo e descritivo – dos mitos primordiais no trajeto cultural. Nossos arquétipos fazem-se presente na narrativa, na medida em que as imagens utilizadas pelo poeta no remete, de forma assim *proustiana*, aos nossos primórdios. É na Literatura que se adensam essas constelações de imagens a fim de fazer o homem refletir(se) sobre as intempéries do devir.

Do Épico, o pai da história

A novela *Os Ambulantes de Deus* traz em si o que se pode chamar de coletânea de gêneros literários. Estrutural e essencialmente, pode-se verificar características do Épico, do Lírico e do Dramático. Sob a compreensão dos adjetivos (épico, lírico e dramático), conforme postulado por Emil Staiger (1975), pode-se potencializar o caráter trigenérico às experiências de estilo, nas formas de constelações que orbitam nos demais espaços da obra de Hermilo Borba Filho.

Essa cosmologia converge para as figuras das personagens, a saber, um grupo de viajantes no percurso entre uma margem e outra do rio Una. Esses ambulantes formam o extrato dos rejeitados, são eles: Dulce-Mil-Homens, a prostituta “de bem trinta de aparência ainda não passara dos vinte, coisa de aguentar homens e noites indormidas” (BORBA FILHO, 1976, p. 5); Cachimbinho-de-Coco, “afamado folheteiro, falante em versos [...] esse homem é um pensamento” (BORBA FILHO, 1976, p. 7); Amigo-Urso, banqueiro do jogo do bicho; Nô-dos-Cegos, “olhos protegidos por óculos escuros, já estava acostumado àquele leve balançar de cabeça, estendendo a cuia [...] só não vê a alma porque está escondida” (BORBA FILHO, 1976, p. 9); e, finalmente, Ci-poal, o jangadeiro experiente com a missão de conduzi-los pelo devaneio pós-morte.

O itinerário dessa viagem, em termos físicos, distava algo em torno de cem metros¹, porém demasiadamente longo se tornava, tendo os viajantes de trafegarem, fora o trajeto de uma banda a outra, sua vontade de história, sua memória e as encruzilhadas até a “terceira margem do rio”. Vivem e convivem tentando atenuar sua dor, ou purgar seus pecados, os quais os prendem entre o não poder viver e o não querer morrer. A vida já não os aceita; são indivíduos comuns na sociedade, mas requisitados por ela para serem discriminados. A prostituta, o poeta, o bicheiro, o mendigo-cego, o calunga de caminhão e o guia são todos (per)ambulantes bastardos nas mãos de um Deus² intangível. São todos repulsivamente necessários e arquetipicamente didáticos.

O cenário de abertura mostra uma jangada acorrentada e presa por um cadeado num mourão à beira-rio. São imagens contrastantes que se combinam. A coerência na metáfora se dá pelo fato de não ser predominantemente fantástica ou predominantemente figurativa. Na mesma “margem dois homens nus jogavam pazadas de areia para cima duma jangada” (BORBA FILHO, 1976, p. 3). Assim, a metáfora em si demonstra essa síntese das possibilidades hermenêuticas da imagem.

São convenientemente coerentes cena e ambiente, por isso sempre é possível entrever o caráter real dos trabalhadores que escavam e assoreiam o rio, bem como a referência metafórica ao trabalho dos coveiros – agentes da morte que enterram os corpos para que as almas descansem voláteis. Esses também fazem o trabalho duro e pragmático, mesmo não estando interessados na morte dos homens. O rio corre como a vida, mas o cadeado, que prende a corrente que atraca a jangada, reclama o momento em que o sangue deve parar de correr nas veias daquele que vive, como o ela vital que mantém a alma e o corpo presos.

Assim, pois, a história são “História” e “estória”; são nosso passado real, nosso presente mítico e nosso futuro social. No tratamento que se dá atualmente à História, ao Imaginário e à Literatura, já se discute a força da linguagem predominando e (in)determinando o gênero do texto. A versão da história se faz com elementos da

1. O Rio Una, no plano “não-fictício”, banha a Zona da Mata Sul Pernambucana e passa, inclusive, pela cidade de Palmares – PE, onde viveu o autor.

2. A figura divina é personificada envolta de mistérios, na narrativa, na aparência de “o homem na outra margem”, o qual aparelhado de um guarda-chuvas, comporta-se como uma espécie de senhor do tempo, à vista dos tripulantes da jangada.

linguagem, elaborando-a ao redor de um teor mítico e de acordo com um determinado método.

Um elemento, nessa confluência, torna-se célebre – a palavra. Ela faz com que o gênero do texto contribua para uma leitura em que os vários sentidos de uma metáfora faça valer. É nessa perspectiva que se encontram várias metáforas na narrativa da novela de Borba Filho. A peleja do velho cipoal com o peixe, por exemplo, remete à pescaria que Jesus Cristo realiza com os seus discípulos e ao milagre da multiplicação. No primeiro episódio citado, Cristo, depois de ressuscitado, convoca os discípulos a pescar, lançando a rede ao mar. É somente pela terceira vez que os peixes são colhidos em abundância. Na outra passagem, a multidão quer continuar ouvindo o sermão do mestre, mas é hora da refeição e falta o que comer. Cristo sugere que os discípulos alimentem o povo, recolhe cinco pães e dois peixes e os multiplica³.

Na análise do trajeto antropológico da imagem, o caso da luta com o peixe, sua multiplicação, a alimentação do povo, tudo aponta para o aspecto da manutenção da vida humana. A fome e a fartura estão emparelhadas e ambas presentificam-se no milagre descrito. A conquista do alimento só se realiza com o suor e o cansaço no rosto do homem. É a luta vital, mas não é propriamente antiético, mas cíclico, já que depois da fome vem o sobejamento e, depois desse, vem a fome novamente.

O homem compreende que depende dessa luta pra viver, mas sabe que, depois de tudo, virá a morte. Somente se ele procurar lograr o fim disfarçando-o de início é que remediará sua angústia⁴. Cipoal, o barqueiro dos ambulantes, também sabia disso. Para tanto, lutara com um peixe dourado (como as moedas), a fim de alimentar as almas que transportava. Esse personagem tinha ali os alimentos essenciais para a vida: leite e peixe. E isto sempre bastaria.

3. Evangelho Segundo São Mateus: 5:35-42 (BÍBLIA SAGRADA, 1969)

4. O velho Ernest Hemingway, em *O Velho e o Mar* (2005) também evoca essa imagem. Por isso tinha que pescar o peixe grande e alimentar o povo da ilha, mesmo que ele próprio e o peixe não resistissem a tal luta. Ambos faziam parte de um grande ciclo; eram a moeda que estava sendo trocada para a segurança da vida humana.

O jangadeiro era, naturalmente, um homem das águas. Ele era um Caronte⁵ modesto nas águas brasileiras que compreendia seu dever tão problemático, necessário para a purgação dos viajantes, era extensão da jangada (o cipó com que amarra as varas da embarcação) e esta, no mesmo plano das águas, era extensão do rio, que, por sua vez, na hora da morte, planificava os corpos dos homens caídos. Portanto, o ato de Cipoal cuspir nas águas do rio e compreender o seu trabalho faz refletir, à luz de Bachelard (1989, p. 6), sobre o ciclo vital da água e o ser que dela vive:

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona contundentemente. [...] a morte cotidiana é a morte da água.

Cipoal e o peixe em luta pertenciam à água. Ambos estavam acostumados às “idas e vindas” do ciclo vital. De idas e vindas também era o movimento da jangada dos ambulantes. Tudo levava a crer que a barca jamais chegaria ao outro lado da margem. Quando todos se viam mortos, era natal. Todo carnaval se tornava sangue. Eram assim os ciclos na jangada que movimentavam os episódios da narrativa. No ritmo do calendário, a nau enfrentava tão coniventemente os perigos, com a abundância, com o expurgo e a orgia.

Todos se revezavam na manutenção desse ciclo vital, apesar de mortos. Todos “foram” com a prostituta Dulce-Mil-Homens, até que ela começasse a parir os *messias* toda semana, assim toda semana era santa. Os bebês eram colocados em cestos e depois deixados no rio, como acontecera ao patriarca hebreu Moisés⁶ – o salvador dos semitas – quando escravo dos egípcios. A imagem de um menino solto nas águas a toda semana dinamiza a ciclicidade do ato e da esperança daqueles que já chegaram ao fim, como na Páscoa.

Esse é um fim que sugere o começo, o ciclo. O calendário e os simples sinais da natureza denotam a resistência paciente na superação ou engodo ao tempo (e no

5. O barqueiro que, na cultura grega antiga, tinha a missão de transportar os mortos ao Hades, sob o pagamento de moedas.

6. Êxodo 2:1-10.

tempo da narrativa). Os episódios dinamizam-se em cinco anos e cinco elementos, assim denominados: a nuvem, a calda, a chuva, a cheia e o sol. Como no Êxodo dos judeus, em relação às pragas do Egito, esses elementos interpõem-se numa harmonia por meio desse revezamento no cenário fluvial e pluvial. Como os judeus que perambulavam em círculos anos e anos pelo deserto em busca da Sião (Terra sagrada de Javé), os ambulantes redundavam pelo rio sem chegar à margem desejada, a “terra prometida”.

Do Dramático, o filho do homem planejado

O Drama, quando encenado, evoca a coincidência dos seres em um, consolidando a existência no indivíduo presentificado do ator. Nele, redundam o ator, a personagem e o leitor, assim como Jesus Cristo, ao anunciar a trindade judaica presente nele: “eu e o pai somos um”⁷. Assim, o texto dramático torna pertinente redundar sobre o uno também em *Os Ambulantes de Deus*: uma jangada, um jangadeiro, um rio, um homem gordo de guarda-chuva na outra margem, e apenas um itinerário nos sonhos dos navegantes do rio Una. Se o tudo (*omni*) é um (*uno*), trata-se de um processo sintético. A metáfora é literal, a brincadeira é a coisa séria, o sonho é o real, as sombras na alegoria platônica da caverna eram pessoas à espreita como os indivíduos vigilantes, ficção é realidade, a trindade dos gêneros literários se fazem um.

Esses níveis discursivos de contexto se igualam no 4º ano (capítulo da obra), episódio em que acontece *A cheia*. Os planos das personagens se coincidem tal qual o efeito das águas durante esse fenômeno emergente. A epígrafe dessa parte da narrativa evoca a matança dos primogênitos do Êxodo bíblico: “[...]Je houve um grande clamor [...] porque não havia casa onde não houvesse um morto. Êxodo, XII-30” (BORBA FILHO, 1976, p. 97). Exceto naquelas que tinham a marca do sangue do cordeiro aspergida nos umbrais da porta, em todas as casas o primogênito deveria morrer. Egípcios e judeus estavam na mesma situação.

7. Evangelho de João 10:30.

A cheia atinge a todos. Não escolhe ricos ou pobres, negros ou brancos ou outras duplas quaisquer; o ambiente é de planificação. Inclusive, não separa leitor de autor, todos estão unidos ou *acqua*(planificados) pela palavra, pela linguagem, ou como melhor coloca Bachelard (1989, p. 192-194): “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. [...] A linguagem quer fluir naturalmente”. A linguagem, nessa parte da novela, não obedece a convenções distintivas. O Autor se *com*(funde) com o narrador e o cidadão. Fala-se de um “carnaval triste, porque tudo o que ia acontecer estava pairando no ar. [...] havia coisa no ar, estava para acontecer, aconteceu” (BORBA FILHO, 1976, p. 97). Em tempo, ou fora dele, futuro era presente.

O autor (e também cidadão) divide o período de cheia em três fases. Na primeira, mostra a luta de uma mulher para enterrar o corpo de um filho em meio à cheia. Apesar da luta, ela e o defunto estavam numa situação similar. Segundo o Evangelho⁸, nos últimos dias, não haverá tempo para se enterrarem os mortos.

Na segunda parte do episódio, é contada a história do negro que nadava pela vida (ou pela morte), enquanto bebia cachaça ou vice-versa. Ele não sentia mais o medo da morte. A cachaça lhe auxiliava na missão imperiosa, mas inútil. Esse resistir sabendo da derrota final era, para aquele negro, uma questão de honra, portanto desafiava o poder da morte: “Ei, maré! Ainda estás vivo?” (BORBA FILHO, 1976, p. 102), o que não quer dizer que viveria, pois a correnteza o dominava, mas o termo *ainda* se destaca em sua fala. Essa luta coincide com a “da imaginação”, em Bachelard (1989, p. 169):

Na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, mais meritória que no vento. O nadador conquista um elemento mais estranho à sua natureza. O jovem nadador é um herói precoce. [...] Os primeiros exercícios de nado ensejam um medo superado.

É na terceira fase, porém, que o discurso do autor e do cidadão entrecruzam-se com mais densidade. Tendo as águas descido, “os homens de ver”, industrial e

8. Evangelho Segundo Mateus 8.

político avaliam a situação. O narrador dá voz ao cidadão que discursa contundente, contra as ações do Estado para com o povo. Esse cidadão vem em forma de “um homenzinho de fraque e bacorinha, calça de listras, sapatos de cordovão” (BORBA FILHO, 1976, p. 102), o que demonstra a saga do oprimido e explica o ludibriar do governo sobre o povo.

É esta fala, como uma espécie de alavanca para o gênero dramático, que introduz no desenvolvimento da narrativa a peça escrita por Cachimbino-de-Coco, um de seus personagens. É então que o dramaturgo Hermilo Borba Filho deixa os gêneros literários se entrelaçarem em seu texto. Nada mais coerente no contexto da planificação provocada pela cheia, que o texto dramático de sua personagem fosse também encenado, sob a moldura do plano narrativo. Outras coincidências se fazem no prólogo-anúncio da peça de Cachimbino-de-Coco:

EMPOLGANTE ESPETÁCULO LÍTERO-INSTRUTIVO ONDE SE DEMONSTRA QUE A MALDADE HUMANA NEM SEMPRE É RECOMPENSADA, MAS QUE ENQUANTO DURA, DÓI. – ÀS 8 HORAS DA NOITE – NÃO PERCAM – VENHAM APLAUDIR E SOFRER – TRAGAS SUAS CADEIRAS. (BORBA FILHO, 1976, p. 104).

Um esquema de encaixamento se percebe no ato da peça e sua representação: a vida de Borba Filho contém sua obra; esta contém a novela *Os Ambulantes de Deus*, na qual um poeta escreve uma peça; no texto dessa peça é evocada uma passagem bíblica em que Jesus debate com um “doutor da lei”; Jesus, por sua vez, conta a história do jovem samaritano que socorreu um pobre homem assaltado. Todas essas histórias, uma dentro da outra são similares no que tange a demonstrar as angústias de um oprimido diante dos dilemas do viver e sobreviver.

Assim, o gênero dramático aponta para passado e futuro, mas presentificados nos diálogos das personagens. Se em outra parte é narrada a luta das personagens para recuperar o tempo quando vão atrás de pertences e virtudes da infância, aqui eles mesmos presentificam esse retorno, interpretando a saudade do que nunca viveram, mas esperam viver. Segundo Turchi (1998, p. 246), “o dramático nasce nos dos sentimentos contraditórios de terror e de triunfos ligados ao tempo”.

Além disso, as personagens da novela dialogam com as respectivas personagens na peça que passam a encenar, numa relação que configura o duplo. Recom-

belo se transfigura no Coronel Dodói, aquele que tortura: então, o meio marginal encontra-se na figura ditadora da lei. Nô-dos-Cegos é Manuel de Tal: o que fingia ser cego, agora não é visto como gente, é um qualquer na multidão. Amigo-Urso vira Facinho-da-Maioria: esse ajuda o Coronel a torturar Manoel-de-Tal, mas sem se envolver totalmente, ironizando a expressão “abraço de urso-amigo”. A prostituta Dulce-Mil-Homens assume o papel da Dama Cruzada, fazendo com que a mulher desclassificada viva sua vida de nobreza. Cachimbino-de-Coco atua em dois papéis: como Padre Capelão – que nega ajuda ao pobre – e também como o Ateu – que sabe defender a justiça defendendo o pobre Manoel-de-Tal.

Mas o povo mesmo não vê a justiça. A peça se conclui juntamente com o destino do povo. Os militares e suas metralhadoras executam os espectadores da peça consolidando a injustiça opressora, como o que preconiza o Teatro do Oprimido, proposto por Augusto Boal (1995). A peça reflete o destino dos ambulantes em busca do refúgio. Assim, o autor faz convergirem no seu texto o início e o fim. São os anúncios dos presságios da criação – o Gênesis – para um mundo farto; sua deterioração com o afastamento do povo judeu do paraíso – o Êxodo; a recuperação desse povo através do sacrifício de Cristo – nos Evangelhos; mas, principalmente a punição ou recompensa eternamente cíclica propostas no Apocalipse.

Pode-se perceber que a luta dos ambulantes, dado seus atributos contraditórios seja a de andar (navegar?) e sempre andar: “Agora, para chegarem ao fim da viagem, se chegassem, só faltava mesmo uns cem anos, tempo bastante para erguer-se outra cidade com outros viajantes” (BORBA FILHO, 1976, p. 145). Assim como na interpretação de Bachelard (1989, p. 7), a água e seus seres têm uma função essencial: “A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. [...] o sofrimento da água é infinito”.

Se a viagem deles é a viagem dos nossos arquétipos, parece mais coerente que estivessem todo esse tempo viajando em volta de uma ilha, em vez de percorrerem um leito de um rio, margem à margem. Ou quem sabe, num grande lago, como o mar Morto, em círculos: “O círculo, que se diversifica segundo as civilizações; representa a vitória cíclica e ordenada de repetição temporal contra a aparência fugaz e movimentada do devir” (TURCHI, 1998, p. 244).

Do lírico consolador

O Espírito Lírico em *Os Ambulantes de Deus* é entidade uniformemente pessoal e impessoal. É sopro que conduz a jangada sem vela, ao mesmo tempo em que vigora no peito das personagens que cantam, tendo no poeta Cachimbino de Côco sua provisória personificação e sintetizador do tempo e dos espaços:

Faca ardente o sol será
 No coração deste dia
 Sangram as horas mortas já
 Sangram o passado o futuro
 No barro do tempo morto
 Nas águas do que será
 (BORBA FILHO, 1976, p. 13-14)

A palavra é feita sagrada a partir dos rituais. O “verbo desencarnado” se adensa das experiências físicas a uma instância sobrenatural, como a exigir que tais experiências sejam mitificadas de significações outras. Em uma outra forma de dizer, o lírico eterniza o ato narrado ou encenado em um panteão mais ainda superior, como constata Octavio Paz (1976, p. 75):

O romance e o teatro são formas que permitem um compromisso entre o espírito crítico e o poético. O primeiro, ademais, o exige: sua essência consiste precisamente em ser um compromisso. A poesia lírica, ao contrário, canta paixões e experiências irredutíveis à análise e que constituem um gosto e uma dissipação.

As referências, as fundamentações, a cronologia, as origens e os objetivos estancam encharcados nesse pântano fértil e já não se vê tão nítida a história ou os homens em ação, pois agora a visão é turva de espelhos e olhos mágicos:

A lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual [...] A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica quando, onde e quem terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história ini-

ciar-se. Com muito mais razões, o autor dramático tem que pressupor a existência de um teatro, e o que falta à fundamentação do todo é acrescentado posteriormente (STAIGER, 1975, p. 46; 53; 57, grifos do autor).

Tendo perguntado o que é o homem na Literatura e que Literatura é essa no homem, a resposta é visceralmente tautológica, isto é, a resposta é a pergunta. Nesse caso, é imperativo perguntar e não responder, porque a Literatura é o ato de perguntar, assim como o ato de responder é iniciado na leitura, mas isso também é Literatura. Parafraseando as paráfrases ou metaforizando as metáforas, tendo aprendido isso pela natureza da imitação, o homem é a Literatura total e expandida no mundo do homem ou o homem é a Literatura para si e a Literatura para o mundo no homem. Todas perguntas e respostas só apontam, ontologicamente, para o que faz delas perguntas e respostas, quer dizer, a “Linguagem literária”, a palavra e a sua música.

Esse “erro” literário, a linguagem, incide na busca de superação ainda mais tautológica, pois o novo problema é consertar o novo erro com mais palavras. O enigma da palavra ludibria, seduz o homem, pois a palavra afirma o estatuto divino do silêncio:

O mais elevado e puro grau do ato contemplativo é aquele em que se aprendeu a abandonar a linguagem. O inefável encontra-se além das fronteiras da palavra. Somente com a ruptura das muralhas da linguagem a prática visionária poderá penetrar no mundo da total e imediata compreensão. Quando se alcança tal compreensão, a verdade não precisa submeter-se às impurezas e à fragmentação que a fala necessariamente acarreta. (STEINER, 1988, p. 30-31).

A palavra é o *pharmakón* (no sentido grego: remédio e magia) que faz o som da voz humana expandir-se no universo e no tempo. Se Ele é a palavra – *Semente est verbum Dei* – mesmo que nos tenha dado, só o faremos existir como Deus se nos recolhermos a não ser semelhante a ele e calarmo-nos. Há, porém, algo que deve completar a palavra virgem, a fim de fazê-la lírica, de retomar a palavra primeva, e não somente fruto da maravilha eurística da cognição:

A maravilha da linguagem é que ela se faz esquecer: sigo com os olhos as linhas no papel e, a partir do momento em que sou tomado por aquilo que elas significam, não as vejo mais. O papel, as letras no papel, meus olhos e meu corpo só estão ali como o mínimo de encenação necessária a alguma operação invisível. A expressão se apaga diante do expresso, e é por isso que seu papel mediador pode passar despercebido [...] Ela só parece ser puro signo uma vez que ela se deu uma significação, e a tomada de consciência, para ser completa, deve reencontrar a unidade expressiva em que pela primeira vez aparecem signos e significações. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 537).

O que requisita o filósofo Merleau-Ponty reintroduz a busca da palavra inaugural que outrora fora subjugada ao estado velador da lógica. Parece ter-se perdido esse estado inocente da palavra que faria jus ao primeiro batismo das coisas, conforme a designação de Deus a Adão no paraíso. A Literatura retoma a voz divina quando se deixa preencher de música, daí a necessidade do espírito lírico na Literatura.

É preciso que o autor traga de volta o momento do sopro das palavras divinas nas narinas do homem, ouvir as primeiras palavras. Retornamos, se possível, ao momento amador do fruir lírico:

A análise estilística deleita-se com essas observações. Não podemos opor-nos. Mas o leigo, o simples amigo da poesia, acha-as desagradáveis. Parece que se atribui uma intenção ao poeta quando justamente a falta de intenção é o agradável, e onde qualquer vestígio de intencionalidade é uma dissonância. O conhecedor tem razões para não desprezar o julgamento do amador, pois sem conhecimento só é autêntico, enquanto ele continua também amador. (STAIGER, 1975, p. 20).

A linguagem no homem também procura sua origem debruçando sobre si mesma e termina por encarar o próprio homem, como se num espelhamento oblíquo. Ela, portanto, torna-se o olho mágico através do qual o homem tenta enxergar-se em desdobramentos infinitos. Resulta dessa forma de verem-se – linguagem e homem – a disfarçatez inerente no artifício de ambos se mostrarem não mais

comprometidos com o que se chamaria de real. Aliás, o real passaria, doravante, a ser tratado por aquilo que é possível ser “chamado”, dito, denominado. Essa é a compreensão de Santos (1983, p. 20):

Quando eu digo que Literatura é o discurso da fantasia, estou afirmando uma evidência. Não trago, assim, nenhuma novidade. Todos já entendem a Literatura como o espaço das coisas imagináveis; o senso comum comenta a liberdade criativa do escritor e lhe confere o direito de não respeitar os limites fechados da realidade. A Literatura está acima do cotidiano e contém em si a potência do real; nela, o real está inteiro, como existente e como possível. Ninguém se assusta, então, quando um escritor diz um certo real desconforme.

Daí, é possível compreender a origem da palavra e do homem proveniente de uma linguagem imaginativa, isto é, de uma linguagem que provoca imagens, como a palavra primeva e divina criando o universo, palavra ser somente recuperada por intermédio de três expedientes; escolhamos: pela imersão na loucura, o que não está em nosso alcance, pois se estivéssemos nela não o saberíamos; pelo silêncio completo, só possível na morte; ou pelo que reúne loucura, voz e silêncio ao mesmo tempo, serenizando o homem quando próximo demais da loucura, como o personagem bíblico do jovem Davi com o rei Saul⁹ – ou seja, pela música da lira - o lírico.

A poesia na obra de Borba Filho, portanto é ao mesmo tempo a ladainha dos velórios, tanto quanto é canção de natal e também o canto de ninar a criança. É a palavra em estado puro de linguagem a celebrar a morte em estado de vida abundante. Que essa sonora iluminação, à guiza de oração, nos valha por conclusão.

9. I Samuel 16:19-23.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: 1989.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Os Ambulantes de Deus*. (Novela). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HERMINGUAY, Enest. *O Velho e o Mar*. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2 Ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da UFG, 1983.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEINER, Georges. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise das palavras*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UNB, 2003.

