

Revista eletrônica

Interfaces

ISSN 2179-0027

Volume 3 número 2

Revista Interfaces

Editor-chefe

Dra. Maria Cleci Venturini

Editores Associados:

Dra. Célia Bassuma Fernandes´

Dr. Cláudio José de Almeida Mello

Dr. Daniel de Oliveira Gomes

Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Conselho Editorial

Dra Amanda Eloina Scherer (UFSM)

Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)

Dra Carme Regina Schons (UPF)

Dra Célia Bassuma Fernandes (Unicentro)

Dra Eneida Chaves (Universidade Federal de São João Del Rey)

Dr Eclair Antonio Almeida Filho (UNB)

Dr. Eduardo Pellejero (UFRN)

Dra Elisabeth Fontoura Dorneles (Unicruz)

Dra Ercilia Cazarin (UCPEL)

Dra Gesualda dos Santos Rasia (UFPR)

Dra Luísa Lobo (UFRJ)

Dra Marcia Dresch (Universidade Federal de Pelotas/RS)

Dra Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS/Chapecó)

Dra Maria Cristina de Almeida Mello Laranjeira (Universidade de Coimbra)

Dra Sonia Pascoalati (UEL)

Dr. Verli Petri da Silveira (UFSM)

Revisor de texto

Maria Cláudia Teixeira

Arte da capa, diagramação

Patricia Bronislawski

Responsável Técnica

Marcelly Marcon do Prado

Sumário

Apresentação

Maria Cleci Venturini e Ricardo André Ferreira Martins

4-5

Artigos

Estudo Comparado entre Coéforas e as duas Eléctras

Gabriela Über

6-14

Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca do verbo original

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

15-30

O corpo virtualizado como corpo híbrido em “The Accord”

Aline Amsberg de Almeida

31-38

O ensino da literatura africana na educação básica: observações iniciais

Adriane Roberta Ribeiro de Macedo e André Suehiro Matsumoto

39-46

Olhar Líquido: ficções sobre o indivíduo contemporâneo em Conto de Caio

Fernando Abreu e Rubem Fonseca

Girvâni Seitel e Luana Teixeira Porto

47-56

Prática discursiva midiática: a pessoa com deficiência no seriado “Malhação”

Érica Danielle Silva e Ismara Tasso

57-65

Processos de constituição dos sujeitos no interior da família moderna

Célia Bassuma Fernandes

66-74

Sentidos do projeto PIBID e dos sujeitos participantes do projeto

Dalila Oliva de Lima Oliveira

75-84

Elementos folclóricos e populares no poema “Batuque”, de Bruno de Menezes

Ana Paula Viana Dia e Fernando de Moraes Gebra

85-95

Apresentação

A função primordial de uma revista de divulgação científica é circular pontualmente, divulgando resultados de pesquisas e reflexões de pesquisadores engajados e preocupados com o avanço científico. Outra função, não menos importante, mas a ser dividida com quem envia os artigos, é o cuidado com o que é divulgado. No entanto, sempre se diz que “a responsabilidade pelo conteúdo dos artigos é autores” e isso é verdade, mas cabe ao periódico a responsabilidade de zelar pelo conhecimento e isso nem sempre é fácil.

Mesmo sob o peso da responsabilidade, pode-se dizer que a Revista Interfaces tem cumprido esse papel social: no ano de 2012 colocou para circular um volume novo, cumprindo, assim, com os prazos. Os dois números propostos para 2012 foram publicados em julho e dezembro. Apresentamos a todos o volume no 02 de 2012 e esperamos que a leitura antes de ser prazerosa, contribua para a disseminação do saber, tanto nos domínios da Linguística como da Literatura. Nesse volume temos oito artigos, a seguir descritos.

No artigo intitulado **“Processos de constituição dos sujeitos no interior da família moderna”**, Célia Bassuma Fernandes (UNICENTRO), tece reflexões acerca da família moderna, tomando como arcabouço teórico a Análise de Discurso francesa. O corpus constitui-se de diferentes materialidades publicitárias, nas quais a autora busca as posições-sujeito dos envolvidos na cena da enunciação.

Já, Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNESP/Araraquara), no artigo **“Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca do verbo original”**, volta seu olhar para a poesia limeana e investiga os recursos utilizados pelo poeta em sua busca pela recomposição do mundo inicial em seu poema O autor enfoca, em sua pesquisa, questões relacionadas ao mito, à memória, ao onírico e ao órfico.

Na sequência, Adriane Roberta Ribeiro de Macedo e André Suehiro Matsumoto discutem a importância do ensino da literatura, no crescimento cultural, e intelectual do educando, buscando saber como a inserção da literatura africana, na disciplina de Literatura, contribui para a construção das identidades negras no Brasil.

Aline Amsberg de Almeida (Unicamp) por meio do texto **“O corpo virtualizado como corpo híbrido em “The Accord”** toma como objeto de estudo o corpo e o investiga a partir do espaço virtual, apresentado na obra ficcional para compreender a morte corporal física e a transferência entre realidades que transformam o corpo, criando assim, uma versão do híbrido corpo-tecnologia.

Ancoradas em Zigmunt Bauman, Girvâni Seite (URI) e Luana Teixeira Porto (URI) realizam uma leitura dos contos de Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca, observando a representação do indivíduo contemporâneo no cotidiano das grandes cidades, no artigo **“Olhar líquido: ficções sobre o indivíduo contemporâneo em conto de Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca”**.

Com o artigo **“Prática discursiva midiática: a pessoa com deficiência no seriado ‘Malhação’**”, Érica Danielle Silva (PG-UEM/CAPES) e Ismara Tasso (UEM/UNICAMP-CAPES)

analisam a constituição identitária do sujeito com deficiência nas práticas discursivas midiáticas, na contemporaneidade, buscando compreender o modo como a mídia, nesse caso o seriado “Malhação”, coloca em circulação a representação identitária do sujeito com deficiência.

Dalila Oliva de Lima Oliveira (UNICENTRO), com o texto **“Sentidos do projeto PIBID e dos sujeitos participantes do projeto”**, investiga, a partir da coleta de dados, a percepção dos envolvidos no projeto PIBID sobre a sua contribuição na formação inicial do professor.

Em **“Estudo comparado entre Coéforas e as duas Electra(s)”**, Gabriela Über (UNICAMP) recorta as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, Coéforas, pertencente à trilogia Oristéia e as duas Electra(s), respectivamente, realizando um estudo comparado, buscando observar as semelhanças e diferenças de estilo entre os autores na representação do mesmo mito.

No artigo **“Elementos Folclóricos e Populares no Poema “Batuque” de Bruno de Menezes”**, Ana Paula Viana Dias e Fernando de Moraes Gebra propõe um estudo histórico acerca da formação de um subsistema literário regional no Pará e identifica no Modernismo o momento decisivo da incorporação, na literatura, de elementos africanos como parte integrante da cultura brasileira.

Apresentados os textos, desejamos a todos uma boa leitura e agradecemos a contribuição.

Maria Cleci Venturini e Ricardo André Ferreira Martins
Organizadores do volume 03 número 02

Guarapuava, 29 dezembro de 2012

Estudo Comparado entre Coéforas e as duas Electra(s)

p. 6 - 14

Gabriela Über¹

Resumo

O mito de Electra/Orestes é o único representado pelos três grandes tragediógrafos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípidas, que foi preservado para os dias de hoje. Assim, para um estudo comparado, para que se possam notar diferenças e semelhanças no estilo de cada um deles, as peças Coéforas, pertencente à trilogia Oresteia, de Ésquilo, e as duas Electra(s), de Sófocles e Eurípidas, são fundamentais, pois com elas podem-se visualizar as diferentes ênfases que cada autor concedeu para um mesmo mito, e suas diferentes versões.

Palavras-chave: Ésquilo. Sófocles. Eurípidas.

Comparative Study Between Coéforas and Electra(s)

Abstract

The myth of Electra/Orestes is the only myth represented by the three great tragedians Greeks, Aeschylus, Sophocles and Euripides, which has been preserved. Thus, for a comparative study, so that we can notice differences and similarities in the style of each, the plays Coéforas, belonging to Aeschylus' trilogy Oresteia, and the Sophocles' and Euripides' two Electra(s), are fundamental because with them we can visualize the different emphases that each author has granted to the same myth, and its different versions.

Keywords: Ésquilo. Sófocles. Eurípidas.

Introdução

Sabe-se que *Coéforas*, de Ésquilo, foi encenada bem antes da *Electra* de Sófocles e da de Eurípidas; porém, a respeito destas duas, ignora-se qual foi escrita primeiramente, já que Eurípidas era mais novo que Sófocles, mas morreu com mais idade, e os dois compuseram essas peças no fim de suas carreiras. Acredita-se que ambas foram encenadas na mesma década, mas o ano exato de cada uma é incerto. Portanto, pode-se tomar como base que Sófocles e Eurípidas

tinham conhecimento da tragédia de Ésquilo e por isso dialogam diretamente com essa, numa tentativa de fazer uma melhor versão do mito – afinal, para os gregos o que importava não era a originalidade do tema, mas sim o aperfeiçoamento da técnica poética. Winnington-Ingram enfatiza essa ligação: “[...] *Electra* is full of reminiscences of the *Choephoroi*, which must mean that Sophocles wrote his play with the *Oresteia* constantly in mind” (2002, p.217). A relação das *Electra(s)* com *Coéforas* é clara, como será apontado ao longo deste ensaio; todavia, a partir da análise dos textos não há como

¹ Mestranda em em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. E-mail: gabrielauber@hotmail.com

saber qual das Electra(s) veio antes, apenas se pode afirmar que certamente o último autor que encenou o mito teve acesso próximo à primeira Electra, compondo a sua em contraste com as outras duas versões. Alguns estudiosos defendem a tese de que a Electra de Eurípides foi escrita anteriormente com convicção, outros defendem que não; de qualquer forma, são apenas teorias, sem provas concretas. Para este artigo, far-se-á a comparação das três tragédias, sem pensar numa relação de consequência entre as peças dos dois últimos autores, apontando as diferenças sem uma preocupação com a sua ordem.

Kirkwood(1996) tenta resumir características gerais das três peças. Sobre Coéforas:

In Aeschylus' play the central dramatic fact, that which gives the play not only a course of events, but its very reason for being, is the accomplishment of the revenge. This is the primary thing; not the behavior of Orestes or Electra, nor the study of the phenomenon of matricide, but the terrible, goddriven, necessary act, as it takes its place in the panoramic study of divine nature and justice that fills the trilogy (KIRKWOOD, 1996, p.34).

Em contraste a isso, nota-se nas Electra(s) uma maior importância justamente para o comportamento dos personagens:

Both Sophocles and Euripides are interested in the relation between situation and character in a way that Aeschylus is not. Euripides is interested in the kind of person who could do what Electra and Orestes (Idem, p.35).

Adentrando nas peças

O prólogo de Coéforas começa com uma prece de Orestes diante do túmulo do pai; junto a ele está Pilades. Ele vê uma marcha de mulheres se aproximando com libações e entre elas já reconhece uma que acredita ser Electra: “Não é outra! Creio marchar Electra minha irmã, com pranteado luto distinta”. (ÉSQUILO, 2004, p.75) Na Electra de Eurípides, percebe-se justamente a situação contrária: devido à cabeça raspada de Electra e seus trajés pobres, Orestes

toma a irmã por uma serva, só a reconhece após ela se identificar. A cabeça raspada é devido ao luto pelo pai, mas associada à veste inapropriada para alguém de sangue nobre, foi tomada como serva, por estas geralmente apresentarem as cabeças raspadas. “Noto que uma serva equilibra na cabeça raspada um vaso d’água. Conversemos com a jovem escrava [...]”. (VIEIRA, 2009, p.84) Mas antes de conversar, Orestes e Pilades se escondem e escutam a lamentação de Electra, descobrindo então quem ela é. Na Electra de Sófocles, aparecem no prólogo Pilades, Orestes e o Pedagogo; eles escutam um lamento vindo do palácio e enquanto o Pedagogo pensa ser de uma serva, dessa vez é Orestes quem pensa logo se tratar de Electra – “Não pode ser da circumspecta Electra? Aguardo até ouvir os seus queixumes?” (SÓFOCLES, 2009, p.23) Ele deseja vê-la, mas o Pedagogo diz que o seu dever é realizar com urgência as libações ao pai. Dessa forma, eles saem sem que os dois irmãos se encontrem, sendo postergado em Sófocles não só o reconhecimento de Orestes por Electra, mas o encontro dos dois.

Além dessas diferenças na relação de reconhecimento e contato de Orestes e Electra, já nos prólogos notam-se também diferenças marcantes de cenário, principalmente na tragédia de Eurípides. Em Ésquilo, a cena se passa inicialmente na frente do túmulo de Agamêmnon. Esse é o ambiente central e o próprio nome da peça já justifica isso, pois as Coéforas são aquelas portadoras de libações funerárias, escravas do palácio; as próprias libações são descritas detalhadamente ao longo do canto coral da peça. Já em Sófocles, a ação se passa na frente do palácio, local onde comumente se passavam as tragédias gregas – em alguns momentos, percebe-se certo tradicionalismo de Sófocles com os preceitos das tragédias, acima dos outros dois autores, por exemplo: sua Electra é a que apresenta mais elementos trágicos, percebido no fato do

retardamento do reconhecimento de Orestes por Electra, acarretando em a peça permanecer por maior tempo com as lamentações desta. Por fim, Eurípides demonstra a fama de inconveniente que conquistou perante os atenienses já no prólogo, ao fazer seu cenário ser fora das muralhas da cidade, em frente a um casebre de um camponês, um lugar pobre, incomum de aparecer em tragédias, conhecidas por retratarem sempre nobre estirpe e lugares suntuosos. Não só o local, mas também o primeiro personagem que aparece causa estranhamento: um camponês, um obreiro, alguém que não tem sangue nobre, que não deveria ser personagem de uma tragédia tradicional. É ele quem contextualiza a peça e explica o que está se passando. Inclusive diz que Egisto que matou Agamêmnon, enquanto que em Ésquilo e Sófocles é Clitemnestra quem faz isso.

Eurípides também se destaca por uma ampliação considerável do enredo do mito: ele cria uma contextualização mais rica e complexa, que envolve, por exemplo, uma Electra casada. Além disso, não só se apresenta em ação o presente, mas o passado é detalhadamente explicado e o futuro também, com a aparição de deuses que o preveem e mostram tudo o que virá para Electra e Orestes. Ao contrário, Sófocles nos apresenta uma tragédia com um enredo mais simplificado, sem grande contextualização em comparação com seu contemporâneo. Kirkwood (1996) apresenta uma explicação para isso:

The same combination of simpler dramatic form and more complex presentation of the main figure is found in Electra. It is a natural development. Simplicity of plot means greater concentration on one person, which in turn results in more intricate presentation of that person (KIRKWOOD, 1996, p.55).

Assim como a simplificação do enredo ajuda na ênfase do caráter de Electra e na construção de sua personalidade, também a oposição dela com sua irmã, o que será tratado posteriormente, tem essa função.

Após o prólogo vem o párodo, no qual aparece o primeiro canto coral. Em Ésquilo, as Coéforas começam suas libações e falam do sonho ruim que Clitemnestra teve, mostrando-se claramente contra ela ao verem no sonho um bom augúrio. Esse coro é o mais desenvolvido entre as três peças; ele tem uma função importante dentro da ação, inclusive interfere nela, como quando contraria a ordem de Clitemnestra de que Egisto volte com guardas, pedindo que ele volte sozinho – isso apresenta consequência direta para o desfecho trágico. Já na tragédia de Sófocles, ele se mantém mais próximo ao tradicional, por apresentar um coro de mulheres cidadãs, não de escravas – o coro tradicional era composto por cidadãos da pólis, representando o senso comum, as opiniões do povo. Em Ésquilo, o coro canta sozinho no párodo; em Sófocles, ele canta com Electra, havendo um diálogo entre eles. Por fim, em Eurípides há no párodo uma conversa entre o coro e Electra também, sendo o coro constituído de camponesas, mulheres livres, mas de baixa estirpe – novamente o autor mostra algo incomum na tragédia clássica.

O primeiro episódio de Coéforas começa com o desenvolvimento das libações por Electra e o coro. Em meio a isso, Electra vislumbra uma madeixa de cabelo na tumba do pai e logo pensa ser de Orestes, pois para ela não há mais ninguém além deles dois que ofertaria uma madeixa de cabelo ao túmulo de Agamêmnon. Em seguida, vê pegadas parecidas com as suas e conclui que só podem ser de Orestes:

Eis vestígios – segundo indício – de pés, similares, e parecidos aos meus, pois estes dois traços são de dois pés, dele mesmo e de algum companheiro; talões e traços de nervos, quando medidos, coincidem no mesmo com minhas pegadas (ÉSKUÍLO, 2004, p.87).

Após essa fala, Orestes, que tudo escutava, aproxima-se e se identifica, sem prolongar a expectativa da irmã. Ela a princípio desconfia,

pois não o reconhece, mas então ele apresenta a terceira prova de sua presença: vestia uma roupa tecida por Electra, antes de ele ter sido exilado. Em *Ésquilo*, Orestes não apenas se identifica logo para a irmã, como faz questão de provar quem é, sem se preocupar com possíveis consequências de descobrirem sua identidade. Nota-se em *Ésquilo* uma Electra esperançosa, percebe-se que ela se agarraria ao menor indício da presença do irmão, pois há anos ela espera a sua volta. Ao contrário dessa Electra, Eurípides nos apresenta uma Electra descrente e desconfiada; Orestes se apresenta como um mensageiro inicialmente, por querer ter certeza de que pode contar com o apoio da irmã antes de se identificar. Percebe-se um Orestes mais contido e menos emotivo, que não se deixa levar pelas emoções e mantém seu plano inicial sem se abalar com o encontro com a irmã.

Quando as circunstâncias são desfavoráveis à volta, como é o caso de Odisseu e Orestes, cujo direito ao trono é contestado, o herói deve assumir uma nova identidade para garantir sua segurança, testar a lealdade de seus familiares e aliados potenciais e surpreender seus adversários (DUARTE, 2010, p.25).

Electra acredita no mensageiro, que seu irmão vive, pois naquela época o relato de um mensageiro era tido como fato e verdade absoluta. Eles conversam por longo tempo sem que Electra desconfie de quem ele é. Só no segundo episódio é que há a identificação, através do Velho, que fora quem levou Orestes para o exílio. O Velho chega à cena apresentando justamente as três provas apresentadas pela Electra de *Ésquilo*, mas aqui as três são refutadas pela Electra de Eurípides, pelos mesmos motivos que um leitor moderno as julgaria não confiáveis – mais uma prova do avanço da obra do tragediógrafo para seu tempo. Sobre os cabelos: “[...] que relação existe entre as madeixas de um nobre desportista e as melenas de uma donzela que as escova sempre? Nenhuma, pois o tom de mecha idêntico não é exclusividade

dos parentes!” (SÓFOCLES, 2009, p.100). Sobre as pegadas, quando o Velho pede que ela compare para ver se são do mesmo tamanho, ela diz que homens têm pés maiores que mulheres; e quando o velho lhe indaga se não tecera uma roupa para ele quando foi embora: “Ignoras minha idade quando Orestes partiu? Mesmo se eu lhe tecera roupas, como haveria de o então menino usá-las hoje, se não crescessem com seu corpo?” (SÓFOCLES, 2009, p. 100). Essa Electra não deve ser encarada como descrente, mas como realista, prática: ela refuta as provas por elas não serem suficientes, por serem vagas. Dessa forma, pode-se encontrar uma sátira/crítica de Eurípides à peça de *Ésquilo*, numa intertextualidade que dialoga diretamente com o outro autor, criticando algo que pode ser encarado como uma falha no enredo:

Depois disso, o Velho vê Orestes e o reconhece, percebe os traços do menino de quem cuidara; como prova final, fala de uma cicatriz que Orestes tinha e que é visível no mensageiro. Após essa prova, Electra acredita que está na frente do irmão e este então confirma. Em Eurípides, não é Orestes quem se identifica, mas o Velho e a própria Electra. Isso é mais um fato que mostra um perfil de um Orestes frio e calculista, pois após todos os lamentos da irmã ainda não havia se revelado, outros tiveram que fazer isso. Até quando ele esconderia sua identidade se não fosse descoberta? Em Eurípides, o reconhecimento de Orestes é posterior ao de *Ésquilo*, mas em parte devido à complexidade do enredo que exige diversos acontecimentos anteriores. Porém, o reconhecimento do Orestes de Sófocles é muito mais tardio que nessas duas peças, se dá apenas no quarto episódio. Isso faz, como já foi dito antes, que a peça mantenha uma angústia constante, pois Sófocles apresenta a trama de que Orestes está morto, contada também em *Ésquilo* para enganar Clitemnestra e Egisto, de forma a ser também enganadora de Electra; há então uma Electra que

acredita na morte de Orestes e, portanto, que perdeu todas as suas esperanças. Em Eurípides não há esse engano, pois Clitemnestra e Egisto não têm conhecimento do regresso de Orestes, nem recebem o falso relato de sua morte.