O ROMANCE ROMÂNTICO E A PINTURA DE PAISAGEM: DOCUMENTOS DO ESPAÇO

BIANCA CAMPELLO RODRIGUES COSTA - UFPE

Paisagem e cor local são preocupações comuns às artes literárias e plásticas desenvolvidas no Brasil oitocentista. No campo literário, fosse na poesia lírica ou narrativa, fosse no romance, um forte lastro de realidade prende a criação com a palavra a um Brasil que se pretende ter conhecido e dar a conhecer – um Brasil que é pintado em campos semânticos do mundo natural, com seu céu, suas estrelas, suas várzeas, suas flores. Um Brasil conhecido de gabinete, imaginado na consulta ao documento histórico e ao relato da viagem, mas que, colorido e multiforme, sobrepõe-se à realidade e passa a construí-la como valor (CANDIDO, 2007, p. 433).

O processo é intrigante, mas parece ter uma lógica irrefutável. Primeiro, quadros pequenos, de pouco volume e de caráter plástico puramente simbólico, dos textos poéticos e dos artigos divulgados em revistas a partir principalmente dos anos de 1840. Depois, os grandes quadros verbais, em que os cenários ganham corpo sólido: os romances do fim da década de 1850 e meados da década de 1870, particularmente as grandes obras indianistas e regionalistas alencarianas. Só então, aparentemente com a preparação de um imaginário visual abstrato, baseado na palavra, a pintura de paisagem, “cada vez mais valorizada como signo de modernidade e brasilidade” (CAVALCANTI, 2015), é promovida a um posto de prestígio na prática dos pintores e no horizonte de expectativas do público brasileiro (Id., *ibid.*). Eram meados da década de 1880.

Visto assim, verifica-se que o processo de revisão e de reelaboração de um relevante princípio formal, de uma concepção estética que estabelece uma relação entre matéria e fôrma, entre assunto e gênero. A passagem da poesia lírica para a poesia narrativa e da poesia narrativa para o romance reflete, na linguagem verbal, a reelaboração feita pelos artistas plásticos românticos europeus das relações entre os gêneros da pintura estabelecida pelo Academicismo.

Informa-nos Stephen Farthing (2011, p. 276) que no ambiente acadêmico, que gerenciava tanto a formação do artista plástico como suas relações com o público, através do reconhecimento dessa formação e da concessão de espaço nas exposições artísticas, havia uma hierarquia bem definida de matérias e de fôrmas destinadas a elas previamente. Primeiro, a pintura histórica (recorte temático que incluía tanto as histórias nacionais como cenas bíblicas e, principalmente, cenas clássicas) — o equivalente pictórico da epopeia. Depois, os retratos — corporificação da poesia encomiástica. Esse privilégio encarnava o postulado de que “o essencial da arte da pintura era a representação das nobres ações humanas” (CAVALCANTI, 2015). Só então vinham as matérias não humanas – a paisagem e, em seguida, a natureza-morta – e as ações humanas triviais – a pintura de gênero.

Devido a essa lógica, a tela reservada para a paisagem, no exercício da pintura academicista, era pequena. Ao conteúdo menor, a fôrma menor. Michael Bockemühl (2010, p. 11 – 12) relaciona os artistas menores e os gêneros menores de representação artística (desenho e aquarela) à liberdade para representar paisagens como assunto máximo da obra, com originalidade e espontaneidade. Também dados os procedimentos acadêmicos de ensino e de aprendizagem do ofício da pintura, era comum que essa paisagem fosse concebida de gabinete: primeiro aprendia-se a desenhar através da cópia de gravuras, depois através da cópia de estátuas e só no último estágio observavam-se os modelos vivos (FARTHING, 2011, p. 276). Conseqüentemente, não havia espaço, no método acadêmico, para uma prática que situasse o pintor diante da cena natural e valorizasse sua investigação. Verifica-se, com isso, de certa maneira, uma correspondência entre as primeiras explorações da paisagem, moldada pelos ensinamentos acadêmicos, e as primeiras exaltações líricas da cena natural brasileira, construídas ora à distância do exílio, como a canção gonçalvina, ora à distância que separava a realidade selvática e o gabinete do poeta.

É com a progressiva insurreição aos postulados da arte acadêmica que a paisagem passará a dominar quadros cada vez maiores e a ser elevada como gênero pictórico de primeira ordem – o que não se deu sem escândalo ou rejeição da crítica. Foi o que sucedeu aos grandes paisagistas românticos ingleses Joseph William Mallord Turner e John Constable, assim como aos pintores Pré-Rafaelitas. Turner, cujo talento foi lapidado e orientado pela Academia da Inglaterra Vitoriana, começou sua produção paisagística ainda dentro dos moldes das preconizações acadêmicas:

a natureza era cenário da cena histórica, um acessório do verdadeiro tema e sua grandiosidade era apenas um reflexo do caráter épico do feito humano. Enquanto manteve os códigos acadêmicos, ainda que evocando a grandiosidade através da ruína, como em ***Dido construindo Catargo, Roma vista do Vaticano, Santo Erasmo na Capela do Bispo Islip***, Turner teve prestígio e reconhecimento na Academia, onde lecionava, e no mercado de arte. Porém, à medida que a natureza era elevada à protagonista de seu trabalho, que passava a focar a grandiosidade das sensações, seu caráter sublime, como já se observa nas pinturas sobre o incêndio da Câmara dos Lordes e dos Comuns, à medida que seu trabalho mais e mais baseava-se na sensação estética proporcionada apenas pela natureza, como se observa em ***Nascer do Sol com monstros marinhos***, mais Turner tensionava-se com o ambiente acadêmico e era recebido com controvérsia ou rejeitado – a ponto de romper inteiramente, primeiro com a estrutura acadêmica, abandonando o cargo de professor, depois com o mercado de arte e, por último, com os limites do horizonte de expectativas mesmo do crítico romântico John Ruskin (BOCKEMÜHL, 2010, p. 78). Ele, John Constable e os Pré-Rafaelitas sublevaram-se contra a escolástica acadêmica e, na Inglaterra, iniciaram ainda em meados do século XIX uma pintura de paisagem interessada primariamente na natureza e na recriação das impressões fugazes da luz – tão interessada nisso que substituíram o modelo vivo humano pelo modelo vivo natural.

Ao pintar paisagens, o artista romântico já não estaria preocupado em divulgar ideias ou contar histórias e venerar a tradição, mas em transmitir suas impressões estéticas, sensações visuais e sentimentos diante da natureza que observa no presente. Uma necessidade de documentação do real e uma intensa subjetividade e culto à originalidade coordenam-se nessa valorização da paisagem, e a coordenação desses dois valores casa perfeitamente com o projeto artístico do Romantismo brasileiro – tanto o literário quanto o pictórico.

Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015) registra que, ainda em 1829, quando Debret organizou a primeira exposição dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes, já se expunham vistas do Rio de Janeiro tomadas diretamente. No entanto, nesse momento, não há uma elevação do gênero paisagem sobre o histórico. Essa ideia, afirma Cavalcanti (Idem), teria começado a ganhar força em meados da década de 1850, quando Manuel de Araújo Porto Alegre, então diretor da Academia (1854 – 1857), defende a relação entre arte nacional e observação sistemática da

natureza brasileira – o que implicará em uma compreensão do gênero histórico como não brasileiro e, por isso, alheio ao interesse do artista e do público nacional. Observe-se que o período em que se encerra a direção da Academia por Porto Alegre coincide com o ano de publicação em folhetim de **O guarani**, cuja abertura corresponde a uma verdadeira pintura de paisagem brasileira.

No entanto, sinaliza-nos Isabel Portela (2008), apenas após 1882, quando Johan Georg Grimm assume a cadeira de “Paisagem, Flores e Animais” da Academia Imperial, estabelece-se uma união entre o valor documental, exercitado nas tomadas de vista de Debret e companhia, com o exercício do gênio artístico, subjetivo e particular. É o que exalta resenha publicada na **Gazeta de Notícias** à propósito da Exposição Geral de março de 1890 (CAVALCANTI, 2015)

O bom Grimm arrancou-os das salas sem luz, onde eles copiavam paisagens de litografias baratas e levou-os para o campo, pô-los na escola da natureza; aí eles aprenderam a pintar por si, [...] a princípio todos eles tinham mais ou menos a maneira do mestre; mas, ao fim de algum tempo, até dessa influência se libertaram, e hoje cada um deles tem a sua individualidade

O mesmo texto assinala, ainda, a perda de interesse do público da exposição pela pintura histórica e seus personagens – Sócrates, Moisés e Telêmaco – e a acolhida positiva das paisagens exibidas então. Pode-se afirmar que o público espera ver na pintura a encarnação formal daquilo que já se tornara familiar no seu horizonte de expectativas artístico. E esse horizonte era alimentado decisivamente pela Literatura, mais que qualquer outra arte, principalmente devido ao alcance do folhetim e do romance romântico. Não é à toa que Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015) estabelece como ponto de viragem da hierarquia entre os gêneros da pintura no Brasil, ponto decisivo para a elevação da paisagem sobre a cena histórica, a representação de uma cena de romance: a tela **Iracema** de José Maria Medeiros.

Para Cavalcanti (2015.) a pintura é alegoria de uma alegoria. A cena representa o momento em que Iracema descobre, fincada na areia da praia, uma flecha de Martim cuja haste trespassa o corpo de um guaiamum e da qual pende um ramo de maracujá. No romance, os elementos codificam uma ordem do esposo para a índia. Martim seguia para a guerra, na qual enfrentaria e mataria guerreiros tabajaras, tribo que Iracema abandonara para seguir com ele. Para que a esposa não se depa-

rasse com a morte de seus irmãos de tribo, ordena que ela pare – finca a flecha no chão, avisando qual o limite do caminho – e volte para a cabana – ande para trás, como o guaiamum – e espere-o pelo tempo que for necessário, mesmo que isso signifique esperar até morrer – simbologia contida na flor do maracujá.

A tela de Medeiros representa o momento em que Iracema encontra a mensagem codificada pelo esposo, compreende-a e começa a caminhar para trás, sem desviar os olhos da alegoria de Martim. A cena, no romance e na pintura, alegorizam também o momento em que Iracema perde sua capacidade de autodeterminação, pois sua vontade passa a servir a vontade de Martim, o que simboliza, por metonímia, a sujeição do elemento indígena ao guerreiro branco.

Sintomaticamente, porém, não é a luta em que se envolverão Martim e Poti que recebe a atenção da narrativa alencariana, mas sim a subjetividade de Iracema, sua vivência da experiência de abandono e de solidão em meio à paisagem natural. Num romance que é histórico, dado o tempo em que se passa a narrativa e seu lastro de real na história de Martim Soares Moreno, é a poética do espaço que ocupa o interesse maior do narrador, desde a invocação do narrador aos verdes mares bravios cearenses, sua primeira referência e sua primeira audiência, e o surgimento de Iracema, correndo nas matas do Ipu e emergindo do banho, tão parte da paisagem quanto a mangaba e a sabiá.

Por isso, parece-nos legítima a leitura proposta por Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015): “Foi-se a personagem, ficou a paisagem”¹. Nesta leitura está implicada a ideia de que a pintura deixa em segundo plano o valor humano, aquele que a pintura histórica deveria representar, para fazer tomar a ribalta a natureza. A sustentação dessa análise, de que o humano tem tratamento menos relevante que o paisagístico sustenta-se a partir da recepção crítica da tela em sua revelação pública. As resenhas da tela assinalavam uma pretensa incongruência entre a posição acadêmica de José Maria de Medeiros, professor de Desenho na Academia Imperial de Belas Artes, e a realização obtida na tela. Os críticos, de maneira geral, apon-

1. A conclusão da pesquisadora ganha ainda mais fôlego se observarmos que, na mesma exposição, Medeiros apresentou outra tela, justamente na sala que a Gazeta de Notícias reportava não interessar ao público. Era sua representação de *A morte de Sócrates*, pintada seis anos antes. Aqui, o homem e a história, em primeiro plano na pintura e no (des)interesse do público. Em *Iracema*, a paisagem.

taram inúmeros defeitos, como um deslocamento no centro de gravidade de Iracema; o desacordo entre os sentimentos despertados por sua imagem e aqueles que se esperava serem evocados pela visão do nu feminino; e a imagem grotesca ou ridícula do caranguejo, quase no centro da tela (CAVALCANTI, 2015). Por esses elementos, considerados defeituosos, o olhar se distanciaria do elemento humano voltando-se para a contemplação da paisagem, que passa a ser a fonte de prazer estético da obra: eis a conclusão dos três resenhistas consultados por Ana Maria Tavares Cavalcanti (2015). Para Gonzaga Duque, enquanto a figura humana é “inútil”, os elementos do cenário natural “são perfeitamente pintados, magistralmente pintados” (CAVALCANTI, 2015). Angelo Agostini, outro dos críticos, expressou o juízo consensual a respeito da obra nos seguintes termos

Não sendo obrigado a ficar em êxtase diante da Iracema, os nossos olhos percorreram o resto do quadro e admiraram o vasto horizonte, o céu, o mar, a vegetação, a praia, e, digamo-lo em honra do Sr. Medeiros: ficamos muito satisfeitos; nem esperávamos tanto. (CAVALCANTI, 2015)

Iracema, o romance e a pintura, portanto, compartilham o mesmo problema de percepção crítica. Classificadas como obras históricas e indianistas, pela ambientação temporal e pelo elemento humano enfatizado na representação, antes se comprometem com a paisagem. Uma e outra obra traduzem a maneira como absorvemos as doutrinas acadêmicas na pintura e o conceito de nacionalismo desenvolvido pelo pensamento Iluminista e cultivado e aprofundado pela sensibilidade romântica. Como que impedidos de glorificar heróis e cenas históricas, já que representantes da vitória do colonizador, de cuja identidade pretendíamos nos diferenciar, e impedidos, por tabu, de nos reconhecer nos perdedores dizimados na luta, tal qual Iracema estacamos no limite da representação da história e de seu reconhecimento e a partir dele recuamos, desviando nossa atenção para a natureza, que, como a jandaia, consola nossos espíritos do vazio identitário, do não lugar e do não pertencimento. Nossa pintura tem a mesma fome de espaço que Antonio Candido (2007, p. 433) identificou em nosso romance, e talvez por motivos semelhantes.

Para Candido (2007, p. 432), dada a rede pouco variável de relações sociais que caracterizava a sociedade brasileira oitocentista, basicamente estruturada

pelo escravismo e pelo favoritismo, como nos ensinou Roberto Schwarz (2012), pouco material humano estava disponível para que o romancista explorasse um comportamento multifacetado. Na sequência de seu argumento, defende que enquanto Balzac nunca precisaria sair de Paris para encontrar material novo para novas histórias, dada a diversidade humana da sociedade parisiense (2007, p. 434), o escritor brasileiro precisava explorar diversidade de paisagens para compor histórias novas e interessantes. O legado do romance oitocentista consistiria “menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias” (CANDIDO, 2007, p. 433).

Se analisados perfis e funções narrativas de romances alencarianos, escolhidos dada a largueza do projeto, em títulos e ambientações, parece que a crítica de Candido é bastante feliz. Contrastando-se as quatro obras de maior expressividade do romancista cearense, ***O guarani***, ***Iracema***, ***Senhora*** e ***Lucíola***, observamos recorrências narrativas como

1. a caracterização de Cecília e Aurélia em termos senhoriais religiosos, sendo uma a encarnação de Iara, a Senhora da Casa da Cruz vista por Peri, a outra a mulher que tem o mundo aos pés e esmaga-o como a um réptil venenoso, descrição verbal da imagem de Nossa Senhora das Graças, ambas loiras. Tal caracterização corporifica a função narrativa dessas personagens, pois fundamenta a trajetória dos personagens masculinos, Peri e Seixas, cuja trajetória do romance será de servilidade aos caprichos femininos, como expiação e prova da dignidade ao reconhecimento e amor da Senhora.
2. a caracterização de Isabel, Iracema e Lúcia como mulheres de temperamento apaixonado, capazes de ultrapassar, por amor, os limites sociais e os papéis convencionais. Essa identidade condena as três, todas morenas, duas das quais uma índia, outra mameluca, todas mortas no desfecho do arco narrativo, impossibilitadas pelo imaginário oitocentista de integrar a sociedade fechada e uniforme descrita por Candido.

Na selva ou na cidade, no passado colonial ou no zênite do Segundo Reinado, as protagonistas de Alencar e seus consortes, e mesmo os personagens secundários cumprem o mesmo caminho lógico previamente estruturado para a narração. Cabe, por isso, justamente ao elemento contextual, ao pitoresco do cenário, à poética do espaço e a seu tratamento estilístico a construção da novidade da obra, da sua originalidade. Evidentemente, ao explorar regionalismos, indianismos, historicismos e urbanismos, o projeto alencariano – epítome do projeto do romance romântico – era dar conta de uma compreensão de identidade nacional condicionada ao entendimento dessa identidade como o entendimento do espaço, já que oferecer seu entendimento através da representação dos tipos humanos antes esbarraria no país cujo fundamento, a dominação sangrenta, pretendia-se apagar .

Observadas as consonâncias de procedimentos e de projetos da literatura romântica, particularmente a exercitada em romance, e da pintura romântica no Brasil, cabe um questionamento final. Se ambos os campos de expressão artística encarnam o mesmo projeto, por que tamanho descompasso entre palavra e imagem? Por que dezenove anos separam a *Iracema* de Alencar e a de Medeiros?

Creditamos este fato às diferentes condições de produção e circulação das duas artes, condições nas quais Academia Imperial de Belas Artes exerceu intervenção decisiva. A tutoria dos artistas plásticos por anos dentro do ambiente acadêmico, condicionando os movimentos da mão e treinando a percepção do olhar, hierarquizando discípulos e mestres, muito engessava o processo, pautado na tradição e na imitação. Essa tutoria não existia na formação do escritor literário que, ao escrever seu poema ou romance, não era vigiado pela figura professoral a corrigir-lhe a composição, reencaminhando-a para os preceitos canônicos. Além disso, o contato do público com a literatura era rotineiro, dada a possibilidade de circulação nos jornais, da diferença essencial entre o contato com o suporte escrito e o suporte pictórico e mesmo a possibilidade da circulação oral do texto escrito, via declamação ou leitura pública. Essa integração da literatura com a vida cotidiana do leitor permitia ao poeta e ao romancista rapidamente conhecer a recepção de sua obra e a expectativa do público e coordenar-se a este público, muito mais largo e diverso do que aquele que poderia ingressar nos salões da Academia e observar as pinturas em exposição.

Desenvolvidas tais considerações, resta-nos destacar uma última. No contexto europeu da história da arte, a elevação da pintura de paisagem à categoria de gênero maior envolveu reflexões profundas sobre a relação entre artista e realidade, sobre as cadeias de relação entre pintores, preceptores e público, entre criação e tradição, entre juízo crítico e liberdade criadora. Foi ela que iniciou os profundos processos que resultaram nas vanguardas do século XX. No contexto brasileiro, porém, a luta por equilibrar trauma e recalque, reconhecimento, representatividade e obnubilação fizeram do gênero uma expressão ainda muito conservadora em linguagem. Serão necessários outro gênero de pintura, outro projeto de compreensão e de representação do país para que a pintura se desstitua da função documentária do espaço e do real e possa exercer sua atividade estética em plena liberdade.

Referências

- ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- _____. **Senhora**. São Paulo: Saraiva, 2007.
- _____. **O guarani**. 25ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- BARBOSA, João Alexandre. Leitura de José de Alencar. In: ALENCAR, J. **O guarani**. São Paulo : Ática, 2006. p. 3 - 8.
- BOCKEMÜHL, Michael. **J. M. W. Turner (1775 - 1851): o mundo da luz e da cor**. Köln: Taschen, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira - momentos decisivos 1750 - 1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CASA, Leticia de la (et al). **Arte Universal: del Romanticismo al Modernismo**. Madrid: Producciones Cantabria, 2009.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. "Iracema" de José Maria De Medeiros – entre pintura histórica e pintura de paisagem. **Z Cultural - Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 1, p. 7, 2015. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/iracema-de-jose-maria-de-medeiros-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>.
- FARTHING, Stephen. (org.). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- JOSÉ Maria Medeiros. **Enciclopedia Itaú Cultural**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23703/jose-maria-de-medeiros>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

PORTELA, Isabel. Sanson. Paisagem: um conceito romântico na pintura brasileira - George Grimm. **19&20**. Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. ISSN 1981-030x. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/artistas/jg_isabel.html.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

PERCURSOS METAMORFÓSCOS DO DISCURSO DE RIOBALDO: UMA ANÁLISE DOS MODELOS PANCRÔNICOS DE DESCRIÇÃO LINGUÍSTICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

ANDRÉIA PAULA DA SILVA (UFPB)
ROSSANA TAVARES DE ALMEIDA (UFPB)

Introdução

De acordo com Saussure (1857-1913), a língua não se confunde com a linguagem, mas é uma parte desta, devendo ser considerada um produto social da mesma e um conjunto de convenções adotadas pelo social. Desta forma, a língua pode ser vista como uma convenção e está fora dos indivíduos. Diferentemente, a fala “é um ato individual de vontade e inteligência”. Nesta perspectiva, a língua é estudada de forma autônoma, sem levar em consideração seus processos evolutivos, por isso para abordar a língua em sua totalidade, não devemos focar apenas em um ponto no tempo. A partir desta prerrogativa, o linguista cria os conceitos de diacronia e sincronia. A primeira dedicando-se à língua através do tempo e a segunda voltando-se para um estado da língua, ou seja, vendo-a de forma estática.

O cruzamento entre diacronia e sincronia dá origem à pancronia, formulada pela semiótica Greimasiana e ampliada por Pais, concebendo o funcionamento da língua como mutável, pois “o sistema não é estático, nem mutável apenas em longo prazo, quando marca a passagem de uma língua para outra, conforme o estruturalismo rígido leva a compreender, mas se encontra em contínua mudança” (BATISTA, 2015, p. 115). Por esta razão “a língua funciona mudando e muda porque funciona, é o princípio pancrônico básico” (Op. cit).

Do pondo de vista semiótico, “as significações não estão somente na língua, mas também em todos os objetos e atividades humanas”. Assim, com o intuito de

estudar as mudanças ocorridas na língua, a semiótica se debruça sobre o percurso de significação e enunciação destas mudanças, estruturando este estudo em três níveis, conforme a semiótica greimasiana.

Através da análise semiótica, o presente trabalho se dispõe a refletir alguns dos percursos que constituem a parte da trajetória de jagunçagem do personagem Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Destarte, temos como objeto a significação, aqui abordada como função semiótica, cuja definição se faz através de discursos. Propomos apresentar uma revisão da literatura para embasar o estudo no que tange à pancronia na abordagem semiótica e analisar pelo viés semiótico uma parte da obra rosiana, focando os percursos metamorfósicos presentes no discurso de Riobaldo em trechos analisados deste romance.

A análise da obra é importante porque apesar de haver várias reflexões sobre *Grande Sertão: Veredas*, não há uma leitura semiótica sobre o percurso de Riobaldo. Além do fato de que a Teoria semiótica é relevante para compreendermos as transformações do personagem. Sendo esta pesquisa, portanto de cunho bibliográfico, pautada no método e categoria crítico-analítica, com consultas direcionadas aos teóricos e críticos do tema.

Percurso que marca a trajetória de riobaldo na jagunçagem em *grande sertão: veredas*

Expressão de uma grandiosa riqueza literária. Considerada uma das maiores produções do século vinte, a obra híbrida *Grande Sertão: Veredas*, em toda a sua singularidade desde o título à sua estrutura, desenvolvida em um bloco maciço, sem divisão de capítulos e sem subtítulos, à sua constituição narrativa, um longo diálogo/monólogo, *in media res*, que destoa da composição aristotélica pautada na relação de causalidade e ligação orgânica dos fatos, possuindo um enredo rizomático permeado por enredos secundários, numa cadeia de sucessões, apenas simbolicamente relacionados, apresenta uma travessia pelo Sertão, pela vida que se mostra desordenadamente através da narração digressiva e fragmentária de Riobaldo, protagonista-narrador, ex-jagunço, meio inculto, porém dotado de imaginação, que rememora, revisita e conta as suas aventuras e contingências do seu ser, evocando inquietações, dúvidas, ambição, alegrias, amores, insatisfações, solidão, dores, per-

das, vitórias, medos e frustrações, que o fazem sentir a vida diversamente, a partir da máxima de que *"um sentir é do sentente, mas outro é do sentidor"* (ROSA, 2001).

Embora o núcleo das memórias de Riobaldo não seja sua aventura na jagunçagem, mas, principalmente, o amor não consumado com Diadorim, filha única do fazendeiro Joca Ramiro, chefe de um bando de jagunços, que se travestira de homem para viver em meio aos jagunços desse bando, cuja harmonia fora quebrada quando Hermógenes, um dos subchefes, mata o chefe-mor Joca Ramiro, fugindo com uma parte dos jagunços, fato gera uma guerra interna entre os bandos, levando os inconformados a empreenderem uma caçada por justiça e vingança ao assassino do seu líder, em uma busca que resulta numa proposta que dialoga com certa tradição milenar da literatura ocidental, através da qual Riobaldo, na condição de pactário, promete dar a alma ao diabo em troca de coragem, força e sabedoria para encontrar e matar o traidor Hermógenes, todo o percurso deste protagonista na jagunçagem é muito significativo para o enredo rizomático da obra.

Esta trajetória apresenta-se como um universo de desenvolvimento físico, psicológico e social de Riobaldo, que de forma expressiva se constrói ao longo da narrativa, mesmo que de maneira confusa, já que seu relato constitui um verdadeiro desabafo a um ouvinte que se mantém invisível do início ao fim da obra, apenas percebido pelas apóstrofes do próprio narrador, assim como seu percurso, embrenham-se por vários desvios, encaminhando a diegese para um labirinto de episódios, que de repente desemboca em um rio caudaloso cujo volume e profundidade das águas são fatores imprescindíveis para o desdobramento de uma história ampla e épica, que aproxima o passado e o presente, o alfa e o ômega da grande epopeia, tão defendida por Lukács (2009), e que afasta qualquer estranheza e/ou impossibilidade de incompreensão.

Desta forma, seguindo uma sequência narrativa erigida, muitas vezes, pela leitura retroativa das várias andanças, lutas depreendidas, tentativas fracassadas e vitoriosas, encontros e desencontros do jagunço atirador certo Tatarana ou do poderoso Urutú Branco, herói desta épica moderna, escolhemos alguns trechos do percurso de jagunçagem de Riobaldo, especificamente conforme nosso interesse de estudo – cuja abordagem se faz em torno de alguns dos principais acontecimentos que antecedem e compõem o período analisado na obra – assim subsequenciados:

1. **FUGA DA FAZENDA SÃO GREGÓRIO**, pertencente ao padrinho Selorico Mendes, localizada *na beira da estrada boiadeira, entre o rumo do Curralinho e o do Bagre, onde as serras vão descendo* (ROSA, 2001, p. 127), onde passara a viver após a morte da mãe, a Brigrí, fora alfabetizado por Mestre Lucas e aprendera a atirar, por causa dos comentários dos trabalhadores e moradores do lugar, que comparavam e associavam seus traços fisionômicos aos do patrão, insinuando que Riobaldo era filho não-assumido por Selorico.
2. **ENTRADA NO BANDO DE ZÉ BEBELO**, representante da lei, cidadão, que objetiva tornar-se governador e tem como proposta de ascensão aos olhos da sociedade o extermínio da jagunçagem no sertão, a quem Riobaldo fora alfabetizar e de quem virara secretário particular e com quem se engajara na luta empreendida contra os jagunços.
3. **REENCONTRO COM O MENINO REINALDO**, após sua fuga do bando de Zé Bebelo, menino que o ensinara a ter coragem sempre, ajudando-o a enfrentar o desespero diante da imensidão das águas vermelhas do rio São Francisco por não saber nadar, e que o incentivara a entrar no bando jagunço.
4. **A PAIXÃO POR DIADORIM, INDIZÍVEL E INACEITÁVEL AOS OLHOS DOS HOMENS DO SERTÃO, PORÉM BASTANTE LATENTE** despertada desde o primeiro momento em que se encontraram quando crianças, às margens do rio São Francisco, momento em que Riobaldo já *olhava esse menino com um prazer de companhia, como nunca por ninguém não tinha sentido* (Ibidem, p. 119) e fortalecida pelo convívio diário entre os dois na jagunçagem. Paixão entre dois jagunços, viventes em um meio onde a lei é a do mais forte, onde a paz, por incrível que pareça, depende da guerra, onde a regra é a violência, que impõe seu pensamento e repudia todo comportamento que foge à sua verdade, principalmente algo tão incomum como uma relação homoafetiva.

um percurso gerativo, no qual se constrói o sentido do texto, tendo cada nível um componente sintático e um semântico.

Na estrutura fundamental, estão as categorias semânticas que fazem parte da construção básica de um texto, este nível é feito através da posição, da diferença, mas que ao mesmo tempo compartilhem algo em comum, como por exemplo, morte *versus* vida, ou seja, os elementos contrapostos têm uma relação de contrariedade (FIORIN, 2010). Estas oposições podem ser representadas espacialmente pelo octógono semiótico,

Na estrutura narrativa, também denominada narrativização, apresenta-se a sintaxe e a semântica narrativa. A sintaxe se organiza em torno dos actantes, sujeito e objeto, importantíssimos para os papéis narrativos (FIORIN, 2013, p. 29), o sujeito realiza uma ação em busca de seu objeto de valor, isto é realizado através de algumas modalidades, que podem ser: crer, poder, querer, saber, fazer, que equivalem à semântica discursiva.

Batista (2009) discorre que o sujeito ao desempenhar um percurso para a obtenção do objeto de valor, pode ser instigado por um Destinador, ou seja, aquele que influencia o sujeito, ajudado por um Adjuvante ou prejudicado por um Oponente. A autora ainda denomina percurso narrativo a trajetória que o sujeito percorre em busca do objeto de valor. Se o sujeito obtiver o objeto de valor, dizemos que o percurso terminou em junção, se o sujeito não conseguir o objeto de valor, dizemos que o percurso terminou em dijunção.

O nível mais superficial do percurso gerativo da significação é a discursivização, também se dividindo em um nível sintático e outro semântico. Na sintaxe discursiva, observada entre os sujeitos (enunciador e enunciatário), percebe-se a relação desses sujeitos entre si e com outros autores, conforme o tempo-espço da enunciação e do enunciado. A enunciação é definida como o ato de produção do discurso (FIORIN, 2013, p. 56). Já a semântica, diz respeito aos percursos temáticos e figurativos de um texto.

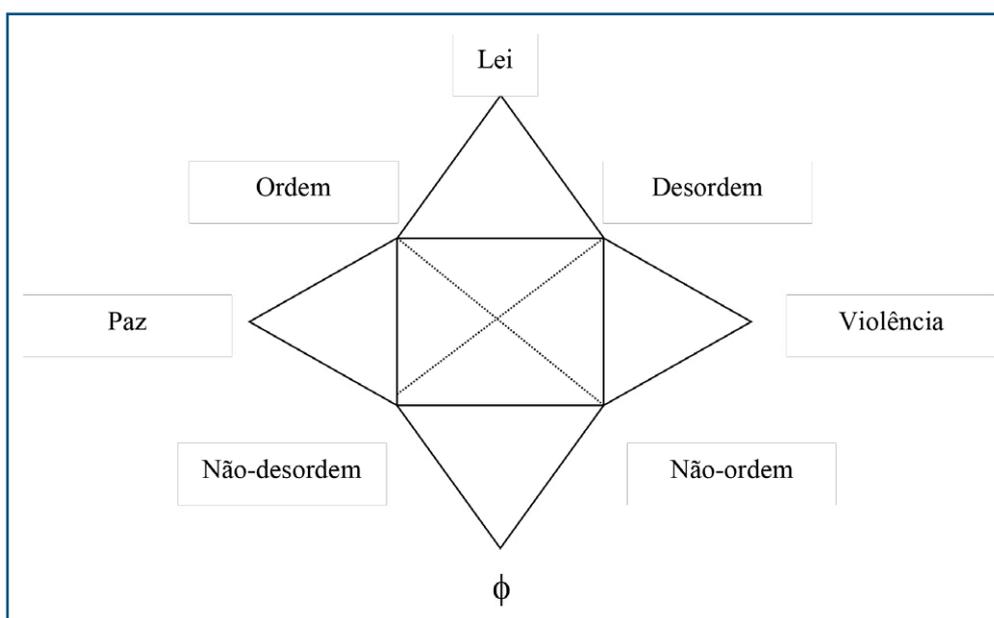
Neste sentido, a Sociossemiótica, desenvolvida em 1970 (LANDOWSKI, 2014, p.2), estuda os discursos sociais, pois mesmo tendo um emissor e um receptor individuais, se caracterizam por enunciador e enunciatário coletivos, direcionando-se a um segmento social. Apesar de fazermos a análise desse estudo através do percor-

so de Riobaldo, fazemo-lo, considerando o grupo ao qual o personagem faz parte, observando os efeitos sociais deste grupo sobre o indivíduo.

A Sociossemiótica entende que as produções de sentido não devem considerar somente as representações do social, sopesado enquanto realidade primeira, mas sim, ponderar “as práticas de construção, negociação, intercâmbio de sentido que vêm construindo o «social» enquanto universo de sentido” (LANDOWSKI, 2014, p.12). Assim, para tal ciência a análise dos processos, ou seja, “as interações (entre sujeitos ou entre o mundo e os sujeitos) que presidem a construção mesma do sentido, tornam consequência possível a emergência de configurações inéditas” (LANDOWSKI, 2014, p.12).

Leitura semiótica do percurso de riobaldo

Este trabalho se propõe, pois, a analisar o percurso narrativo da trajetória de Riobaldo, que enumeramos de 1 ao 5, como exposto do segundo tópico. No primeiro percurso, Riobaldo foge da Fazenda para se aliar a Zé Bebelo, aceitando o convite para ser professor e secretário particular do mentor de um projeto de extermínio da jagunçagem no Sertão, abandonando em seguida este grupo para tornar-se um jagunço. Desta forma, no primeiro momento, Riobaldo representa a ordem da lei e já no segundo, a desordem. Neste caso, temos uma tensão dialética entre ordem e desordem:



A tensão dialética entre ordem e desordem culmina na **Lei**. Esta, quando respeitada resulta na ordem. Já a sua desobediência demarca a desordem. A tensão dialética, então, ordem e não-desordem constitui a **Paz**. E aquela entre desordem e não-desordem é representada pela **Violência**. Riobaldo, no início, é um homem que representa a lei, que absorve como objetivo manter a ordem social do sertão. No modo da ordem, encontra-se a paz. Na hora da desordem, encontra-se a violência, representada pelas ações dos jagunços.

De acordo com a sequência do percurso de jagunçagem de Riobaldo, no primeiro percurso o sujeito (S1), figurativizado por Riobaldo, tem como objeto de valor (OV1) fugir dos comentários que afetam o seu ponto franco – a angústia pela ausência paterna, pois embora os moradores e trabalhadores da fazenda o achem parecido fisicamente com seu padrinho Selorico Mendes, este até então não reconheceu o afilhado como filho, dessa forma, se instaura na narrativa como Oponente de S1. Assim sendo, Riobaldo nesse momento da narrativa se apresenta pela modalidade do querer-ter paz. Porém S1 não tem competência para alcançar seu OV1, por isso, é ajudado por um Adjuvante, o Mestre Lucas, que o envia no seu lugar para ser professor em uma fazenda muito distante. O Destinator que instiga S1 a ter o OV1 é a angústia. Portanto, neste percurso, S1 termina em conjunção com o OV1, já que consegue evitar a convivência com os que o conheciam e deixa de presenciar os comentários dessas pessoas: $F(S1 \cap OV1)$.

No segundo percurso, temos como actantes S2 figurativizado por Zé Bebelo, desejando dois objetos de valor, o OV1 é ser governador e o OV2 é o extermínio da jagunçagem no Sertão. S2 se instaura na narrativa pelo querer-ser, mas, não tem competência para ser governador, pois não sabe ler, e vai ser ajudado por um Adjuvante, Riobaldo. Mesmo aprendendo a ler, S2 não consegue acabar com a jagunçagem e nem ser governador, terminando o percurso em dijunção com o objeto de valor: $F(S2 \cup OV1) \rightarrow (S2 \cup OV2)$.

No terceiro percurso, S3 representado por Riobaldo, é instigado por um adjuvante, figurativizado por Diadorim, que manipula S3, levando-o a desejar entrar no bando de jagunços, ou seja, S1 se instaura pelo querer-estar perto do amigo e devido ao fazer transformador do adjuvante, passa a integrar o bando, ficando conjunto do objeto de valor.

No quarto percurso, S4 representado por Riobaldo tem como objeto de valor querer que seu melhor amigo fosse mulher. Por achar que Diadorim é homem, S4 não se declara, por saber que a relação homoafetiva não seria bem quista aos olhos da sociedade, principalmente entre os jagunços. Por isso, o machismo apresenta-se como o Oponente de S4, porque o impede de conseguir seu objeto de valor. O que motiva S4 é a paixão que sente por Diadorim, sendo tal sentimento o destinador do percurso. S4 termina, portanto, em dijunção com o objeto de valor.

No último percurso, S5 tem como objeto de valor vencer Hermógenes, instaurando-se na narrativa por um querer-poder vencer o inimigo. Para que isso aconteça, S5 é ajudado por um adjuvante, o diabo. S5 consegue seu objeto de valor, ficando conjunto deste, já que Hermógenes morre, mas não é ele quem o mata, também fica triste, pois Diadorim morre e ele descobre que ele era uma mulher.

Assim sendo, desde o início do percurso, Riobaldo tem conflitos intrabubjetivos, por achar que é filho bastardo do padrinho e por achar que gosta de um homem, seu melhor amigo. Na narrativa, o enunciador é o próprio Riobaldo, que conta sua história para um visitante, que é o enunciatário. Neste caso, a enunciação, Riobaldo projeta no enunciado um *eu*, um *aqui* e, ao mesmo tempo um *lá*. Na concretização do sentido, temos como tema: amor, vingança, ódio, inveja, machismo etc. Em relação às figuras que representam a jagunçagem temos “armas”, “cavalos”, “gibão”, “chapéu e roupa de couro”.

Considerações finais

A partir da análise semiótica, vimos que o princípio pancrônico básico, no qual *a língua funciona mudando e muda porque funciona*, permitiu-nos analisar de forma singular uma obra tão importante quanto *Grande Sertão: Veredas*, sobre a qual já há várias reflexões, porém lacunares nesta vertente, com vistas ao percurso de Riobaldo. Leitura esta, significativa para compreendermos as transformações deste personagem ao longo de sua trajetória de jagunçagem.

A semiótica Greimasiana, definida em sentido mais amplo por Cidmar Pais, possibilitou-nos, assim, considerar o funcionamento da língua como mutável, não só em longo prazo, mas em uma mudança contínua, na qual as significações não es-

tão somente nela própria, mas também em todos os objetos e atividades humanas inerentes ao percurso de significação e de enunciação que as envolve, cuja estruturação se faz em três níveis – a fundamental, a narrativa e a discursiva.

À estrutura fundamental, pertencem as categorias semânticas que fazem parte da construção básica de um texto, representadas espacialmente pelo octógono semiótico. Na estrutura narrativa ou narrativização encontra-se a sintaxe e a semântica narrativa, da qual fazem parte os actantes textuais e à estrutura discursiva, pertencem as relações entre os sujeitos e o mundo no tempo-espaço da enunciação.

Dentro dessa perspectiva, realizamos a análise do percurso de Riobaldo a partir de algumas das cenas por ele protagonizadas em *Grande Sertão: Veredas*, chegando à conclusão de que estando marcado por uma tensão dialética configurada entre ordem e desordem, cuja culminância se encontra na Lei, ora respeitada, ora desrespeitada, gerando um conflito entre a paz e a guerra, figurativizada pela violência, este personagem, que sempre esteve demarcado por conflitos intrabubjetivos, gerados pelas ausências e travessias de sua vida, que projetaram um *eu*, um *aqui* e, ao mesmo tempo um *lá*, permeado por sentimentos como amor, vingança, ódio, inveja, machismo, esteve ora em junção, ora em dijunção com os objetos de valor que nele se instauraram. Sendo também, ora foi sujeito, ora adjuvante, ora objeto de valor neste processo.

Desta forma, podemos concluir que Riobaldo esteve mais em dijunção com seus objetos de valor, visto que o mais desejado por ele - a morte de seu grande oponente, o jagunço Hermógenes - acontece, mas, não por suas mãos. Além do fato de que Hermógenes morre, mas leva consigo a vida do melhor amigo e amor oculto de Riobaldo, o Diadorim, trazendo à tona verdades desesperadoras para o protagonista: a perda dupla do seu amor através da morte e da descoberta frustrante de que perdera muito tempo sem ser feliz, pois Diadorim na verdade era uma mulher.

Referências

- ARISTÓELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa**. In: Novos estudos CEBRAP, N° 40, 1994. Disponível em http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/74/20080626_o_mundo_misturado.pdf Acesso em junho de 2016.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. Batista. **Semiótica e Cultura: valores em circulação na Literatura Popular**. Anais da 61ª reunião Anual as SBPC – Manaus, AM – Junho/2009. _____ **Modelos pancrônicos de descrição linguística: percursos de sentido**. 2015. Acta Semiótica et Lingvistica.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. Ed., 1ª reimpressão. –São Paulo: Contexto, 2013.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. –São Paulo: Contexto, 2012.
- LANDOWSKI, E. **Sociosemiótica: uma teoria geral do sentido**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 10-20, jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014119609>. Acesso em: 03/08/2016.
- LUKÁCS, George. **Teoria do romance**. Tradução, Posfácio e Notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2009.
- NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. –São Paulo: Annablume, 1996.
- PAIS, Teodoro. **Sincronia, diacronia, pancronia: articulações das ciências da linguagem na pós-modernidade homenagem ao eminente gramático othon moacyr Garcia**. nº 1, volume XII, 2008. Instituto de Letras da UERJ. Resumos. Maracanã - Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiicnlf/resumos/index2.htm>. Acesso em: 03/08/2016.
- PASTA JR, J. A.. **O Romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil**. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, v. 55, n. 55, p. 61-70, 1999. http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/89/20080627_o_romance_de_rosa.pdf. Acesso em Setembro/2015.
- RONCARI, Luiz. **As três cores do amor**. In:_____. **O Brasil de Rosa**. São Paulo: UNESP, 2004 In: SILVA, Rosa Amélia P.. **AS FORMAS DE AMAR EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS**. Miscelânea, Assis, vol.5, dez.2008/maio 2009.
- _____. **Na Fazenda dos Tucanos: entre o Ser e o não Ser, o Poder no meio**. Centro de Pesquisa e Formação/ N° 1, 2015. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/files/artigo/8de4081a-573c-4f11-ab1c-0ffbbaa6bbbaa9.pdf> Acesso em Agosto/2016.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1857-1913. **Curso de linguística Geral**. 28. Ed. –São Paulo: Cultrix, 2012.

SERRA, Tania Rebelo Costa. **A travessia de “Riobaldo Rosa”, no Grande sertão: veredas**, como um processo de individuação. Aletheia n.24 Canoas dez. 2006.. 2006. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942006000300007 Acesso em agosto de 2016.

UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA DA ADAPTAÇÃO DO LIVRO *AS HORAS* PARA O CINEMA

LUIZA MOREIRA DIAS (UFPE).

Apresentação

O Romance *As Horas*, publicado em 1998 pelo norte-americano Michael Cunningham, ganha sua adaptação para o cinema em 2002, com direção de Stephen Daldry. O livro, que ganhou o Pulitzer um ano após sua publicação, narra um dia na vida de três mulheres distintas, duas delas personagens fictícias e uma delas personagem real ficcionalizada – a própria Virgínia Woolf -, em diferentes espaços e tempos, num tom melancólico e minimalista.

A adaptação do livro para o cinema traz uma leitura e transcrição poética refinadas, que ampliam e complementam o olhar ao livro. Para além de uma análise mais minuciosa - a qual pretendemos desenvolver - da relação intersemiótica entre as duas obras, podemos afirmar que a grande questão comum entre livro e filme, e talvez a mais substancial, é que ambos nos convidam a revisitarmos uma clássica e grandiosa obra da literatura inglesa e universal: *Mrs. Dalloway* (1925), de Mrs. Woolf.

Intersemiose, metaficção e adaptação

Como bem afirma Júlio Plaza (2010), em sua obra teórica *Tradução Intersemiótica*, a primeira menção ao termo que intitula seus estudos pode ser encontrada na obra de Roman Jakobson, que além de distinguir as traduções enquanto interlingual, intralingual e intersemiótica, define essa última como sendo a tradução de um sistema de signos para outro. Podemos então, sem dúvida alguma, analisarmos a adaptação do livro *As Horas* (1999) para o cinema como uma tradução interartes.

Plaza (2010), entretanto, traz uma importante reflexão acerca do signo estético e dos termos que relevantes teóricos da poesia utilizam para denominar uma tra-

dução entre as diferentes linguagens artísticas. A princípio, Octavio Paz e R. Jakobson apontam para o caráter intraduzível da poesia. Mais a frente, ambos associam o ato de traduzir ao ato de criar, o que nos leva a reconhecer que toda tradução intersemiótica é também uma “transposição criativa”. É, então, que nos ancoramos nos estudos e apontamentos de J. Plaza (2010) ao tomarmos o filme *As Horas* (2002) como releitura poética de um livro para além de uma adaptação automática e direta.

Em seu artigo *Linguística e Poética*, presente no livro *Linguística e Comunicação* (2010), R. Jakobson se dedica a problematizar a relação da poética com a linguística, que, aliás, para o autor encontra-se muito próxima. Talvez seja exatamente esse o objetivo principal do teórico neste artigo: desconstruir as oposições criadas em torno dessas duas disciplinas teóricas. A partir da seguinte afirmação, Jakobson (2010) faz apontamentos que se fazem pertinentes para nossa proposta de análise:

A poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise da pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a linguística é a ciência global da estrutura verbal, a poética pode ser encarada como parte integrante da linguística. (JAKOBSON, 2010, p. 151)

Ao rever a própria afirmação citada acima, o linguista a reconhece como uma pretensão, pois a poética não se restringe apenas à arte verbal, já que poderíamos pensar na conversão de *O Morro dos Ventos Uivantes* em Filme, por exemplo; ou que não poderíamos deixar de falar nos quadros de Max Ernst ou dos filmes de Luís Buñuel, quando o assunto fosse as metáforas surrealistas (p.151). Os traços poéticos não pertencem, portanto, apenas à ciência da linguagem, mas à semiótica no geral. É a partir desse pressuposto que reconhecemos o caráter poético transposto e transcrito do livro de Cunningham para o filme de Daldry.

Uma outra importante problemática de Jakobson (2010) é a de que não pertence apenas à literatura o incessante interesse pela reflexão acerca da relação entre palavra e mundo. Esse apontamento, logo nos reporta ao grande ensaio de Foucault - *Isto não é um cachimbo* (2014) - acerca da obra de Magritte, que por sinal faz referência também à obra de Kandinsky e de Paul Klee, ao trazer para pauta a questão palavra x coisa na arte da pintura.

Os estudos de Plaza (2010) e Jakobson (2010) nos direcionam para a reflexão acerca das diferentes linguagens e nos convidam a ampliar nossa análise ao tratar-mos de um objeto estético. A recriação de uma obra de arte a partir de um diferente sistema de signo nos traz contribuições estéticas e novas possibilidades sinestésicas para com a mesma.

A partir da questão da relação entre a palavra e o mundo como interesse de várias linguagens artísticas – abordada por Jakobson (2010) –, podemos estabelecer relação com/e evocar o conceito de *metaficção*. Esse fenômeno estético, a princípio, pode ser definido como a duplicação da ficção, ou seja, como a própria nomenclatura sugere: estar além da ficção significa duplicar a linguagem no processo de reflexão sobre ela mesma.

No livro *As Horas*, de Cunningham, há um grande caráter metaficcional que funciona como condutor narrativo da história das três personagens principais da obra. O livro divide-se em três tópicos: “Mrs. Dalloway”, “Mrs. Brown” e “Mrs. Woolf”, os quais vão alternando-se entre si para narrar um dia na vida dessas três mulheres. As três personagens, em tempos e espaços diferentes, encontram-se ligadas pelo romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virgínia Woolf, o qual, também no livro de Cunningham, faz valer o caráter universal de uma obra literária de alta qualidade estética ao ultrapassar as fronteiras temporais.

“Mrs.Dalloway”, um dos núcleos do romance, narra a história de Clarissa Vaughan, uma editora de sucesso na Nova York do final do século XX. Apelidada assim pelo seu amigo escritor Richard, a personagem evoca a obra de V.Woolf a partir da personagem “Clarissa Dalloway”, bem como a reflexão sobre a literatura está presente nas discussões e questionamentos de Clarissa Vaughan com o próprio Richard, sobre seu livro recém lançado que acaba de ganhar um prêmio literário.

Enquanto Mrs.Brown é uma dona de casa angustiada e leitora deslumbrada com o livro *Mrs.Dalloway*, no ano de 1949, em Los Angeles; Virgínia Woolf aparece enquanto personagem real ficcionalizada, no ano de 1923, ao escrever um de seus impactantes romances. Esse que estabelece com o romance de Cunningham um estreito diálogo. A metaficção encontra-se, portanto, não só nos personagens escritores Richard ou na própria Virgínia Woolf, que questionam a própria escrita através de seus pontos de vista, mas também na intertextualidade mantida com o romance *Mrs.Dalloway* (1925). Talvez resida aí o grande valor do livro de Cunningham: ele se-

duz o leitor, com uma precisão que não o torna menos poético, para a obra de Virgínia Woolf e para a própria figura da escritora, a partir de uma linguagem singela, feminina e comovente.