Voltando ao primeiro episódio de Coéforas, Orestes se junta à irmã e ao coro nas libações, pedindo aos deuses por justiça. A justiça é o elemento central da obra de Ésquilo, e seus personagens desempenham seus atos julgando estarem ao lado dela; Orestes, Electra, Clitemnestra e Egisto, cada um tem suas razões e se acha correto em seus atos: Orestes e Electra acreditam ser justo vingar a morte do pai; Clitemnestra matou Agamêmnon porque este sacrificara sua filha e porque ele a deixou sozinha durante os anos da guerra de Tróia; e Egisto quis matar Agamêmnon para vingar o crime que o pai deste cometeu contra seu pai, pois para os gregos os filhos eram herdeiros das culpas e atos dos pais, merecendo suas punições. Na Electra de Sófocles, aparece no primeiro episódio Crisótemis, irmã de Electra. Ela tenta persuadir a irmã a ser mais ponderada, pois esta Electra é uma criatura em eterno luto, que grita e lamenta, transtorna e xinga a mãe, mesmo tendo se passado muitos anos da morte do pai. Juntamente com o coro, Crisótemis pede que Electra aprenda com o tempo, diz que este faz com que as dores diminuam. Porém, a Electra de Sófocles é uma personagem irreduzível, que encara a mãe e Egisto como grandes vilões e vê a irmã com maus olhos por esta ser resignada e conseguir conviver com os assassinos de seu pai. Crisótemis aparece como personagem apenas na versão de Sófocles, e ela tem uma função fundamental: fazer o contraste de caráter com Electra, para que ao lado de sua figura aquiescente, Electra pareça ainda mais grandiosa, mais inabalável em sua conduta.

Em seguida vem o primeiro estásimo, no qual o coro canta mitos sobre mulheres que mataram

filho, esposo ou pai. Aqui aparece a ideia de que as Erínias vingarão a morte de Agamêmnon por Clitemnestra, com a ênfase da justiça disso. No primeiro estásimo de Sófocles, o canto se dedica a narrar o pesadelo tido por Clitemnestra como um bom presságio. Já em Eurípides, também há um clamor por vingança, o coro fala sobre o adultério de Clitemnestra e da esperança de que isso seja vingado. Portanto, nos três estásimos um coro que está ao lado de Orestes e Electra, que desejam a vingança da morte de Agamêmnon.

Começa o segundo episódio: em Ésquilo o cenário muda de local, agora se passa na frente do palácio de Argos, não mais em frente ao túmulo de Agamêmnon. Orestes finge-se de forasteiro desconhecido e anuncia à Clitemnestra a morte de Orestes. Quem escuta também a notícia é a ama do palácio, que cuidou de Orestes quando criança; em contraste com o discurso de Clitemnestra, vê-se na ama a verdadeira dor da perda de um ente querido, enquanto na mãe percebe-se algo próximo de dissimulação. Eis parte do discurso da ama, falando da reação de Clitemnestra: “Ante os servidores, finge um luto de olhos turvos, ocultando o riso por acontecimentos para ela bem-sucedidos” (ÉSQUILO, 2004, p.123). Em Sófocles, o segundo episódio começa com um confronto entre Electra e Clitemnestra, no qual a primeira acusa a segunda por suas perfídias e esta se defende, justificando seus motivos. Após isso, chega o Pedagogo anunciando a morte de Orestes, se passando por um mensageiro. Ele relata com detalhes a morte, para sua notícia ser convincente, como mostra Duarte (2010):

Designar ao preceptor, um homem mais velho, a tarefa de informar a morte de Orestes, e cumular sua fala de detalhes sobre o acidente fatal, podem ser indícios de que Sófocles e, de certa maneira, também o espectador ateniense das últimas décadas do século V a.C., considerava pouco persuasiva a solução imaginada por Ésquilo (DUARTE, 2010, p.30).

Como já dito, era comum assumir como

verdade tudo o que era relatado por um mensageiro, então o estranhamento está em Sófocles nos apresentar um mensageiro que mente. Na peça de Eurípides, não há o engano sobre a morte de Orestes; o que ocorre no segundo episódio é o planejamento, realizado pelo Velho, de como Orestes deve matar Egisto:

No segundo estásimo de Ésquilo há uma prece aos deuses, principalmente a Zeus. Em contraste a isso, em Eurípides ocorre nesse estásimo a manifestação de uma descrença em mitos, enquanto os menciona:

“É o que se diz, mas custa-me crer em que o sol, olho-ouro, alterasse sua latitude, cambiasse a tépida estação em detrimento geral, para penalizar um único” (ESQUILO, 2004, p.109-110).

Em Sófocles Electra lamenta junto ao coro, pois ela sabe da morte do irmão, o que não ocorre nas outras peças, já que só nesta versão ela é enganada.

O terceiro episódio de Coéforas começa com a aparição de Egisto, que questiona sobre a morte de Orestes, falando que não desejava que isso ocorresse. Ele entra no palácio e o coro canta a esperança na vitória de Orestes. Um servo sai e anuncia a morte de Egisto. Clitemnestra escuta os gritos e descobre que Egisto está morto e Orestes vivo. Este receia matar a mãe, mas Pilades o lembra que é seu destino e dever, pois o próprio deus Apolo pede, e a ordem de um deus está acima das leis humanas – este fato é retratado em várias tragédias, para lembrar da autoridade divina superior a dos mortais:

It is with luck one can avoid being punished for breaking a human law, but never for breaking a divine law, such as the divine law forbidding incest, or enjoining gratitude to benefactors; and the reason is that when a divine law is infringed the punishment follows (as we should say) automatically (KITTO, 2002, p.122).

E isso de fato ocorre com Orestes, pois ao fim de seu julgamento, como se pode ver

na tragédia Eumênides, ele é perdoado pelo matricídio, pois o fez em obediência a uma ordem divina.

Segue-se uma discussão entre Clitemnestra e Orestes, em que ela tenta o persuadir a deixá-la viver e ele a acusa de seus atos, para depois matá-la. Em Eurípides, também no terceiro episódio Orestes mata Egisto. Porém, esta cena não se passa no interior do palácio: Orestes vai até Egisto, fora das muralhas da cidade, enquanto os outros personagens permanecem em cena; escutam-se apenas gritos, para depois um mensageiro contar em detalhes o ocorrido. Ele conta do engano, que Egisto convidou Orestes, tomando-o por um estrangeiro nobre, para participar de sacrifícios que estava realizando, sendo então ele próprio o sacrificado. O mesmo engano ocorrerá logo depois, quando Electra convida a mãe para sacrifícios para uma falsa gravidez sua, quando na verdade a intenção é também matá-la.

A Clitemnestra de Eurípides se mostra mais sensata: enquanto em Ésquilo ela é dissimulada e em Sófocles ela é retratada de forma malévola, aqui ela é quase maternal, parece se preocupar com a condição de Electra. No discurso que há entre as duas, percebe-se uma Electra conservadora contra uma mãe moderna – Eurípides mostra algo bem à frente do seu tempo: uma preocupação que beira o feminismo, com uma Clitemnestra que se justifica com argumentos sustentados na igualdade de gêneros, o que não havia na época. Clitemnestra faz um discurso retórico e lógico: diz que é odiada porque as pessoas ignoram os fatos; diz que Agamêmnon enganou a filha e a sacrificou; julga a morte da filha ser por uma mulher devassa (Helena), e não pela pátria ou pela família; ainda junta o fato dele ter voltado da guerra trazendo uma amante consigo. Electra refuta os argumentos da mãe, chamando-a de leviana e fazendo diversas acusações. *“Euripides, with his ingenious device of an unconsummated marriage, presents us with a sex-starved*

Electra, jealous of an easy-going 'sexy' Clytemnestra" (WINNINGTON-INGRAM, 2002, p.231).

Se o Orestes de Sófocles é desinteressante, o de Eurípides consegue superá-lo na falta de autoconfiança e no titubeio. Manifesta pouca afetividade ao revelar sua identidade à irmã e recebe dela a força necessária para executar o assassinato da mãe [...] (VIEIRA, 2009, p.15).

Além disso, em Sófocles as mortes aparecem invertidas: Orestes primeiramente mata a mãe e depois Egisto. Com isso, o momento final recai sobre a morte de Egisto, o novo rei, que ocupa o lugar de Agamêmnon. A morte de Clitemnestra recebe aqui menos importância, com o matricídio não sendo enfatizado, como fala Winnington-Ingram (2002):

Why Sophocles reversed the Aeschylean (and Euripidean) order of the deaths? Obviously (...) because Aegisthus was the tougher proposition, the greater obstacle to the liberation of Electra and the house; and this has been taken as evidence that Sophocles regarded the killing of Clytemnestra a less important, the matricide as a minor issue or no issue at all. (2002, p.234).

Retomando o terceiro episódio de Sófocles, defronta-se ainda com uma Electra que julga o irmão morto; chega Crisótemis dizendo ter encontrado provas de que Orestes havia voltado. Electra a chama de tola e não acredita, dado que tem como certa a morte do irmão. Tenta então convencer Crisótemis a elas mesmas vingarem o pai; quer ajuda da irmã para ter mais força, porém esta se recusa e pede para a irmã ponderação.

O terceiro estásimo de Ésquilo é um canto de alegria, de celebração da justiça e vingança. O coro fala da libertação da cidade, da morte dos tiranos sendo necessária não apenas para vingança de Agamêmnon, mas para o bem da pólis. Em Eurípides há um canto que recorda o assassinato de Agamêmnon ao mesmo tempo em que se escutam gritos de Clitemnestra vindos do casebre. Em seguida, Orestes e Electra saem da casa e cantam junto com o coro, arrependidos de terem cometido matricídio. No terceiro estásimo

de Sófocles, o coro canta a solidão de Electra, que está sem esperanças, por acreditar o irmão morto e não ter auxílio da irmã – está sozinha, para ela a vida acabou.

Apenas a Electra de Sófocles apresenta um quarto episódio e um quarto estásimo, sendo que o quarto episódio apresenta o momento de maior clímax da peça, quando há a revelação de Orestes de sua identidade para Electra. O quarto episódio começa com Orestes carregando uma urna que deveria conter as suas próprias cinzas. Electra o encontra e começa um diálogo lírico entre eles, ao final do qual ele revela sua identidade, confirmando-a através de um anel do pai, que trazia consigo. Sobre o retardamento do reconhecimento de Orestes, Winnington-Ingram (2002) afirma ser isso uma inovação superior às realizadas por Eurípides:

Euripides innovates boldly with his 'married' Electra, his transference of the action to a cottage in the country which necessitated ways of murder. But Sophocles, adhering closely to tradition and convention, postpones the recognition and so transforms the drama – a stroke as brilliant and (one presumes) original as the more obvious innovations of Euripides (WINNINGTON-INGRAM, 2002, p.2).

Segue-se um momento de exaltação de Electra, mas Orestes pede à irmã que se contenha enquanto o ardil ainda perdure e a vingança não for consumada. Chega o Pedagogo dizendo para Orestes se apressar, pois todos no palácio acreditam em sua morte. Orestes diz para a irmã que o Pedagogo foi aquele a quem ela o entregou quando criança, pergunta se não lhe reconhece; ele é um personagem similar ao desenvolvido pelo Velho na Electra de Eurípides, o qual identifica Orestes e revela a farsa. Ao fim do episódio, todos entram no palácio, permanece apenas o coro. O quarto estásimo fala da chegada das Erínias que vingarão Agamêmnon. É um canto de júbilo e vingança. Ele se assemelha mais ao terceiro estásimo das outras duas peças do que o seu próprio terceiro estásimo. Sai Electra e ela dialoga

com o coro enquanto do palácio se escutam os gritos de Clitemnestra.

Por fim, no êxodo de Sófocles, saem Orestes e Pilades do palácio e Orestes confirma a morte de Clitemnestra. Veem Egisto se aproximando e retornam ao palácio, para mantê-lo iludido no ardil. Egisto chega repleto de esperanças, feliz com a notícia falsa da morte de Orestes. Para ele, é o momento de triunfo máximo, quando poderá enfim reinar sem medo da vingança do filho de Agamêmnon. Dialoga com Electra e esta apresenta uma fala repleta de ambiguidades: a cada pergunta dele, responde com verdades, mas por ele interpretadas de maneira errônea. Ele acha que Orestes está morto, ela sabe que a morta é Clitemnestra. Aparecem então Pilades e Orestes trazendo um cadáver coberto por um manto. Egisto aproxima-se do cadáver e descobre quem é o verdadeiro morto. Ele percebe então o ardil e pede uma última fala, a qual Electra aconselha o irmão a não permitir. Orestes manda que Egisto entre com a justificativa de que o quer matar onde o pai fora morto. Entram então para a morte de Egisto. Em *Coéforas*, Clitemnestra e Egisto já estão mortos. Há um discurso de Orestes acusando os dois por seus atos vis, justificando o seu crime. Por fim Orestes começa a sofrer a punição do matricídio: a peça acaba com ele fugindo alucinado, após a visão das Erínias da mãe, fantasmas que apenas ele enxerga se aproximando:

Em *Ésquilo*, fica claro que Orestes cometeu um crime grave, mesmo que para cumprir um oráculo e vingar o pai. Das três tragédias, esta é a que apresenta o desfecho mais trágico, com um Orestes desesperado, sem saber o que ocorrerá com ele. Na *Electra* de Sófocles, ao contrário, não é mostrada punição alguma pelo crime de Orestes, peça que acaba com um final feliz. Segue-se uma justificativa para isso

Aqui, por boca d Electra, Clitemnestra, a adúltera, que assassinou o marido e repeliu os filhos, é repudiada, sua morte é um castigo merecido, e compreendemos que para este Orstes, no final da peça, não subam do mundo subterrâneo as Erínias, mas, ao contrário, que lhe seja aberto o caminho para um futuro de paz (LESKY, 2006, p.171).

Já em Eurípidés, Orestes também será punido, mas sabe de antemão que será perdoado pelo voto de Minerva, pois no êxodo dessa peça surgem os irmãos de Clitemnestra, deuses vindos do céu para resolver a situação e fazer o desfecho da peça. Justamente Eurípidés, conhecido como mais inovador dos três autores, é o que apresenta o final considerado o mais fraco, apelando para o famoso deus ex machina: a chegada de deuses que resolvem toda a situação, tirando essa posição das mãos dos mortais. Eles dizem tudo que deve ser feito e tudo que ocorrerá: falam do julgamento de Orestes, da acusação das Erínias, e que ao final ele será absolvido, mas não sem muito sofrimento até isso. Também falam que Electra deve se casar com Pilades – novamente uma Electra casada, agora não só em palavra com um camponês, mas um casamento consumado e real – algo inexistente nas outras duas versões do mito. A peça acaba com os deuses mandando que Orestes fuja, pois as cadelas já se aproximam:

“[...] vai!, Vê!, fuge para Atenas, que perras te perseguem! fuge para Atenas, que perras te perseguem! Suas terríveis passadas já te alcançam, braços de serpe, pele negro-pezu, portanto o fruto do horrível sofrer.” (VIEIRA, 2009, p.131).

Referências

DUARTE, Adriane da Silva. “Um relato enganoso na Electra de Sófocles” in **Estudos sobre o teatro antigo**. Org. Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Alameda, 2010.

ÉSQUILO. **Coéforas**. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KIRKWOOD, G. M. **A study of sophoclean drama**. EUA: Cornell University Press, 1996.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

REHM, Rush. **Greek tragic theatre**. London: Routledge, 1994.

SÓFOCLES. Electra in **Electra(s), Sófocles, Eurípides**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

VIEIRA, Trajano. “Sófocles ou Eurípides” in **Electra(s), Sófocles, Eurípides**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. **Sophocles: an interpretation**. EUA: Cambridge University Press, 2002.

Artigo enviado em: 08/09/2012

Aceite em: 20/12/2012

Invenção de Orfeu, Jorge de Lima em busca do verbo original¹

p. 15 - 30

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

Resumo

Este texto pretende examinar como Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*, numa investida mitopoética, através do verbo, busca recompor o mundo inicial em seu poema. Para isso, investigaremos os recursos utilizados pelo poeta para alcançar este objetivo: a desarticulação da linguagem que procura imitar o real, à volta para o mágico e o onírico, o diálogo com a memória ancestral e a figura mitológica de Orfeu.

Palavras-chave: Invenção de Orfeu. Mito. Memória. Onírico. Órfico.

Invenção de Orfeu, Jorge de Lima in search of the original verb

Abstract

This paper seeks to examine how Jorge de Lima in *Invenção de Orfeu*, a mythopoetic invested by the verb, the world seeks to recover its initial poem. For this, we will investigate the resources used by the poet to achieve this particular purpose: the dismantling of language that seeks to imitate reality, back to the magical and dream-dialogue with ancient memories and the mythological figure of Orpheus.

Key-words: Invenção de Orfeu. Myth. Memory. Dream. Orphic.

Introdução

Uma importante característica presente em *Invenção de Orfeu* é a estreita relação da poesia com o mito. Em uma investida mitopoética, através do verbo, o poeta busca recompor o mundo inicial por meio da desarticulação da linguagem que procura imitar o real, volta-se para o mágico, para memória ancestral e para o órfico em que a metáfora, o mistério e o sagrado são privilegiados.

Os mitos nos atingem principalmente através da memória coletiva, veiculado seja por meio da tradição clássica e/ou arcaica dos povos primitivos ou por sua transposição para uma forma literária, o que possibilita a sua permanência,

seu desenvolvimento e sua atualização. Através da literatura é possível constatar a permanência do mito, seja em suas categorias ou nas suas identidades de categorização. No entanto, como afirma Jabouille (1993),

a versão literária de um mito não é o mito – o mito é a estrutura profunda e universal que sustenta a narrativa -, a análise das materializações é importante não só para conhecer os hipotéticos “universais” psicológicos como para compreender, de uma forma integradora, os elementos caracterizantes de cada momento e de cada lugar da história, que se reflete, naturalmente, nas obras literárias contemporâneas (JABOUILLE, 1993, p.21).

Dessa maneira, há no mito um caráter especificadamente estético, no sentido de que a mitologia pode ser vista como a matéria que

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. E-mail: bavarov@terra.com.br

se originou tudo, o elemento primário, terreno e modelo para a poesia. A volta da mitologia na literatura moderna aponta para captação do essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade, etc. Além desses pressupostos, podemos dizer que quando um poeta recorre ao mito em seus textos, na verdade, está em busca de um elemento intemporal e exemplar para o drama do homem no seu tempo.

Mircea Eliade (1998) chama a atenção para o fato de que o termo mito recebeu historicamente variadas interpretações. Os eruditos do século XIX o consideravam ‘fábula’, ‘invenção’ e ‘ficção’; os modernos, como era compreendido pelas sociedades arcaicas, contrariamente, o considera uma ‘história verdadeira’, que carrega consigo um caráter sagrado e exemplar. O mito carrega uma multiplicidade de significados, situação que se torna uma tarefa difícil encontrar uma definição única que abarque sua complexidade significativa. Mircea Eliade (1998) apresenta uma definição que, para ele, parece menos imperfeita e mais ampla.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros tempos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras (ELIADE, 1998, p.11- *grifos do autor*).

Pelo caráter simbólico que carrega, o mito pode ser considerado manifestação artística e

geradora de arte. Em todas as civilizações os mitos são fontes de inspiração para os mais diversos tipos de expressões artísticas, assim como as fantasias e criações imaginárias dos sonhos são também estímulos à atividade artística. Ao se relacionar com o mito a literatura tende a explicar, a clarificar e desenvolver o mito de que havia nascido de forma fragmentária e, por vezes, pouco coerente. Desse modo, o mito se dilui de suas características originais para transformar-se em vários gêneros literários, torna-se lenda, saga, fábula, conto, etc. “O *sermos mythicus*, enquanto linguagem simbólica, permite [...] dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir. Ou dizê-las de outra maneira” (JABOUILLE, 1993, p.44). Assim, a literatura está estreitamente associada à dimensão mítica, no sentido de que uma das fortes marcas da natureza literária, como a do mito, é promover o encontro do indivíduo com a memória profunda (*anamnese*) da cultura. Situação que permite ao homem pensar sua vivência individual e coletiva e questionar tanto o seu próprio destino, como o da humanidade.

É também significativo o modo semelhante em que tanto o mito quanto a literatura vão conceber o tempo e o espaço. O tempo mítico consiste na competência de resgatar o passado, revocá-lo. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, que no mito se revela tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. No espaço mítico, a literatura pode chegar a lugares impossíveis, podendo se configurar por um modelo simbólico nos remetendo a um lugar ancestral da cultura.

Outra importante característica do mito que podemos relacionar com a literatura refere-se à transformação do caos em cosmos, que pode ser considerada a própria essência do mito. De acordo com Mielietinsky (1987), a principal destinação da

mitologia é explicar o lugar do homem no mundo de modo que procure encontrar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e, sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético (MIELETINSKY, 1987, p.196).

Para Mielietinsky, no século XX, ocorre o fenômeno da ‘mitologização’ da literatura, quer como fenômeno artístico, quer como visão de mundo diretamente relacionado ao seu tempo, que presenciou revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a História da humanidade abalando toda sua estrutura social. É por isso, nesse caos, que a literatura busca o cosmos revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar os limites histórico-sociais e espaços-temporais o que acarretou a ela um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente.

Ernest Cassirer (1985) aponta para o alto poder da palavra no universo mítico das cosmogonias, chegando mesmo a ser comparada ao poder dos deuses, ou mesmo, maior que eles. Ao analisar a relação entre linguagem e mito, o teórico assinala a possível origem comum da consciência mítica à consciência linguística no sentido de que ambas as linguagens assentam-se na mesma concepção mental: o pensamento metafórico.

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai despendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas (CASSIRER, 1985, p.106).

Desse modo, como as metáforas, o mito exerce a função de fazer falar os níveis mais profundos do ser humano. Por meio da expressão simbólica o homem pode vislumbrar seus questionamentos mais íntimos, que também são universais.

Este mecanismo de fazer falar o incognoscível, desejo do homem de todos os tempos, se realiza plenamente na criação artística. Mas, o mais importante para expressão literária não é a ideia de que os mitos são metáforas do comportamento humano, mas o modo que a linguagem será trabalhada pelo escritor, por meio da elaboração de metáforas e imagens que busquem o conhecimento original, na tentativa de expressar em verbo um tipo de conhecimento que é oculto aos homens. É também por causa desse desejo, intrínseco ao homem, que uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem desse tempo. Em um mundo caracteristicamente fragmentado e complexo os artistas aspiram, por meio da visão mítica, a reconquista da unidade perdida.

Um recurso utilizado para a recuperação desta unidade perdida pode ser notado na tentativa da reconquista da linguagem original, do início dos tempos. Para estes termos é essencial observarmos as considerações de Giambattista

Vico em seus *Princípios de (uma) Ciência Nova* (1979), em que o filósofo italiano expõe a ideia de que a linguagem poética seria primitiva e que os homens passaram dela para a racional, sendo ambas intimamente ligadas. Mais do que isso, ele concebe a linguagem poética como fato natural e, por conseguinte, entende as imagens não como desvios da linguagem, como consideravam os retóricos, ampliando o pensamento de sua época. Para Vico, “[...] os homens do mundo nascente (*fanciullo*) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas” (VICO, 1979, p.42). Desse modo, enquanto o discurso poético moderno se realiza de maneira “artificial” ou diferentemente da linguagem corrente, observa Vico, na idade primitiva do homem a linguagem era exercida de forma distinta. Enquanto a linguagem poética moderna se esforça para exprimir-se de maneira imaginativa, a linguagem primitiva a exprimia naturalmente. Esse procedimento nos é explicado por Antônio Lázaro na introdução aos *Princípios de (uma) Ciência Nova*:

Quando, por exemplo, se pensa nos eventos descritivos pela mitologia como apenas ficções extravagantes, ou quando se inclina a tratar trabalhos de poesia ou pintura como objetos de prazer ou de entretenimento, deve-se tomar cuidado em não projetar essas atitudes nos povos antigos. Houve períodos em que, longe de ser encarada como uma espécie de embelezamento dispensável da existência civilizada, a poesia era, ao contrário, do modo natural da expressão humana. (LÁZARO *apud* VICO, 1979, p.XXI).

Portanto, podemos dizer que o estilo imaginativo da lírica moderna apresenta um caráter inegavelmente relacionado (ou uma espécie de retorno) à linguagem primitivo-infantil dos primórdios do homem. Nessa perspectiva, tanto a poesia quanto a imaginação apresentam vigorosas fantasias.

Os primeiros homens das nações gentílicas, quais infantes (*fanciulli*) do nascente gênero humano, como os caracterizamos nas *Dignidades*, criavam, a partir de sua ideia, as coisas, mas num modo infinitamente diverso daquele Deus. Pois Deus, em seu puríssimo entendimento, conhece, e, conhecendo-as, cria as coisas. Já as crianças, em sua robusta ignorância, o fazem por decorrência de uma corpulentíssima fantasia. E o fazem com uma maravilhosa sublimidade, tamanha e tão considerável que perturbava, em excesso, a esses mesmos que, fingindo, as forjavam para si pelo que foram chamados ‘poetas’, que, no grego, é o mesmo que ‘criadores’ (VICO, 1979, p.76).

Partindo dessa lógica, Vico considera que os primeiros poetas é que devem ter nomeado as coisas, “[...] a partir das ideias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sinédoque” (VICO, 1979, p.90). O filósofo reafirma que, no nascimento da poesia, o poeta e a criança assemelham-se. Assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez. Para Vico, “[...] as crianças com as ideias e nomes de homens, mulheres e coisas, que pela primeira vez viram, aprendem e chamam, a seguir, todos os homens, mulheres e coisas, que tenham com os primeiros alguma semelhança ou relação” (VICO, 1979, p.92), sendo esta a grande fonte natural dos caracteres poéticos, com os quais naturalmente pensaram os povos primitivos. Para concluir, Vico apresenta a ideia de que a idade de ouro da humanidade é o tempo em que, como explica Antônio Lázaro (em nota da introdução à obra do filósofo italiano), “[...] se degradaram as grandes metáforas dos poetas teólogos e/ou fundadores e inventores” (LÁZARO *apud* VICO, 1979, p.149).

O pensamento de Vico (1979) não exerceu considerável influência no campo dos estudos literários em seu tempo. O motivo da falta de prestígio do filósofo se deu principalmente pelo avanço de suas ideias, das quais se ressaltam suas teorias sobre os limites da razão, atribuindo, assim, à imaginação um papel nunca antes concebido. Essas questões postas por Vico contradizem e

criticam as afirmações de Descartes sobre as ideias claras e sobre o bom senso.

Vico (1979) divide a humanidade em três estágios (o divino, o heroico e o humano), os quais representam, cada um à sua maneira, sua língua e visão do mundo. O estágio inicial (nos deteremos neste, pois é o que nos interessa aqui) corresponde a uma visão criadora ou poética, sustentado pela metáfora. Antonio Candido (2004) explica bem este estágio da humanidade concebido por Vico.

Antes de conhecer as causas racionais dos fatos, o homem as imagina, as cria pela força da imaginação e as considera em seguida como realidades exteriores a ele. Poesia, neste sentido, é a criação a partir da fantasia, que é potente no primitivo como na criança, e que vai diminuindo à medida que se desenvolve a razão. Trata-se, portanto, de uma forma de ajustamento ao mundo, um modo especial de ver as coisas e o homem. A linguagem poética, eminentemente criadora, nasce da necessidade de exprimir, mas não sucede a uma linguagem não-poética; pelo contrário, precede-a, tanto assim que o verso sempre surge antes da prosa. Com o correr de tempo e o aparecimento da linguagem racional, da explicação racional, etc., a forma anterior perde a sua exclusividade, mas permanece ao lado da outra. O poético se prolonga pelo racional, ou metafísico, adentro (CANDIDO, 2004, p.146-147).

De acordo com Alfredo Bosi (1997), “[...] toda (a *Scienza Nuova*) [está] voltada para entender a natureza do trabalho poético, o ser da Poesia, em termos de linguagem, cuja ordem imanente se colhe na unidade de sentidos, memória e fantasia” (BOSI, 1977, p.10). Desse modo, a poesia imaginativa e o mundo dos primórdios estão intrinsecamente ligados, e a modernidade poética vai refletir, principalmente, através da imaginação, do uso da metáfora e da evasão da vida cotidiana, esse modo de criação. O que está de pleno acordo com a poética de Jorge de Lima, realizada em *Invenção de Orfeu*. Assim, a situação da poesia, em tempos de aguda autoconsciência, se realiza com uma

[...] lucidez nova que adelgaça a sua carne e deixa transparecer uma armação óssea. Ela se dispõe, então, ao lado de um pensamento que analisa enquanto imagina, abstrai enquanto forma, depura enquanto cria. Sua matéria passa da aristotélica “imitação das ações humanas” ao “impossível crível”, fórmula viquiana e barroca do verossímil: produto da imaginação que, nem por isso, deverá ser exorcizado com o selo do absurdo (BOSI, 1977, p.211).

Mesmo nesses tempos, ingratos para a sensibilidade heroica, o poeta procura reconquistar, “com arte e indústria” o poder inventivo da linguagem, que lhe é conatural, e tenta evitar a redução do seu discurso a um universo de juízos convencionais (BOSI, 1977, p.211).

Esta concepção da poesia como obra do instinto e da imaginação se afirma novamente na segunda metade do século XVIII, como reação ao domínio do classicismo francês na Europa. Neste momento, o pensamento pré-romântico e romântico o divulga por toda Europa. Tendo como principal representante o *Sturm und Drang* (1770) de Herder, Goethe e Schlegel entre outros românticos alemães que “[...] acreditavam que a poesia é obra do instinto e da imaginação livres, que ela é mais espontânea e genuína nos períodos iniciais da civilização, na juventude da humanidade, quando o instinto, a imaginação e a tradição oral eram mais fortes do que a razão e a reflexão, quando a ‘poesia era a linguagem natural dos homens’[...]” (AUERBACH, 2007, p.343). É desse pensamento que provém a ideia de que a poesia do tempo moderno deve retornar à sua fonte primordial, a do “espírito do povo”, para se tornar verdadeira. E soma-se a isso, como salienta Auerbach, o fato de que o objetivo da imaginação primitiva é estabelecer “[...] limites fixos como proteção material e psicológica contra o caos do mundo circundante” (idem, p.352). Pensamento que concorda plenamente com o ideal primordial do mito, como já dissemos, de transformar o caos em cosmos.

Dessa forma, a linguagem poética não se

limitará apenas a um papel comunicativo. Ela supera esse caráter pragmático, utilitário que deseja contar algo. Ela quer reviver a experiência primeira da nomeação das coisas do mundo, como nos primórdios. Esta experiência é essencialmente poética, inaugural e anuncia um novo mundo, ilumina o mundo sombrio em que vivemos e anuncia um mundo extraordinário e que contém uma plenitude inacessível. Este narrar inaugural é *poiesis*, fundação de um novo mundo. “A palavra originário significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência” (HEIDEGGER, 2010, p.199). Desse modo, para Heidegger (2010), em um sentido essencial, a própria linguagem é *poiesis*.

Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia, a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis* em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis* (HEIDEGGER, 2010, p.189).

Para Heidegger (2010), inversamente do que se poderia pensar, a linguagem possui o homem e não o contrário. E este só se realiza enquanto tal pela linguagem, pois “[...] a linguagem é a morada do ser [...]”. No entanto, o homem, no cotidiano, inverte essa relação. De modo que ele passa a usar a linguagem em vez de deixar-se manifestar por ela. Desse modo, o sentido original da palavra é ocultado e sua poesia desaparece. Para o filósofo, só a linguagem poética é capaz de desautomatizar a palavra de seu uso banal e fazer reaparecer sua originalidade. Nesse sentido, podemos dizer que a linguagem poética e/ou original, como concebida por Heidegger, se assemelha ao mito, concebido como origem, pois o mito também funda/cria um mundo como qualquer obra de arte.

Ao se tratar da linguagem primordial não podemos deixar de mencionar o Gênesis bíblico,

não como verdade revelada, mas como um campo simbólico da civilização ocidental e na sua relação com a linguagem criadora. Nesse sentido, o texto bíblico nos apresenta a linguagem como veículo místico que propicia a criação por meio do verbo. Nela está registrado o primeiro momento da criação, momento que está diretamente relacionado com a linguagem e o aparecimento do homem no mundo. Dessa forma, como observa Frye (2004), a ‘palavra’ bíblica,

inclusive o logos do Evangelho de João, estão solidamente enraizados na fase metafórica da linguagem, quando a palavra era um elemento do poder criativo. Segundo o Gênesis, 1:4, ‘Deus disse, faça-se a luz; e a luz se fez’. Ou seja, a palavra foi agente da criação que levou a coisa a ser (FRYE, 2004, p.42).

Nesse sentido, é sugestiva a semelhança da palavra bíblica com a linguagem mitológica dos primórdios. Do mesmo modo, a poesia que deseja resgatar este mundo original se utilizará da metáfora como meio de criação do poético. De modo que, nesse sentido, poderíamos dizer que a literatura é descendente direta da mitologia. A poesia, como o mito, “[...] recria algo que, na sociedade, é primitivo e arcaico [...]” (idem, p.64). Dessa maneira, como aponta Benjamin (2011),

o ritmo da criação da natureza (conforme o Gênesis, 1) é: Haja..._ Ele fez (criou) _ Ele chamou”, no início e no fim dos atos, aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. Este começa com a onipotência criadora da linguagem, por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia. Ela é aquilo que cria, e perfaz, ela é palavra e nome. Em Deus o nome é criador por ser palavra, e palavra de Deus é saber por ser nome. “E Deus viu que isso era bom”, isto é: ele o conheceu pelo nome. A relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro meio do conhecimento. Isso quer dizer: Deus tornou as coisas cognoscíveis ao lhes dar nomes. Mas o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece.(BENJAMIN, 2011, p.61)

Segundo Benjamin, Deus não criou o homem pela palavra, não o nomeou e nem

o submeteu a ela. Mas o ofereceu a mesma linguagem que utilizou para criar o mundo. Assim,

o homem é aquele que conhece na mesma língua em que Deus cria. Deus criou o homem à sua imagem, criou aquele que conhece à imagem daquele que cria. É por isso que, quando se diz que a essência espiritual do homem é a linguagem, essa frase precisa de uma explicação. Sua essência espiritual é a linguagem, em que ocorreu a criação. A criação começou na palavra, e a essência linguística de Deus é a palavra. Toda linguagem humana é tão só reflexo da palavra no nome. (BENJAMIN, 2011, p.62)

Dessa maneira, podemos notar que a linguagem comum do homem não é a mesma palavra criadora divina. É nesse sentido, que o homem desejoso de retomar essa linguagem criadora do início dos tempos redimensionará a linguagem comum transfigurando-a em linguagem poética. O homem se transformará em poeta, semi-deus e demiurgo. Nesse sentido, não é gratuita a escolha de Orfeu, o primeiro poeta, por Jorge de Lima como figura central de seu poema.

De acordo com Dante Tringali (1990, p.10), Orfeu sempre esteve associado ao mundo da música e da poesia, pois era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas, e de Oeagro. Destacava-se como cantor e tocador de lira. Sua voz e o som de seu instrumento eram dotados de poder mágico que abrandava o coração dos homens e das feras, fascinando a todos os reinos da natureza. Nada se furtava à virtude humanizadora de sua lira e de seu canto. Cumpre notar que, além da harmonia divina de sua música e de seu canto, revelava aos homens os mistérios de uma nova religião. O mito de Orfeu e as manifestações

do espiritismo órfico subsistem através de seus motivos, temas e arquétipos nas mais diversas áreas artísticas, com singular predileção na literatura e na música. Em um sentido amplo, a arte órfica é concebida como criação livre e não como imitação.

O grande estudioso da escrita de Orfeu, Marcel Detienne, classificou-a como caracteristicamente inventiva e polifônica. Orfeu é o cantor do começo dos tempos, do tempo primordial². Além disso, os órficos eram “renunciantes” e buscavam a idade de ouro, no pensamento órfico a grande divindade oracular é a noite recebedora do saber mântico mais alto. Diferentemente do mito de Prometeu, considerado o herói cultural que representa o esforço laborioso, a produtividade, o progresso ligado ao ‘princípio da realidade’, Orfeu representa o polo oposto.

O mito de Orfeu foi revisitado por Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* numa tentativa de recuperá-lo em seus múltiplos significados na modernidade. O poeta procura explorar e transcender algumas possíveis significações, recriando-o ou simplesmente concordando com sua origem antiga. Em uma nova escritura, Jorge de Lima traz para a modernidade suas reflexões sobre o sentido do mito e a respeito do próprio Orfeu, numa espécie de revalorização de concepções necessárias ao mundo moderno, que no momento da criação do poema apresenta uma série de conflitos provenientes dessa “modernização”: o apagamento do eu, o rompimento com a estética

2. O Orfeu do séc. IV a.C. era uma voz que não se assemelhava a qualquer outra. Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens e dos deuses mas sempre em intenção de um grupo humano, a voz de Orfeu começou além do canto que recita e canta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de exceção é marcado por dois traços: um designa Orfeu para o mundo da música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem. Quanto a outra singularidade, ela é apontada nos *Persas* de Timóteo pela relação de engendramento: a lira de Orfeu não é um objeto técnico, construído, fabricado como o de Hermes que é orientado para o espaço socializado da música (festas e banquetes) ou para a atividade de arquitetônica como o instrumento dado pelo deus de Anfión, a lira-arquiteto que põe as pedras no lugar na construção da muralha. Muito ao contrário, foi Orfeu quem engendrou e procriou a lira ou a cítara. Sua atividade era a do *teknouín* e não do *tektáinestha*. O canto de Orfeu jorra como uma encantação original. Ela se canta mais em seus efeitos que em seu conteúdo. (...) Desde que a voz de Orfeu penetrou no mundo dos homens, para além do primeiro círculo dos guerreiros trácios, ela se escreveu, fez-se livro e foi escrita múltipla (DETIENNE, 1991, p.88).

tradicional, a guerra, etc. Desse modo, a figura de Orfeu está presente de forma constante no poema de Jorge de Lima, seja de forma explícita (pelo próprio mito) ou de maneira metafórico-simbólica (pelo significado do mito em sua representação figurada).

A presença de Orfeu pode ser vista de maneira exemplar na estância VI, do Canto Décimo, de *Invenção de Orfeu*. Neste momento, Orfeu representa a pureza, e seu canto percorrerá as superfícies perdidas, as palavras vivas. Orfeu é o pacificador do mundo e o libertador com seu jorro de palavras e escrita fluente. A presença de Orfeu, através de sua força mítica possibilita ao poeta romper com o tempo cronológico e com o mundo presente, considerado por ele como ruim, de forma a transfigurá-lo em sua poesia em um desejo de reencontrar um mundo diferente do de então, o mundo primeiro, isto é, perdido.

Nesse sentido, o Tempo, no poema, se relacionará de maneira estreita ao mito. O tempo mítico consiste, justamente, na competência poética de resgatar do passado, de revocá-lo, abolindo a distância. O mito através das formas culturais, especialmente artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço, que no mito se revela tanto nas formas culturais primitivas como nas modernas e atuais. Desse modo, como aponta Eliade, sentimos na literatura, de maneira mais intensa que em outras expressões artísticas, o anseio de atingir um tempo diferenciado daquele que somos ‘obrigados a viver e trabalhar’ revelando que o homem moderno preserva, ainda que pouco, um comportamento mitológico. Os traços de tal comportamento “[...] revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do ‘princípio.’” (ELIADE, 1998, p.164-165).

Outro elemento, característico da expressão

do mito é o espaço mítico. Pela poesia pode-se gerar um lugar excepcional, pois nesse ambiente diferenciado do real não contam mais as impossibilidades físicas. O espaço pode se realizar, nesse momento, por meio de um modelo simbólico que nos remeta a variados topos da nossa cultura ancestral. Essas condições também nos revelam o caráter utópico empreendido pelo poeta, já que a apresentação do espaço de maneira diferenciada da concepção tradicional alcança um redimensionamento, onde se pode esperar por relações imprevistas e encontros paradoxais. É o que ocorre também em relação ao redimensionamento do tempo, que é “reescrito”, não por meio da convenção cronológica e linear, mas através da memória, da fantasia e do sonho. Acrescenta-se a este redimensionamento do tempo-espaço, a preocupação metalinguística limiana do desejo de reencontrar os cantos primeiros (de Orfeu: o primeiro poeta), como diz o poeta de “palavras vivas”.

Estava decorrido. E o remo leva-me.
Nem sei como se deu. Mas arrastado
de mim. Palavras. Índole. Deixai-me,
indo sem mim. Depois nem mais
consciência.
Nem mais a minha mão nem um rumo
igual.
A consciência de fora me solvendo.
Enfim, tudo vazio, enorme ser,
contendo-se divino no seu ritmo,
voraz ritmo implacável, inconsciente,
no gesto em que fiquei tocando as coisas,
e as coisas desfazendo-se em mim próprio:
o trânsito de Orfeu para a pureza,
o trânsito de Orfeu para a inconsciência,
superfícies perdidas, cantos virgens,
fogos dourados de palavras vivas,
sangue das luzes inundando o tempo.
Havia essa presença que não há (LIMA,
1958, p.878)

O que vemos aqui é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico perfeito. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que o poeta deseja vivenciar os momentos

de um mundo inicial. Esse aspecto é notado não só por seu desejo de voltar ao passado, mas também pelo próprio ritmo do poema entregue à inspiração divina, livre de quaisquer amarras e por suas imagens. O poeta busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo edênico do passado mítico e seu poema.

Invenção de Orfeu conserva uma estreita relação com a lenda de Orfeu. Jorge de Lima ao elaborá-lo se apropria do mito de Orfeu, o primeiro poeta e o pacificador da natureza, que mediante seu canto possibilita a criação de um novo mundo por meio da crença no poder restaurador da palavra. Assim, o poeta tenta recompor o mundo original através da volta a um tempo mítico, em que a palavra recebe um caráter mágico e transformador, características estas também próprias da poesia moderna. Nesse sentido, o poema de Jorge de Lima relacionará o mito à poesia de maneira intrínseca.

Uma figura literária que ajudará Jorge de Lima em sua procura pelo verbo original é a Musa. O poeta, auxiliado pelas musas e pela graça, busca atingir as camadas mais profundas do ser através da correspondência entre o mundo edênico do passado mítico e seu texto.

Na Grécia antiga, a memória foi encarnada pela deusa Mnemosyne, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas Musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, situação que o assemelha ao profeta. É a testemunha inspirada dos ‘tempos antigos’ e da ‘idade das origens’. Segundo Vernant, a memória (Mnemosyne) caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. Mnemosyne tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. Mnemosyne não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado,

mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*archê*), primordial, original da formação e organização do mundo. A memória mítica e arcaica, portanto, tem, segundo Vernant (1990), a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo (VERNANT, 1990, p.105-131).

No âmbito literário moderno, é interessante a perspectiva desenvolvida por Vico em seu *De antiquíssimo Itolorum sapientia* (1710), no qual percebemos a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia.