Gustavo Bernardo (2010), em *O livro da metaficção*, aborda esse conceito a partir das mais diversas linguagens artísticas, e afirma ser esse um recurso presente nas melhores obras de arte. Para refletir sobre a metaficção, o autor admite o caráter ficcional da própria linguagem e, ancorado em pressupostos de teóricos da filosofia, problematiza a ideia de realidade. Segundo Bernardo (2010):

Que o real exista não é minha questão; logo, não posso dizer que tudo seja ficção. Meu argumento é: temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional. (BERNARDO, 2010, p. 15)

Buscar o caráter metaficcional de uma obra significa, portanto, penetrar nos enigmas da própria linguagem. Para Leyla Perrone-Moisés (1990): “Os poetas são sedutores porque foram vítimas de uma sedução primeira, exercida pela própria linguagem.” (p.14). Ou seja, para a crítica literária, a linguagem por si só já contém um poder de sedução e é permeada por desvios; a poesia seria um extremo desse poder de sedução e seus respectivos descaminhos.

É válido apontar que o livro de Cunningham pode causar, inicialmente, um certo desconforto no leitor, pois sua declarada simbiose com o romance de Virgínia Woolf leva-nos a lembrar constantemente do apuro estético alcançado pela autora em seu livro *Mrs. Dalloway* e, conseqüentemente, a narrativa de Cunningham pode parecer menor. No entanto, o enredo se desenvolve de maneira autêntica e vai declarando seu amor pelo livro de Virgínia Woolf com sua própria dicção narrativa. Já no filme de Stephen Daldry, exatamente por se tratar de uma outra linguagem artística, o possível contraste da narrativa de Cunningham com a de Virgínia Woolf desaparece por completo e cede lugar a uma recriação poética e delicada do livro *As Horas* para a linguagem cinematográfica.

O filme de Daldry funciona como uma adaptação do livro de Cunningham, no entanto, faz-se necessário esclarecermos a ideia de adaptação aqui utilizada. Na

concepção de Linda Hutcheon (2006), o fenômeno da adaptação resulta em um produto e em uma produção. Enquanto produto, a adaptação é uma releitura declarada de determinada obra que será, inevitavelmente, também extensão dessa mesma. Já a instância da produção consiste no caráter criativo de toda transposição de uma linguagem artística para a outra, a qual implica em uma leitura e interpretação autênticas. É, portanto, a partir das singularidades de cada obra e linguagem que pretendemos realizar nossa análise do livro e do filme de mesmo título: *As Horas*.

O livro

O livro *As Horas*, de Michael Cunningham, incia-se com um prólogo destinado a narrar as horas anteriores ao suicídio de Virgínia Woolf, que é uma de suas personagens. Em sua biografia original, a autora de fato suicidou-se em 1941, ao entrar em um rio com pedras nos bolsos e deixando apenas um bilhete para Leonard, seu marido. No livro de Cunningham, o autor recria a história dessa célebre escritora ao revelar literariamente o que teria se passado em sua cabeça, do momento em que decide suicidar-se até a concretização do ato.

O livro segue com a alternância das seções: “Mrs. Dalloway”, “Mrs. Woolf” e “Mrs. Brown”, como então mencionado. Em “Mrs. Dalloway”, podemos observar um diálogo direto com a obra de Virgínia Woolf de mesmo título. Clarissa Vaughan, uma editora bem sucedida vivendo na Nova York dos anos 90 é apelidada de *Mrs. Dalloway* por Richard - um grande amigo poeta - e, não por acaso, possui estreita ligação com a personagem central do romance escrito em 1923 por Virgínia Woolf. Clarissa Vaughan é, portanto, uma versão de Clarissa Dalloway contemporaneizada.

Em seu ensaio *Batendo Pernas nas Ruas: Uma Aventura em Londres*, presente no livro *O Valor do Riso* (2014) - recente reunião de ensaios -, Virgínia Woolf divaga sobre Londres e sobre a magia que pode existir em andar pela cidade entre o chá e o jantar. A escritora afirma que, frequentemente, nos utilizamos de um simples pretexto, como por exemplo: “a necessidade de comprar um lápis”, para sairmos à deriva, com uma finalidade forjada, pelas ruas da cidade. Parece-me, então, que esse pretexto nos é exposto logo na primeira frase do romance *Mrs. Dalloway* (1925): “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores.”(p.7). É a partir dessa decisão que Clarissa Dalloway sai andando pela Londres dos anos 20, completamente inundada por uma

sensação de êxtase, concentrada na festa que irá dar à noite e, ao mesmo tempo, pronta para captar e sentir toda a poesia que a cidade lhe tem para oferecer.

Da mesma maneira inicia Cunningham, em *As Horas* (1999), a história de Clarissa Vaughan: “Ainda é preciso comprar as flores. Clarissa finge-se irritada (embora adore tarefas como essa), deixa Sally limpando o banheiro e sai correndo, com a promessa de voltar em meia hora.”(p.15). A partir de então, a trajetória das duas personagens se cruza e segue em simbiose.

O drama de uma vida burguesa condicionada, a loucura, o suicídio, são temáticas que estão presentes em ambos os livros. Os personagens se reorganizam para compor a vida de Clarissa Vaughan, e vários acontecimentos e passagens do romance *Mrs. Dalloway* aparecem repaginados. A relação de Clarissa Vaughan com Julia, sua filha, é representada pela mesma afetividade distante que caracteriza a relação de Clarissa Dalloway com sua Elizabeth. Miss Kilman, uma espécie de governanta babá em *Mrs. Dalloway*, senhora erudita e de personalidade forte, responsável por seduzir a filha de Clarissa, aparece agora no romance de Cunningham na figura de Mary Krull, teórica engajada que conquista a admiração de sua filha Julia.

Além do exemplo mencionado, há várias outras passagens que fazem referência direta a algum acontecimento do romance de 1925. Se, por um lado, essas referências soam um tanto previsíveis, a constante lembrança do romance de Virgínia Woolf a partir de uma outra dicção narrativa ampliam nossa leitura e rearfirmam nosso possível apreço pela obra anterior. Além disso, temos a possibilidade de irmos penetrando gradativamente nas singularidades do livro *As Horas*.

O processo metaficcional continua ao longo da narrativa de Cunningham. Não só nas construções intertextuais já observadas, mas no processo de escrita de Mrs. Woolf em seu novo romance e na leitura desse mesmo livro, posteriormente, por Mrs. Brown, na Los Angeles do ano de 1949. Barthes afirma, em seu ensaio *Literatura e Metalinguagem*, presente no *Ensaios Críticos* (2010): “Provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: a um tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objecto e metaliteratura.” p.121). Com essa afirmativa, em seu ensaio, Barthes procura refletir sobre o surgimento do artifício da literatura refletir sobre si mesma; para tal, o autor resgata alguns autores, como Flaubert, e alguns contextos estéticos, como o surrealismo, para exemplificar esse processo.

No caso do livro *As Horas*, esse processo é explicitado nas elocubrações de Virgínia Woolf acerca de seu romance, em paralelo às reflexões de Mrs. Brown, que reflete sobre os requisitos necessários para fazer um bolo perfeito. Ora, as duas personagens conjecturam e maturam o fazer do objeto que lhes cabe. Enquanto Virgínia é uma escritora comprometida com a possibilidade de escrita de uma obra literária, Laura Brown é, por uma condição social que lhe é imposta, uma dona de casa que deve comemorar o aniversário de seu marido. Fica evidente, portanto, o propósito de Cunningham de construir uma analogia entre as atividades dessas duas personagens.

Mrs. Woolf, então, questiona-se enquanto escreve:

Parece bom o bastante; certos trechos parecem bem bons. Ela nutre esperanças fartas, é claro – quer que esse seja seu melhor livro, aquele que finalmente fará jus a suas expectativas. Mas será que um único dia na vida de uma mulher comum pode conter o suficiente para um romance? Virgínia bate nos lábios com o plegar. (CUNNINGHAM, 1999, p.61)

Virgínia reflete então sobre a composição de *Mrs. Dalloway*, romance sobre um único dia na vida de Clarissa Dalloway, personagem que cuida dos preparativos para uma festa que será dada à noite. Sabemos que a partir da técnica do fluxo de consciência, esse enredo aparentemente simples alcança uma alta dimensão estética na história da literatura inglesa e universal. Dando seguimento ao romance *As Horas*, Laura Brown se pergunta:

Pois então um livro como Mrs. Dalloway já não foi um dia papel em branco e um tinteiro? É apenas um bolo, diz consigo mesma. Mas e daí? Existem bolos e bolos. Nesse momento, segurando uma tigela cheia de farinha peneirada numa casa bem arrumada, sob o céu da Califórnia, espera sentir-se tão satisfeita e tão plena de expectativas quanto um escritor pondo sua primeira frase no papel, um arquiteto começando a desenhar seus planos. (CUNNINGHAM, 1999, p. 67)

A personagem busca seguir uma certa técnica ao fazer e pensar na composição do bolo, assim como o fazer literário exige esse trabalho com a forma. No livro, Laura Brown fica insatisfeita com o primeiro resultado e joga o primeiro bolo no lixo para fazer um outro. Enquanto isso, Virgínia Woolf trabalha em seu romance e Clarissa Vaughan conversa com o poeta amigo Richard e com outros personagens a respeito de seu livro.

Além desses processos metaficcionalizados presentes nas três seções do livro, essas três mulheres são representadas por um certo descentramento do sujeito, ou seja, sentimos ao longo do livro a sensação constante de inadequação que permeia a vida das três personagens. Há a questão social de uma condição feminina periférica, mas há também uma grande questão existencial que culmina na temática do suicídio. O livro de Cunningham traz, portanto, uma espécie de crítica literária ficcional apaixonada ao romance *Mrs. Dalloway*, mas constrói também um enredo original através de seu próprio tom, que amplia o nosso olhar para com o livro de Virgínia Woolf bem como nos leva ao encontro de um novo estranhamento.

O filme

A tradução do livro *As Horas* para a linguagem cinematográfica é realizada por Stephen Daldry, em 2002. Quanto a fidelidade ao enredo do livro, o diretor segue um roteiro com os mesmos acontecimentos e mesmo caminho narrativo presentes no romance de Cunningham. O filme, portanto, inicia-se com a cena “prólogo” do suicídio de Virgínia Woolf na Inglaterra de 1941, e segue mantendo o paralelismo temporal entre as personagens Virgínia Woolf, Clarissa Vaughan e Laura Brown.

Assim como o romance de Cunningham traz à tona essa nebulosa relação entre o real e o ficcional, o filme de Daldry também explora esse abismo. O suicídio de Virgínia Woolf em um rio, no ano de 1941, é um dado real da biografia da escritora, assim como a carta que ela deixa ao seu marido quando decide por fim em sua própria vida; carta essa que também é apresentada, lida de fundo, no momento do ato suicida. Na cena seguinte, os companheiros e companheira das três personagens são apresentados a partir de cortes paralelos: Leonard, marido de Virgínia, Dan, marido de Laura Brown e Sally, companheira de Clarissa Vaughan.

As cenas posteriores apresentam o início do dia na vida dessas três mulheres, em tempos e espaços diferentes. Enquanto Virgínia Woolf e Clarissa Vaughan aparecem diante do espelho, Laura Brown aparece diante do livro *Mrs. Dalloway* enquanto o lê. O espelho simboliza, portanto, o olhar interior das personagens para com elas mesmas e o livro, no lugar do espelho, representa exatamente a identificação simbólica de Laura com a personagem do romance. (SILVA, 2007)

Assim como *Mrs. Dalloway* (1925), o romance *As Horas* (1999) é construído a partir de fluxos de consciência que revelam o monólogo interior de cada personagem. O filme reproduz este universo íntimo das três mulheres, e se desenvolve a partir da sensibilidade e questionamentos de cada uma delas. No caso de Virgínia Woolf, a personagem no filme dialoga constantemente consigo mesma acerca de seu novo romance, e se pergunta o que deve fazer com seus personagens e qual será o enredo central de seu livro. Desse modo, podemos observar um processo metalinguístico de uma narrativa (livro) dentro da outra narrativa (filme). A medida que Virgínia Woolf toma certas decisões, o filme se desenvolve contando com essa intervenção da personagem escritora na vida das outras. É como se de fato Virgínia estivesse traçando também o destino de Laura Brown e Clarissa Vaughan, as quais estabelecem relação direta com seu *Mrs. Dalloway*.

No início do filme, Virgínia Woolf crê que sua personagem Clarissa Dalloway deve morrer. Nesse momento, paralelamente, anos a frente e em Los Angeles, Laura Brown pensa em se suicidar em um quarto de hotel no dia do aniversário de seu marido. No entanto, quando Virgínia decide que o personagem que deve morrer não é Clarissa Dalloway, mas sim “o poeta”; no núcleo de Clarissa Vaughan assistimos ao suicídio de seu amigo Richard, escritor aidético que acabara de ganhar um prêmio literário e para quem Vaughan prepara uma festa de homenagem. Observamos, portanto, que o processo metaficcional presente no livro de Cunnigham é traduzido para o filme de modo que haja a presença de duas narrativas, assim como há um impacto na vida das personagens a partir da literatura. Tanto quando Laura Brown lê *Mrs. Dalloway*, como quando Clarissa Vaughan discute o romance de Richard com a moça da floricultura ou com Louis, ex-namorado do poeta e amigo de tempos passados.

A questão da verossimilhança entre a obra e a vida do autor é uma discussão presente tanto no livro, quanto no filme. No livro, quando Laura Brown lê *Mrs. Dalloway*,

ela se questiona como uma escritora capaz de captar a essência da vida em seus livros pôde se suicidar: “ Como, Laura se pergunta, alguém capaz de escrever uma frase como essa, capaz de sentir tudo o que uma frase como essa contém – consegue se suicidar?” (CUNNINGHAM, 1999, p. 38); questiona-se Laura, a respeito desse contraponto entre realidade e ficção / vida e obra, ao pensar sobre a beleza de uma das frases presentes no livro de V.Woolf. Do mesmo modo, há alguns momentos no filme em que Clarissa Vaughan discute o romance de Richard com outras pessoas e se embaraça com o fato de uma das principais personagens lhe ser frequentemente associada. Aparentemente aturdida, Clarissa sempre responde que a personagem no livro de Richard faz parte de sua criação, e não poderia jamais ser ela pura e diretamente.

O livro de Cunningham apresenta inúmeras descrições de espaços e cores, como na seguinte passagem: “Eis o quarto, então: um quarto turquesa, sem surpresas nem extravagâncias, com uma colcha turquesa na cama de casal e uma pintura (Paris, primavera) numa moldura de madeira clara.” (CUNNINGHAM, 1999, p. 120). A descrição refere-se ao quarto de um hotel que Laura Brown vai afim de alguns momentos de reflexão e imersão em seu livro e suas próprias inquietações. Apesar de no filme o quarto não seguir as descrições do livro, sendo composto por tons de marrom e bege, o filme inteiro apresenta uma harmonia em relação as cores e reproduz fielmente algumas descrições do livro, como o roupão azul que Laura Brown veste ao acordar e o roupão de foguete que Richard veste no momento de seu suicídio. Essa questão nos faz concluir que a própria literatura funciona também como guia na direção de arte do filme.

O tempo do filme também assemelha-se ao tempo do livro. A partir dos recursos cinematográficos, as três histórias, das três personagens, sendo uma na Inglaterra, outra em Los Angeles e outra na Nova York contemporânea, são construídas paralelamente. Fica explícito a ligação entre as três narrativas a partir da montagem da fotografia e do cenário (SILVA, 2007). Enquanto Virgínia Woolf preocupa-se com a escritura de seu romance, Laura Brown deslumbra-se com o mesmo, anos mais tarde, e empenhan-se na feitura de um bolo para o aniversário de seu marido. Já Clarissa Vaughan, caminha com os preparativos de uma festa para seu amigo Richard. As três personagens são imbuídas por uma sensação de fracasso em relação às suas atividades. A ideia de que a perfeição é inatingível vai sendo moldada ao longo das obras.

Outro recurso importantíssimo para a concepção temporal do filme é a música composta por Philip Glass, intitulada *The Hours*, que permeia toda as histórias trazendo essa ideia de linearidade e conexão entre as mesmas, além de evocar um tom melancólico, introspectivo e profundo nas imagens.

Sem dúvida alguma, o tempo é uma questão central tanto no livro quanto no filme. O próprio título *As Horas*, primeira possibilidade pensada por Virgínia Woolf para seu livro *Mrs. Dalloway*, aponta para essa ideia de efemeridade que tanto Cunningham quanto Daldry contemplam cada um a sua maneira. O filme, portanto, traz e caráter metalinguístico a partir do entrecruzamento das várias narrativas: o livro *As Horas*, o livro *Mrs. Dalloway*, O romance de Richard e a própria narrativa fílmica.

Considerações finais

Além das especificidades de cada linguagem artística, analisar um processo de tradução intersemiótica nos leva a concluir a impossibilidade de desconsiderar a criação poética e transformação para com o objeto estético em questão. Uma adaptação, portanto, culmina na experimentação de uma nova obra de arte. É importante também deixar claro que a análise realizada trata-se apenas de uma das possibilidades de olhar, e que jamais se esgota. Sendo assim, reconheço, em particular, também um maior desafio de captar as minúcias de uma linguagem visual, quando a palavra carrega em si um peso histórico e centralizador que me faz sentir a carência de uma maior educação imagética.

Ao contrapor duas linguagens diferentes pudemos também observar seus encontros e desvios. No caso do cinema, apesar de linguagem essencialmente visual, a forte presença da narrativa faz parte de sua construção. É válido observar também a forte recorrência de adaptações de obras literárias para o cinema como prática na indústria cinematográfica; talvez como garantia de uma recepção favorável atrelada a questões econômicas. Ocorre que a partir da análise realizada tivemos oportunidade de adentrar no universo de uma adaptação que vai além da simples transposição do enredo e abarca outros elementos como: tempo, espaço, personagens e a esfera do poético.

Referências

- BARTHES, Roland. *Ensaaios críticos*. – Reimp. – Obras de Rolando Barthes, 2010.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CUNNINGHAM, Michael. *As Horas*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- DALDRY, Stephen. Dir. *As horas*. Com Meryl Streep, Julianne Moore e Nicole Kidman. EUA, 2002, 115 min.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução Jorge Coli. – 6. Ed. – São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, Roman, 1896-1982. *Linguística e comunicação/ Roman Jakobson*; prefácio de Izidoro Blikstein; tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. – 22º Ed. – São Paulo: Cultrix, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, *Flores na escrivantina* – Ensaios.1ª reimpressão. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 2. Ed.
- SILVA, Carlos Augusto Viana. *Mrs. Dalloway e a reescritura de Virgínia Woolf na literatura e no cinema*. Salvador, 2007.
- WOOLF, Virgínia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- WOOLF, Virgínia. *O valor do riso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ASPECTOS REGIONALISTAS NA POESIA DE ANTONIO FABIANO

EUDIMAR HORTINS DO NASCIMENTO (UFRN)¹

VALDENIDES CABRAL DIAS DE ARAÚJO (UFRN)²

Introdução

A literatura, em sua função de encantar, tem como fundamentos ser fiel aos sentimentos de seus criadores. Nesta perspectiva, independente de pertencer a quaisquer movimentos literários, percorre a história e contribui de forma valorosa para construir a identidade de um povo. Pelo viés literário, as obras delineiam essa história e apontam marcas de uma época e a vivência de uma sociedade resguardada nos detalhes das personagens criadas, nas paisagens descritas, nos contratos sociais firmados. Por isso, torna-se indispensável ao estudo da literatura compreender o contexto histórico que a envolve.

Assim sendo, este trabalho tem o objetivo de expor os princípios regionalistas que compõem a obra do poeta potiguar/seridoense Antonio Fabiano. A poesia deste autor detalha a região do Seridó por meio das palavras doces, suaves e sensíveis de quem viveu neste lugar. O regionalismo presente no livro *Cancioneiro da terra* manifesta todas as peculiaridades desta vertente, de forma a conduzir o leitor a imaginar os cheiros, sabores e os sons produzidos no sertão. Também, em sua subjetividade, rememora sua infância com saudosismo único, o lugar onde viveu com a família e os costumes da terra que são sagrados para o sertanejo.

1. Graduanda em Letras pela UFRN-CERES- Campus de Currais Novos.

2. Orientadora de iniciação científica.

O regionalismo, enquanto vertente literária atribuiu notável contribuição à literatura brasileira, desde o início de sua formação, no período Romântico. Mesmo recebendo duras críticas, este permanece presente nos dias atuais em diversas obras. Os autores inspirados em seus contextos de vida escrevem sobre as particularidades de suas respectivas realidades. Desse modo, os aspectos sócio-históricos e culturais são detalhados, apontando os vestígios da época em que ocorreram e ocorrem; marcam, por fim, a obra. A poesia regionalista de Antonio Fabiano apresenta traços deste regionalismo ao descrever o cotidiano do sertão seridoense, lugar onde viveu, com a minúcia de um verdadeiro e fiel nativo. A delicadeza do sentimento de amor pela terra permite que suas palavras proporcionem uma viagem prazerosa através da leitura.

A teoria na perspectiva regional

A literatura está presente na vida das pessoas de uma forma que não é sempre percebida. Ao ligar a televisão para ver as novelas, ler uma notícia no jornal, e até mesmo dormindo, ao sonhar, se vive a literatura individual, dentro da sociedade. Além do encantamento que provoca, sua importância é exposta a partir do momento que a leitura tem o poder de levar o leitor a uma “viagem” surpreendente. Pois o imaginário é aguçado a produzir diversas fantasias para deleite pessoal de quem vive a experiência leitora. E isso independe do nível social e intelectual, pois todos têm direito a esse prazer. Por isso que Candido (1995, p.174) afirma: “chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura”.

É ainda Candido (1995) que diz ser a literatura humanizadora, porque provoca a compreensão mais ampla de tudo que cerca os sujeitos em suas interações. Sendo assim, seu olhar se volta com mais clareza e confiança para o mundo, para assegurar que é pela literatura que ocorre a humanização, ou seja,

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da com-

plexidade do mundo e dos seres, o cultivo do bom humor. (CANDIDO 1995, p. 180)

Portanto, a literatura possui além da emoção e dos sentimentos o conhecimento planejado por quem escreve a partir do que sente em relação ao outro e ao mundo. É uma intenção que busca chamar atenção para algo importante, ou uma causa necessariamente justa. É uma pretensão em mostrar para um povo o que sua comunidade tem a oferecer e o que realmente ela oferece e se essa oferta é condizente com sua realidade social.

Durante muito tempo foi aceita apenas a literatura em que se escrevia o que era conveniente e que estava de acordo com as convenções de um determinado grupo. O que era totalmente falho diante da real função da mesma. Desse modo surgem aqueles que escrevem com o objetivo de mostrar a essa sociedade o quão injusto pode ser esse cenário. Surgem então, na nossa literatura, os textos realistas que apontam para o que se quer esconder dentro dessa sociedade. Por isso, também, a literatura é humanizadora, uma vez que apresenta as falhas de um grupo social e as tentativas de mudar o pensamento deste e tornar seu contexto mais justo e com mais igualdade para todos.

Desde o movimento romântico brasileiro tivemos escritores com uma preocupação social, que se estendeu pelo realismo e chegou ao modernismo, atingindo mais fortemente os escritores da década de 30. Durante esta década houve uma explosão literária no Brasil, cujos escritores procuraram retratar criticamente suas respectivas regiões, inserindo em suas obras os traços característicos mais representativos. Esse movimento ganhou uma força maior na região Nordeste, onde agregou vários escritores que se projetaram nacionalmente.

Dentro da literatura brasileira essa corrente sempre esteve proporcionando valiosas contribuições, bem como afirmando sua permanência no sistema literário. Nesta perspectiva, Hermenegildo (2008) assegura:

Como um fator dinâmico, a noção de regionalismo reside no campo extraliterário e é construída historicamente, mas tem sido imprescindível à vida literária do país (...), ou seja, teve momentos contundente na trajetória da literatura brasileira. (HERMENEGILDO 2008, pag.120)

O regionalismo, enquanto recurso que contribuiu para formação da identidade literária nacional, desde o início, vem buscar através da crítica social e da diversidade regional fundamentos para compor seu argumento. Os textos dessa tendência têm o objetivo de delinear uma determinada região apontando para as adversidades que o povo nativo vive. Obviamente, o cenário muda de acordo com a localidade, problemas enfrentados e o contexto sócio-histórico e cultural. Candido (1987) aponta três fases nesta vertente, que são: o regionalismo pitoresco, o regionalismo crítico e o superregionalismo.

A influência europeia esteve presente, deu um toque heróico e idealizou um cenário “perfeito” e, embora este fosse real e seus personagens também fugiam da veracidade local. Segundo Hermenegildo (2008, pag.123) “a supervalorização dos aspectos regionais era (...) um meio de compensar o atraso material e a debilidade das instituições”. Esse regionalismo romântico inicial é momento importante, pois se trata do olhar para a estética do texto, isto é, a qualidade do que estava sendo escrito e a fidelidade de como se escreveu. Todavia, por mais que fosse a descrição verídica do personagem, quem descreve está distante de tudo. Enquanto forma heterogênea, apresenta a literatura sertaneja e expõe um protagonista totalmente utópico, idealizado, afastado de seu ambiente.