Entre os Latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recolhidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significa também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que as dá, e que os Gregos chamaram “fantasia”, e nós comumente dizemos “imaginar” dizem os Latinos memorare (VICO *apud* BOSI, 1977, p.200).

Desse modo, de acordo com o pensamento de Vico, podemos dizer que a criação poética é fruto da memória, no sentido em que ela “[...] aparece como faculdade de base” (BOSI, 1977, p.204). E o meio pelo qual se modela a imagem é a fantasia. Desta se produzem tanto os mitos quanto a prática poética em si, o texto. Aliado a isso, podemos pensar que a memória no texto literário tem o papel de reelaborar o que foi vivido (ou imaginado) pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema. Sem essa reelaboração a memória simplesmente representaria o passado comum a qualquer pessoa.

A memória e sua representação na figura da musa será um elemento importante e frequente na poética de Jorge de Lima, se fazendo presente em toda sua poética e significativamente em *Invenção de Orfeu*, auxiliando o poeta em sua criação. Em

todo *Invenção de Orfeu*, o poeta é amparado por uma quantidade enorme de musas que estão presentes em todos os Cantos, retiradas da tradição literária ou mesmo criadas por ele. No primeiro caso, são representadas por Inês de Castro, Lenora, Eurídice, Beatriz, Ofélia, Penélope, Eumetis, entre outras; no segundo, está figurada em Mira-Celi e também provenientes de sua infância como Francisca, Lis, Celidônia, etc. Portanto, o poeta cria auxiliado por inúmeras divindades.

É interessante notar a impressionante quantidade de musas mortas presentes em *Invenção de Orfeu*. Em geral, são iniciáticas e ligadas ao reino dos mortos: Eurídice, Lenora, Ofélia, Beatriz, Inês, Mira-Celi e Celidônia. Esta característica das musas limianas parece conter o pressuposto básico da “falta” que nos remete ao caráter órfico de *Invenção de Orfeu* – o poeta canta, como Orfeu, a falta de sua musa, caso contrário a sua “viagem” (o poema/o seu canto) se extinguiria³.

A presença da musa Inês de Castro em *Invenção de Orfeu* mostra-se extremamente relevante para pensarmos sobre a particularidade do uso da memória na poesia de Jorge de Lima. Pois, como relata o poeta, um de seus primeiros momentos de alumbramento poético ocorreu em sua infância, exatamente na leitura do episódio de Inês de Castro, feita pelo seu pai – e depois feita por ele mesmo –, experiência que funde a realidade (a presença paterna) com a literatura (o texto poético de Camões e sua leitura).

Na estância XIX, do Canto Segundo, o poeta canta um lugar bucólico intrinsecamente ligado à sua infância. A este ambiente se relaciona à musa Inês de Castro, que também habita uma ilha paradisíaca. Nesse momento, o poeta traz para

seu poema o elemento sensual e reconta a famosa história de Inês de Castro, que representará uma espécie de guia ou símbolo para um novo mundo recomeçado: “[...] vai ser constelação de um mundo novo, /Esperança maior de eterno povo” (LIMA, 1958, p.705).

É o que também ocorre com, outra musa importante da poesia limiana, Mira-Celi. Associada ou integrada a Inês de Castro ela é ubíqua e sua presença é sentida nos jardins intemporais, ou seja, em um lugar, poderíamos dizer, utópico e/ou originário. A musa criada pelo poeta o ajuda a captar os momentos de eternidade contra o mal representado pela passagem do tempo – o que também pode significar os momentos poéticos.

E veio para Inês justalinear,
a defunta princesa soterrada
que ilumina as comunas recalçadas.
Mira-Celi é sentida em ubíqua
presença nos jardins intemporais
do vasto mar dormido, circundada.

Ela me faz captar esses instantes
de eternidade contra o mal que é o tempo,
ela me torna imenso ou pequenino,
eu enguia de Deus, ou ossos e ossos.
E vendo um campo de esqueletos nus,
ela a magia fê-los encarnar-se.

E canso-me à procura das fugazes
presenças, e momentos das terríveis
ou divinas arquiassas permanentes,
para remanescer as durações,
e para substituir, gravar um símbolo
na casa antiga da árvore perdida (LIMA,
Canto VIII, 1958, p.844).

Em um momento excepcional (e mítico) da criação de *Invenção de Orfeu*, a musa Mira-Celi desce entre o ar e o mar e traz de volta a magia para que o poeta possa se expressar. Talvez este seja um dos momentos mais sublimes do “épico” limiano em que as duas musas mais importantes para o poeta se encontram: Inês de Castro (de Camões) e Mira-Celi (criada por Jorge de Lima). É a musa que

3. A “falta” é um sentimento universal e inerente ao ser humano e especialmente ao artista, assim Valéry o descreve: “Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la – e, desse modo, tender a substituir-se no estado de sentir falta de alguma coisa. Vivemos do instável, pelo instável, no instável: essa é a função completa da Sensibilidade, que é a mola diabólica da vida dos seus organizadores. O que há de mais extraordinário para se tentar conceber, e o que pode haver de mais ‘poético’ para se fazer do que essa força irreduzível que é tudo para cada um de nós, que coincide exatamente conosco, que nos movimenta, que nos fala e é falada em nós, que se transforma em prazer, dor, necessidade, desgosto, esperança, força ou fraqueza, dispõe valores, torna-nos anjos ou bestas conforme a hora do dia?” (VALÉRY, 1999, p.81)..

capacita o poeta a captar instantes de eternidade que representam a poesia em si, é aquilo que faz o texto se tornar poético ou mesmo possibilita apreender o instante poético; o sentimento poético se contrapõe à passagem do tempo inexorável e destruidor de tudo. Neste momento, a poesia recupera o passado como se conseguisse materializar e/ou armazenar o tempo perdido em seus versos. Nesse sentido, a passagem do tempo para o poeta é vista de maneira negativa, pois é por causa desse movimento temporal que tudo se destrói e se acaba. Assim, os bons momentos do passado, principalmente os relacionados à infância, tanto ao passado infantil do poeta quanto ao referente à infância da humanidade – que de acordo com a ideologia cristã representa o tempo anterior à Queda – são buscados na tentativa de se alcançar a eternidade, materializando-a por meio de pequenos instantes poéticos.

Mira-Celi é proveniente de sua poesia anterior, “Enunciação e Encontro de Mira-Celi” (1943), é caracterizada por sua complexidade interpretativa e está associada à infância do poeta. Neste livro, a criação poética estará intrinsecamente ligada à inspiração e à busca do sagrado. É o momento no qual Jorge de Lima constituirá uma relação profícua com a linguagem mística e com a estética surrealista, estabelecendo afinidades com o mundo noturno, o onírico e o fabuloso, propiciando imaginação, magia e inspiração em sua poesia. Ela será o motivo condutor de sua poesia, como o próprio poeta enuncia nos primeiros versos de seu poema número dois: “Tu és, ó Mira-Celi, a repercutida e o leitmotivo/ que aparece ao longo de meu poema” (LIMA, 1958, p.507).

Possuído pelas musas o poeta é o intérprete de Mnemosyne. Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível. É através da memória,

que a unidade é revelada. Nela, presente passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de Mnemosyne, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível. Esse poder ontofânico (clarividência recebida da memória [Mnemosyne]) pode ser evidenciado hoje na experiência poética, isto ocorre quando a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo. Desse modo, ao trazer a figura das musas de volta, de um passado mítico, ao nosso tempo, o poeta faz o mundo e o tempo recuarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez e oferece ao leitor moderno um espaço para reflexão a respeito do fazer poético e da própria criação artística.

O desejo de volta ao tempo das origens impulsionará o poeta ao redimensionamento da linguagem vivenciada por ele no tempo presente. Para isso o poeta estabelecerá um diálogo frutífero com o sonho e a magia. O que naturalmente nos leva a relacionar a poesia de Jorge de Lima ao Surrealismo, não de maneira programática, mas como um diálogo frutífero em que o poeta se utiliza de elementos formais do surrealismo na elaboração de sua poesia. Jorge de Lima trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito, a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas, a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Nesse sentido, a sua poesia não almejará a cópia do real, mas sim a sua transformação. Para isso, o

poeta utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. A presença do surrealismo com seu pressuposto básico da repulsa ao realismo positivista, que, para Breton, significava um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável, empobrecendo o caráter imaginativo da arte que provém dos sentimentos é perfeitamente visível tanto nas fotomontagens quanto na lírica final de Jorge de Lima. Para se afastar do reino da lógica, que nos governa através do racionalismo fundamentado pela utilidade imediata e voltado para o senso comum, os surrealistas apontam as portas dos sonhos. Para estes, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento por não estar preso estritamente ao racional. Nesse sentido, a imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade.

O surrealismo renovará a imagem poética utilizando-se desses recursos, principalmente se vinculando ao onirismo. Comumente, na poética tradicional, a imagem tem como característico de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes. Desse modo, ao construir suas imagens os artistas surrealistas transgridem a ordem natural das comparações, provocando um choque intenso na sua linguagem – o que nos leva a percorrer os caminhos do sonho e da imaginação. É a partir dessa perspectiva que a poesia moderna trabalhará a imagem em sua criação poética.

Podemos ver este posicionamento do poeta na estância IV, do Canto Sétimo. Neste momento, o poeta se encontra em estado de sonho e não sabe como resultará seu poema, ele flui livremente e apenas depois de estancada a inspiração o trabalho

poético reorganizará o texto primeiro, apurando-o. Também vemos explicitamente que o poeta está em busca das palavras ancestrais, simbolizadas pelas chaves que ele diz buscar no início do poema. Isto pode significar que sua viagem escritural procura encontrar o verbo primeiro, do tempo da nomeação das coisas. Nesse sentido, vemos sua tentativa de voltar ao tempo primordial, onde as palavras foram pronunciadas pela primeira vez. É o desejo da renovação do vocabulário comum e gasto pelo uso repetitivo transfigurado na palavra nova (que pode também ser relacionada à ‘boa nova’ de Cristo), resgatada do tempo paradisíaco da criação. Como um demiurgo, o poeta deseja renovar a poesia e o mundo através do verbo novo. É por isso que Jorge de Lima utiliza-se da palavra simbólica mítica e da imagem inusitada assemelhada à surrealista: é sua tentativa de retrabalhar esta linguagem gasta, trazendo para ela o sentido de renovação. Para isso, ele recebe a ajuda do sopro divino (a graça) simbolizado pelo vento que nos entreabre as asas.

Podemos ver, neste poema, o desejo de renovação e a busca do tempo original pelo poeta-profeta no verso “[...] ó páscoas que previ, ó terras que aspirei [...]” (LIMA, 1958, p.800), que se encerra na associação do poeta ao vidente, misturando poder de vidência e desejo de renovação do mundo e da poesia.

Palavras ancestrais, previmos que eram
chaves,
e fomos nada mais, que puros arrastados.
O vento é sempre um ser que nos entreabre
as asas.
Ó vai-te em vento ser um doce verso alado.

A mágoa a nossos pés pendia-nos a fonte,
a fronte era um convés de naufragos
chorando.
Ó páscoas que previ, ó terras que aspirei,
o verso nasce aqui mas corre em outros
vales.

Mas por encantação às vezes volto a mim,
perdido da canção, regresso às ondas raras
que as cinzas guardarão, ó últimas grisalhas,
que as mágoas comerão, ó cândidas
voragens!

A 1, A 2, A 3, vogais locomotivas.
Que assonâncias sem leis, o duro céu
queimado!
Ferragens no sem-fim. Eterno desfio.
Ah! sempre um serafim correndo paralelo.

Valente mente e ação, galope cordas
bambas.
E aquela vocação triângulos tocando;
tocando sempre sou por esta tentação;
não sei por onde vou: criatura e abstração.

Sonâmbulo salvei algumas andorinhas.
Depois relerei. Que enquanto quero: andar
olhando os girassóis que rondam meu olhar,
queimar-me em outros sois, plantar-me em
outras vinhas. (LIMA, 1958, p.800)

Invenção de Orfeu anuncia de forma simbólica a conquista do mundo anterior à Queda, pelo verbo. Nesse sentido, a criação desse mundo/poesia almejada pelo poeta se dá não apenas pela descrição do ambiente paradisíaco, mas através do verbo, refletindo este ambiente na busca da palavra desse tempo. Isto é, metaforicamente, do momento da nomeação das coisas, da palavra dita pela primeira vez, impressionante e poética pela carga de novidade trazida, seja em sua sonoridade, seja em seu significado metafórico. O poeta buscará trazer de volta este sentido primitivo da palavra por meio da renovação de sua linguagem, através da renovação da metáfora ou por meio da busca de uma linguagem mítica, pois o conhecimento racional apresenta-se inadequado e/ou insuficiente e não tem o alcance que o pensamento subjetivo oferece, como comprovam os símbolos do 'pentagrama' e do 'prisma alado'. É somente por esta perspectiva que o poeta pode almejar a reconstrução da linguagem perdida do início dos tempos. Desse modo, ele rompe com o tempo e com o espaço, podendo reiniciar o mundo por meio de um imaginário do passado original, que é motivo de satisfação e alegria, pois o tempo primordial é reconquistado e o novo ambiente é profícuo para a criação. Nessa perspectiva, até mesmo quem não tem voz pode se expressar.

Como dantes agora coexistia
em verbo o pentagrama e prisma alado,
ó eterno itinerário, ó alegria,

ó divina aventura reiniciada.

E agora chega o poema preferido
e os dias mais sutis, e os frutos ázimos
e as promessas mais claras e felizes
e os nascimentos justos e as jornadas.

E agora conseguiram numerar
Aquele canto e aquele puro amor,
E as futuras vivências e este mar
E essas ondas montanhas ontem e hoje.

Falara; e a sua fala palimpséstica
proveio; era abundante, nasceu sábia.
Que fazer desses passos, dessas vestes,
das canções que possuíram outros lábios?

Os símbolos dilatam-se nas mãos;
prosseguem logo as línguas ontem mudas,
e são despertadas searas, diapasões,
e os dedos repousados sobre os tules.

As madeiras sonoras respondiam
os apelos desertos e arenosos.
A divina constância renascia
de dentro das escalas silenciosas (LIMA,
1958, p.882)

Acrescenta-se a isso, estância IX do Canto Segundo, uma espécie de chamamento pelo tempo primordial redimensionado pela linguagem insólita dos versos: "Denomino-vos, chamo-vos de novo/águas descomunais, estrelas virgens,/peixes vivendo em aves, anjos de antes,/sem cartas de vigiar tão doces sumos/derramados nos ares pressentidos" (LIMA, 1958, p.683). Desse modo, impõe-se o desejo do poeta de renovar tudo através da volta ao tempo original, demonstrando que este desejo almejado por ele está estreitamente relacionado ao passado mítico (são exemplares os elementos básicos e por isso simbólicos, da natureza: fogo, água e ar presentes no poema), e o seu descontentamento com o tempo presente.

Denomino-vos, chamo-vos de novo
águas descomunais, estrelas virgens,
peixes vivendo em aves, anjos de antes,
sem cartas de vigiar, tão doces sumos
derramados nos ares pressentidos.
Desejo lavar tudo: o fogo, a água e o ar,
_seres antigos que o homem corrompeu;
desejo ver de novo, de andar de novo,
(LIMA, 1958, p.683).

Na estância X, do Canto Décimo, o poeta valoriza a palavra precisa, expressiva e verdadeira que vem do início dos tempos e se direciona

para a eternidade. Isso também nos remete à preocupação formal do poeta somado a palavra metafórica na construção do poema. Isto se dá justamente por causa das singularidades da inovação semântica representada pelas metáforas inovadoras utilizadas em *Invenção de Orfeu*, o que também pode representar um caminho em direção à salvação. O poeta artesão busca a palavra poética como meio de alcançar seus anseios e a salvação. E esta palavra ideal é a que vem do início dos tempos, sendo, por isso, eterna. O poeta pretende resgatar esta palavra divina que nomeou os elementos do mundo no seu início perfeito, ainda do tempo paradisíaco.

Não a vaga palavra, corrutela
vã, corrompida folha degradada,
de raiz deformada, abaixo dela,
e de vermes, além, sobre a ramada;

mas, a que é a própria flor arrebatada
pela fúria dos ventos: mas aquela
cujo pólen procura a chama iriada,
_ flor de fogo a queimar-se como vela:

mas aquela dos sopros afligida,
mas ardente, mas lava, mas inferno,
mas céu, mas sempre extremos. Esta sim,

esta é que é a flor das flores mais ardida,
esta veio do início para o eterno,
para a árvore da vida que há em mim
(LIMA, 1958, p.885).

No novo mundo que está para surgir o poeta é o novo Adão ou “Adão segundo”, conforme enuncia a estância XIV, representando a reconquista do paraíso pelo homem-poeta. A nostalgia dos primórdios revela-se no desejo da volta ao mundo puro tal qual foi criado por Deus, isto é, o mundo da perfeição. A poesia então está situada no (re)começo da humanidade. Nesse sentido, a realização da criação poética se dá por meio da inocência dos primórdios, tempo anterior à Queda onde o homem não conhecia o pecado. E a palavra poética estabelecerá uma relação estreita com o Verbo divino, como no momento primeiro da criação. Em síntese, o poeta busca, por meio da redenção, reencontrar o paraíso perdido.

Pra conhecer a calma que há na vida
isolemos-nos dentro desses frutos.
Que doçura perene nesses sumos
de cavilosos ácidos despídos!

Os pomares repousam nesses úteros
de rubis, ó maçã redescoberta;
repouso no teu seio como um púreo
pois nesses fins de tempo sou um certo

cavaleiro chamado Adão segundo
flagelado de quedas, e barão
de azorragues de fogo assinalado;

que deseja na beira desses mundos
dormir nas frondes que amanhã virão,
dormir já morto nos futuros pomos (LIMA,
1958, p.888).

Como Orfeu despedaçado após o ataque das *Menades*, Jorge de Lima constrói seu poema através de fragmentos líricos, míticos, oníricos, históricos, biográficos, metafísicos, religiosos. Em busca de uma harmonia mítica, quer transformar o caos presente em um cosmos futuro, perspectiva esta que encerra todo o poema. Numa espécie de eterno retorno, dado pela circularidade do poema e pela imagem da espiral do tempo e do espaço, o poeta tenta resgatar o início dos tempos a partir de metáforas referentes ao paraíso perdido e ao éden cristão, da memória, do poder encantatório órfico e também do sonho, que se revelam por meio da linguagem renovada e das metáforas inusitadas, comparadas às do início da nomeação das coisas. Desse modo, o poema se compõe pelo cruzamento de temas e situações que reaparecem de várias formas ao longo de cada trecho.

Invenção de Orfeu apresenta-se, muitas vezes, de forma obscura justamente devido a essa tentativa do poético reviver uma linguagem perdida há muito tempo, uma linguagem mágica cantada por um poeta ébrio, que se associa (de modo direto) à poesia moderna no questionamento que esta faz da linguagem usual. Dessa maneira, a expressão poética do poeta se enuncia pela da transcendência, está ligada ao mistério das coisas e aos valores inerentes à vida. Como disse Bastide: “[Jorge de Lima desejou] ‘criar uma língua sagrada’ através da transformação da experiência mística

(‘os símbolos correntes’) do poeta convertida em experiência poética, por meio da criação de seus próprios símbolos” (BASTIDE, 1997, p. 129-30).

Na antiguidade, era dado à poesia o poder de tornar presente os fatos passados e futuros, de renovar e restaurar a vida. A palavra cantada “[...] tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação dos cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre o ouvinte” (TORRANO, 1995, p.20). É este poder onto-poético que Jorge de Lima busca trazer para *Invenção de Orfeu*, o poder de instaurar uma realidade própria à poesia, de iluminar o mundo que sem ela extinguiria.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Davi Arrigucci Jr.; Samuel Titan Jr. Trad. Samuel Titan Jr.; José M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

BASTIDE, Roger. Estudos sobre a poesia religiosa brasileira; A incorporação da poesia africana à poesia brasileira. In: *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP/Duas Cidades, 1997.

BENJAMIM, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. Trad. Susana Kampff; Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. SP: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos: A Bíblia e a literatura*. (Trad. Flávio Aguiar) São Paulo: Boitempo, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. (Trad. Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro) São Paulo: Edições 70, 2010.

JABOUILLE, Victor. *Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental*. In: Mito e literatura. Portugal, Mem Martins: Editora Inquérito, 1993.

LIMA, Jorge de. *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro; Forense – Universitária, 1987.

TRINGALI, Dante. O Orfismo. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: Edunesp. 1990

VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. e Int.: João Alexandre Barbosa – Trad. Maiza Martins de Siqueira – Posfácio. Aguinaldo Gonçalves) São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo; Abril Cultural, 1979.

TORRANO, Jaa. Estudo. In: HESÍODO. *Teogonia*
– *A origem dos deuses*. (Trad. Jaa Torrano) São Paulo:
Iluminuras, 1995.

Artigo enviado em: 03/08/2012

Aceite em: 21/12/2012

O Corpo Virtualizado como Corpo Híbrido em *The Accord*

p. 31 - 38

Aline Amsberg de Almeida¹

Resumo

Na obra de ficção científica *The Accord* (2009), Keith Brooke conta a história do homem que construiu o paraíso dentro do espaço virtual, que pode ser habitado por aqueles seres humanos que sofreram a morte do corpo não-virtual. O conceito de virtual explicado por Pierre Lévy e as ideias desenvolvidas por Katherine Hayles a respeito das implicações das novas tecnologias na configuração do pós-humano servem aqui para pensar as possibilidades de entender a morte corporal física como uma transferência entre realidades que transformam o corpo criando assim uma versão do híbrido *corpo-tecnologia*.

Palavras-chaves: Ficção Científica. Híbrido. Corpo. Novas Tecnologias.

The virtual body as a hybrid body in *The Accord*

Abstract

In the science fiction novel *The Accord* (2009), Keith Brooke tells the story about the man who built heaven inside the virtual space. This heaven can be habited by those humans who have died. The concept of “virtual” explained by Pierre Lévy and the ideas developed by Katherine Hayles concerning the implications of the new technologies in the configuration of the posthuman are used here to think the possibilities of understanding the physical bodily death as a transfer between realities which changes the body and creating one version of the hybrid body-technology.

Key words: science fiction; hybrid; body; new technologies .

Sem dúvida, nada é mais absurdo do que o sistema das pessoas que teimam em dizer que a alma é substância diferente do corpo; seu erro provém do orgulho que sentem ao supor que esse órgão interior tem o poder de retirar idéias de seus próprios fundos.

Marquês de Sade,
Da imortalidade da alma

“Noah estava tentando explicar o conceito de realidades fractais, como elas iriam finalmente se combinar para formar uma super-realidade, uma supra-realidade, um universo virtual inteiro no qual os mortos poderiam viver novamente” (BROOKE 2009, p. 12, todas as traduções de *The Accord* presentes neste texto são de responsabilidade da autora). Noah Barakh é o

homem que construiu o paraíso, ou *The Accord* – O Acordo –, um espaço virtual onde se é possível continuar existindo após a morte do corpo não-virtual. “Uma realidade construída a partir da massa de experiência humana, uma super-cidade da mente, uma realidade onde a humanidade poderia viver após a morte” (BROOKE 2009, p. 9). Espaço habitado por memória, onde o humano

¹ Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. E-mail: salineamsberg@gmail.com

é informação e o corpo se torna e se apresenta como forma computacional, constituindo o híbrido humano-máquina feito de realidade virtual.

Esse híbrido é possível dentro da esfera da experimentação, no sentido definido por Deleuze e Guattari (1996), ao descreverem os modos de agenciamento do Corpo sem Órgãos ao valorizarem aquilo que ocorre na superfície, ao contrário de uma busca de um sentido profundo ou escondido da percepção. Além de se relacionar com a noção de criação para Pierre Lévy (1996), para quem o virtual está diretamente ligado à potência, a experimentação constrói as realidades virtuais, e as realidades são multiplicidades e são interconectadas, por estarmos tratando da existência como um composto de camadas e intensidades, possível naquilo que Deleuze e Guattari (1996) chamam de “plano de imanência”.

Em *The Accord*, a realidade virtual é baseada na proposição de que a realidade cotidiana – física, material e palpável, mas também relacional, afetiva, rizomática e, em todos esses aspectos, portanto, corporal – é construída pelo contato com o mundo, pela experiência de existir nele, pela decodificação de suas fórmulas e pela tradução de suas linguagens, como explica Noah: “[...] a cor não é cor, é apenas um conjunto compartilhado de regras para como interpretar diferentes comprimentos de ondas de radiação eletromagnética” (BROOKE 2009, p. 13-14). Dessa maneira, é a própria construção do corpo híbrido homem-máquina dentro da realidade virtual que permite a experimentação e a criação do eu e do outro, através do contato, da sensação, da definição do mundo. Portanto, utilizo o termo ‘corpo pré-virtual’ para me referir ao corpo antes do momento da morte fora do *Accord* ou ‘corpo não-virtual’ para o corpo fora do *Accord* (haja ou não na narrativa uma morte para esse corpo); e o termo ‘corpo virtual’ serve para falar do corpo

que renasceu dentro desse espaço.

Um híbrido se faz da definição e transposição de fronteiras, da troca fluida entre o dentro e o fora. Neste caso, falo da mistura entre o orgânico e o não-orgânico. Essa é uma diferenciação problemática, a partir do momento em que as novas tecnologias, principalmente aquelas emergentes desde a metade do século XX, passaram a fazer parte não somente da construção subjetiva do humano – as extensões do homem, como definia Marshall McLuhan (1964) na década de 60 –, mas adentraram o corpo irreversivelmente, de modo a participar de sua criação. Novas tecnologias começaram abrindo novas possibilidades e passaram a fazer parte da própria definição do humano.

Embora a tecnologia tenha estado constantemente presente no decorrer da história humana de que se tem conhecimento, o século XXI não apenas guarda o embrião de uma provável explosão do elemento humano-tecnológico – já prevista por Hans Moravec em 1988 com um otimismo quase excessivo, embora não sem razão, a respeito dos robôs como próxima etapa da evolução humana –, como também constitui o terreno onde se desenvolve a versão atual desse híbrido corpo-tecnologia, em toda sua potência, visto que a discussão sobre a bomba atômica e a penicilina, longe de ser superada, a cada dia ganha mais espaço, visibilidade e importância. *The Accord*, obra publicada em 2009, participa de uma nova tradição dentro da ficção científica, que vem se desenvolvendo desde a segunda metade do século XX, com uma explosão tecnológica que tem transformado o social, o cultural e o orgânico, principalmente com as ciências quânticas, a nanotecnologia e a internet.

Cabe aqui salientar a tese de Paula Sibilia, segundo a qual, na era da evolução pós-humana, “[...] o corpo humano, em sua antiga configuração biológica, estaria se tornando obsoleto” (SIBILIA

2002, p. 13). Nessa configuração biológica está o corpo organizado, aquele regido pela hierarquia do organismo que, segundo Deleuze e Guattari (1996), deve ser quebrada pela/para a emergência do CsO. Ou seja, num processo de subjetivação onde o eu e o corpo significam a mesma direção, embora não sejam o mesmo elemento, ultrapassando os limites da organização sistemática do organismo lógico e mecanizado.

O virtual como espaço: movimentos do corpo virtualizado

O lugar, quando dotado de significação, ganha memória, torna-se espaço. O espaço, quando manifestado em codificação informática computacional, é virtual. O corpo, ao utilizar esse espaço para a movimentação e a tradução de linguagens, aflora numa faceta de sua condição híbrida: o corpo virtualizado é feito de quebra de fronteiras rígidas, construção de fronteiras de significados e relações de interface.

Pierre Lévy (1996) explica a diferença entre virtual e atual. Segundo o autor, a virtualização “[...] se apresenta como o movimento mesmo do ‘devir outro’ – ou heterogênesse – do humano [...]” (LÉVY 1996, p. 12). A virtualização, entendida como movimento, está intimamente relacionada ao processo de mutação da espécie, do qual o ser humano contemporâneo constitui versão atual, na era da evolução pós-humana apontada por Sibilia e Moravec. O virtual é transformação - ontológica, operacional, determinante. Virtualizar significa problematizar, complexificar e, principalmente, relacionar-se com a potência, enquanto atualizar aponta para a criação a partir de termos que não estavam no problema inicial (idem, p. 16).

Nesse sentido, o espaço virtual em *The Accord*, oferece terreno tanto para a problematização do humano e, conseqüentemente, da morte, quanto para a criação de realidade, na medida em que

a presença aparece imbricada na não-presença, ou seja, temos aí um real virtual que, na oferta da possibilidade do êxodo, ainda complexifica a presença – tanto corporal quando informacional.

Katherine Hayles (1999) observa, ao discorrer sobre como nos tornamos pós-humanos, que a mudança contemporânea de paradigma nas concepções de mundo, vida e realidade se dá fundamentalmente porque a tecnologia muda a matriz de percepção e pensamento, ou seja, as noções de presença e ausência cederam lugar para as noções de padrão e aleatoriedade, fundamentais para a realidade virtual. A exemplo disso, temos o momento em que Priscilla morre dentro do *Accord* e acorda novamente para descobrir que ali não se pode realmente morrer, mas desaparecer e reaparecer, como luzes piscando no eterno retorno do paraíso virtual: “Priscilla é. Uma espécie de. Ela é formas. Padrões. Ela é altos e baixos e ondas e cores caleidoscópicas” (BROOKE 2009, p. 170).

Segundo Hayles (1999), somente a concepção de padrão não é suficiente para pensar a literatura contemporânea, visto que pode ser encontrada e aplicada a qualquer época literária. Contudo, a autora, que pesquisa as manifestações da literatura eletrônica, pensa a noção de aleatoriedade como o vetor complementar da concepção de padrão – tomando o cuidado de não cair numa dualidade opositora. A fisicalidade enfrenta um desafio, já que “o padrão tende a esmagar a presença, levando a uma construção da imaterialidade que depende não da espiritualidade ou mesmo da consciência, mas somente da informação” (HAYLES 1999, p.35).

Hayles (1999) se refere à concepção de presença que define, entre outras coisas, essa fisicalidade e materialidade outrora determinantes do conceito de realidade e que, claramente, não podem sustentar sozinhas as leituras de arte/mundo contemporâneas. A literatura e filosofia, principalmente hoje, percebem múltiplas

realidades, sejam elas físicas/materiais/visíveis ou fluidas/invisíveis/não-presenciais, realidades contempladas pelo corpo híbrido e pelo espaço virtual no romance *The Accord*.

Marc Augé (2007) discute o conceito de espaço a partir das noções de lugar e não-lugar, o qual aplico aqui para a discussão sobre o virtual, especialmente por se tratar de um espaço virtual, no romance *The Accord*. O espaço, para Augé, é aquele que decorre da prática dos lugares, ou seja, um lugar se torna espaço quando passa a ser dotado de movimento, deslocamento ou, mesmo, população.

Fazer população no deserto, aconselham Deleuze e Guattari (1997) quando desenvolvem o funcionamento dos devires. Criação de espaço possível no âmbito do virtual como potência. Deslocamento duplo por ser atribuído tanto ao viajante quanto às paisagens (AUGÉ 2007, p. 80-81) e fator determinante no vazamento das fronteiras do humano, pois em *The Accord* tudo se passa de modo a fazer com que “[...] a posição do espectador constitua o essencial do espetáculo [que] o espectador, em posição de espectador, seja para si mesmo seu próprio espetáculo [...]” (AUGÉ 1994, p.81) como pontua Marc Augé a respeito do papel do Ponto de Vista na criação do espaço.

Sendo movimento, o espaço – seja ele virtual ou não – leva ao nomadismo, por se tratar também de criação e fluxo. Pierre Lévy (1996) ressalta a multiplicação fractal dos espaços contemporâneos: “[...] em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte” (LÉVY 1996, p. 23). Aqui, a fronteira serve menos para circunscrever limites do que para cavar caminhos, traduzir/transportar significações e forçar o corpo a um nomadismo mutante, em que o próprio espaço parece nomadizar embaixo dos

pés caminhantes, ao redor do corpo, forçando a constante metamorfose de suas próprias linhas.

É no espaço virtual que adentramos a esfera dos corpos modificados. Vazamento de fronteiras do qual decorre uma versão do híbrido corpo-tecnologia: o corpo virtualizado. Bernard Andrieu (2007) parte do conceito de *handicap* para caracterizar e pontuar o híbrido em sua gama de modificações, afirmando-o como aquele modificado em sua materialidade inicial (ANDRIEU 2007, p. 33). Ou seja, o *handicap* ou ‘deficiente’ não é mais considerado diminuído ou menor em relação ao *não-handicap* ou ‘não-deficiente’, mas é aquele que dá continuidade à sua existência através da modificação corporal. Assim, o ‘natural’ e o ‘original’ não são mais referência para o humano em sua questão corporal, mas o híbrido se torna a nova referência, ganhando autonomia como tal (ANDRIEU 2007, p. 33).

Andrieu ainda recorre ao ciborgue de Donna Harraway, mostrando que o híbrido redefine o esquema corporal (ANDRIEU 2007, p. 35). Como instrumento revolucionário, o ciborgue incorpora a máquina ao orgânico (idem, p. 36); como organismo cibernético, o ciborgue é o resultado da fusão permanente (sem retorno) entre a carne (orgânico) e o protético (não-orgânico) em uma única realidade material. Redesenhado, reconfigurado, reapropriado concomitantemente por si mesmo e pelas novas tecnologias, o corpo se torna híbrido em sua subjetividade e em toda sua complexidade. A hibridação, portanto, produz um novo corpo, inteiro em sua existência e na incorporação da tecnologia, “[...] uma nova condição humana de um ser híbrido biotecnológico [...]” (idem, p. 38).

A escrita do híbrido humano-máquina em *The Accord*

No romance *The Accord* o corpo virtual

aparece como possibilidade encontrada pelo programador de informática Noah Barakh para lidar com a questão da mortalidade humana. A tecnologia utilizada em *The Accord* oferece aos usuários a possibilidade de uma continuação da vida após a morte do corpo pré-virtual. Entretanto, é apenas quando esse corpo morre e a partir dos dados gravados em antes dessa morte que os corpos de informação passam a existir como entidades virtuais.

Em determinado momento, Noah explica que:

aqueles que escolhem continuar vivendo no *Accord* após a morte, somente o [farão] como a última instância gravada de si mesmos – os minutos, horas, dias finais [estarão] perdidos para sempre, até seu último *upload*... sempre funcionando a partir do último instantâneo da alma. (BROOKE 2009, p. 11)

O corpo virtual carrega em si a potência da bifurcação, da multiplicação e da fragmentação, assim como a alma, entendida pelo programador e pelos usuários do *Accord* como o conjunto de dados referentes ao corpo – a memória e suas configurações – passíveis de codificação binária e tradução para o corpo virtual constituído pelo computador. O corpo, que já era híbrido fora do espaço virtual, em vista de toda a tecnologia que o ampara em sua existência, continua a vida dentro do *Accord*, embora sofrendo uma mutação na matriz e passando a ser um híbrido de outra ordem, um híbrido virtual que carrega a memória subjetiva traduzida em código binário, porém não se sustenta no antigo formato onde predominava o elemento orgânico.

Dentro do *Accord*, Noah pode ficar junto com Priscilla. Ela é a esposa de Burnham, para quem Noah efetivamente trabalha como programador. Fora do *Accord* ambos não podem ficar juntos, porém, dentro dele, como espaço virtual, ocorre a problematização do afeto, o desejo permite produzir linhas de fuga,

ou, nas palavras do próprio Noah, “[...] em minhas realidades podemos explorar os eus que escondemos do mundo, tramar o curso de nosso amor, descobrir o que ‘nós’ realmente é e pode ser” (BROOKE 2009, p. 18). O espaço virtual marca então a desterritorialização e a reterritorialização necessárias para a problematização desse desejo, possível apenas dentro da realidade virtual; linha de fuga determinada pelo princípio de ruptura do rizoma proposto por Deleuze e Guattari (DELEUZE; GUATTARI 1995, p. 18), quando se torna fronteira quebrada que sai da esfera da imitação para a do devir, ou seja, Noah e Priscilla não operam a imitação de uma relação virtual, mas encontram-se ali efetivamente presentes e vivos.

Nessa presença viva, Priscilla toma consciência corporal quando, após sua morte, acorda no *Accord* e começa a refletir sobre sua nova existência. A experimentação advém do confronto com uma nova realidade em um novo corpo, tão real quando o antigo, que vivia fora do *Accord* ou, antes, a experimentação chega para Priscilla com a tomada de consciência da continuação do eu como real. Priscilla busca as fronteiras do espaço e do corpo na matriz que agora dita os protocolos de sua realidade, acontecendo pela segunda vez a descoberta ocorrida na ocasião de seu nascimento, a constatação de que a realidade deve ser necessariamente corporal:

Priscilla caminha, caminha e caminha.
Quer entender como este lugar funciona.
Onde estão os limites.
[...]
Ela que encontrar os limites. Pode-se morrer no paraíso? O que aconteceria se você apenas caminhasse? E caminhasse? Além do ponto da exaustão? Além do ponto da fome ou da sede?
[...]
Priscilla está cansada. Tem sede e fome, e tem uma bolha do tamanho de uma ameixa em seu calcanhar esquerdo.
[...]
Priscilla está cansada, machucada e com sede e... viva!
E isso é bom pra cacete! (BROOKE 2009, p. 71-72)

Por outro lado, há quem desacredite no *Accord* como virtualização da vida e o desprezo com ceticismo e preconceito ancorados numa visão de mundo cartesiana e determinista. O *Accord*, para eles, além de ser considerado “[...] um mundo blasfemo e sombrio, ocupado por simulacros e ecos desalmados [...]” (BROOKE 2009, p. 24); é também deslegitimado como realidade – e nessa perspectiva o romance levanta a necessidade de uma revisão de valores a respeito do estatuto da realidade: que valor tão alto é esse? Quais paradoxos nascem dessa supervalorização? Por que contrapô-la a algum conceito oposto? Por que relacioná-la à materialidade e como medir essa materialidade?

Quando, por exemplo, a morte de Noah e Priscilla é discutida por Burnham e seu colega al-Naqawi, este último se apressa em explicar que, embora Noah tenha se suicidado e Priscilla tenha levado um tiro, ambos seguem sua existência dentro do *Accord*: “‘Me perdoe’, diz al-Naqawi, ‘mas eles continuam vivendo. Ou ao menos suas imagens gravadas continuam vivendo na abominação que chamam de *Accord*’” (BROOKE 2009, p. 24). E com essas palavras consegue plantar a dúvida nos pensamentos de Burnham, afinal de contas, seja o antigo Noah ou seu ‘simulacro’ (e ambos são reais), ele continua vivendo – e junto com Priscilla!

Essa reflexão sobre a população no deserto do *Accord* aparece mais tarde no momento em que Noah, esperando pelo renascimento de Priscilla, observa a presença de alguns pássaros sobrevoando e mergulhando num lago próximo:

Estes pássaros somente conheceram a existência dentro do *Accord*; eles não foram armazenados no antigo mundo e renascidos aqui. Para todos os fins, são simulações. *As gaivotas lançam-se e mergulham, os coots e os patos brigam por migalhas*. Estes pássaros são reais. Este mundo é real. Experimentá-lo desta maneira ainda é algo como um choque, quando realmente penso sobre o que me cerca, o que eu sou. Eu sou real (BROOKE 2009, p. 116, ênfase minha).

No momento em que os pássaros se manifestam como agenciadores de movimento, passam a ser entendidos como existências reais. Quando Noah diz “[...] para todos os fins, são simulações [...]”, é evidente a ironia já que a constatação é seguida do movimento dos animais, provido de desejo e subjetividade quando mergulham e brigam, o que os confere o título de reais. Uma ironia, não no sentido de dizer ‘simulação’ como sinônimo de ‘falso’, porém conferindo através da palavra ‘simulação’ realidade aos pássaros como corpos híbridos – materiais em sua informação, sustentados a um tempo por essa própria informação e pela materialidade da máquina.

Noah percebe aqui a fragilidade e inutilidade desse mesmo estatuto de ‘realidade’ quando regido pela dualidade verdadeiro/falso, afinal, sendo ou não ‘simulações’, em nenhum momento os pássaros e ele próprio deixam de se manifestar como entidades reais, ou de ter existência. Noah poderia dizer: “[...] nos manifestamos como reais, como simulações, somos corpos. Nada disso importa, quando entendo o que sou [...]”, pois está afirmando uma existência baseada na experimentação e no processo, e não na rigidez das formas fixas. A simulação aqui é aquela, segundo Baudrillard (1991), da cópia sem original, característica e definidora da pós-modernidade. Neste caso, os pássaros que nunca tiveram sua existência fora do *Accord*, são a forma literária e literal dessa cópia sem original, sendo, portanto, reais simulações.

Afinal de contas, as formas indiscerníveis não são apenas parte do processo de construção da realidade do observador, pois, nesse caso, o processo seria de natureza teleológica e finalista, contrariando assim a própria ideia de processo. As formas indiscerníveis são realidade – virtual ou atual. Logo que se encontram pela primeira vez dentro do *Accord*, Noah e Priscilla, em uma

viagem de carro, verificam que os elementos compositores da paisagem apresentam pouca definição em suas linhas de contorno:

Passamos pela floresta, mas as árvores... o detalhe se foi... num olhar rápido está tudo bem, mas encare fixamente um ponto e eles não se resolverão em ramos, folhas, troncos. Blocos de verde e marrom escuros mudam quando examinados, resistindo às tentativas do olho de distinguir forma, detalhe (BROOKE, 2009, p. 26).

Nesse caso, eles estão se deslocando dentro do mundo virtual, dirigindo-se para um espaço onde as linhas da existência são perfeitamente definidas, o que não significa necessariamente a segurança esperada nas formas. Assim que chegam ao lugar de destino, ambos se abraçam devido ao mal-estar sentido por Priscilla envolta na redefinição dos elementos ao seu redor, “[...] as árvores... a parede de calcário... blocos de cores, mudando, se reorganizando [...]” um desconforto, a vertigem da incerteza, “[...] apenas outra anomalia [...]” nos padrões do *Accord*, explica Noah (BROOKE 2009, p. 26-27). E subitamente ambos sentem o chão tremer, um tremor sentido nas profundezas do corpo assim como nas profundezas da terra, lento, “[...] passa através do [...] corpo, ressoando com os [...] ossos” (idem, p. 28), e Noah agora está sozinho.

Ao pensar sobre o que aconteceu, Noah associa o desaparecimento de Priscilla ao fato de haver criado múltiplas instâncias tanto dela quando dele próprio, instâncias que vivem espalhadas dentro do espaço virtual, mesmo contra os protocolos do *Accord*. Instâncias independentes, mas que deveriam ser reunidas em uma só entidade pelos próprios protocolos. E, no entanto, Noah não sabe onde está, pergunta-se: “[...] todos os pedaços serão integrados ou alguns deixados de lado, abandonados? Na matemática da complexidade e do caos não é possível explicar exatamente a especificidade deste evento” (idem, p. 34). Ele mesmo é um desses pedaços, tão

legítimo quanto todos os outros, e teme estar preso num eterno *loop* virtual e jamais voltar a ver Priscilla.