Em oposição a essa descrição romântica, as discussões em relação ao contexto histórico e social inspiram os autores e, por consequência, suas respectivas tendências também sofrem as mudanças. Ao debater a realidade de um determinado lugar volta-se o olhar para os problemas expostos. Era o momento de exceder a barreira do ideal, do perfeito, isto é, se libertar do pitoresco. Outro fator importante foi universalizar as problemáticas regionais, ou seja, o que antes era apenas um problema típico do lugar, isto é, totalmente disperso, passou a ser de projetado nacionalmente. Isso seria na concepção de Hermenegildo (2008, pag. 126) “o alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional”. Do ponto de vista de Candido “uma visão renovada, não-convencional, do seu país, visto como um conjunto diversificado, mas solidário” (HERMENEGILDO Apud CANDIDO, 1987, p. 187). Foi um período em que os escritores buscavam humanizar através de suas obras ao construir suas obras tendo como foco o cenário local.

Desenvolvendo uma temática agrária, escritores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Jorge Amado, traçaram

perfis na ficção que se imortalizaram como representantes do regionalismo literário da década de 30. É nesse momento que Candido (1992) afirma:

Talvez se possa dizer que os romancistas da geração de Trinta, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracterizava a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência, os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações. (CANDIDO, 1992, p.45)

O regionalismo, portanto, faz-se presente na literatura brasileira desde o seu começo e vem percorrendo diversas escolas literárias, ressignificando suas características, considerando que a conjuntura foi sendo modificada de acordo com as ideologias vigentes em cada época.

Em um momento posterior surge uma manifestação mais universalista, o regional deixa de ser particular. O super-regionalismo é resultados das técnicas de vanguardas históricas. Candido (1987, p. 162) afirma que, “deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que se poderia chamar de a universalidade da região”. Pois a contribuição desse autor agregou valor a essa tendência. O grande destaque dessa fase está centrado na transcendência de barreiras do local, isto é, anuncia ao mundo as características intrínsecas de um lugar que pode existir em outros lugares.

O regionalismo, que poderíamos considerar ultrapassado, mostra-se atual e muito presente nas pesquisas, segundo Chiapinni (1993):

O regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento (...) quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores. (CHIAPINNI 1993, p. 2)

Objeto de estudo em várias pesquisas, essa tendência propende a continuar no cenário literário, reafirmando sua contribuição ao longo da história. O simples

fato de negar o caráter regionalista da obra não pode tirar o mérito desta dentro da vertente. A presença do regionalismo é resultado da análise minuciosa de cada circunstância levando em consideração todas as possibilidades de uma criação.

A crítica literária que se volta para o regionalismo com um olhar insipiente, por apontar características de um povo em seu contexto de vida em determinado lugar no interior do país. No entanto, há que se considerar sua riqueza humana e envolvê-la numa situação sócio-histórica e cultural que suscite o pensamento crítico. Neste sentido, Pelinser (2012) ressalta que,

é inegável que o discurso crítico constrói imagens, as quais são necessariamente dispositivos visuais (...) Semelhantes a imagens da imagem, as análises críticas têm poder para construir ou destruir os sentidos de uma obra, conforme iluminam suas possibilidades de significação ou, por outro lado, focam sua atenção prioritariamente sobre defeitos, em detrimento das qualidades". (PELINSER 2012, p. 231)

Assim, o regionalismo acende discussões diversas a fim de se estabelecer o seu papel como coadjuvante na formação da identidade literária brasileira, o que lhe é direito.

Por ser a prosa mais discutida no âmbito acadêmico, diversos estudos são voltados para esta. Os pesquisadores debruçam-se sobre a prosa porque a maioria das obras que ganharam notoriedade pertence à prosa regionalista. Os autores desta modalidade marcaram a época em que escreveram seus respectivos livros, naturalmente determinaram o que seria, até os dias de hoje, objeto de estudo para aqueles pesquisadores que estavam empenhados em contribuir com a literatura.

No que se refere à poesia, a crítica literária ainda não atentou para sua relevância. A poética regionalista se mostra fascinante e possui a sensibilidade descritiva intrínseca a esta vertente, tendo em vista que, assim como a prosa, a poesia regionalista também busca apresentar as particularidades de uma região. No entanto, pesquisas a respeito ainda não são vastas, como acontece na prosa. Investigar as particularidades desta variante se faz necessário porque também possui grande importância e contribui de forma relevante para a literatura. É indubitável que a poesia que retrata o sertão e os costumes de um povo, como é o caso da obra *Cancioneiro da terra* do poeta seridoense/potiguar Antonio Fabiano, seja regionalista.

Neste sentido, a obra do poeta seridoense Antonio Fabiano apresenta todas as características e aspectos deste regionalismo, apontando para a realidade social de um povo em sua simplicidade no interior do Rio Grande do Norte. Enquanto escritor e também como nativo desse lugar, conhece e nomeia tudo que a mente, saudosamente recorda. Com foco no contexto regional, o autor retrata sua terra com sensibilidade e amor, além do povo, que é também descrito com delicadeza, mas sempre com firmeza e bravura que possuem. É uma leitura para deleite e crítica, a um só tempo; a poesia que rega o coração com ternura e oferece a possibilidade da reflexão. O Seridó em versos fascinantes de um Poetiguar.

O canto da terra

O poeta Antonio Fabiano nasceu no dia 5 de julho, na cidade de Patos – PB, mas cresceu e viveu em Cerro Corá – RN, até o ano de seu ingresso na Ordem do Carmelo Descalço (2004). A partir de então, passou chamar-se Frei Fabiano de Santa Maria do Monte Carmelo. Formado em Letras pela UFRN, posteriormente, cursou Filosofia e Teologia na PUC de Minas Gerais e publicou algumas obras nas respectivas áreas. Atualmente, reside em um convento do Estado de São Paulo.

O livro *O cancionero da terra* é composto por sete partes, com linguagens e temáticas particulares. Tendo em vista o foco regionalista deste trabalho, serão analisados apenas poemas que apresentam elementos ligados ao regionalismo. Neste sentido, as palavras de Antonio Fabiano proporcionam uma verdadeira e importante viagem pelo interior do Nordeste, em especial, o Seridó Potiguar. O autor conduz quem lê sua poesia por diversos cenários, onde ele viveu e cresceu. O regionalismo que se encontra estampado em sua poesia é voltado para as vivências de um eu lírico que, ao longo de sua vida, habitou naquela região do Rio Grande do Norte. São memórias descritas de forma minuciosa e delicada em versos que encantam e provocam indagações. Além disso, apresenta ao leitor uma realidade passada, mas também ainda muito presente nesses lugares.

Na primeira parte do livro, intitulada “Em línguas de pedra e fogo ou em línguas de anjo”, compostas de sonetos, o poeta busca redizer a forma já posta e sublime do gênero poético através do regionalismo. No poema **Noites sertanejas**, p. 45, Antonio Fabiano relata as memórias de seu lugar com riqueza de detalhes,

Lá pelos tabuleiros à noitinha
 Tudo é escuridão. Só lampião
 Faz acender na treva do Sertão
 Onde ilumina fogo sem baina

Bem longe cantam céleres os grilos
 Num cri...cri...cri...intenso e martelado...
 Cantam no lago os passos do outro lado...
 Eis a noturna orquestra em estribilhos

O título nos convida a pensar em como seriam essas noites sertanejas, a partir de nossa imaginação. Se para quem nasceu e cresceu no sertão é fácil relatar a vida sertaneja, para aqueles que nunca estiveram lá é uma viagem pelas palavras do poeta que fala de suas vivências no lugar de origem. O eu lírico apresenta a noite no sertão com riqueza de detalhes ressaltando que “à noitinha tudo é escuridão” porque até certo tempo não havia energia elétrica e o lampião era usado para iluminar o interior das casas. Portanto, a escuridão era quebrada por esse objeto que presenciou muitos acontecimentos nas casas do campo. Ele descreve o barulho vigoroso dos grilos ao longe e o cantarolar dos sapos apontam para as recordações vivas e saudosas do silêncio noturno que o poeta tem do tempo que viveu naquele lugar. E faz uma espécie de homenagem a esse evento quando o nomeia de noturna orquestra em estribilho, ou seja, é uma música que se repete para seu deleite e rememoração. Para o autor, esses animais eram parte desse cenário do sertão e as noites ficavam mais completas com o canto deles, vidas que se faziam vivas e que sobrevoavam as casas. É a natureza fazendo seus personagens atuarem nos ventos doces das noites sertanejas.

“Em línguas de asas ou aves de arribação”, considerado o ápice do livro, o autor aponta para o momento do livro em que descreve com ambiguidade a “arribação”, pois relaciona as aves migratórias do sertão com diversas temáticas regionalistas e, até mesmo religiosas, inclusive com o poeta que busca outros ares à procura de inspiração.

No poema **Pão do céu**, p. 73, poeta recorre à ambivalência das palavras para comparar as aves e as chuvas no sentido da “arribação”, pois ambas têm períodos específicos para pousarem no sertão:

A gente da terra
 Que fome comeu
 Como agora pão
 Maná do sertão.
 Come trigo alado o pão migratório
 Pãozinho avoante
 Partido
 - pão hóstia-
 De arribação

O título aponta metaforicamente para a chuva que, no sertão, é de extrema importância para o povo e que supre a necessidade de tudo. O poema, repleto de figuras de linguagem e ambigüidade, descreve o prazer de uma gente ao sentir o cheiro e os pingos da chuva ao cair sobre eles. A relação analógica chuva/arribação se deve ao fato de que esta cai no sertão em determinadas épocas do ano. Ambos “surgem” no céu sendo migratórios, isto é, em determinados períodos e em situações específicas. Na perspectiva de uma religiosidade o poeta ainda compara as águas das chuvas à hóstia consagrada, numa demonstração de respeito, que é também o sentimento do povo campesino por esse evento periódico que ocorre no lugar, a chuva tida, também, como alimento da alma.

“Em línguas de homens”, Antonio Fabiano destaca a presença do homem e seus sentimentos sobre o lugar aonde vive, descrevendo as lembranças bucólicas de uma vivência plena de felicidade. Também neste momento é perceptível a ambigüidade atrelada ao regionalismo nas palavras do poeta, característica apresentada anteriormente. No poema **Fotografado**, p. 87, o autor especifica uma situação rotineira nas cidades do interior: a feira livre como pode observar no trecho abaixo:

Madrugada de feira em Currais Novos
 Alguém de entre as vozes perguntou:
 - Ô seu Galvão, tem cauvão?
 Ao que respondeu
 Em disparada simplíssima e natural:
 - Cauvão tem não, seu João!

O dia acampou na banca
 Veloz como um clique e flash
 Feito tisna e encantamento.

O poeta fala sobre alguns fatos da feira da cidade de Currais Novos. Tradicional, ela tinha início ainda pela madrugada perdurava o dia todo. Lá, era possível encontrar muita variedade de produtos. Também era lugar de encontro entre as pessoas e ainda é nos dias atuais. Nas palavras do autor, a peculiaridade da oralidade do sertanejo, tão natural e simples, deixa implícita a ideia de uma gente que, no seu pouco estudo, é capaz de provocar beleza. Ao final desse evento especialmente nordestino, é como se dia tivesse acabado também, pois não se vê mais aquela diversão e o barulho recorrente.

Na seção “Em línguas de chuvas”, o autor trata das felizes lembranças do campo ao se referir as chuvas, pois estas trazem consigo além da esperança de um povo, a felicidade que se mostra em toda paisagem. No poema **Chuva**, p.101, o poeta expressa o sentimento de quem vive no sertão. As graças de um ano abençoado de chuvas para o sertanejo é o que mais alegra e enche de orgulho esse povo guerreiro.

Em procissão vinham
 Gotas da chuva
 Do céu molhar o chão
 Matar de tudo a sede
 Correnteza
 Em sequioso solo
 Árido do sertão.

O título do poema já denota que o poeta vai tratar das chuvas no sertão e dos momentos de alegria proporcionados por ela. Sua chegada é comemorada e reverenciada com muita fé. Eis que tudo se enche de alegria e festa porque já não se vê mais o solo rachado e sim campos verdes, roçados cheios de sertanejos a plantarem já sonhando com colheita. A fartura na mesa do povo campesino é a maior riqueza que se pode pedir Deus. A felicidade está por todo lado e em cada cantinho desse contexto. O poeta utiliza figura de linguagem para demonstrar intensidade. São memórias dos dias de glória que o sertanejo vivencia em sua simplicidade, mas que na verdade não tem preço, porque são únicos.

Em “Línguas avoengas” o autor vai buscar nas suas memórias, de forma reflexiva, em seu pensamento, as lembranças de uma vida de grande valor e, para eternizá-la, a poesia é o ideal. Sob um olhar saudoso, voltado para o passado, Antonio Fabiano fala de sua infância e a considera **Perfeição**, p. 125, poema com detalhes ricos de amor e carinho.

O que sei e guardo
 É o frescor de uma manhã
 O canto das rolinhas
 O cheiro do curral
 Leite quentinho
 E meu indizível avô
 Ainda vivo.

O título denota que o poeta trata de algo que ama e considera muito. Ele descreve as lembranças de sua infância na terra natal e fala sobre a dor de não poder revivê-las. É feita uma comparação entre essas recordações e o amor. Segundo Fabiano, as sensações só são possíveis quando se ama, ou seja, a saudade que ele sente é consequência do amor por seu lugar e seus antepassados, representados na figura do avô. E detalha fatos vividos em sua casa, a convivência com seu avô. Também faz uma alusão à história de que Deus criou o homem a partir do barro quando afirma que sua mãe desejou comer o mineral ao passar por estrada. Ainda ressalta que o sol que brilha no seu lugar é o mais bonito e intenso que existe, posto que é seu e como tal, o vê poeticamente.

Considerações finais

Diante do exposto acerca dos traços do regionalismo na obra de Antônio Fabiano, vertente que aborda as peculiaridades de uma determinada região e seu povo, percebe-se que a obra do poeta potiguar/seridoense agrega todos os aspectos necessários. Por meio de uma poesia carregada de sentimentos descreve o sertão através dos versos, apresentando a região do Seridó potiguar como cenário dessa bela canção. Os costumes do sertanejo que, em alguns casos ainda sobrevivem, também presentes na obra, permitem que se conheça aquele contexto regional a partir do ponto de vista apurado de quem lá viveu. Neste sentido, a leitura torna-se uma viagem imaginária através da subjetividade deste poeta deixada nas páginas de *Cancioneiro da terra*. Toda a sua vivência de nativo sertanejo contada de forma sensível e muito delicada, mas com veracidade que é a marca desta tendência literária.

A região do Seridó potiguar, que é conhecida pelos aspectos particulares que a caracterizam, o clima, longos períodos de estiagem e a beleza resultante destas particularidades enquanto lugar que sofre com estes problemas, foi delineada po-

eticamente. As festas religiosas, as manifestações culturais típicas do lugar, tudo isso fazendo parte das lembranças do poeta que aqui habita, uma vez que, mesmo distante, o sentimento de pertença prevalece. É um sentimento de valorização profunda, onde homem e meio se confundem, quer na escuridão da noite ou no frescor das manhãs. O poeta entende que esse povo sertanejo é demasiadamente guerreiro, nunca perde sua fé, ao contrário, a mantém a partir do momento que eleva as mãos aos céus rezando a Deus por dias melhores, pedindo chuva e colheita farta. Assim, demonstra em sua poesia que esta fé é constante e as crenças que são tradicionais para este povo. Também verificamos, em suas memórias poéticas, épocas que foram vividas e jamais esquecidas. Considerando que “o bom filho a casa torna”, o poeta escreve saudosamente, mas ressalta o sentimento de amor a cada poema. O regionalismo literário presente em *Cancioneiro da terra* saúda os sertanejos e homenageia a região do Seridó potiguar de forma singular.

Referências

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1987.
- CANDIDO, A. *Literatura e Subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Brigada ligeira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.
- _____. *Literatura, espelho da América*. 1995.
- CÂNDIDO, Antônio. O Direito à Literatura. In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1995.
- CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p 2.
- FABIANO, Antonio. *Cancioneiro da terra*. Mossoró-RN. Ed: Sarau das Letras, 2014.
- Hermenegildo, Humberto. *A tradição do regionalismo na Literatura brasileira: do pitoresco à Realização inventiva*. Revista Letras, Curitiba, n. 74. jan./abr. 2008. Ed: UFPR.
- PELINSER, André Tessaro. **Crítica** literária: memórias e imagens do regionalismo literário brasileiro. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 7, n. 2, p. 230-241, jul./dez. 2012. Disponível em <ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/114.pdf >. Acesso em 20 de julho de 2016.
- Disponível em <<http://literaza.blogspot.com.br/2011/01/literatura-regional.html>>. Acesso em 20 de julho de 2016.
- Disponível em <<http://propeg.uern.br/ppcl/default.asp?item=ppcl-editais>>. Acesso em 20 de julho de 2016.

CONSIDERAÇÕES METALITERÁRIAS SOBRE O CONTO “DESENREDO”, DE GUIMARÃES ROSA

SMMYTH KALLONY MENDES DE ALBUQUERQUE (UFRPE/UAG)
NILSON PEREIRA DE CARVALHO (UFRPE/UAG)

Introdução

A problematização do fenômeno literário que extrai-se da essência autorreflexiva do ser da literatura, a metaliteratura, ascende discussões sobre as multirrelações inerentes à literatura que se deixam transpassar pelo caráter figurativo e metafórico da linguagem, possibilitando intensas reflexões teóricas que acabam por enaltecer o fazer literário.

Esta pesquisa, nesse ensejo, tem como *corpus* o conto “Desenredo”, presente no livro *Tutaméia* (1967), de Guimarães Rosa. A exploração do conto é realizada com vistas ao processo antológico dos esquemas do fenômeno da metaliteratura. Esses esquemas ocorrem em uma quantidade considerável de obras, além de manifestarem-se em diferentes “níveis”, ou várias “camadas” existentes, que partem de exemplos diversos, como aqueles em que a literatura é explicitamente mencionada. Em alguns, existe uma metáfora mais subjacente; em outros a ambientação nos faz compreender a própria literatura; e, ainda, existem outros relacionados a formas diversas de como a literatura representa a si mesma nos textos.

O recorte do objeto de estudo foi empreendido no tempo – a contemporaneidade – e no espaço – expressões brasileiras. Tal procedimento se justifica em função da perspectiva de natureza teórica, isto é, busca-se uma configuração que tente compreender os fenômenos de modo geral e não propriamente sua ocorrência em situações delimitadas. Esse contato com o conto faz parte da progressiva abordagem ao problema e às suas manifestações, partindo da constatação de que o fenômeno literário utiliza-se de esquemas numerosos e complexos para testemunhar de si mesmo em textos dos diferentes gêneros.

Configurando-se predominantemente pelo caráter bibliográfico e com o intuito de refletir sobre os elementos miméticos e os esquemas de autorreferenciação da literatura, este trabalho traz um estudo referente ao percurso conceitual e histórico da mimese, e à revisão de textos teóricos e críticos que abordam o problema da metaliteratura. Reuniu-se, então, pressupostos teóricos visando à sistematização de uma teoria específica para a metaliteratura, apoiada na fortuna crítica sobre a questão mimética.

Assim, este trabalho é caracterizado pela reflexão sobre conceito de mimese, fenômeno relacionado à literatura; e pelo estudo complexo do fenômeno metaliterário em “Desenredo”, de Guimarães Rosa, cujo cotejo foi baseado na dinamicidade dos aspectos literários passíveis de observação. Inicialmente são apresentadas algumas reflexões – desenvolvidas por meio de pesquisa bibliográfica – sobre as intrínsecas relações entre o conceito de literatura, o conceito de mimese e o fenômeno da metaliteratura. Por fim, é trazida a análise do conto *Desenredo*, cujo resultado culminou na classificação de mais um arquétipo no leque dos fenômenos metaliterários: o do “labirinto”.

Mimese, literatura e metaliteratura

Para iniciar a busca pelo percurso conceitual da mimese, é de suma importância apresentar o que o filósofo grego Platão articula sobre a temática, já que é dele que parte o primeiro registro acerca do fenômeno. Na obra *A República*, construída em dez livros, ele evidencia de forma dialogada um Estado idealizado, utópico, em que qualidades e virtudes são enaltecidas e erros e vícios são repreendidos; tais valores – positivos e negativos – são constituídos a partir da visão de mundo que ele desenvolvera diante de seu tempo, colocando-se à frente seu próprio juízo de valor com o intuito de afirmar o que é ou não necessário para se chegar a uma sociedade perfeita.

No que tange a questão da ficção, dos poetas, os livros III e X trazem os posicionamentos do autor sobre os reflexos dessas figuras em sua república. No livro III, há um diálogo entre as personagens Sócrates e Adimanto. Sobre a imitação, Sócrates apresenta três perspectivas: a totalmente imitativa, como acontece nas tragédias e comédias; a narrativa, quando o poeta apenas narra, como acontece nos ditiram-

bos; e a mista, em que a narração e a imitação se misturam, como nas epopeias. O modelo aceitável, então, se consolida nesse terceiro viés, pautado no estilo imitativo e expositivo, estando a imitação em segundo plano e voltada à caracterização da verdade – que compete as qualidades e virtudes.

No livro X, a conversa entre Sócrates e Glauco traz à tona a repreensão da imitação. É apresentada uma configuração do papel do pintor por meio da comparação com o marceneiro e com Deus; este, supõe-se, é apresentado como o criador da cama em sua forma natural. O marceneiro, então, se mostra como o criador da segunda espécie de cama, tratando-a como uma reprodução daquela criada pela divindade, assumindo a posição de artesão. O pintor, por fim, aparece como o imitador do objeto ao pintá-lo, o que o assemelha ao poeta trágico em relação a suas obras. Deus cria a verdade, o marceneiro imita a verdade e o pintor imita a aparência. Nessa discussão, cabe destacar que “a imitação está distante do verdadeiro e, ao que parece, realiza tudo captando um pouco a aparência ilusória de cada coisa”. (PLATÃO, 2007, p. 345).

O pintor, ao utilizar-se da ilusão que as cores propiciam, acaba por confundir a alma dos cidadãos, distanciando-os da verdade, e por consequência, da razão. Como não há objetivação verdadeira nisso, Sócrates constata que a imitação produz maus efeitos. Nesse Estado ideal só serão aceitos os hinos aos deuses e os elogios às pessoas de bem, sendo estes reconhecidos como a verdadeira natureza da poesia.

Interessa destacar que a contribuição d'*A República* é grande, pois possui uma atualidade louvável mesmo com a presença de certos princípios repudiados na atual sociedade ocidental. Sobre a imitação da realidade, princípio da mimese, percebe-se que Platão se mostrava contrário à ideia; a reconhecia como algo desprezível em sua utopia se não estivessem versadas na verdade que ele elencara. É nessa perspectiva que sua contribuição se constitui à essa pesquisa histórica: do reconhecimento inicial da mimese, mesmo que de forma negativa.

Nesse contexto, é importante destacar algumas considerações acerca da *Poética* de Aristóteles, texto reconhecido como o fundador da teoria literária no Ocidente. O autor, discípulo de Platão, discordou do seu mestre no que trata da conceituação da mimese. No decorrer de seu texto, Aristóteles consolida os meios pelos quais a imitação se dá a partir das causas de aparecimento da poesia, e das histórias e

teorias da tragédia, da comédia e da epopeia, e considera Homero como sendo o poeta supremo.

O filósofo enfatiza no capítulo XXV a crítica, problemas e soluções sobre as artes miméticas, o que contribui para uma definição constitutiva da mimese a partir de seu olhar. Assim, Costa (2003), ao sistematizar algumas proposições conceituais que destacam os principais aspectos da mimese diante do que Aristóteles pontua, afirma que o fenômeno em questão não significa a reprodução ou imitação da “realidade”, mas uma representação resultante de um processo específico que visa determinados efeitos, tendo como critério fundamental a verossimilhança. Esta, compreendida pela visão aristotélica, refere-se “não a adequação àquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia ter acontecido” (ROSENFELD, 1999, p. 18), ou seja, trata-se de uma provável verdade. Tem-se, então, a contribuição de Aristóteles na discussão com um contra-argumento diante do que foi dito por Platão, enaltecendo-se as artes miméticas e, conseqüentemente, a mimese.

Nesse ensaio, Rosenfeld (1999) destaca aspectos da constituição sensível da obra literária, e ressalta que

Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra. (ROSENFELD, 1999, p. 15).

Assim, o autor reitera o que Aristóteles discute em sua *Poética*, reafirmando a representatividade literária e sua autonomia. Ao discutir os problemas antológicos, lógicos e epistemológicos da obra literária ficcional, o autor ainda discute que a mimese reflete o mundo prático, mas não tem necessariamente a obrigação de o fazê-lo, pois, caso o fizesse, fugiria do âmbito literário.

Jakobson (1978) traz sua contribuição no que tange o reconhecimento da função poética da linguagem. Em seus estudos, o autor – advindo do formalismo russo – discutiu as funções que podem-se depreender da linguagem, superpostas no exercício da comunicação verbal. A função poética que ele apresenta está centrada no que a mensagem – elemento integrante do esquema de comunicação verbal –

quer expressar, não apenas o que diz objetivamente. Reafirmando o pensamento dele, Barbosa (1996, p. 83) diz que

Os procedimentos poéticos adotados pelo escritor, estabelecendo precisas relações de imagem e sábias escolhas vocabulares, que operam reverberações contínuas de significado, criam o espaço para a intensificação daquela função poética da linguagem, tal como definida por Roman Jakobson (BARBOSA, 1996, p. 83).

É por meio da análise desta função poética que Auerbach (2007) verifica as múltiplas realidades imbricadas nas obras da literatura europeia que se propõe a discutir, enaltecendo as relações miméticas que entrecruzam (ou não) as obras.

Lima (1980), assim como Rosenfeld (1999), também afirma que a ficção não tem compromisso direto com a realidade, mas ressalta que existem relações sérias entre elas. Por conseguinte, conceitua a mimese como a categoria central da ficcionalidade, o que acaba por se entrecruzar com o conceito de literatura dado por Bernardo (1999, p. 40): “conjunto assumido de ficções”. Perante este conceito, nota-se que a literatura em si também pode ser reconhecida como ficção. Tal questão foi a que ascendeu as discussões norteadoras sobre metaliteratura; assim, percebe-se que as reflexões são realizadas a partir da definição da própria literatura.

Culler (1999) comenta que, diante de um contexto teórico-literário, a resposta para a pergunta “o que é literatura?” não direciona-se a um conceito, mas a uma análise. Assim, o autor traz a “resposta” da pergunta por meio de uma discussão realizada a partir de determinados enfoques. Nesse contexto, o enfoque que merece destaque é no qual afirma que “a literatura é uma prática na qual os autores tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, *é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura*” (CULLER, 1999, p. 41, grifo meu).

A problemática (positiva) perpassada nas relações reflexivas que envolvem o fazer literário, que se entrelaçam com a própria definição de literatura como visto acima, também é percebida pelo que Foucault (2005, p. 142, grifo meu) diz: “A literatura é uma distância aberta no interior da linguagem, uma distância incessantemente percorrida e jamais coberta; *uma espécie de linguagem que oscila sobre si mesma*, uma espécie de vibração imóvel”. Barthes (1997), assim como Calvino (1990),

aponta que a literatura advém dos traços complexos da prática da escrita, que trapaçaria a língua e possibilita conhecê-la no exterior de seu poder e em suas linguagens. Nesta amplitude, pode-se depreender a força que esse “poder” detém está intrinsecamente ligada ao caráter mimético, já discutido. As relações que permeiam esse “poder” são os objetivos dos estudos metaliterários, que buscam resgatar esse caráter reflexivo da literatura, em que ela testemunha a si própria diante de diversos níveis, implícitos ou explícitos.

Desta forma, diante dos embasamentos teóricos discutidos, ressalta-se que aos estudos metaliterários competem a verificação e valorização das particularidades de elementos, situações, reações e fenômenos anteriores, presentes, extra e interligados ao fazer literário – em ato consumado e até mesmo na vontade de o fazê-lo.

Agora, interessa destacar alguns aspectos do conto “Desenredo”, do livro *Tutaméia* (1967). Antes de iniciar a discussão, é relevante salientar que o conto, enquanto subgênero literário, é enaltecido por Cortázar (1999) por ser um texto incisivo e significativo por quebrar seus próprios limites; por ser um “caracol da linguagem”.

Metaliteratura em “Desenredo”

A história em “Desenredo” é apresentada por um narrador em 3ª pessoa, onisciente e intruso. É narrada a história da personagem Jó Joaquim, homem que se relaciona com uma mulher casada. Ela é flagrada pelo marido com um terceiro homem, que é assassinado no ato. Jó, também traído, se afasta. Quando o marido dela morre, Jó aproxima-se e acaba casando-se com ela. Novamente, ela o trai. Ele a expulsa, magoado. Com o passar do tempo e ainda a amando absolutamente, ele vai tentando mudar a imagem da amada para com os concidadãos. O escândalo vai esfriando e as pessoas vão acreditando em sua inocência. Assim, ela volta, renovada e dengosa, e eles vivem felizes.

Percebe-se, diante da retomada de fatos principais, que o “desenredo” consiste-se nas quebras constantes do “enredo” de uma relação amorosa proibida que tem a ver com traição. Há uma espiralização da prática traiçoeira avistada em dois triângulos. Disso, depreende-se uma relação amistosa com a literariedade e uma despreocupação com o real, já que este, por sua vez, apresenta poucos – quiçá nenhum – casos de “(des)enredos” similares ao que o narrador apresenta.

Logo na primeira linha, “Do narrador a seus ouvintes:” (ROSA, 1967, p. 72), há uma aproximação do narrador ao leitor, contrapondo parcialmente Benjamin (1985, p. 197) quando diz que “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”. De fato, o narrador ainda continua distante pelo fato de ser narrador, mas, neste caso específico, o distanciamento diminui.

Um narrador que sinaliza que vai narrar, além de diminuir sua distância, reflete o próprio fazer literário quando apresenta explicitamente um elemento inerente a este fazer: ele mesmo. Ainda há o fato de ele dirigir a estória a seus ouvintes, e não leitores, o que destaca uma relação direta com a oralidade; depois que anuncia, a história inicia-se com um travessão: “– Jó Joaquim, cliente, [...]” (ROSA, 1967, p. 72), situação que inter-relaciona a obra literária com os meios externos à ela e mais próximos ao leitor, como se um locutor de rádio contasse uma estória a seus ouvintes. Tal episódio evidencia destaque nos estudos metaliterários porque integra-se em pontos de incidência internos e externos, e em todos os graus de profundidade diante dos comportamentos metaliterários categorizados nas pesquisas anteriores.

Levando-se em consideração de que os gêneros se hibridizam, como aponta Staiger (1975), podemos reconhecer que as contribuições de Adorno (1983), mesmo referindo-se explicitamente à problemática da posição do narrador no romance contemporâneo, podem ser utilizadas na análise da posição do narrador no conto. Ele diz que o narrador “ergue uma cortina: o leitor deve participar de coisas acontecidas, como se estivesse de corpo presente. A subjetividade do narrador comprova-se na força para produzir esta ilusão” (ADORNO, 1983, p. 271); isto verifica-se bastante vívido em “Desenredo”, desde sua primeira frase, como discutido.

Outra situação que merece destaque é o nome da mulher amada por Jó, que acabam por ser quatro: Livíria, Rivília, Irlívia e Vilíria. Todos eles possuem as mesmas letras, e provavelmente tem pouca relação com nomes de pessoas reais. Esta ocorrência revela a utilização de um trocadilho que pode estar associado à visão das personagens que se relacionaram amorosamente com ela, mas é uma situação que não é desvelada pelo narrador. No mais, percebe-se um fenômeno inerentemente linguístico, revelando-se um caráter metaliterário que se insere em um ponto de incidência interno à língua.

Em outro trecho, “Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco. Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – idéia nata” (ROSA, 1967, p. 73), há a comparação entre Jó Joaquim e Ulisses, da obra de Homero, fazendo-se referência direta a uma personagem de outra obra literária na tentativa de assimilar e associar as ações das suas personagens diante de seus contextos. É um exemplo claro de uma ocorrência metaliterária de grau comparativo.

Na última frase do conto, “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 1967, p. 74), há outra relação explícita que inter-relaciona elementos do fazer literário. A “fábula” criada por Jó ao refazer a imagem da amada para si e para os outros torna-se a verdade, “em ata”. O uso destas palavras resume a situação que maior destaca o “desenredo” da estória e revela claramente um outro nível fictício que existe além da ficção já inerente ao conto.

Tendo em vista os aspectos analisados até o momento, interessa frisar mais uma contribuição teórica a ser discutida. Cortázar (1999) afirma que o conto funciona como fotografia e o romance como cinema, mas “Desenredo” é um conto capaz de fugir desta singularidade, já que parece um pequeno romance com um ritmo mais rápido, focado na elucidação dos fatos principais por meio de um rebuscamento próprio e metafórico da linguagem que apresenta as cenas de forma instigante.

Evidenciando-se o caráter mimético, já intrinsecamente relacionado às reflexões anteriores, percebe-se a oscilação entre situações que se aproximam ou não do que é verossímil – a possibilidade de ser verdadeiro, como já discutido. Em “Desenredo”, o leitor se vê diante de situações totalmente consonantes à realidade – como a traição – e outras não tanto – como os quatro nomes da mulher, a dupla traição triangular, ou o narrador avisando que vai narrar. Assim, percebe-se que pontos de incidência, graus e regimes metafóricos podem ir se transformando dentro do texto literário num *continuum* mais organizado que confuso, misturando a possibilidade do real e o imaginário puro em um mesmo caminho – catártico ou não. Tal movimento se assemelha ao de alguém dentro de um labirinto, situação que nomeia o arquétipo identificado: “labirinto”.

Considerações finais

A partir do exposto, pôde-se perceber a elucidação de conceitos que podem se confundir em seus entrecruzamentos. Diante do possível impasse, as reflexões apresentadas tendem a posicionar em seus respectivos lugares os “elementos” relacionados ao fazer literário, e, claro, enaltecê-los à frente de suas interligações inevitáveis e presentes em qualquer obra literária.

Reconheceu-se, então, a literatura como instituição da palavra, a mimese como caracterização do fenômeno ficcional e a metaliteratura como fenômeno (inter/intra/extra) relacionado ao fazer literário. Desta forma, procurou-se evidenciar que a mimese está a serviço da metaliteratura, assim como esta está a serviço da própria literatura.

Não se pode esquecer que a obra literária aparece como a fonte primária diante da busca pelo mimético e pelo metaliterário. A análise de “Desenredo” contribuiu amplamente para se chegar aos resultados mencionados, uma vez que suas peculiaridades e ricas inter-relações literárias (internas e externas) possibilitaram uma reflexão sobre diversos aspectos metaliterários. O conto analisado também mostrou-se bastante relevante diante da necessidade de reconhecer-se aspectos autorreferenciais da literatura, uma vez que, por meio dos devaneios apresentados nele, foi possível catalogar mais um arquétipo perante os fenômenos metaliterários; arquétipo esse que assegura uma das maiores propriedades da literatura: a de atar e/ou desatar os laços intrínsecos entre o real e o imaginário, dentro – e fora – dos limites ilimitados de uma obra.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIM, W. et al. **Obras completas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 269-272.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 17-52.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997.

- BENJAMIM, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.
- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 135-169.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- COSTA, Lúgia Militz da. **A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 2003.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 137-174.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1978.
- LIMA, Luis Costa. **Mímese e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- PLATÃO. **A república**. 2. ed. São Paulo: Escala, 2007.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 9-50.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

ERA TANTAS VEZES A LITERATURA: UM CONCEITO EM INFINITA BUSCA DE INVENÇÃO

LUCAS FEITOZA DINIZ (UFRPE / UAG)

Introdução

É de praxe que os manuais e compêndios que versam sobre a Literatura se iniciem com a pergunta: “O que é a Literatura?”; bem como que a resposta dada – na grande maioria das vezes uma fórmula como “a arte da palavra”, “a linguagem do estranhamento” ou similar –, de tão objetiva, seja incompleta no sentido em que limita o conceito a uma única opção possível. Ainda que conceituar a Literatura seja uma tarefa difícil, é necessária, contudo – mais do que se possa imaginar, talvez; e é para tentar realizá-la que se escreve esse trabalho. Além dos textos teóricos de Gustavo Bernardo (1999), Terry Eagleton (1983) e Michel Foucault (2004), este artigo baseia-se em obras de códigos semióticos diversos: o conto “O Livro de Areia” (BORGES, 1978), a novela “Era Duas Vezes o Barão Lamberto” (RODARI, 2001) e o longa-metragem “A Invenção de Hugo Cabret” (SCORCESE, 2011), bem como nas discussões oriundas do grupo de estudos “Metaliteratura e suas metáforas” (UFRPE), liderado pelo professor Dr. Nilson Pereira de Carvalho (UFRPE).

Fundamentação

Antes de versar sobre o conceito de Literatura, é interessante se ater à própria noção de conceito. Gustavo Bernardo (1999, p. 139-140) diz dele ser “uma ficção, de caráter provisório, necessária para se lidar com os fenômenos”. Dessa forma, toda e qualquer afirmação a que se queira denominar conceito sofrerá dessa “fraqueza” da efemeridade. Como as dunas de um deserto, o conceito pode ir-se com o vento a qualquer momento, mudando de figura e de lugar.

O escritor argentino Jorge Luís Borges (1978), no conto “O Livro de Areia”, metaforiza essa questão no “Livro de Areia” que dá nome ao conto: o livro, que não tem início, nem fim (logo, é infinito), poderia nos dizer quem somos e onde estamos no tempo e no espaço; porém, para atravessá-lo, corre-se o risco de perder-se (ou de encontrar-se) nesse mar de areia, uma “Infinita *Highway*”, como aquela da música dos Engenheiros do Hawaii (2004). O Livro de Areia é um excelente paralelo ao *Livre*, projeto fracassado do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), que foi uma tentativa de tornar o livro - constituído historicamente como um elemento neutro, mero suporte para a palavra - um acontecimento no ser da literatura. Ele seria um trabalho pretensioso que deveria conter infinitas possibilidades de leitura, impossibilitando duas leituras da mesma forma - em suma, o livro definitivo, inesgotável, que iria conter potencialmente todos os poemas. O jornalista Ronaldo Entler (2002), falando sobre o *Livre*, caracteriza-o como

“um mapa que se revela labirinto: ele se constitui num jogo (no duplo sentido da palavra jogo, é lúdico e impreciso) onde, perdendo-se e encontrando-se, o leitor percorre um trajeto que demarca também uma estrutura visual complexa”.

Entretanto, a busca pelo que essa “Infinita *Highway*” pode nos dizer não só vale a pena, como é necessária: precisamos nos encontrar, ainda que nisso acabemos por encontrar a um outro ou a nós mesmos, como a própria literatura - um processo que pode-se metaforizar com a imagem do Uroboro (a serpente - ou dragão - que, engolindo a cauda, gira indefinidamente - infinitamente - sobre si mesma). Para o filósofo francês Michel Foucault (2005), esse caminho que a literatura percorre e que, de espiralado, leva-a a si própria (caminho esse que denominamos metaliteratura) é constitutivo mesmo do ser da literatura ocidental, se não de toda a arte literária. A obra literária sempre necessitou se autoevidenciar. Os exemplos dados por Foucault, do canto VIII da *Odisseia* - onde um Ulisses incógnito ouve a narrativa de suas próprias aventuras cantada por um aedo - e o das *Mil e Uma Noites* - quando a última história contada por Sheherazade é justamente a história de Sheherazade contando as histórias para o sultão -, ilustram bem esta ideia: o leitor percebe que a obra se trata de literatura, porque a obra manifesta-o

explicitamente. Esse fenômeno de autorreferenciação pode ser visto também no clássico nacional *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. A obra, que conta a história do inconstante e mulherengo estudante de medicina Augusto, que aposta escrever um livro caso se apaixone por uma mulher por 15 dias ou mais, e de como ele perdeu a aposta, apaixonando-se pela bela Carolina – a moreninha do título –, é o próprio livro que Augusto escreveu em consequência de ter perdido a aposta, como revela-se no final¹.

Essa construção de dizer em tempos distintos o conteúdo da obra e a retórica de que a obra seria literatura é um contraponto à literatura moderna, que não tem mais como tarefa dizer alguma coisa e, em seguida, acrescentar os sinais manifestos e visíveis de que se trata de literatura – os signos da retórica. Na verdade, desde o desaparecimento da retórica (no final do século XVIII), a própria obra encarrega-se de não só trazer uma história que conta algo, mas também a cada momento tornar visível o que é a literatura e qual sua linguagem. O segredo da literatura moderna é justamente fazer isso tudo de modo que o leitor comum mal se dê conta.

Um bom exemplo para essa questão é o livro “Era duas vezes o Barão Lamberto”, do escritor italiano Gianni Rodari (2001). A obra, destinada ao público infanto-juvenil, traz uma história aparentemente simples: O Barão Lamberto é um velho nonagenário que sofre de 24 doenças diferentes e mora com seu mordomo Anselmo numa mansão situada na ilha de São Julio. No inverno que antecedeu o 94º aniversário do barão, ele e o mordomo foram para sua mansão no Egito e conheceram um mago muçulmano que lhes disse: “O homem cujo nome é pronunciado permanece vivo”. Interpretando a expressão literalmente, o excêntrico barão contratou os seis funcionários para que, revezando-se, pronunciassem seu nome 24 horas por dia; e o que se pensava ser um mero provérbio dos antepassados mostrou-se de fato uma receita milagrosa, uma vez que o velhinho que usava duas bengalas para andar recupera a saúde ao ponto de conseguir nadar e praticar pugilismo.

Quem não gosta nem um pouco desse “milagre” é Otávio, sobrinho e único herdeiro do barão. Desesperado para se apossar logo da fortuna de Lamberto e

1. Curiosamente, na adaptação desta obra feita em 1970 para o cinema, dirigida por Glaucio Mirko Laurelli e com Sonia Braga e David Cardoso nos papéis principais, o elemento da metalinguagem se mantém (no caso, metacinema, já que no longa, Augusto teria que fazer um filme, caso perdesse a aposta).

vendo suas esperanças de fazê-lo se dissiparem com o “renascimento” do barão, faz de tudo para descobrir o segredo do rejuvenescimento do tio. Quando toma conhecimento dos trabalhadores do sótão, Otávio põe sonífero na comida deles e o barão, sem ter quem pronuncie ininterruptamente seu nome, falece.

Contudo, a repercussão do enterro do barão – e a conseqüente pronúncia do seu nome inúmeras vezes – o trazem de volta à vida! Após revelar aos funcionários do sótão – que até então não sabiam o porquê do seu trabalho – seu segredo, um deles (no caso uma, a sra. Delfina) incita seus companheiros, então, a aumentar a velocidade da tarefa, e o resultado é que o barão volta a ter 13 anos de idade! Mudando seu nome para Renato, o barão decide se tornar um artista de circo, o que sempre foi seu sonho.

Uma análise mais profunda revelará, entretanto, que o que aparentava ser entretenimento infantil é, na verdade, coisa de gente grande: o livro é metaliteratura a começar pelo título. Ao usar “Era duas vezes...”, o autor traça um paralelo aos contos de fada, classicamente iniciados por “Era uma vez...”. Essa estrutura semelhante relaciona a obra com o elemento fantástico, maravilhoso, típico das histórias infantis, além de reforçar o caráter de fábula da história por situá-la distante temporalmente do leitor. O uso do plural, contudo, não é meramente para estranhamento: ao contrário dos contos de fada, onde todos - exceto os vilões, por razões lógicas - terminam “felizes para sempre”, no caso do barão Lamberto o fim é apenas um novo começo - literal e metaforicamente. Depois disso, os elementos que remetem à palavra desfilam diante do leitor. Logo no primeiro capítulo, o barão faz a exigência de que se fixem no sótão cópias do seu nome em letra de forma, para ajudar os empregados a visualizarem mentalmente o nome e, assim, pronunciar a letra L inicial maiúscula. Mais adiante no livro, alguns bandidos, pesquisando num dicionário, acham a palavra *pipi*; riem tanto dela que - nas palavras do autor - terminam fazendo a palavra.

Se, como creem os cristãos, “No Princípio era A Palavra”, apenas a palavra pode fazer voltar ao princípio, à infância, o que acontece em “Era duas vezes...”. Não satisfeito com isso, o barão ainda faz uso da palavra para perpetuar essa mágica, no momento em que troca seu nome para Renato – que significa “nascido duas vezes”, uma alegoria à nova vida – literal e metaforicamente - que recebeu. Tudo isso é apresentado tão bem misturado à história leve, (muito) divertida e movimentada

que mal se percebe, aos olhos do leitor, tamanha a unidade entre a obra em si e a revelação da literatura.

Entretanto, mesmo sob esta –frise-se, aparente – unidade do conteúdo da obra e da revelação do ser da literatura, é impossível encontro absoluto entre a obra e a literatura, como num espelho, por exemplo. Isso porque, entre a obra e a literatura, há um espaço intermediário e virtual (como o que se pode ver, sem jamais tocar, entre alguém e a sua imagem refletida no espelho), nem obra nem literatura – o simulacro. A Foucault (2005) parece que, se interrogado o ser da literatura, a única resposta possível seria que não há ser da literatura, mas somente esse simulacro – cópia grosseira e malfeita - que é todo o ser da literatura. Mesmo a *Bíblia*, considerada pelos cristãos a palavra de Deus, traz essa ideia do simulacro, que impediria que a obra manifestasse em si toda a essência da literatura, no trecho do capítulo 15 do 2 Livro dos Macabeus:

“Por aqui, encerro a minha narrativa. Se ficou boa e literariamente agradável, era o que eu queria. Se está fraca e medíocre, é o que fui capaz de fazer. É desagradável beber só vinho ou só água, ao passo de que vinho misturado com água é agradável e gostoso. O mesmo acontece numa obra literária, onde o tempero do estilo é um prazer para o ouvido do leitor.” (versículos 37c – 39b)

Há que ater-se à grandiosidade da busca: ela gera sempre uma outra busca, diferente da primeira, que gera uma terceira, e assim *ad infinitum*, da mesma forma que no filme *A Invenção de Hugo Cabret*(2011). Nesse filme, Hugo Cabret é um menino órfão que dá corda nos relógios da estação de trem em Paris enquanto tenta consertar um autômato deixado por seu pai, na esperança de encontrar alguma mensagem dele. O material para o conserto é sempre subtraído de brinquedos roubados a um vendedor na estação que, quando apanha Hugo, toma o caderno com os esboços do autômato. Em sua busca para reaver o caderno, Hugo conhece Isabelle, afilhada do vendedor, que o ajuda a reaver o caderno e lhe dá a chave que liga o autômato. Quando o autômato é consertado e Hugo e Isabelle o põem para funcionar, ele não escreve uma mensagem do pai de Hugo, mas reproduz uma cena do filme *Le Voyage dans la lune*(1902), de George Méliès, o que desperta o interesse dos meninos pelo cineasta – nova busca. Esse interesse levará os dois, depois, a

descobrir que George Meliès não era ninguém menos que o padrinho de Isabelle, que sofrera dificuldades financeiras e, por isso, fechara o estúdio.

E, quando se termina essa busca (se é que se termina), e se percebe que nada se achou que já não estivesse ali, ainda que imperceptível – ou seja, que como o Uroboro, estivemos rodando em círculos buscando desesperadamente a nós mesmos, sem sair do lugar –, descobre-se que talvez a própria procura por si só já seja o que se quer achar.

Se aderirmos ao que explica o teórico inglês Terry Eagleton (1983), essa afirmação passa a significar muito mais; para ele, a tentativa de conceituar literatura seria vã, uma vez que a classificação entre o que é e o que não é literatura é altamente instável. Como não existe um único elemento comum a todos os jogos, da mesma forma com a literatura: não há um elemento comum em todas as obras consideradas como literárias. Um exemplo para esclarecer essa situação seria *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A obra pende mais para um documento jornalístico do que para um romance, ou uma novela. As duas primeiras partes do livro (“A Terra” e “O Homem”) são um verdadeiro tratado de botânica, geologia, geografia e antropologia. Contudo, nos compêndios e manuais de História da Literatura Nacional, *Os Sertões* figurava ao lado de obras muito diferentes deste tanto em estilo quanto em conteúdo, a exemplo de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e *Clara dos Anjos* (de Lima Barreto), *Urupês* (de Monteiro Lobato) e mesmo da poesia de *Eu* (de Augusto dos Anjos), sob o rótulo de Pré-Modernista – entre *Os Sertões* e os títulos supracitados, a única similaridade é a proximidade cronológica da produção.

Como o Livro de Areia, examinar a Literatura parece à primeira vista mesmo algo impossível: a plurissignificação, que os linguistas Francisco Platão Savioli e José Luiz Fiorin (1999) colocam como característica ao texto literário, admite n possibilidades diferentes de apreensão, sendo n qualquer numeral entre 1 e o infinito (admitindo-se também aí as próprias séries infinitas existentes entre os números); ou seja, grande o suficiente para admitir quaisquer novas percepções surgidas quer da ordem de leitura, quer de outras leituras prévias. E, pensando no que Terry Eagleton (1983) afirma, cada uma dessas n leituras é uma nova reescritura da obra, que assume novo caráter e novo significado, ainda que inconscientemente. Da mesma forma que as figuras do Livro de Areia, que não se repetiam, nem se deixavam ver uma segunda vez, não lemos a obra literária duas vezes da mesma maneira, por-

que nem a obra é a mesma, nem nós somos os mesmos de quando a lemos pela primeira vez, segundo o raciocínio do filósofo grego Heráclito: Borges (1978) aqui alegoriza o aspecto que Gustavo Bernardo (1999) denomina lúdico, brincalhão, irônico – metamorfo – da literatura. A cada novo contato e nova experiência, a literatura consegue causar novas impressões, a partir de nossa vivência com a obra, com o mundo e conosco mesmos. Isso porque o efeito mimético (de mímese, um conceito aristotélico) da literatura (ou seja, a imitação, no plano literário, do plano factual) não se dá de forma biunívoca, mas alusória (e ilusória), fluida, por meio das metáforas (apresentando isto no lugar daquilo) e metonímias (apresentando o todo no lugar da parte ou a parte no lugar do todo) que, saturando de sentido, saturam de possibilidades igualmente. Esse dizer pouco, porém significar muito, é *a economia de meios*, condição de toda técnica, que dá ao leitor a sensação de que aquela obra superou todas as outras, emprestando aos demais a sensação de transcendência dos limites do homem e das coisas e sugerindo um caminho para além da essência que conhecemos.