Neste caso, saliento que Priscilla significa também uma espécie de segurança para Noah. Uma segurança não eximida da forma, e tampouco totalizada nela. Priscilla é também um objetivo, a necessidade de visualizar uma unidade corporal possível. Cortando a própria esperança de reencontrar Priscilla, Noah pondera que ela não estava consolidada quando as formas do espaço virtual ao redor deles se tornaram visualmente definidas, após o tremor do chão e, por isso, considera que esteja morta. Contudo, mais tarde ela reaparece, mostrando que a realidade indefinida não representa uma versão final da existência, nem condiciona os protocolos da vida.

Segundo Deleuze, em entrevista a Claire Parinet, a indiscernibilidade é o resultado da relação entre atual e virtual, na troca perpétua e contínua sobre o plano de imanência que permite ao tempo ser medido e manifestado em termos de duração. Assim, a efemeridade é a característica própria do tempo quando o virtual se manifesta (definido pelo passado), ao contrário do tempo em sua manifestação atual (definida pelo presente). O virtual, aqui, é o efêmero por acontecer num tempo menor que o menor tempo contínuo pensável (DELEUZE; PARNET 1998, p. 173), agenciando a incerteza a partir da qual virtual e atual formam circuitos desembocando no processo de individuação.

O processo de individuação ocorre, então, no plano de imanência, resultado da troca entre atual e virtual, da formação de circuitos e da virtualização, ou seja, a virtualidade que resta ao indivíduo no jogo de absorção e criação de atuais pelo virtual. Ou seja, o movimento pode e deve ser invertido ou redirecionado continuamente dentro do circuito, já que o circuito é da ordem do tempo e a relação atual-virtual é da ordem do

pensamento.

Em *The Accord*, a indiscernibilidade se manifesta nas paisagens do espaço virtual, tanto nas árvores e ramos com baixa definição de suas linhas, tanto nos lugares onde a paisagem apresenta suas fronteiras bem desenhadas. Afinal de contas, dentro do *Accord*, Noah e Priscilla precisam fazer parte do circuito construído pela constante permuta entre atual e virtual, onde ambos configuram uma relação de realidade e complementaridade. Não há mais saída, as voltas agora são da ordem do tempo e do pensamento, são voltas de circuitos eletrônicos e a existência se funda em codificação binária. Eles estão no paraíso.

Referências Bibliográficas

- ANDRIEU, Bernard. *L'intégration des hybrids. In: Pratiques sportives at handicaps*, Lyon: Cronique Sociale, 2007. Direção de Joël Gaillard.
- AUGÉ, Mark. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991[1981].
- BROOKE, Keith. *The Accord*. Solaris, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. [1980]
- _____. Três novelas ou 'o que se passou? In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. [1980]
- _____. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997[1980].
- _____. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- HAYLES, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- LÉVY, Pierre. *O Que é o Virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996 [1995].
- McLUHAN, Marshal. *Understanding Media: the extensions of man*. New York: Signet Books, 1964.
- MORAVEC, Hans. *Homens e Robôs: o futuro da inteligência humana e robótica*. Lisboa: Gradiva, 1992 [1988].
- SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. Artigo enviado em: 13/09/2012

Artigo Enviado em: 13/09/2012

Aceite em: 20/12/2012

O Ensino da Literatura Africana na Educação Básica: Observações Iniciais

p. 39 - 46

Adriane Roberta Ribeiro de Macedo¹

André Suehiro Matsumoto²

Resumo

O presente artigo trata da importância do ensino da Literatura e, como a Literatura Africana tem sido inserida nessa disciplina. Com os objetivos de mostrar a importância do ensino da Literatura no crescimento cultural e intelectual do educando e como a inserção dessa literatura africana é importante para a construção das identidades negras no Brasil. Para tanto, nos baseamos na bibliografia de autores que argumentam que a questão racial é central para a compreensão das relações de poder que são inerentes nos processos culturais com destaque para Hall (2006), Bhabha (1998) e Canclini (1989).

Palavras-chave: Ensino. Literatura Africana. Cultura. Identidade Negra.

The teaching of African Literature in primary education: introductory remarks

Abstract

This article discusses the importance of teaching Literature and how the African Literature has been inserted on this discipline. Aiming to show the importance of teaching Literature in the cultural and intellectual growth of the student and how important is the insertion of the African Literature for the construction of Black identities in Brazil. For this we are based on the literature of authors who discuss that the racial matter is essential for the comprehension of the power relations that are inherent in cultural processes, with emphasis on Hall (2006), Bhabha (1998) e Canclini (1989).

Keywords: Teaching. African Literature. Culture. Black Identity .

Aula de Literatura: aspectos relevantes

O ensino de literatura está estreitamente ligado à leitura. Mas diante dos inúmeros percalços enfrentados pela educação, a formação do leitor se configura como um dos obstáculos mais difícil de transpor. Pois é notável a dificuldade que temos, nós professores, em proporcionar ao educando a motivação para ler. Sabe-se, entretanto, que a tarefa de incentivo à leitura inicia-se antes mesmo do aluno frequentar a escola, partindo do exemplo dos pais e da importância que esses dão a essa atividade no âmbito familiar. É na interação

com os livros, na simples atividade de contar e ouvir histórias que a criança envolve-se com o imaginário proporcionado pelo livro. Entretanto, são raras as famílias que contribuem para o início de formação do leitor, processo esse essencial para um bom aproveitamento escolar em todas as áreas do conhecimento. Isso ocorre porque, a maioria das famílias não encontra tempo, na rotina familiar, para a leitura. Ou, ainda, porque as mesmas consideram comprar livros um gasto desnecessário. Ou seja, a leitura não está entre as prioridades para a família.

O tempo escasso é também a causa da falta

1 Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. E-mail: adrianeroberta@uol.com.br.

2 Licenciado em Letras/Inglês. Pós-graduando em Estudos Linguísticos pela UEMS E-mail: andre.suehiro@gmail.com

ou pouca leitura entre os professores. Apontamos mais especificamente, o professor de Língua Portuguesa e Literatura, já que esses profissionais são, na maioria das vezes, os responsáveis pela inserção do educando no mundo da Literatura. A carga horária excessiva, desse educador, em contraponto com as poucas aulas para o trabalho com a Literatura, fazem com que ele ministre as aulas de Literatura utilizando-se de uma práxis educacional que não motiva os alunos a ler.

Problema de difícil solução, sem dúvida, é a falta de tempo do professor. [...] A falta de tempo resulta em falta de preparo de aulas e de material didático apropriado. Nas escolas, muitas vezes, observam-se planos copiados de anos anteriores, objetivos traçados para outras turmas, por outros professores, critérios de avaliação aleatoriamente selecionados, que resultam em avaliações malfeitas e em aulas sem estímulo para os alunos (CAVALCANTE, 2003, p. 155).

O que foi exposto acima não é diferente no ensino de Literatura. As dificuldades para ministrar essa disciplina de forma efetiva e satisfatória são muitas. Uma delas está relacionada à formação e atualização do professor. Não são poucos os profissionais dessa área, que nunca mais leram um livro depois que se formaram, ou ainda, que leram um número muito pequeno de obras. Como incentivar a leitura, se nem o próprio professor lê? Além disso, é necessário que alguns professores deixem de lado o preconceito em relação à Literatura, é preciso abrir o leque de textos literários trabalhados para que seja possível oportunizar ao educando o maior número de obras possíveis. Para tanto, é primordial que o professor considere o perfil do aluno, suas vivências, seu contexto e suas (des)motivações.

Dessa forma, o professor será a ponte entre o texto e o leitor, mediando o aprendizado, fazendo desse processo uma oportunidade de crescimento e prazer. Afinal, a leitura disputa o espaço na vida do educando, com a televisão, computador e tantas outras formas de ocupar

o tempo, que o professor tem que deixar claro, convencer o educando que a literatura será capaz de proporcionar a ele um passeio pelo insólito, pela estranheza, por emoções e por tantas sensações que somente o texto literário é capaz de propor. Isso não é tarefa fácil, levando em conta que vivemos uma época que todas as estratégias pedagógicas para melhorar o processo ensino/aprendizagem parecem esgotadas. Mas, observa-se que antigas atitudes expostas por inúmeras pesquisas sobre formação de leitor, ainda funcionam: partir do que interessa ao aluno e respeitar a sua bagagem cultural. Não se trata de ler só o que ele gosta, mas também ler o que o interessa, levar o aluno até biblioteca, ou se isso não for possível levar livros para a sala de aula, criar um tempo mesmo que pequeno para ler, não só o aluno, mas também o professor. São estratégias simples, mas que podem surtir um efeito satisfatório.

Afinal, a sala de aula é o espaço onde professores e alunos trocam experiências relacionadas ao texto. Dessa maneira, o professor desenvolverá, no educando o gosto pela leitura e será mais fácil discutir as teorias dos clássicos da literatura, descobrindo assim, o que elas podem lhes proporcionar.

Outro empecilho no trabalho com a Literatura é que muitos professores acham que essa só precisa ser trabalhada no ensino médio, no ensino fundamental os textos servem apenas de pretexto para o ensino da gramática. Se o professor do ensino fundamental assumisse também para si o papel de formar um leitor, poderia separar alguns minutos das aulas para leitura. Então, ao ingressar no ensino médio, etapa essa que a maioria das escolas apresenta a literatura como componente curricular independente, o aluno já teria o hábito da leitura. Por isso, o professor do ensino fundamental deveria ter a preocupação em estimular os jovens para a prática da leitura.

Nesse universo, o professor tem papel

importantíssimo no processo de motivação do educando, auxiliando-o na descoberta do “novo”. Porém, para alcançar o objetivo almejado são necessários alguns pré-requisitos:

Em primeiro lugar, é necessário que o professor tenha amor pelo que faz. Ou melhor: é preciso paixão. O entusiasmo com que se fala de um livro, a maneira como se dá uma aula, os procedimentos selecionados podem ser os melhores remédios para educar o aluno que não tem o hábito da leitura. Não se ensina a amar o livro se não se gosta de ler (CAVALCANTE, 2003, p. 144).

Nessa direção a aula de Literatura tanto no ensino Fundamental como no Médio proporcionaria ao educando a oportunidade de refletir, discutir e interagir com professores, com colegas; com o próprio texto e sobre o texto, garantindo assim a comunicação.

Comunicação aqui entendida como um processo de construção de significados em que o sujeito interage socialmente, usando a língua como instrumento de que o define como pessoa entre pessoas. A língua compreendida como linguagem que constrói e “desconstrói” significados sociais (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 1999, p. 138).

Levando isso em conta, o educando, no âmbito escolar, tem garantido o direito de utilizar-se da sua linguagem. Isso porque:

A competência do aluno depende, principalmente, poder dizer/escrever, de ser alguém que merece ser ouvido/ lido. A escola não pode garantir o uso da linguagem fora do seu espaço, mas deve garantir tal exercício de uso amplo no seu espaço, como forma de instrumentalizar o aluno para o seu desempenho social (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 1999, p. 144).

É primordial, portanto, que o professor seja o incentivador da imaginação e da comunicação, propondo situações de convivência entre educador/educando mais dinâmicas possíveis, lembrando que o foco fundamental desse trabalho é a interação do leitor junto ao texto. É pertinente enfatizar que o texto literário ajudará ao educando se conhecer, se reconhecer e reagir

diante daquilo que foi lido. Somente assim é possível transformar as aulas de literatura de mero estudo dos movimentos literários e “decoreba” de datas e nomes de autores, para uma oportunidade de crescimento intelectual.

Entende-se, a partir disso, que a Promulgação da Lei 10.639/2003 que obriga as escolas a incluírem a história e a cultura africana nos currículos, ratifica esse tipo de trabalho no ensino da Literatura, já que por meio da Literatura Africana os educandos negros, afrodescendentes e brancos terão a oportunidade de entender a história e a cultura negra a partir de um novo olhar.

Observações iniciais e pertinentes do ensino da Literatura Africana na educação básica

Na história do Brasil, a população negra teve toda a sua cultura relegada à apenas um termo: escravos. Durante séculos, a história dos negros nas escolas brasileiras cabia em algumas páginas do livro didático de História. Bastava contar que essa população entrou no país vista, exposta e vendida como animais. Procurava-se com isso destituir dessas pessoas a humanidade. Tentaram tirar sua dignidade, submetendo-as a todo tipo de humilhação, comparando-as a objetos, mercadorias, a animais e viveram assim durante muito tempo. Até uma princesa boazinha dar-lhes a liberdade.

A cultura que os negros tinham antes de serem escravizados, a que eles fizeram dentro das senzalas e quilombos, sempre foi ignorada. O que se sabia da cultura negra? O que a escola ensinou sobre a cultura negra? Nada além de terem sido escravos.

Consequentemente restou aos descendentes dos escravos, uma definição simplista e reduzida da sua história, sua cultura resumia-se a ser

descendentes dos escravos. Ignorou-se que o negro na África vivia em comunidade que contava com toda a estrutura social de qualquer outra comunidade do mundo, sua organização social, línguas próprias, religião e muito mais. O negro foi arrancado de seu solo, para ser humilhado, espoliado e explorado em solo brasileiro.

Segundo Kelly Cristina Araújo:

[...] não acharam um lugar vazio ou povoado de homens bárbaros... na África, encontraram povos com ricas e variadas culturas. Muitos eram os estilos de arquitetura utilizada na construção suas casas e templos, da cerâmica em que guardavam seus alimentos ou davam forma a seus deuses, da pintura e da escultura, entre tantos outros elementos. Havia homens e mulheres ocupados com as mais diversas atividades. Lá viviam alfaiates, pescadores ceramistas, músicos, contadores de histórias, apenas para citar alguns dos seus ofícios (ARAÚJO, 2003, p.10).

Durante aproximadamente 350 anos os negros foram escravos, mas a abolição não acabou com a escravidão, pois as marcas estão até hoje arraigadas na população negra e também na branca. Já que muitos ainda consideram o negro, uma camada de seres humanos inferiores, e que merecem, por isso, estar no patamar mais baixo da camada social. Em boa parte das pesquisas sociais realizadas no Brasil, os negros sempre ocuparam lugares inferiores na camada social brasileira, como retratou bem Gorender (2000), em seu livro *o Brasil em preto e branco*:

Não há dúvida de que o quadro da desigualdade socioeconômica atual reproduz, em termos ampliados e contemporâneos, a desigualdade característica da sociedade escravocrata. A sociedade capitalista herdou, por assim dizer, o DNA da escravidão e não logrou se desvencilhar dessa herança. Os negros deixaram de ser escravos, porém assumiram, em grande parte, a condição de pobres e de indigentes. A eles se juntou uma parcela da população branca para compor a base da nossa pirâmide social (GORENDER, 2000, p. 88).

Pode-se afirmar, a partir do exposto, que mesmo depois do fim da escravidão, o negro continua sendo tratado como um ser inferior,

e por isso pertencente à camada inferior da sociedade brasileira.

Entretanto, faz-se necessário apontar que apesar de todas as dificuldades e injustiças passadas por essa população, ela jamais a aceitou passivamente. A história nos revela que foram muitas as tentativas para mudar a situação. E, ainda hoje, continuam a lutar para serem respeitados.

A lei 10.639, que garante o ensino de História e da cultura negra nas instituições de ensino brasileira é também uma demonstração que essa luta continua. Ela se configura numa estratégia para diminuir e/ou acabar com esta realidade que é ainda de discriminação, por meio da educação. Entende-se que com um processo educacional que traga em sua organização curricular o ensino da história e da literatura Africana auxilie na (re) construção da identidade negra para os alunos negros e afrodescendentes e desconstrua os (pre) conceitos por parte dos alunos brancos. E não se trata de mostrar o sucesso do negro no futebol, na música, no carnaval. O ensino da literatura Africana nas escolas como contempla a lei, valorizará o negro brasileiro e sua cultura, mostrando a luta de resistência deste povo, mostrando que os negros aqui trazidos em momento algum se conformaram com a vida que levavam e por isso lutaram por liberdade, e isso dignifica a pessoa negra, como nos mostra Ramão:

Conhecer a história de um povo que, quando escravizado e transplantado de sua terra, de sua comunidade e de sua sociedade para o Brasil, “trouxe toda a sua história de vida na alma, porque não lhe foi permitido carregar nenhum pertence”. Ou talvez um único... a sua auto-estima. Quem sabe, resposta para tantas tentativas de silêncio e inspiração e motivo para tanta resistência (RAMÃO, 2001, p.177).

Por em prática essa lei oportunizará uma abordagem inovadora no que diz respeito à Literatura, pois levanta questões que podem ocasionar uma (re)significação do estudo da

Literatura, sobretudo à Literatura Africana, que até então era desconhecida, ignorada, desvalorizada e/ou vista na perspectiva apenas do colonizador. De acordo com a escritora Nigeriana Chimamanda Adichie³, o perigo de conhecer a História assim, segundo ela, “[...] é cultivar preconceitos, é desvalorizar a cultura do outro sem mesmo tê-la conhecido”.

Pode-se afirmar então que o negro brasileiro tem conhecimento unilateral de sua história e de seus antepassados, e a perspectiva que lhe é mostrada não é nada dignificante, sendo assim não há como condenar àquele que não se orgulha em ser negro, ou ainda que não assume a sua descendência, é preciso cultivar as identidades negras no Brasil. Como afirma Stuart Hall sobre a construção de identidade: “A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação as formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p.12).

De acordo com o autor (*op cit*) a identidade não é construída biologicamente como muitos acreditam, mas se constrói e define por meio da história e da cultura. É no entendimento do que foi feito por nossos ancestrais, que nos construímos e nos reconhecemos. É isso que torna o ensino da Literatura Africana desde a educação básica, tão importante. Afinal, parte da sociedade brasileira que ainda tem uma visão preconceituosa do negro, representando o negro como pessoas que não merecem confiança, que por natureza são maus elementos e que não tem competência para exercer na sociedade o papel que não seja a do empregado. E os meios de comunicação ratificam essa representação, não são poucas as telenovelas que trazem os personagens negros como ladrões, maus elementos ou ainda como empregados

domésticos.

A partir do estudo da Literatura Africana, a escola terá condições de mudar isso de uma maneira prazerosa. Pois, o simples fato de o educando encontrar nos textos literários personagens que fujam do tão conhecido perfil em que o protagonista e a maioria dos personagens são brancos, quando não têm belos olhos azuis e muitas vezes é reservado ao negro o papel do vilão.

Com o conhecimento da Literatura Africana, por exemplo, deixaremos de ter a história de luta dos negros contada na visão somente do branco, coisa que, durante muitos anos, os povos colonizados sofreram. Mostrar que o negro é capaz de escrever sua própria história, não desmerecendo o outro.

Estudar a Literatura Africana é deixar de ver como personagens apenas homens e mulheres de pele branca e de olhos azuis, e passar a ver negros sendo protagonistas de suas próprias histórias. Uma das formas de se criar uma identidade cultural é a valorização da cultura de um grupo, nação ou país. Chimamada Adich (2011) diz que se queremos acabar com uma cultura ou identidade, é contar sobre ela uma única história.

Em seu livro *A Identidade Cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (1997) faz uma análise sobre a identidade cultural. O argumento do autor é que as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Assim a chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência

³Chimamanda Adichie, é uma escritora nigeriana cuja palestra foi extraída do Youtube. Disponível em http://www.youtube.com/results?search_query=chimamanda+adichie&aq=0&oq=chimamanda. Acessado em: 20 jul. 2011.

que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Acredita-se que através do ensino da literatura Africana nas escolas, teremos a valorização do negro brasileiro e de sua cultura, pois terá o conhecimento de sua origem, de sua história, e com isso talvez, poderá se aplacar o preconceito racial contra a pessoa negra nas escolas e na sociedade em geral. Se quisermos ser respeitados, é necessário que nos conheçamos e saibamos de onde se deu a nossa origem. Conhecer a própria cultura nos ajuda a conhecer e a respeitar as diferenças existentes e a valorizar o outro.

Segundo Candau: “[...] abordar as diferenças não pode contribuir para isolar grupos, para criar guetos, para aumentar na sociedade, a fragmentação que se pretende neutralizar” (CANDAUI, 2008, p.53).

Desde a graduação em letras, percebe-se a falta do ensino da literatura africana nas escolas e também nas faculdades brasileiras. Na graduação, por exemplo, estuda-se sobre diversas literaturas, como as literaturas, espanhola, inglesa, portuguesa e a brasileira, mas em nenhum momento se aborda sobre a existência de uma Literatura Africana, fazendo parecer que não há produção literária em países da África.

Acredita-se que este fato, tem contribuído de maneira significativa para a depreciação do

afrodescendente no Brasil e de sua cultura, mantendo, assim, o preconceito racial existente no Brasil, desde os anos de escravidão a que esta população foi submetida.

Se podemos estudar sobre a literatura espanhola, portuguesa e inglesa, porque não estudar a literatura africana e sua história? Por que não estudar nomes como Pepetela⁴, Antonio Agostinho Neto⁵, José Eduardo Águas, Chimamanda Adich, e tantos outros autores de literatura Africana? Sendo o Brasil um país híbrido⁶, faz-se necessário uma educação que atenda a diversidade cultural existente. Uma educação que valoriza a diversidade étnico-cultural do país. Uma educação que ao invés de excluir, inclua o negro, como escreveu Maria Elisa Cevasco sobre os estudos culturais:

Essa correção visa chamar a atenção para o fato de que os estudos culturais começaram como um empreendimento marginal, desconectado das disciplinas e das universidades consagradas, e começaram não porque este ou aquele intelectual os inventou, mas a partir da necessidade política de estabelecer uma educação democrática para os que tinham sido privados dessa oportunidade (CEVASCO, 2003, p.62).

Para a construção da identidade, neste caso a africana, faz-se necessário o ensino da cultura afro-brasileira através do ensino da História, da Literatura, das artes e das esculturas africanas. O ensino da literatura Africana nas escolas dará a oportunidade à sociedade estudantil brasileira

⁴ Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela) nasceu em Benguela, Angola, em 29 de outubro 1941. é um dos autores renomados da literatura Angolana, é graduado em sociologia pela universidade de Lisboa Portugal. Ganhou o Prémio Camões pelo conjunto da sua obra. Em 2002 recebe a Ordem do Rio Branco, Brasil. Dono de uma vasta obra que retratam os costumes do povo africano, mais especificamente os costumes de Angola. Dentre essas obras destacamos: A parábola do Cágado velho, Mayombe e Yaka que tem publicação no Brasil. Atualmente é professor de Sociologia da Faculdade de Arquitetura de Luanda, onde vive.

⁵ António Agostinho Neto nasceu no dia 17 de setembro de 1922 em Angola no município do Bengo- Luanda. Em 1970 - Galardoado com o prémio Lotus, atribuído pela 4ª Conferência dos Escritores afroasiático. Foi membro fundador da União dos Escritores angolanos em 1975, do qual foi presidente da assembléia geral do mesmo órgão. Formou-se em medicina pela universidade de Lisboa. Foi o primeiro presidente da República de Angola.

⁶ Híbrido: etimologicamente corresponde a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos, o termo correspondia á desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é originário de “espécies diversas”, miscigenado de maneira anômala...os termos híbrido e hibridação vêm sendo utilizados, sobretudo pela crítica pós-moderna, preferentemente aos termos mestiçagem ou sincretismo, pois, segundo Canclini(1989,p.14-5), mestiçagem estaria principalmente associado á mistura de raças, no sentido, portanto, de miscigenação, enquanto sincretismo á mistura de diferentes credos religiosos. Assim, hibridação será a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas interculturais. (Zilá Bernd)

a tere um conhecimento maior sobre a luta de resistência do povo negro.

O espaço escolar é um lugar de diferenças. Encontramos neste espaço diferentes formas de pensar, de ser, de agir, de sexo, de religião, de raça, e essas diferenças precisam ser valorizadas. Essas diferenças não podem de forma alguma criar barreiras no aprendizado dos alunos. Quando as diferenças existentes forem bem exploradas, aí sim, elas servirão de motivo de inclusão e nunca de exclusão, como afirma Fleuri:

O aluno que tem suas tradições culturais próprias reconhecidas e valorizadas no âmbito do processo de ensino encontra possibilidades de inserção mais ágil no cotidiano escolar. Nesse sentido, a elaboração de um programa curricular que valoriza as contribuições de várias culturas de forma explícita dinamiza e potencializa o conhecimento numa perspectiva multicultural, intercultural (FLEURI, 2003, p. 30).

Segundo Lúcio Kreutz (1998), a escola não é apenas um lugar a mais em que se repetem os prejuízos e as tensões étnicas. Neste sentido, ela é o lugar-chave porque é essencial na produção e reprodução da cultura da sociedade, elemento distintivo daquilo que entra em jogo nas relações étnicas.

Devemos salientar a importância da Lei Nº 10.639/03, no que diz respeito ao ensino da literatura africana e sua cultura, para a construção da identidade.

A identidade nesta concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os partes de nós, contribui para alinharmos nossos sentimentos subjetivos com lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então, costura (ou para usar uma metáfora médica, “sutura” o sujeito a estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos mais reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, p.11-12).

A identidade cultural nos faz pertencer a

uma cultura ou do lugar de onde estamos, onde todos são vistos com igualdade de condições. Acreditamos que o ensino da cultura africana e de sua história contribuirá para a construção de uma identidade afro-brasileira. Segundo Benjamim Abdala Junior:

Cada criatura é dotada de uma série de identidades, ou provida de referências mais ou menos estáveis, que ela ativa sucessivamente ou simultaneamente, dependendo dos contextos... a identidade é uma história pessoal, ela mesma ligada a capacidades variáveis de interiorização ou de recusa das normas inculcadas (ABDALA, 2004, p.13).

Além disso, a discussão das identidades faz-se relevante, principalmente em um país como o Brasil, rico em diversidades culturais, e também de ser um assunto que está sendo muito debatido hoje na modernidade.

A discussão sobre as identidades está muito em voga no momento e, como escreveu Lúcio Kreutz (1998), tem recebido atenção especial em várias áreas do conhecimento. Esta discussão é muito séria e importante ainda mais quando falamos de um país multicultural como o Brasil, onde mesmo reconhecendo as várias culturas e etnias que formam o país, algumas ainda assim são silenciadas de diversas formas e maneiras possíveis.

Considerações finais

Por tudo isso, acredita-se que o ensino da Literatura deve superar o liame do estudo dos movimentos literários e se configurar numa oportunidade do educando de se (re)conhecer a partir da interação com o texto literário e, dessa forma, questionar como se tem desenvolvido esse trabalho e se a inserção da Literatura Africana tem permitido uma (re)construção da identidade negra.

Esse espaço escolar que se quer resignificado deve e precisa ser um lugar de

diálogo, de entendimento e respeito, ou seja, um espaço realmente multicultural, onde todos os grupos sociais acionem suas múltiplas identidades livremente.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Kelly Cristina. *A África no Brasil*. São Paulo: Scipione, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BERND, Zilá, O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do caribe. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamim (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CEVASCO, Maria Eliza. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

FLEURI, Reinaldo Matias. Desafios à educação intercultural no Brasil. In: FLEURI, Reinaldo Matias. (Org.). *Inter cultura: estudos emergentes*. Ijuí: UNIJUI, 2001. p. 129-150.

GORENDER, Jacob. *Brasil em preto & branco: o passado escravista que não passou*.

São Paulo: SENAC, 2000.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ABDALA JUNIOR, Benjamim. Um Ensaio de Abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: _____. (Org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

KREUTZ, Lúcio. Etnia e Educação: perspectivas para uma análise histórica. In: SOUSA, Cynthia Pereira de; CATANI, Denise Barbara (Orgs.). *Práticas educativas, culturas escolares, profissão docente*. São Paulo: Escrituras Editora, 1998. p. 93-109.

MEC – Ministério da Educação. 15. Lei nº 10.639.1999

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa. *Currículos e programas no Brasil*. Campinas,SP: Papyrus, 1997.

MOREIRA, Antônio Flavio Barbosa; CANDAU, Vera Maria. *Educação escolar e cultura(s): construindo caminhos*. Rev. Bras. Educ. n. 23, maio/jun./jul/ago., Rio de Janeiro: 2003. p. 15-38.

Artigo enviado em: 05/09/2012

Aceite em: 20/12/2012

Olhar Líquido: Ficções Sobre o Indivíduo Contemporâneo em Conto de Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca

p. 47 - 56

Girvâni Seitel¹

Luana Teixeira Porto²

Resumo

Na literatura brasileira contemporânea, alguns escritores produziram uma ficção que coloca à margem o registro dos costumes, optando em representar a instabilidade urbana da cidade enquanto *locus* da incerteza e imprevisibilidade. Como exemplo ilustrativo dessa questão, os contos “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, e “O outro”, de Rubem Fonseca, são exemplares por trazerem à luz da representação o caráter individualista e a falta de consciência social do indivíduo no cotidiano das grandes cidades. A leitura dos contos é feita com base nas ideias de Zygmunt Bauman, que enfoca o tema da alteridade no contexto da ‘vida líquida’, metáfora propícia para a leitura e análise dos contos.

Palavras-chave: “Creme de alface”. O outro. Vida líquida. Alteridade.

Look Income: Fictions Guy on Contemporary in Tales of Caio Fernando Abreu and Rubem Fonseca

Abstract

In contemporary Brazilian literature, some writers have produced a fiction that puts the margin of customs registration, choosing to represent the instability of the town as a locus of uncertainty and unpredictability. As an illustrative example of this issue, the tales “Creme de alface”, of Caio Fernando Abreu, and “O outro”, of Rubem Fonseca, are exemplary for shedding light representation of the individualistic and lack of social conscience of the individual in daily life in large cities. Reading the stories is based on the ideas of Zygmunt Bauman, which focuses on the theme of otherness in the context of ‘life net’ provides a metaphor for the reading and analysis of tales.

Keywords: “Creme de alface”. O outro. Liquid life. Otherness.

Introdução

Na literatura brasileira contemporânea, muitos escritores voltam-se à produção de obras que trazem à luz a manifestação da diferença, subjetividade, individualidade e transitoriedade

da vida, dos valores, dos costumes, fatores que colocam em xeque o modelo de sociedade instaurado. Nesse contexto, as produções dos escritores Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca estigmatizam, cada um à sua maneira, o caráter individualista e a falta de consciência social do

1. Graduado em Letras/Espanhol, pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - URI. E-mail: girvani1@yahoo.com.br

2. Doutora em Letras - Área de Concentração em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS. E-mail: luana@fw.uri.br

indivíduo no cenário da vida moderna.

André Bueno (2002) traz uma questão que traduz inquietações de personagens de Abreu e Fonseca: como a forma literária lida com esse mundo urbano da estranheza, do alheamento, da alteridade, violência e insegurança? Como isso é representado na literatura contemporânea? Partindo dessas perguntas, constrói-se uma leitura e análise dos contos “O outro”, de Fonseca, e “Creme de alface”, de Abreu. A proposta é empreender uma leitura comparatista na busca de elementos que instaurem uma aproximação entre esses textos literários e permitam discutir cenas que sintomatizam traços representativos da sociedade urbana do século XX.

Olhar Líquido

Em seus estudos sobre transformações vividas pela sociedade ocidental desde o advento da modernidade, Sigmund Bauman (2005) observa que tudo na contemporaneidade é fluido, porque os líquidos não fixam o espaço nem prendem o tempo, e não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos a mudá-la. O sociólogo da ‘modernidade líquida’ utiliza de modo metafórico o termo ‘líquido’ para caracterizar o processo de despersonalização do indivíduo em sociedade, pois os líquidos estão associados à mobilidade e à inconstância, movendo-se facilmente. Assim, eles fluem, escorrem, transbordam, vazam, inundam.

As proposições de Bauman são importantes para que se observe a literatura produzida no Brasil nas últimas décadas do século XX. A partir de 1980, muitos escritores brasileiros passaram a produzir uma ficção que colocou à margem o registro dos costumes e optaram em representar a instabilidade urbana da cidade enquanto locus da incerteza e imprevisibilidade. Esta cidade, no entender de Renato Cordeiro Gomes (2000),

caracteriza-se como “[...] morada incerta que é um ‘agora’ precário a ser substituído por outro agora igualmente precário, quando a modernidade perde fé em si mesma e o presente faz a crítica do futuro e passa a desalojá-lo” (GOMES, 2000, p. 68).

Na literatura brasileira contemporânea, seja nos elementos específicos que moldam o enredo, seja no uso de recursos expressivos adotados na tessitura do texto ficcional, a ficção não deixa de figurar a atmosfera de ceticismo quanto às possibilidades de representação segura do mundo. Levando em conta o exposto, a escolha de dois escritores emblemáticos como Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu é oportuna para debater a força que o texto literário tem ao fomentar a discussão e reflexão acerca de problemas diários que angustiam o habitante da cidade.

Esta representação, não segura do mundo, é vista no conto “Creme de alface”, de Caio Fernando Abreu, e no conto “O outro”, de Rubem Fonseca. Nessas narrativas, o narrador clássico cede lugar à personagem. Em ambos os textos, o discurso é demarcado pela oralidade, pois o entrelaçamento de vozes, caracterizado pela aproximação do narrador às personagens, fomenta a transformação do clássico narrador onisciente num narrador mais próximo da personagem, que em determinado momento da narração dá voz às personagens para que elas mesmas se expressem.

“Creme de alface” integra a coletânea de contos *Ovelhas negras*, último livro publicado pelo escritor, em 1995. Neste conto, a vida da personagem protagonista assume este aspecto de liquidez de que fala Bauman, pois suas errâncias e atitudes agressivas em relação ao outro configura a fragmentação, o transitório, a precariedade e a incerteza constante do indivíduo em sociedade. Luana Teixeira Porto (2005) atenta à fragmentação da obra do escritor gaúcho, explica que o termo fragmento sintetiza a construção dos seus textos. Segundo ela, os contos deste escritor

têm como características a densidade tanto na discussão de temas complexos quanto na forma de elaboração estrutural e linguística, haja vista que suas narrativas privilegiam uma organização que não segue os padrões tradicionais de ficção, que tem na linearidade sua lógica (Porto, 2005, p. 9). A representação do indivíduo fragmentado de suas certezas, em que “[...] o mundo é visto menos convidativo [...]” (BAUMAN, 2006, p. 36), é voga na ficção de Caio Fernando Abreu, pois sua escrita revela sobremaneira o “[...] mergulho na individualidade de suas personagens que seus textos atingem um grau elevado de vínculo com as questões sociais que cercam esses sujeitos” (LIMA; SILVA, 2008, p. 212).

A narrativa é tecida sobre a tábua rasa de uma natureza cosmopolita, palco para a atrofia progressiva dos princípios basilares necessários à plena e satisfatória harmonia em sociedade. A personagem protagonista, segundo o próprio autor na apresentação do conto, é uma ‘mulher-monstro’ fabricada pelas grandes cidades. No texto, a mulher, apressada, precisa pagar nas lojas alguns crediários: “[...] dá licença, minha senhora, tenho seis crediários para pagar ainda hoje sem falta” (ABREU, 1995, p. 138). Pelo caminho, trata com violência verbal e indiferença aqueles que encontra: “E este maldito velho com passinho de tartaruga bem na minha frente, eu tenho pressa, quero gritar que tenho muita pressa” (ABREU, 1995, p. 138). Na postura da mulher, a pressa, a urgência em cumprir com seus deveres e satisfazer seus desejos é a tônica que percorre toda a narrativa, pois “[t]endo derretido tudo que era sólido e profanado tudo que era sagrado, a modernidade introduziu a era da permanente desarmonia entre as necessidades e as capacidades (BAUMAN, 2008, p. 79-80).

Não obstante, viver numa ‘sociedade líquida-moderna’ é desafiante, posto que as relações oscilam sob o signo da incerteza e da

precariedade. Para a personagem de “Creme de alface”, a harmonia com o mundo e consigo mesma não é possível. Ela sente o revés de uma vida, a ponto de desabafar: “[...] eu não nasci para viver neste tempo, sensível demais, no colégio já diziam” (ABREU, 1995, p. 140); e, num gesto de autocompaixão, referencia à figura de Cristo, referindo a si mesma “[...] tudo girando tanto, esse arame atravessado na minha testa, uma coroa de espinhos” (ABREU, 1995, p. 142), colocando-se como uma mártir, pois a vida na cidade grande lhe causa estranheza.

No conto, a cidade é palco onde o indivíduo e a multidão se encontram e se confrontam sob o olhar. A personagem vê que: “havia só corpos, centenas deles indo e vindo pela avenida, ela roçando contra as carnes suadas, sujas. [...] aqueles jornais cheios de horrores, aqueles negrinhos gritando loterias, porcarias (ABREU, 1995, p. 138). Seu caminhar pelas ruas da cidade não é necessariamente o ócio. Se, na Paris da segunda metade do século XIX, o poeta Charles Baudelaire fazia do seu caminhar pelas ruas parisienses motivo de poesia, a mulher do conto de Abreu tem o olhar aberto não como fazia o *flâneur*, que interiorizava a paisagem urbana, tornando-a parte de si mesmo. A mulher que tem pressa, pois tem crediários a pagar, tem o olhar daquele que perambula pelas ruas das grandes cidades brasileiras à procura de trabalho, engajado na arte árdua de esperar.

Ao ver que nas ruas havia somente corpos suados em suas rotinas fatigantes e jornais trazendo notícias de um mundo nada convidativo, a mulher descreve o ambiente da cidade apontando como principal problemática a precariedade caracterizada por uma “[...] arquitetura do medo [...]” (BITTENCOURT, 2010, p. 80) que modifica violentamente as disposições estéticas dos paisagistas urbanos que se encontram na “[...] urgência de planejarem prédios e shoppings hiper-seguros como defesa contra as ameaças dos

‘outros’” (Bittencourt, 2010, p. 80).

A leitura da narrativa revela que a mulher não pode parar e apreciar os produtos expostos nas vitrines, nem tão pouco parar para admirar as cores e as formas arquitetônicas da urbe sempre em transformação. No conto, a multidão surge como empecilho para a mulher continuar seu itinerário de modo satisfatório. Ela precisa abrir caminho usando as mãos. Há os encontrões, a irritação – “mas o senhor não quer deixar eu passar? Tenho pressa, meu senhor. [...] pivetes imundos, tinha que matar todos [...] a senhora não vai andar mesmo?” (ABREU, 1995, p. 138) – e os gestos agressivos, próprios do indivíduo que não tem nada a mais do seu cotidiano do que cumprir com suas obrigações, ou seja: trabalhar e pagar contas.

As reclamações da personagem que tomam a página do texto literário aludem à página da vida contingente do *homo-sacer* que, vitimizado por um sistema que *dilui* qualquer possibilidade de aproximação, somente confirma que, em tempos de valores líquidos, perenes, ver o outro como estatuto de coisa, objeto, faz parte da trivialidade do cotidiano, em que o indivíduo se despersonaliza.

O olhar da personagem vê com desprezo àqueles que atravancam seu caminho. Visivelmente, a mulher não consegue firmar laços entre os demais indivíduos urbanos. Isto vem ao encontro daquilo que Bauman expressa em *Amor Líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos (2004). O sociólogo menciona que a temeridade da aproximação do outro impede a concretização dos afetos, pois, na ‘sociedade líquido-moderna’, “[...] é preciso diluir as relações para que possamos consumi-las” (BAUMAN, 2004, p. 10). Essa diluição dos relacionamentos, simbolizados pelo não querer a aproximação do outro, é percebida quando a personagem protagonista se reporta às pessoas na rua de modo depreciativo: “Só uma

cretina seria capaz de trazer duas crianças ao centro da cidade a esta hora [...] Como é que uma gorda dessas pode sair à rua ao lado de outra gorda ainda mais larga? (ABREU, 1995, p. 138-139).

Depois de transitar na rua e xingar passantes, a personagem protagonista para em frente a um cinema. Decidida, ela acredita que ainda dá tempo para assistir ao filme: “[...] os crediários podem esperar, pelo menos duas horas santas limpas boas de uma vida que não a minha, a tua, a dela, uma vida em que tudo termina bem” (ABREU, 1995, p. 140). A abertura à possibilidade da felicidade revela a diluição das esperanças da personagem, que abandona por algumas horas suas obrigações, e crê que suas tarefas podem ser interrompidas. Pela postura da mulher, percebe-se que os sonhos e os ideais acalentados numa modernidade líquida escorrem, esvaem-se, transbordam e vazam para além dos limites do compreensível. Por isso, a fuga dela ao cinema, para esquecer por algumas horas que Marquinhos passa o dia roubando para manter suas drogas e das agulhas que ele enfia nos braços; quer esquecer de Lucinda, que foi atropelada por um corcel azul; esquecer da tia Luiza, que vive que nem criancinha, brincando de boneca o dia todo.

Antes de entrar no cinema, porém, a personagem é segurada pelo braço por uma pedinte. Esta lhe pede um “[...] troquinho pelo amor de deus pro meu irmãozinho que tá no hospital desenganado, prá minha mãezinha que tá na cama entrevada” (ABREU, 1995, p. 141). A reação da personagem protagonista, diante da insistência da menina, é uma explosão de cólera: “[...] não tenho porra, [...] não me enche o saco, caralho, em volta os outros olhavam, e não me chama de tia” (ABREU, 1995, p. 141). A atitude agressiva da mulher para com a pedinte é resultado direto da erosão das sociabilidades, a desestabilização do cidadão, de uma vida vazia. O espectro trágico que emana do universo ficcional

“Creme de alface” através da linguagem de baixo calão, das súbitas agressões verbais e físicas, da afronta à integridade moral e corporal do outro, são próprios do universo da rua.

Além disso, a agressividade da mulher pode significar duas faces cunhadas numa mesma moeda. De um lado, pode ser uma resistência de um individualismo de certo modo coerente com a conjuntura das leis. É alguém que quer demarcar seu território quando grita: “[...] vai pedir dinheiro na Secretaria da Fazenda, já cansei de dizer que mendigo é problema social, não pessoal” (ABREU, 1995, p. 140). Por outro lado, a agressividade é simbólica: é a maneira de manter afastado os indesejáveis, sendo que “manter-se à distância parece a única forma razoável de proceder”, diz Bauman (2008, p. 93).