Essa proteiformidade da literatura chega mesmo a assustar, se pensarmos bem a respeito. O narrador de Borges (1978, p. 119) chega mesmo a pensar em destruir o livro de Areia, “objeto de pesadelo”, que “infama e corrompe a realidade”; o infinito admite mesmo as possibilidades que não se encaixam na nossa visão de mundo, na nossa compreensão ou mesmo na nossa lógica tradicional. O susto pode ser explicado pela figura com a qual Borges (1978, p. 115) abre o conto – “A linha consta de um número infinito de pontos, o plano de um número infinito de linhas...”: se tentarmos entender a linha com base na observação de um único ponto, certamente haverá estranhamento; a linha não será compreendida, infinita que é, pela análise de apenas um dos infinitos pontos que a compõem. Em outras palavras, o que gera a reação negativa é a compreensão finita de algo infinito. Um bom conselho a esse respeito, que nos dá Shakespeare (2016, p. 28) por meio do personagem Hamlet, na peça homônima, é que “há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a tua filosofia”.

Contudo, o narrador de Borges (1978, p. 119) esbarra numa questão: e se “a combustão de um livro infinito fosse igualmente infinita e sufocasse o planeta de fumaça”? Aqui, o escritor argentino metaforiza a necessidade humana da arte: por mais impossível, por mais inútil – Gustavo Bernardo (1999) é categórico ao afirmar

que a Literatura não tem utilidade, no sentido pragmático do termo – que a literatura (bem como qualquer outra manifestação artística) seja, acabar com ela é acabar com o nosso aspecto humano, com a nossa humanidade; é, portanto, extinguir a raça humana. A palavra sobrevive a quem a escreve, eternizando-o. A palavra (re)cria, (re)define e (re)categoriza o mundo. A literatura, grosso modo “arte da palavra”, sendo “inútil” como toda arte, é na verdade vital, porque prolonga a existência humana para além da vida. Borges (1978, p. 119) também disserta sobre esse aspecto humanizador em seu narrador (que identifica-se como ele mesmo: o conto “O Livro de Areia” é narrado em primeira pessoa e são dados detalhes reais da vida de Borges)”, quando este fala: “o livro era monstruoso. [...] não menos monstruoso era eu”; a literatura fala não só de si própria, mas de nós, que a criamos. Em outras palavras, o livro seria uma invenção que passaria a nos inventar, a exemplo do autômato do filme *A Invenção de Hugo Cabret* (2011). Ao consertar o autômato, Hugo não só o (re)inventou, mas (re)inventou a si próprio, uma vez que o autômato, com o seu desenho, mudou a vida do menino: deu-lhe sentido – ainda que não o esperado por Hugo. Esse novo sentido, por sua vez, deu novos sentidos à vida da família Meliès e à de outros personagens como o inspetor da estação e a vendedora de flores. A (re)invenção de Cabret (re)inventou não só a ele, mas a todos a seu redor.

Inclusive aos espectadores. Depois que assiste-se o filme, a catarse (outro conceito aristotélico) que ele nos faz sofrer purga as emoções reprimidas do espectador, transforma-o, dá novos sentidos e enriquece sua identidade por essa experiência ficcional passada. O espectador chora com Hugo quando ele perde o caderno para o homem da loja de brinquedos, vibra de alegria quando ele e Isabelle consertam o autômato e este faz o desenho, perde o fôlego quando o menino, na tentativa de escapar do inspetor, pendura-se no ponteiro do grande relógio da estação. Entretanto, essa catarse só acontecerá se ocorrer também o que Gustavo Bernardo (1999) chama de *suspensão da descrença*, ou seja, “embarcar” e “acreditar” (ainda que momentaneamente), na ficção (mentira assumida), a fim de poder fruí-la. Se, diante da cena em que Hugo se pendura no ponteiro, diz-se: “Oh, isso é impossível. Ilógico, absurdo! Um menino dessa idade, e com o ponteiro escorregadio por causa da neve, não se poderia sustentar - cairia”, não haverá catarse, porque a purgação das emoções reprimidas dá-se pela imersão na história, e não é possível se duvida-se da ficção (mentira assumida) ou não “embarca-se”, “acredita-se” nela. Essa *suspensão*

da suspensão da descrença (que gera comentários como o exemplificado há pouco) é necessária, mas para o leitor especializado (crítico, teórico, estudante, professor): sem ela, não se pode ver o fenômeno sob novas e variadas perspectivas.

Borges (1978, p. 116-117), no conto “O Livro de Areia”, também metaforiza o aspecto divino e profano da literatura, ao afirmar (na fala do vendedor de Bíblias), ser o livro “sagrado” e “diabólico” – ainda que em momentos distintos do texto. O Livro de Areia, como o Deus dos cristãos, não tem início, nem fim: é infinito, e por isso diviniza-se. O poder da palavra (e, por conseguinte, da “arte da palavra” – a literatura) é divino para várias culturas, sendo que para os cristãos, Deus não só usou do Verbo para criar o mundo (“Deus disse: “Que exista a luz!” E a luz começou a existir”), mas o Verbo é o próprio Deus. Como n’“O Barão Lamberto”, a vida é proveniente e dependente da palavra criadora. Contudo, essa mesma literatura guarda em si também um aspecto profano, à maneira que subverte a realidade: aspecto esse não opositor, mas interdependente do aspecto divino. Como no *Yin-yang*, o bem contém o mal e o mal contém o bem; o sagrado contém o profano, e o profano contém o sagrado: um não existe sem o outro, porque um só existe por causa do outro. E a literatura, que contém tudo isso, também está contida nisso: está presente inteira em toda obra, ainda que nenhuma obra a contenha totalmente – e aí volta-se à questão do simulacro.

Após todas essas considerações, pode-se pensar – pelo menos por enquanto – na literatura como a arte da busca: da busca da literatura por ela mesma, da nossa busca pela literatura e da nossa busca por nós mesmos. Busca essa pelo significado que – supostamente – poderá ela dar a ela mesma, poderemos nós darmos a ela e poderemos nós dar-mo-nos, mediados por ela: significado que, para Terry Eagleton (1983), é a essência invariável da literatura. Em “Era Duas Vezes o Barão Lamberto”, o mais importante não é a palavra em si, mas a palavra dita, redita, prolongada e ressignificada em consequência do dizer; o significado provisório que se possa achar no meio dessa busca não dá fim a busca, mas início a uma nova, e assim ao infinito (e além). A literatura, grosso modo realizada com a palavra (BERNARDO, 1999), falando da palavra se autoreferencia, se ressignifica e se infinitiza, num processo de moto-perpétuo.

A “Infinita Highway”, contudo, é uma prisão na canção e no exemplo. Sobre a literatura – ou pelo menos o que convenciamos chamar de literatura – ainda há

que falar-se do valor, pois nossa noção do que é ou não literário passa e permeia pela noção do juízo valorativo. Eagleton (1983, p. 12) conceitua o valor como um termo que significa “tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos”. Da mesma forma que, quando lemos uma obra literária, a reescrevemos, também a ressignificamos; e se a sociedade de hoje atribui valor literário à obra de Machado de Assis é porque a interpreta à luz de seus próprios interesses. Uma sociedade que lesse Machado e não conseguisse encontrar em sua obra a motivação para sua busca pelo significado poderia, inclusive, considerá-lo irrelevante.

Isso não quer dizer, contudo, que possamos atribuir ou não valor literário a nosso bel-prazer. É bom refrisar o que Eagleton (1983) afirma, próximo ao final do capítulo onde discorre sobre o que seria a literatura: se, como anteriormente exposto nesse trabalho, ela não é uma categoria objetiva, descritiva que se possa delimitar clara e definitivamente, também não é apenas aquilo que caprichosamente queira-se julgar literatura – já que, nesse caso, os juízos de valor não são totalmente individuais, mas estão ligados a forças coercitivas preestabelecidas por determinados grupos sociais.

No exemplo de *Os Sertões*, dado anteriormente, a obra de Euclides da Cunha não é considerada literatura pelo que é, exatamente – possui um estilo muito técnico e à primeira vista foge mesmo do lugar-comum de literatura: comparado à leitura de obras como *Senhora*, *O Cortiço* e *Dom Casmurro*, tão diferentes da obra-prima euclidiana, *Os Sertões* gera estranhamento, quando não rejeição. Tampouco *Os Sertões* foi incluído no mesmo grupo literário que *Urupês* ou *Clara dos Anjos* por tratar do mesmo assunto ou ter o mesmo estilo que eles, mas porque um determinado grupo social (especificamente, a elite dominante) convencionou, por questões de cânone, que *Os Sertões* é literatura (e de alta classe) e que, devido à data de sua publicação (1902), deve ser incluído no rol das obras tidas como pré-Modernistas. Os juízos de valor que conceituam *Os Sertões* como literatura – e que definem todo o cânone como o conhecemos –, segundo Eagleton (1983, p. 17) referem-se em última instância “aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros” – leia-se “certos grupos sociais” como “elite dominante”.

Um bom exemplo é a história do escritor Lima Barreto (1881 – 1922): suas obras, altamente críticas à elite e marcadamente de cunho social e político, foram suma-

riamente ignoradas pelos intelectuais da elite dominante, no caso a alta burguesia carioca de seu tempo, e só vieram encontrar seu lugar algum tempo depois de sua morte. Subversiva e rebelde por sua própria natureza, a Literatura não obedece a nada ou ninguém que não a si mesma: daí existirem, mesmo sem o reconhecimento canônico da elite, literaturas populares e marginais, que encontram seu público entre as classes menos favorecidas e são, depois, “descobertas” pela classe dominante. A questão da influência dos grupos sociais dominantes naquilo que se chama de literatura é a motivação da Teoria Literária de Eagleton (1983), e algo para se refletir.

Considerações Finais

Não é o objetivo deste trabalho dizer em termos estanques e fixos o que a Literatura é, considerando-se o caráter proteiforme não só do objeto como também da própria noção de conceito. Não se pode dizer o que é a literatura-mar de areia sem entrar nela, e entrando-se nela descobre-se que a natureza do mar de areia – infinito como a palavra – não se descobre: vai-se apreendendo, buscando, construindo (ou desconstruindo), nas dunas e curvas do caminho. Construindo (e desconstruindo) o conceito, abrimos o caminho para que busquemos por nós mesmos descobrir, ainda que essa descoberta dure somente por um lampejo de segundo e motive novas buscas por novas descobertas.

Afinal de contas, a literatura não é lugar fixo, mas espaço infinito, tempo – no sentido que existe desde sempre e para sempre, nos perpassa e é incontrollável – e movimento – movimento espiralado, moto-perpétuo de busca pelo labirinto que é ela mesma. A busca, o moto do filme *A Invenção de Hugo Cabret*, que é infinita, correlaciona-se bem com “Era Duas Vezes o Barão Lamberto”, onde o nome Lamberto, sendo dito, redito e ressignificado, prolonga-se ao infinito - como o Livro de Areia, com suas figuras que não se repetem e páginas que se multiplicam - não só mantendo, mas também criando (e recriando) a vida, como acontece no episódio do renascimento do barão.

Nesse caso, não haveria o que buscar que não a própria busca: portanto, o que se deve fazer, em vez de se preocupar aonde a “Infinita Highway” vai (até porque ela própria não vai a lugar algum: nós é que vamos, nela), é aproveitá-la o máximo que puder.

Referências

- BERNARDO, Gustavo. O Conceito de Literatura. In: JOBIM, José Luís (org.) *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999, p. 135-169.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1997. Edição Pastoral.
- BORGES, José Luiz. O livro de Areia. In: *O livro de Areia*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 115-119.
- EAGLETON, Terry. Introdução: o que é Literatura? In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 1-17.
- ENTLER, Ronaldo. *O Livro infinito de Mallarmé*. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>>. Acesso em 20 de janeiro de 2016.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de Texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a Filosofia e a Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 139-174.
- GESSINGER, Humberto. Infinita Highway. In: HAWAII, Engenheiros do. *Engenheiros do Hawaii: Acústico MTV*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD. Faixa 7.
- INVENÇÃO de Hugo Cabret*, A. Direção: Martin Scorsese. Produção: Graham King, Tim Headington, Martin Scorsese, Johnny Depp. Intérpretes: Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Ray Winstone, Emily Mortimer, Jude Law. Roteiro: John Logan. Música: Howard Shore. Estados Unidos: Paramount Filmes, 2011. 1 DVD (126min), widescreen, color. Produzido por GK Films/Infinitum Hill. Baseado no livro "A Invenção de Hugo Cabret", de Brian Selznick.
- RODARI, Gianni. *Era Duas Vezes o Barão Lamberto*. 2 ed. Tradução do italiano por Maria Suzette Castellato. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Disponível em: <<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br/wpcontent/uploads/2010/10/Shakespeare-HAMLET-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Mill%C3%B4r-Fernandes.pdf>> Acesso em 16/03/2016.

EXPLORANDO AS ENTRELINHAS DE “A NOITE” DE MAUPASSANT

BRUNO HUANN DA SILVA NOGUEIRA (UAST)

EDUARDO FELIPE PEREIRA DE LIMA (UAST)

MIKAELLY KEILA PEREIRA DA SILVA (UAST)

TAIS SIQUEIRA DO NASCIMENTO (UAST)

Introdução

Uma das mais conhecidas obras da Literatura fantástica e do próprio autor, A Noite de Guy de Maupassant rompe o sólido, marcando sua presença no meio fantástico, através dos delírios do personagem que é atravessado por um vívido sentimento pelas sensações que lhe são causadas na presença da noite.

“[...] quando o sol se põe, surge-me uma alegria confusa, uma satisfação que anima todo meu corpo. Eu desperto, fico motivado. Quando as sombras surgem sinto-me diferente, mais jovem, mais forte, mais alerta, mais feliz.”(Calvino, 2014, p.220)

Mergulhando no imaginário humano, assim como em Le Horla (1886) do mesmo autor, A Noite, quebra a normalidade do consciente através de uma narrativa misteriosa que leva o leitor a outra dimensão e projeta-se a partir de um narrador plenamente confuso, mas lúcido em suas palavras.

O conto a que este trabalho se refere, flutua em meio às reflexões inquietas do personagem que são apresentadas de maneira familiar ao ambiente e ao momento de obscuridade – no caso, um momento noturno – em que todos os acontecimentos estão inseridos. Para isso o autor se utiliza de metáforas que se estendem de maneira suave e desassossegada e constroem o texto.

Este trabalho visa apresentar uma análise pautada na categoria do narrador, de acordo com os princípios da Narratologia e por meio dessas metáforas constitu-

tivas do conto aplicando o conceito que Otávio Paz (2012) apresenta em sua obra *O Arco e a Lira*¹ sobre imagem. Mas para isso, abordaremos também, para maior compreensão e conforto para com os leitores, um destaque para o gênero da literatura fantástica o qual o texto aqui estudado se situa.

Julgado pelos autores deste trabalho importante para mais estudos relacionados ao tema, a associação das metáforas utilizadas pelo eu lírico ao que Otávio Paz (2012) diz sobre imagem se fez interessante quando se pode observar de maneira curiosa, a partir desta análise como as imagens não sólidas se ligam as imagens sólidas construindo assim o universo oferecido através da leitura do conto.

Para tal análise, utilizaram-se primeiramente a separação dessas metáforas do texto e posteriormente uma aplicação ao conceito de imagem, como também análises interpretativas consideradas necessárias.

Literatura Fantástica: Conceitos e Definições

A narrativa fantástica pode ser definida como uma dualidade entre o real e o irreal, ou seja, neste tipo de narrativa existe a presença de elementos insólitos, visto que, por vezes, a normalidade é rompida como ocorre no conto *A Noite*. A literatura fantástica causa sucessivas surpresas, estranhamentos e até medo no leitor, uma vez que neste gênero há uma desestabilidade ao que diz respeito às noções de “real” e “possível” de acontecer numa narrativa, como afirma Emilio Carilla (1968):

“[...] é evidente que, sob a denominação de literatura fantástica abarcamos um mundo que toca, em especial o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável. Em outras palavras, ao mundo fantástico pertence aquilo que escapa de ou está nos limites da explicação ‘científica’ e realista; aquilo que está fora do mundo circundante e demonstrável.” (p. 20)

1. "*O arco e a lira*" de Octavio Paz é um dos principais livros usados para o melhor entendimento da experiência poética e da poesia de todas as matizes e épocas.

Uma das primeiras definições realizadas do fantástico é datada de 1927 quando o escritor americano H. P. Lovecraft², conceituou o significado de Literatura Fantástica por meio de sua obra *O Horror na Literatura Sobrenatural*. Já em 1952, Peter Penzoldt em seu livro *The Supernatural in Fiction*³, dá uma abordagem diferente ao gênero. Ele procura explicar esse tipo de narrativa de um modo psicanalítico. Em 1970, Tzevan Todorov por meio de um trabalho minucioso e consistente das características da Literatura Fantástica afirma:

“O fantástico se funda essencialmente na hesitação do leitor – um leitor que se identifica com o personagem principal – quando à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver, seja por admitimos que o acontecimento pertence à realidade, seja porque decidimos que ele é fruto da imaginação ou o resultado de uma ilusão.”
(p. 165)

Ao que diz respeito ao gênero, conforme afirma a professora Selma Calasans Rodrigues⁴ (1988), grande parte, ou, se não, a maioria dos estudiosos concordam que o fantástico teria nascido entre os séculos XVIII e XIX.

Análise do Narrador

Antes de analisarmos o narrador presente no conto “A Noite”, faz-se necessário compreender a categoria de narrador.

2. H. P. Lovecraft foi um escritor Estadunidense que produzia obras do gênero Terror, as quais ele costumava atribuir elementos fantásticos.

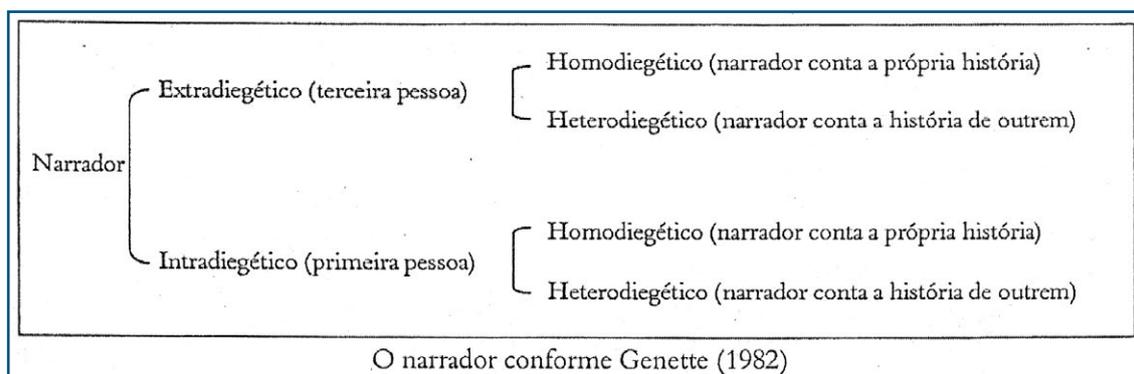
3. *The Supernatural in Fiction* é um estudo crítico do conto fantástico, sendo também uma expansão da tese de doutorado de Penzoldt.

4. Selma Calasans Rodrigues é Professora da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Doutora em Letras. Área maior: Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos—histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares)---, transmitidas pelos povos através de gerações. [...]” (Gancho, 2006. p.6)

Narrar a própria experiências ou experiências de terceiros, de forma oral ou escrita em diferentes épocas, seja como for, a narrativa sempre acompanhou o homem em sua evolução. Nesse sentido, a partir dos anos 1960, nasce a Narratologia, que é compreendida como uma área específica dentro da Literatura que tem por objetivo a análise do Narrador. Esta abordagem dispõe de métodos e instrumentos de investigação que dão maior atenção ao narrador.

Dentro da Narratologia foi adotado o método de análise de Gérard Genette⁵, publicado em seu livro, *Discurso da Narrativa*⁶ (1982), na qual ele faz as seguintes classificações, conforme o quadro abaixo:



Desse modo, existe a categoria extradiegética que se apresenta em terceira pessoa, a intradiegética se apresenta em primeira pessoa. As variantes dessas duas formas podem ser o homodiegético, que narrar a própria história e o heterodiegético que narrar a história de outros. Como afirma Bonnici (2009):

5. Gérard Genette foi um crítico literário francês e um grande expoente do Estruturalismo.

6. *Discurso da Narrativa* é Livro da teoria da narrativa considerada uma das grandes obras escritas por Gérard Genette.

“O narrador que esta fora da narrativa (ou seja, não é uma personagem diegetica) é um narrador extradiegetico. Por outro lado, se o narrador é também uma personagem diegetica, ele é um narrador intradiegetico. O narrador intradiegetico e o narrador extradiegetico podem contar a própria historia ou a historia de outrem. O narrador heterodiegetico conta a historia de outra personagem (não a historia dele próprio); o narrador que conta a própria historia ou, de algum modo, participa na narrativa, é chamado de homodiegetico.” (p.142)

No conto em análise, o narrador caracteriza-se por ser um narrador intradiegetico, ou seja, ele é interior a narrativa e em primeira pessoa. O personagem com variante homodiegetico, isso implica afirma que, o narrador conta a própria historia. Como se observa no seguinte trecho do conto:

“[...] Amo-a com todos os meus sentidos, com os meus olhos que a veem, com meu olfato que a respira, meus ouvidos que a escutam o seu silencio, com toda a minha carne que as trevas acariciam. [...]” (Calvino, 2014, p.220)

Construção das Imagens e Transformação da Noite

No conto A Noite de Guy de Maupassant há sucessivas metáforas elaboradas pelo narrador-personagem. Essas metáforas constituem as imagens que o narrador tem da noite, bem como as percepções que tem dela, como afirma Octavio Paz (2012):

“Convém advertir, então que designamos como a palavra Imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras [...]” (p.104)

A narrativa é introduzida com uma descrição do amor do narrador pela noite, Calvino (2014, p.220) “ Amo a noite apaixonadamente. Amo-a como quem ama seu país ou a sua amante [...]” E é, em detrimento desse amor, que várias metáforas são criadas. Como por exemplo, “Ao descer para os bulevares, olhei acima de minha cabeça o negro rio cheio de estrelas [...]” (Calvino, 2014 p. 220). Nessa perspectiva, é possível ver que, por meio das metáforas o céu da noite se transforma em um rio cheio de estrelas. Não somente, há também “ Um firmamento de nuvens, cerrado como a imensidão, afogara as estrelas e parecia descer sobre a terra para liquidá-la.” (Calvino,2014 p.221). Observa-se que o narrador vê que a escuridão da noite está afogando a cidade e na sua visão parecia que a escuridão faria a cidade desaparecer. Somado a isso, “ [...] pelas ruas solitárias e negras, negras como a morte.” Nessa metáfora o narrador já vê a noite como algo ruim, diferentemente de outras passagens que para ele as noites eram tão alegres.

Com relação a transformação da noite, o conto pode ser dividido em dois momentos, no primeiro a noite é amada pelo personagem, na segunda ela é sua inimiga. Na verdade, o que se pode afirmar é que o narrador tem amor/paixão sem medidas pela noite, e ao decorrer do conto, por meio das metáforas ele demonstra todo esse amor. Assim, o leitor tem várias concepções de como é a noite para ele. Entretanto, o próprio narrador afirma: “O que amamos com violência sempre acaba nos matando.” E é, justamente como ele ama a noite, sem mediadas, e quando já não há controle sobre esse amor, ele se perde na noite escura. E por fim, já não há é possível dizer o que é real e irreal.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, foi refletido sobre o conto A Noite, pertencente ao gênero da Literatura Fantástica, no qual o personagem principal tem devaneios em relação à noite, causados por um amor sem medidas. Procurou-se, assim, entender a maneira como o personagem principal manifesta seu amor pela noite, através dos elementos imagéticos, havendo um jogo entre o real e o irreal. Para isso, foi adotado dois métodos de análise, um sobre o personagem e o outro sobre as imagens construídas por ele em relação à noite. Com relação ao personagem, foi adotada a Narratologia como base teórica para compreender o narrador-personagem e che-

gou-se a conclusão de que o personagem é Intradiegético, ou seja, ele faz parte da narrativa, bem como Homodiegético, sendo assim, conhecedor da própria história como se observa no seguinte trecho:

Vou, caminho, ora pelos subúrbios ensombreados, ora pelos bosques vizinhos de Paris, onde ouço rondarem minhas irmãs, as bestas, e meus irmãos, os caçadores clandestinos. (Calvino, 2014, p. 220)

Com relação às imagens construídas pelo autor, pode-se afirmar que o narrador se vale dos elementos imagéticos que tem da noite para expressar o seu amor. Além disso, ele se vale de metáforas elaboradas para mostrar isso, ou seja, as imagens são construídas pelas metáforas e essas demonstram para o leitor as percepções que ele tem da noite. Como se pode ver a seguinte:

No ar leve, tudo estava claro, desde os planetas até os bicos de gás. Tantas luzes brilhavam lá no alto e na cidade que as trevas pareciam luminosas. As noites luzentes são mais alegres que os grandes dias de sol. (Calvino, 2014, p. 221)

No entanto há uma degradação da linguagem quando o eu lírico perde as noções de real desse amor, e é justamente por meio da linguagem que ele demonstra isso. Como se pode observar:

[...] ele corria... frio... frio... frio... quase gelado... quase seco... quase morto. E senti perfeitamente bem que nunca mais teria força para subir de novo... e que ia morrer ali [...]. (Calvino, 2014, p.223)

Nesse contexto, portanto, a partir do que foi apresentado anteriormente, espera-se, sem grandes pretensões, que este trabalho sirva para compreender um pouco mais sobre o conto A Noite de Guy de Maupassant. E, principalmente o narrador-personagem e a construção de suas metáforas.

Referências

- BONNICE, Thomas. Teorias **Estruturalistas e Pós-Estruturalistas**. Teoria Literária. In: BONNICE, Thomas; ZALIN, Lúcia Osana (org). 3 ed- Paraná: EDUEM, 2009. P. 132-156
- CALVINO, Italo. **Contos Fantásticos do Século XIX**. Editora: Companhia das Letras, 2014.
- CARILLA, Emilio. **El Cuento Fantástico**. Buenos Aires: Nova, 1968.
- GANCHO, Cândido Wilares. **A Narrativa Literária. Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Veja, 1982.
- NITRINI, Sandra Margarida. **Da Literatura Fantástica (Teorias e Contos)**. p. 15 Tese (Mestrado em Literatura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- MAUPASSANT, Guy. **Le Horle**. Editora: Le Livre de Ponche, 2012.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Ari Roitman e paulina Watch. Editora Cosac Naify, 2012.
- PEDRA, Luiz Cláudio Nogueira. **A Construção do fantástico na literatura**. P. 2 UNEMAT Camus Alto Araguaia, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1970].

METODOLOGIA DO LETRAMENTO LITERÁRIO EM UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA DA PROSA DE TRADIÇÃO GÓTICA

SALVIA DE MEDEIROS SOUZA (UFRPE-UAG) ¹

MARCIA FELIX DA SILVA CORTEZ (UFRPE-UAG) ²

Introdução

O objetivo deste estudo é investigar sobre o desenvolvimento de uma perspectiva para aprimoramento do Letramento Literário explorando o universo do movimento literário de tradição gótica³. Esta proposta surgiu devido à necessidade de promover e incentivar a leitura no Ensino Médio, para diminuir as fronteiras que persistem em existir entre o leitor e a literatura, no espaço escolar (SILVA, 2006).

Além de ressignificar a leitura e a interpretação, abordaremos aspectos da *performance* da voz e do corpo (ZUMTHOR, 2007) em um diálogo com a sequência básica (motivação; introdução; leitura e interpretação), teoria e metodologia apreciada por Rildo Cosson (2009). São utilizadas, dentro desta proposta: ilustrações, desenhos e fotografias caracterizando fenômenos de tradução intersemiótica⁴, a partir do olhar de Barthes (1984).

1. Graduanda do Curso de Letras, habilitação Inglês-Português, da UAG – UFRPE.

2. Orientadora e Professora Adjunta de Literatura Brasileira, do Curso de Letras, habilitação Inglês-Português, da UAG-UFRPE.

3. Chamamos de tradição gótica o movimento que reúne textos literários de terror e horror, suspense ou mistério. (MENON, 2014)

4. Intersemiótica ou transmutação é uma interpretação ou adaptação de signos textuais para outros signos não-verbais. (JAKOBSON, 2003)

Tais direcionamentos constituem a base para a construção dessa reflexão, considerando as relações entre literatura e outros signos, o que assinala sua flexibilidade ao aliar-se a outros códigos de expressão artística para motivar os alunos antes de iniciar a leitura dos textos para introduzir o estudo do movimento literário de tradição gótica, possibilitando aos jovens leitores uma abertura para os diferentes contextos em um mesmo movimento.

Compartilharemos as experiências realizadas com cerca de 40 estudantes do Ensino Médio de uma escola pública, do agreste de Pernambuco, utilizando textos góticos associados à outros signos, a exemplo de imagens e músicas. A metodologia do Letramento Literário foi aplicada em uma turma do segundo ano do Ensino Médio, onde foram colocadas em práticas as fundamentações teóricas e metodológicas de Rildo Cosson (2009), Paul Zumthor (2007) e Roland Barthes (1984) para a realização das etapas do projeto **“Metodologia do Letramento Literário em uma perspectiva intersemiótica da prosa de tradição gótica”**, que incluem leituras, discussões, fichamentos e análise do corpus textual e visual. Foram pesquisados e sugeridos textos da tradição gótica para serem inseridos em sala, bem como o contexto histórico do movimento e seus respectivos representantes nacionais e internacionais.

Nas últimas décadas tem surgido um interesse pelo estudo do movimento de tradição gótica, bem como de seus desdobramentos, a exemplo da literatura de terror e horror, e vem encontrando adeptos no cinema, na literatura e, principalmente, em grupos de *rock* e sociedades alternativas.

O estilo gótico surgiu de uma capacidade artística e cultural mais ampla que a normal, expandindo a percepção de beleza e poesia em coisas que são consideradas sombrias, como a tristeza e a melancolia. Não há uma admiração pela morte, ela é vista como algo que mostra que a vida tem fim. O vampirismo, o amor, a morte e o ambiente noturno, presentes no texto, são elementos introduzidos na literatura brasileira pelo paulista Álvares de Azevedo e por outros poetas da segunda geração do Romantismo, marcada pelo byronismo e pelo mal do século. (MENON, 2014)

Metodologia

A pesquisa é bibliográfica, de campo e de ação, a qual visa indagar quais os efeitos da tradição gótica na promoção do Letramento Literário por meio de uma perspectiva intersemiótica, pautada em uma concepção qualitativa de análise dos resultados obtidos.

O recorte do *corpus* do trabalho de pesquisa deu-se por intermédio da seleção de diferentes textos cujas estruturas e características permitiram a tradução intersemiótica ligada à Prosa Gótica, à *performance* da voz e do corpo como também o uso de vídeos e imagens. Para esta pesquisa foram realizados quatro encontros com a finalidade de inovar a prática de letramento literário.

O primeiro encontro foi de observação da aula de Língua Portuguesa. O professor orientava alunos em uma redação de um texto dissertativo argumentativo preparatório para o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio). Tendo em vista a necessidade de redigir uma boa redação, muitos acabam esquecendo de que para escrever bem é preciso ler. A maioria dos jovens não gosta de ler ou não teve incentivado nesse sentido.

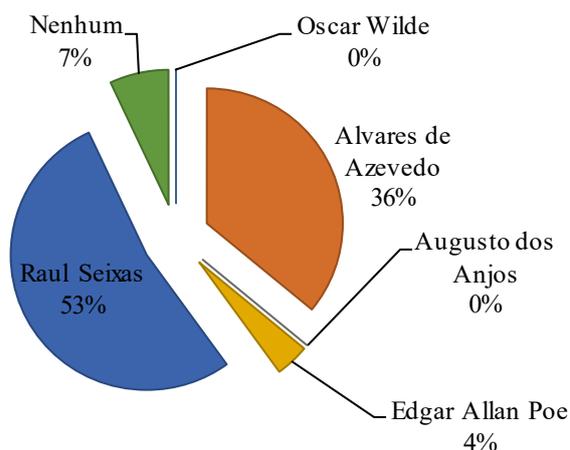
Ao apresentar a ideia do projeto, neste mesmo dia, foi perceptível um olhar de curiosidade e também uma necessidade de fazer algo que fosse prazeroso e não apenas a obrigatoriedade do currículo da escola. De início, ao saber que o projeto envolveria leitura, muitos disseram que não gostavam de ler, cerca de $\frac{1}{4}$ dos alunos disseram gostar de ler.

O questionário de sondagem aplicado antes do início das etapas de letramento partiu do princípio de que “é papel do professor partir daquilo que o aluno conhece para aquilo que ele desconhece, a fim de se proporcionar o crescimento do leitor por meio da ampliação de seus horizontes de leitura” (ZUMTHOR, 2007, p.35). As perguntas foram as seguintes:

"Você já teve algum contato com a prosa gótica?", "Você conhece o movimento gótico?"



"Você conhece algum dos escritores abaixo?"



A quarta e última pergunta estava ligada às características que remetem à prosa gótica: pessimismo, melancolia, sobriedade, satanismo, mistério, morte, sonho, loucura, degradação e fantasia. Neste item mesmo aqueles que não conheciam marcaram o que “em seu entender” remeteria à prosa gótica. Mistério, pessimismo, loucura, fantasia e sobriedade foram as características que os alunos assinalaram como predominantes. Logo após finalizarem o questionário, iniciou-se a motivação: “a esse primeiro passo da sequência básica do letramento literário, indicamos que seu núcleo consiste exatamente em preparar o aluno para entrar no texto.” (COSSON, 2009, p.54)

O segundo encontro foi dedicado à motivação, um despertar para as características do movimento gótico que eles já conheciam, mas, não a partir desta epistemologia. A atividade motivadora foi analisar imagens, que traziam características do movimento gótico antes de iniciar as leituras, a partir de uma apresentação de slides com ilustrações, imagens relacionadas à prosa gótica. Para cada imagem havia um novo questionamento a ser feito e uma nova característica do movimento vinha à tona. Na exposição de características, os alunos estavam livres para se questionarem observando as ilustrações. “As definições são construídas a partir de um sentido etimológico para um sentido de uso, com descrições, relações e situações que exemplificam” (COSSON, 2009, p.56) ou oferecem uma interpretação daquilo que está sendo analisado. A imagem a seguir foi a primeira a ser apresentada nos slides:

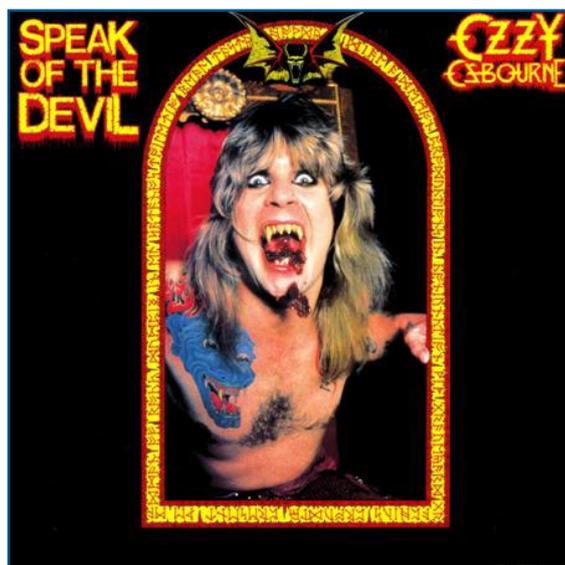


Figura 1: Capa do álbum “Speak of The Devil” de Ozzy Osbourne (1982).

“Uma questão relevante foi a reação desses alunos ante o comando da atividade.” (COSSON, 2009). Os alunos puderam descrever e interpretar as imagens oralmente e também fazer anotações, como por exemplo: “imagem obscura, remete o satanismo”; “As cores influenciam na imagem”; “Expressão de algo maldoso, a tatuagem que está com a boca aberta, como ele.”; “Adoração ao diabo”; “Sobriedade”; “Um homem maquiado, com tatuagens, expressão demoníaca, com dentes gran-

des”; “Mistério, escuridão, medo”; “Cenário sombrio”; “Morcego”; “Representação do satan”; “Entidade do mal”, etc.

Ozzy Osbourne (Figura 1) foi e continua sendo um dos representantes do rock satânico, cujas origens se associam ao movimento literário da segunda geração romântica⁵. O romantismo foi o período literário no qual houve uma imensa produção de literatura ligada a temas sombrios, macabros, de terror e horror, fantasmagóricos ou sobrenaturais. Para contrapor os valores racionalistas e materialistas da sociedade, alguns escritores do Romantismo se inspiraram na gênese do romance gótico que se difundiu na Europa no século XVIII. Uma literatura fantasiosa, identificada com um universo de satanismo, mistério, morte, sonho, loucura e degradação. Essa tradição até hoje encontra representantes e seguidores na literatura, na música e no cinema. O movimento de produção da literatura gótica representou uma ruptura não apenas com os padrões literários da época, estabelecidos pela primeira geração romântica, também optou por explorar as zonas mais profundas e obscuras do subconsciente. (MENON, 2014)

A literatura gótica sempre foi vista com um caráter marginal que representava o sentimento expresso pelos escritores ultraromânticos que deram origem a esse movimento no Brasil: os simbolistas Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães, Augusto dos Anjos e Álvares de Azevedo. Na Europa estavam ligados a essa tendência os franceses Charles Baudelaire e Mallarmé; nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe. Outros nomes que podem ser citados são: Oscar Wilde e Bram Stoker, etc. (MENON, 2014)

Encerrada a motivação, ainda no segundo encontro, a próxima etapa da sequência básica é a introdução que consiste na “apresentação do autor e da obra” (COSSON, 2009, p.56), Nesta parte da pesquisa os alunos foram situados na tradição gótica por meio de uma breve contextualização, conhecendo autores góticos e suas respectivas obras; “a introdução não pode se estender muito, uma vez que sua função é apenas permitir que o aluno receba a obra de uma maneira positiva.” (COSSON, 2009, p. 61).

Após a introdução, é iniciada a leitura:

5. Outra terminologia que é utilizada para designar o movimento gótico, no Brasil.

a ação visual se orienta de vez para a decifração de um código gráfico, não para a observação de objetos circundantes. Para todo indivíduo alfabetizado tendo adquirido o hábito de ler, a relação entre o significante (a letra) e o significado (o que essas três, quatro ou dez letras juntas querem dizer) é interiorizada, não transita mais pelo objeto. (ZUMTHOR, 2007, p. 72)

Os textos selecionados foram interpretados e socializados através de outros signos. A leitura, na visão de Zumthor (2007, p. 62), “não é um ato separado nem uma operação abstrata: só há pouco tomamos consciência disso: a época na qual entramos não está mais em condições de nos ocultar de fato.”

A partir do terceiro encontro, o processo de leitura foi aberto. O primeiro texto foi o conto *O poço e o pêndulo*, de Edgar Allan Poe, utilizamos uma adaptação (tradução intersemiótica⁶) em vídeo, antes do fragmento do conto, para que os alunos refletissem, primeiramente, sobre a ilustração: como é combinada ao texto e como pode ser interpretada, levando em conta a transformação do texto em outro sistema semiótico. Este diálogo entre a animação e os elementos do texto literário gótico permitiu um olhar mais profundo para as imagens sonoras, a voz do narrador é um exemplo disto; uma forma que explora as inovações de criações cinematográficas inseridas dentro de um suporte tecnológico.

O vídeo também gerou uma discussão sobre características góticas como: o medo, a tortura, o sofrimento, a solidão e o desespero, mostradas a partir da *performance* realizada pela personagem. Os estudantes mencionaram cenas que lhes chamaram à atenção e para complementar a discussão sobre o conto, demos início a leitura, interpretação e análise de um trecho do mesmo:

Estava exausto, **mortalmente** exausto com aquela **longa agonia** e, quando por fim me desamarraram e pude sentar-me, senti que **perdia os sentidos**. A sentença – a **terrível sentença de morte** – foi a última frase que chegou, claramente, aos meus ouvidos. Depois, o som das vozes dos inquisidores pareceu apagar-se naquele zumbido indefinido de

6. Expressão cunhada por Jakobson (2003).

sonho. O ruído despertava em minha alma a idéia de rotação, talvez devido à sua associação, em minha mente, com o ruído característico de uma roda de moinho. Mas isso durou pouco, pois, logo depois, nada mais ouvi.

A adaptação do conto mostra o ambiente e as ações da personagem e o fragmento descreve o que está acontecendo, detalhadamente. Alguns detalhes, talvez não perceptíveis observando as imagens, são facilmente percebidos na hora da leitura.

Na fase de leitura, os alunos tiveram contato com um fragmento do romance *Drácula*, de Bram Stoker, publicado em 1897, um dos marcos do gênero gótico; a obra ficcional de vampirismo mais conhecida de todos os tempos. A leitura e releitura deste fragmento foram individuais e coletivamente tendo em vista a identificação e interpretação dos elementos góticos recorrentes presentes no fragmento, como o vampirismo e a morte:

Ei-nos de volta à **sepultura**. É menos lúgubre do que **à noite**; o sol toma parte no espetáculo. Van Helsing levantou a tampa do **caixão**. Eu me aproximo. **Horror!** Ela está lá! Ela está bem lá! Ela está lá, tal como a vi na **noite** de sua **morte**, mais bela ainda, se é possível. Nenhuma alteração em seu rosto; a pele clara, as faces rosadas e os lábios vermelhos atestam a vida.

— Você está vendo — disse Val Helsing.

Ele insinua a mão no **caixão** e descobre os dentes da mulher.

— Estão mais **agudos** do que antes — disse ele —, e eis os dois caninos que **ferem**, no pescoço, as crianças. (2003, p. 146 e 147)

O último (quarto) encontro encerra a sequência básica focando na interpretação das músicas que foram utilizadas no projeto. São elas: “Diabo Louro” de Alceu Valença, “Sociedade alternativa” de Raul Seixas, as traduções das músicas “Crazy Train” de Ozzy Osbourne, “Highway to Hell” da banda AC/DC e “Bad Moon Rising” da banda Creedence Clearwater Revival. Todas foram lidas e os alunos também puderam ter contato com as versões originais das músicas traduzidas.

É importante que o aluno tenha a oportunidade de refletir sobre os textos lidos, externalize sua reflexão oralmente, proporcionando o estabelecimento de um diálogo entre os outros leitores de sua comunidade escolar. O aluno precisa ser instigado à leitura e conseqüentemente a desenvolver sua capacidade interpretativa. Segundo afirma Cosson (2009, p. 64): “A interpretação parte do entrecimento dos enunciados, que constituem as inferências, para chegar à construção do sentido do texto, dentro de um diálogo que envolve autor, leitor e comunidade.”

Uma leitura dramatizada do poema *Adeus, meus sonhos!*, de Alvares de Azevedo foi executada em sala de aula e, em seguida, os alunos iniciaram uma leitura individual, depois uma releitura coletiva e novamente leituras individuais de trechos que foram grifados pelos alunos, neste momento a atenção estava voltada para a reflexão sobre a mensagem do poema e os sentimentos nele colocados pelo sujeito lírico.

Considerações finais

Neste breve percurso foi desenvolvida, embora sumariamente, uma pesquisa em quatro encontros onde foram introduzidas reflexões sobre conceitos e práticas metodológicas para o aprimoramento do ensino de Literatura no Ensino Médio através da prosa de tradição gótica, observando as possibilidades de inclusão desse movimento na escola.

Nesse sentido, o texto literário não pode ser compreendido como objeto isolado, sem as interferências do leitor, sem o conhecimento das condições de produção/recepção em que o texto foi produzido, sem as contribuições das diversas disciplinas que perpassam o ato da leitura literária, inter/multi/transdisciplinar pela própria natureza plural do texto literário. (SILVA, 2006, p, 521)

Os textos de tradição gótica foram trabalhados em uma perspectiva ampla junto com a intersemiose que inclui as ilustrações utilizadas nos primeiros encontros iniciando as etapas (motivação e introdução) da sequência básica de Cosson (2009) e também nas duas últimas (leitura e interpretação) aliadas à *performance* da voz e do corpo (ZUMTHOR, 2007).

A *performance* dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida de seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A “compreensão” passa por esse esforço. (ZUMTHOR, 2007, p. 70-71)

O objetivo da utilização das fotografias, dos vídeos e da *performance* foi o de proporcionar uma descrição sistemática do universo gótico a fim de gerar novas perspectivas entre os níveis de atuação da literatura em diálogo com os demais signos citados. A articulação entre esses códigos junto com a palavra ampliam a visão e as escolhas do jovem leitor. Além de ilustrar o movimento, tornam-no mais acessível, possibilitam que os alunos enxerguem e discutam detalhes e situações que explicitam os caminhos seguidos pela prosa gótica, trazendo informações sobre os textos e sobre como estes podem ser compreendidos. A fotografia interrelaciona-se com a literatura e a *performance* de forma multifacetada e dinâmica, podendo transitar em qualquer espaço.

Entendemos que os textos do movimento gótico podem promover diálogos intersemióticos com vários outros signos para promover o letramento literário. Como assinala Silva (2006, p. 525): “É preciso que o ensino de literatura busque meios de persuadir o aluno-leitor a encontrar, na leitura do texto literário, um espaço lúdico de reconstrução de sentidos”.

Há um grande leque de possibilidades dentro dessa metodologia que podem ser investigadas e aprimoradas em benefício do ensino/aprendizagem de literatura. Como afirma Silva (2006, p, 519):

Não é tarefa fácil estreitar as relações entre leitura, literatura e escola, mas é preciso repensar a concepção de leitura norteadora da prática pedagógica bem como reavaliar a própria noção de literatura apresentada para os alunos a partir das atividades desenvolvidas em sala de aula.

É fundamental despertar uma articulação mais dinâmica entre leitura e literatura nas aulas de Língua Portuguesa do Ensino Médio para que os alunos consigam interagir com a obra, não somente apreender e reconhecer características estéticas e históricas de tradições ou movimentos literários. Portanto, é necessário possibilitar e valorizar as interpretações do aluno, as discussões sobre os textos e a troca

de experiências de leitura em sala de aula e fora dela. Assim, a leitura carece de se tornar um ato prazeroso, não uma obrigação.

Referências

Bibliográficas:

BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 24. Ed. São Paulo: 2003.

MENON, Maurício César. *Percepções da história e da crítica literárias acerca dos desdobramentos do Gótico na literatura brasileira do século XIX e o despontar do século XX*. In: Solettras Revistas, Dossiê N. 27, 2014. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwitgfX7jfTOAhXMF5AKHeYnBTwQFggeMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.e-publicacoes.uerj.br%2Findex.php%2Fsoletras%2Farticle%2Fdownload%2F11270%2F10332&usg=AFQjCNEUSc1HbkNQC5YbQc2nw1qhzY1cw&sig2=-pHU6AKB_f_9puvnyQosww>. Acesso em: 02 ago. 2016.

POE, Edgar Allan. *O Poço e o Pêndulo*. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/estudos/livros/o_poco_e_o_pendolo>. Acesso em: 02 set. 2016.

SILVA, Ivanda Maria Martins. Literatura em sala de aula: da teoria literária à prática escolar. In: Evento PG Letras 30 anos, Vol. I, 2006, Recife. *Anais*. Recife: UFPE, 2006, p. 514-527. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/5.%20Melhores%20teses%20e%20disserta%C3%A7%C3%B5es/5.2_Ivanda.pdf>. Acesso em 03 jul. 2016.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradutor: Lúcio Cardoso. Civilização Brasileira, 1. Ed, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Audiovisuais:

AC/DC - Highway To Hell Legendado. Publicado por: Fernando Augusto, 2012. 1 vídeo (3min40s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oq-ljBN6lx4>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

Bad Moon Rising (Tradução). Creedence Clearwater Revival. Composição: John Fogerty. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/creedence-clearwater-revival/bad-moon-rising-traducao.html>>. Acesso em 17 ago. 2016.

Creedence Clearwater Revival - Bad Moon Rising (Lyric Video). Produzido por: Concord Music Group, 2012. 1 vídeo (2min12s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zUQiUFZ5RDw>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

Crazy Train (tradução). Ozzy Osbourne. Composição: Ozzy Osbourne, Randy Rhoads, Bob Daisley. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/ozzy-osbourne/crazy-train-traducao.html>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

Diabo Louro. Alceu Valença. Composição: J. Michiles. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/alceu-valenca/diabo-louro.html>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

Highway to hell. AC/DC. Composição: Angus Young, Bon Scott, Malcolm Young. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/acdc/615/traducao.html>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

O Poço e o Pêndulo. Direção, animação e roteiro: Nilton M. Soares. Orientadora: Fabiana de Souza. Voz: Paulo Goya. Trilha sonora: Claudio Guidugli. Operador de Áudio: Vladmir Gomes Douglas. Gravuras: Revista História Viva, Ed. Duetto, ano1, n10. São Bernardo do Campo: C.N. produções, 2005. 1 vídeo (5min42s). Baseado em: O Poço e o Pêndulo de Edgar Allan Poe. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=asNCdFD-r60>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

Ozzy Osbourne - Crazy Train (Speak Of The Devil). Produzido por: Eagle Rock Entertainment, 2012. 1 vídeo (5min38s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bwDpAfFzcRQ>>. Acesso em 17 ago. 2016.