Gritos, agarra-agarra, segura, larga. Histeria. Explosão. A violência na ‘cidade líquida’ instaura seu reinado. A mulher reage de acordo com as convenções sociais, cuja ironia no trato do outro é o de estabelecer relações de poder e afastamento. Então, “[e]la ergueu a perna direita e, com o joelho, pelo estômago, jogou a menina contra a parede. [...] Alonga e contrai e bate e volta e alonga e contrai e bate e volta” (ABREU, 1995, p. 141-142). As atitudes da protagonista do conto coadunam-se com as palavras de Bauman que, ao dissertar sobre *A sociedade individualizada*: vidas contadas e histórias vividas (2008), esclarece que ambivalência, ambiguidade e equivocidade são palavras que tem certa aura de mistério e enigma, que sinalizam, acima de tudo, a incerteza. O indivíduo não tem como suprir os efeitos destrutivos da agressividade social, rendendo-se a ela e dela faz uso no trato com os socialmente indesejáveis.

A representação dos “socialmente indesejáveis” que caracterizam as personagens de “Creme de alface” também pode ser percebida no conto “O outro”, de Rubem Fonseca. Na narrativa

fonsequiana também tem como personagens indivíduos que sintomatizam a questão da alteridade na ‘sociedade líquido-moderna’.

Na obra de Fonseca, muitos textos caracterizam a atmosfera ambivalente apontada por Bauman e, por conseguinte, explicam o fenômeno da banalização do espaço. Sobremaneira, “O outro” pode ser lido de um ângulo que evidencie a insensibilidade e a indiferença entre os seres humanos, em que o endurecimento dos afetos é um sintoma que reflete um impulso à necessidade de sobrevivência.

“O outro” integra o livro *Feliz ano novo*, publicado em 1989. Neste conto, os acontecimentos são narrados por um executivo estressado, que vive uma vida acelerada, repleta de tarefas incontáveis:

Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente. Mas sempre tinha a impressão de que não havia feito nada de útil (FONSECA, 1989, p. 87).

A percepção que o empresário tem de correr contra o tempo é sintoma da ‘vida líquida’, em que há pouco tempo para que o indivíduo possa ter lazer e conviver mais com seus familiares. Ao fim do dia, relata o executivo, “[e], sempre, no fim do dia, eu tinha a impressão de que não havia feito tudo o que precisava ter feito” (FONSECA, 1989, p. 87). A constatação da personagem se inscreve num círculo vicioso que tem na práxis econômica o seu vilão. Sobre isso, importante observação faz Renato Nunes Bittencourt (2010), para quem o desenvolvimento do ideário de bem-estar pessoal exige de cada cidadão trabalho em prol da manutenção de um regime disciplinar cotidiano que, muitas vezes, lhe gera intensos transtornos psicofisiológicos (BITTENCOURT, 2010).

A perspectiva de Bittencourt associa-se à experiência da personagem protagonista de “O

outro”, que apresenta transtornos psicofisiológicos, pois está inserido numa sociedade em que zela apenas pelos bens materiais. O executivo do conto é o *homo-economicus*, inserido na ‘sociedade líquido-moderna’ em que ninguém é insubstituível, ainda que seja dono do seu próprio negócio. Esse modo de vida “[...] é uma versão perniciososa da dança das cadeiras, jogada para valer”, refere Bauman (2007, p. 10), em que a única garantia é a da permanência temporária, antes de ser excluído do sistema.

Na trama do conto, o executivo é seguidamente importunado por um pedinte que acredita que ele seja o único que pode ajudá-lo. Logo no início da narrativa, a imposição do pedinte se faz ver quando ele diz “[...] doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?” (Fonseca, 1989, p. 87). Ao dar primazia à voz do executivo, que narra os acontecimentos do seu ponto de vista, o narrador demarca o território estético na criação do discurso do opressor sobre o oprimido.

No estabelecimento de uma relação de não proximidade entre o empresário e o pedinte, tem-se a demarcação dos lindeiros entre os que sobreviveram à dança das cadeiras e os que não, como referencia Bauman. Os dois vivem no mesmo espaço, porém cada um em seu território. Por um lado, tem-se o executivo voltado ao seu trabalho desgastante, e que mesmo nos feriados e finais de semana precisa levar trabalho para casa; e, do outro lado, o pedinte com sua performance de expert em pedir ajuda aos mais afortunados.

DaMatta (1991) explica que a rua e os acontecimentos que nela se desenvolvem diariamente podem ser vistos como motivo de reflexão no que tange à constituição da identidade do indivíduo. A rua é o lugar do “movimento, das contradições da vida, das durezas e surpresas, onde o tempo é medido pelo relógio. É local perigoso” (DAMATTA, 1991, p. 28). É na rua, território do anonimato e das contradições, que os encontros entre as duas personagens ocorrem,

cotidianamente. O narrador conta que: “[n]a hora do almoço o mesmo sujeito emparelhou comigo, pedindo dinheiro. ‘Mas todo dia?’, perguntei. ‘Doutor’, ele respondeu, ‘minha mãe está morrendo, precisando de remédio, não conheço ninguém bom no mundo, só o senhor. Dei a ele cem cruzeiros” (FONSECA, 1989, p. 88).

A *atitude* do executivo pode parecer de benevolência e compreensão para com o pedinte, no entanto, esta atitude de dar esmola é uma erupção do medo humano do habitante da cidade. Este medo faz com que o protagonista tente se livrar da presença incômoda do pedinte. Por isso, o narrador protagonista diz que “[n]o dia seguinte eu não saí para dar a minha volta. Almocei no escritório” (FONSECA, 1989, p. 89). A reação do executivo é própria do indivíduo dominado pelo medo das ameaças sociais, protegido pela solidez das paredes do seu prédio que delimitam as fronteiras do mundo bárbaro da rua e a sua vida privada, seja no escritório, seja na sua casa.

A insurgência do medo faz com que a personagem do conto crie seu *bunker* equipado com todos os recursos tecnológicos necessários à vida privada. Sobre isto, Bauman diz que “[o] medo do desconhecido, no qual estamos envolvidos, busca desesperadamente algum tipo de alívio. As ânsias acumuladas tendem a se descarregar sobre aquela categoria de ‘forasteiros’ escolhidos para encarnar a ‘estrangeiridade” (BAUMANN, 2009, p. 36-37).

Após constatar que o pedinte sumiu durante alguns dias o narrador protagonista sente-se aliviado; porém, logo narra o retorno da presença incômoda do pedinte: “[u]m dia, na hora do almoço, eu estava caminhando quando ele apareceu subitamente ao meu lado. ‘Doutor, minha mãe morreu’. Sem parar, e apressando o passo, respondi, ‘sinto muito’. Ele alargou as suas passadas, mantendo-se ao meu lado, e disse ‘morreu” (FONSECA, 1989, p. 88).

O ato de se ver livre do pedinte caracteriza

os extremos da alteridade na ‘vida líquida’, em que está diluída a autêntica compreensão e valorização da figura do outro, a quem sempre é imputado o caráter de estranheza, ainda mais sendo um estranho que pede esmola, como ocorre no conto. Incomodado, a reação do executivo é de apressar o passo, desvencilhar-se da presença do pedinte.

Tentei me desvencilhar dele e comecei a andar rapidamente, quase correndo. Mas ele correu atrás de mim, dizendo ‘morreu, morreu, morreu’, estendendo os dois braços contraídos numa expectativa de esforço, como se fossem colocar o caixão da mãe sobre as palmas de suas mãos (FONSECA, 1989, p. 88).

A atitude do executivo pode ser lida à luz das considerações de Jean-Paul Sartre (1997), que destaca a importância do olhar do outro no congelamento de traços do ser-para-si como um em-si, tornando o outro objeto do olhar. As palavras de Sartre tratam da indiferença do indivíduo no trato com o outro. A indiferença “[...] é uma cegueira com relação aos outros. Quase não lhes dou atenção, ajo como se estivesse sozinho no mundo; [...] evito-as como evito obstáculos” (Sartre, 1997, p. 474).

No conto, a cegueira descrita por Sartre chega ao extremo. Para manter distante o pedinte, o executivo resolve pagar pelo afastamento do pedinte. De repente, ele para e pergunta: “[...]‘quanto é’. Por cinco mil cruzeiros ele enterrava a mãe. Não sei por que, tirei um talão de cheques do bolso e fiz ali, em pé na rua, um cheque naquela quantia. Minhas mãos tremiam. ‘Agora chega!’, eu disse” (Fonseca, 1989, p. 88-89).

A atitude da personagem protagonista é a de diluir esta relação incômoda. O pedinte do conto representa um outro que encarna a máscara da alteridade, nesse jogo dicotômico, ele pertence ao grupo dos deserdados socialmente, os ‘socialmente indesejáveis’. Contudo, ao perceber que ao dar dinheiro para o pedinte pagar o enterro de sua mãe não o afastaria, o executivo resolve

mudar sua rotina e passa o dia no escritório. Esta iniciativa visa evitar a presença do pedinte. Contudo, no outro dia, a cena se repete:

Vi que o sujeito que me pedia dinheiro estava em pé, meio escondido na esquina, me espreitando, esperando eu passar. Dei a volta e caminhei em sentido contrário. Pouco depois ouvi o barulho de saltos de sapatos batendo na calçada como se alguém estivesse correndo atrás de mim. Apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém, um sentimento infantil de medo contra o qual tentei lutar (FONSECA, 1989, p. 89).

Na passagem em tela, o executivo tenta fugir aos olhos do pedinte, quer se desvencilhar, apressa o passo, sente que é perseguido, teme, foge. Então, ele narra:

[c]orriamos pela rua. Eu tinha a impressão de que as pessoas nos observavam com estranheza. ‘Não tenho que ajudá-lo coisa alguma’, respondi. ‘Tem sim, senão o senhor não sabe o que pode acontecer’, e ele me segurou pelo braço e me olhou, e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, cínico e vingativo. Meu coração batia, de nervoso e cansaço. ‘É a última vez’, eu disse, parando e dando dinheiro para ele, não sei quanto (FONSECA, 1994, p. 413).

O sentimento de medo diante do pedinte faz com que o executivo apresse o passo e sinta o coração apertado. Seu caminhar acelerado é reflexo do sentimento de medo e impotência ao dividir a rua da urbe com a massa marginalizada, que na voz da personagem pedinte ecoa como porta-voz daqueles que são os deserdados socialmente. O executivo reage e questiona o estranho:

[...] Sem parar, eu perguntei, ‘agora o quê’. Mantendo-se ao meu lado, ele disse, ‘doutor, o senhor tem que me ajudar, não tenho ninguém no mundo’. Respondi com toda autoridade que pude colocar na voz, ‘arranje um emprego’. Ele disse, ‘eu não sei fazer nada, o senhor tem que me ajudar’ (FONSECA, 1989, p. 89).

A passagem caracteriza a indiferença que é nada mais nada menos do que uma cegueira em relação ao outro, como menciona Sartre (1997). Nesta passagem, ecoam as vozes da barbárie e

de uma cultura de exclusão que se formou nas grandes cidades brasileiras. São as vozes do poder e as vozes dos excluídos que se chocam, que se alternam, mas que, no entanto, correm para o mesmo veio da indiferença que tomou os corações do homem urbano, em que “manter-se à distância parece a única forma razoável de proceder”, diz Bauman (2008, p. 93).

Visivelmente, a presença do pedinte é um peso do qual o executivo quer se livrar. Para este, o pedinte é a sombra da incerteza, da fluidez do mundo, em que não há tempo para perder com o outro. No cenário da ‘vida líquida’, os laços humanos estreitam-se na incerteza de continuidade, pois nos ambientes existe uma fluidez que não propicia a confiança, diante da competitividade ocasionada pela necessidade de sobrevivência.

O estranho é visto como alguém que ameaça a segurança do executivo. Ao seu olhar, o pedinte “[...] é branco e forte, de rosto cínico e vingativo [...]” (FONSECA, 1989, p. 413). Então, ao desenlace da narrativa, o narrador protagonista, não mais suportando a pressão e a angústia, vai ao quarto e retorna, armado:

Fechei a porta, fui ao meu quarto. Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse ‘não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo’. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo sua face, conseguia esconder (FONSECA, 1989 p. 90).

A maneira abrupta como se encerra o conto revela a cegueira a que está acometido o narrador protagonista. Este descobre a real face do outro, que na verdade é um menino que, por tantas circunstâncias, surge ameaçador em meio à ‘vida líquida’. Nesse sentido, a violência que irrompe das linhas de “O outro” não é algo gratuito, sem sentido, solto nas páginas da narrativa. A violência,

que caracteriza num primeiro momento a resposta a um incômodo, desloca-se semanticamente para a barbárie de um crime contra os deserdados socialmente, que na figura de um garoto encontra seu apelo mais forte.

A literatura contemporânea nega-se à possibilidade de representação do mundo temporal e espacial, visto como algo real e absoluto. Os contos trazem à cena seres jogados no vazio absurdo das grandes cidades. Seres que nela transitam, sem esperança e despidos de qualquer utopia que lhes dê segurança e conforto, indo ao encontro do exposto por Renato Cordeiro Gomes, quando refere que a cidade tornou-se uma paisagem inevitável, polo de atração e de repúdio, caracterizando um paradoxo que alterna utopia e inferno (GOMES, 2000).

Os textos de Caio Fernando Abreu e Rubem Fonseca são modelares, pois ao descortinarem este cenário despedaçado que é a ‘sociedade líquido-moderna’, caracterizam a frustração de seres errantes, como a personagem mulher de “Creme de alface”, que tem crediários a pagar, e a personagem pedinte de “O outro”, a qual não tem mais ninguém no mundo do que a figura do executivo. Os flagrantes da cena líquida urbana que escorrem pelas páginas dos contos analisados revelam que

[...] a percepção urbana nega-se a operar como totalidade; procede por cortes seletivos e flagra analogias, convergências e divergências, que se articulam na leitura, incorporando diferenças e especificações imprevisíveis e espontâneas, que marcam a identidade do espaço urbano (GOMES, 1994, p. 33).

Nesse sentido, não há como ler os contos de Abreu e Fonseca sem ler as imagens da cidade, que revela cenas cotidianas de indivíduos que circulam por ela, deixando como pegadas a evidência da sua heterogeneidade, precariedade e transitoriedade. Para Bauman, o mundo retratado nas utopias era também um mundo transparente,

em que nada de obscuro se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada fora do lugar; um mundo sem sujeira; um mundo sem estranhos (BAUMAN, 1998, p. 21). Esses seres estranhos e essa sujeira são as personagens que ocupam as páginas de “Creme de alface” e “O outro”. São eles que perambulam entre os resíduos da história, entre a massa humana das cidades, cujos olhares desmascaram a história contraditória e fragmentada do indivíduo.

Grosso modo, não há como negar que na ‘cidade líquida’ a ideia do ‘corpo social’, esta noção de coletividade que é a aspiração de muitos, cede espaço à ideia de individualidade. O indivíduo contemporâneo dilui as relações para que possa consumi-las, e na esteira dos relacionamentos, o outro é percebido como objeto, inserido à cultura do fetichismo.

Considerações Finais

Os contos que nortearam as reflexões acerca do caráter individualista e a falta de consciência social do indivíduo trazem em sua tessitura a linguagem fria e dura do cotidiano das grandes cidades. Sobremaneira, “Creme de alface” e “O outro” podem ser lidos como uma ‘cidade-texto’, um álbum carregado de imagens, de representações simbólicas, lugar da alteridade que não se concretiza, diante da impossibilidade da concretização e afirmação dos laços sociais. A atmosfera porosa dos contos é própria da sociedade moderna, em que a velocidade, o individualismo, o medo e a insegurança fazem com que as relações se diluam, espalhando-se pela massa dura do asfalto, até não restar nada mais do que lembranças de vivências fracas, destituídas de certezas.

No cenário da ‘vida líquida’, a lição amarga que “Creme de alface” e “O outro” deixam é a

certeza de uma não concretização do olhar em relação ao outro. Ainda que o discurso da matéria narrada funda a voz do narrador com a voz das personagens, demarcando certa aproximação, esta proximidade é ilusória, pois olhar ao outro, com desconfiança e descrédito, demarca os lindeiros que impossibilitam qualquer aproximação entre o fato narrado e a confiança num mundo seguro.

Referências Bibliográficas

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 5. ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Vida Líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Confiança e medo na cidade*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2009.

BITTENCOURT, Renato Nunes. A estrutura simbólica vida líquida em Zygmunt Bauman. *Argumentos*, Ceará, ano 2, n. 4, 2010, p. 75-85. Disponível em: <http://www.filosofia.ufc.br/argumentos/pdfs/edicao_4/12.pdf>. Acesso em: 15 set. 2012.

BUENO, André. *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

DAMATTA, Roberto. A casa, a rua e o trabalho. In: *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. A Cidade como Livro. In: SUSSEKIND, Flora. (Org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2000.

LIMA e SILVA, Márcia Ivana de. Caio F: consciência de si, consciência do outro. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da Repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL Editores, 2008. p. 209-215.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu*. fragmentação, melancolia e crítica social. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/4423>>. Acesso em: 02 set. 2012.

SARTE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1997.

Artigo enviado em: 22/09/2012

Aceite em: 20/12/2012

Prática Discursiva Midiática a Pessoa com Deficiência no Seriado “Malhação”

p. 57 - 65

Érica Danielle Silva¹

Ismara Tasso²

Resumo

Este texto privilegia a constituição identitária do sujeito com deficiência nas práticas discursivas midiáticas na contemporaneidade. Consideramos que esse sujeito é constituído tanto pelas condições biológicas, físicas ou comportamentais, como também por complexas relações entre mecanismos e estratégias de identificação, que articulam o que pode e deve ser dito no jogo de interdições, no momento socio-histórico da produção dos enunciados. Problematizamos, assim, o modo como a mídia tem colocado em circulação a representação da constituição identitária do sujeito com deficiência, haja vista as relações de saber-poder que estão envolvidas nessa prática normalizadora.

Palavras-chave: Discurso. Identidade. Sujeito com deficiência. Mídia Televisiva.

Discursive practice about people with disabilities in TV-Series “Malhação”

Abstract

This text focuses on the identity constitution of disabled people in discursive practices in contemporary media. We consider that this subject is constituted not only by biological conditions, physical or behavioral, but also by complex relationships between mechanisms and strategies of identification, that articulate what must and should be said in-game bans, in the socio-historical moment of production of the statements. Thus, we problematize, how the media has put into circulation the representation of identity constitution of people with disabilities, given the knowledge-power relations that are involved in this normalizing practice.

Keywords: Discourse. Identity. People with disabilities. Television media.

Reflexões Iniciais

Tendências recentes têm problematizado, com frequência, as mudanças estruturais que estão transformando a sociedade moderna e fragmentando os seguimentos de classe, gênero, sexualidade, raça e nacionalidade. Tal realidade

social torna o conceito de identidade problemático: o processo de identificação é visto como uma construção mutável, instável, descentralizada e inacabada, que adquire sentido pela linguagem e sistemas simbólicos por meio dos quais são representados (WOODWARD, 2000). Esses sistemas atribuem sentido à gama de possibilidades

1 Doutoranda em em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. E-mail: erica_dsilv@yahoo.com.br

2 Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: tassojs@terra.com.br

oriunda das relações sociais e relações de poder, as quais definem quem é incluído e quem é excluído. Sob tal conjuntura, a identidade é contestável à medida que é produzida por aqueles que detêm os canais de produção e circulação de sentidos.

As dinâmicas relacionais sobreditas circunscrevem as práticas de identificação do sujeito e encontram, na mídia, condições de possibilidade para serem exercidas, uma vez que os mecanismos e estratégias que sustentam a atuação midiática podem apagar, transformar e consolidar ideais modelares de sujeitos. As identidades representadas e veiculadas na mídia por meio da linguagem verbal, visual e sonora se submetem, dessa forma, à ordem do discurso, articulando o que pode e deve ser dito no conjunto de condições inerentes ao seu (re)aparecimento (FOUCAULT, 2007a, p. 9). Assim, a circulação de enunciados midiáticos é perpassada por procedimentos de controle e, não raro, os acontecimentos factuais e discursivos espetacularizados.

No que tange à relação entre corpo deficiente e identidade, a mídia pode ser considerada a superfície de emergência enunciativa (FOUCAULT, 2007 b), ou seja, é um lugar que pode fazer com que enunciados sobre a inclusão da pessoa com deficiência apareçam em sua singularidade, em uma sociedade e em um momento histórico determinado, e que coexistam com outros enunciados, bem como se transformem e desapareçam.

Nesse quadro de veiculação dos sentidos, a identificação da pessoa com uma deficiência, seja ela física, mental ou sensorial, além de ser constituída biologicamente é também construída nas especificidades de outros campos de saber que discursivizam o corpo deficiente e propõem a atuação desses sujeitos em outros grupos sociais que não o seu. Por isso, os sentidos midiáticos, resultantes dessas relações, não são dados ao acaso. Há um saber técnico que coloca em

funcionamento uma linguagem específica para produzir determinados efeitos e não outros. Pela produção estética televisiva, o mundo representado em imagens articuladas com o verbal e o sonoro é colocado diante do espectador, seja em forma de espetáculo seja em forma de simulacro, numa “relação dinâmica da imagem-vídeo, com valores de tempo e de espaço relativos, num contínuo jogo de enunciados que se repetem e (re)significam em práticas discursivas” (TASSO, 2006, p. 132).

Isso posto, problematizamos, assim, o modo como a mídia tem colocado em circulação a representação da constituição identitária do sujeito com deficiência, haja vista as relações de saber-poder que estão envolvidas nessa prática normalizadora, além da estratégia recorrente utilizada pela mídia na representação da pessoa com deficiência, o apelo à emoção. Em linhas gerais, no plano imagético, nem sempre o importante é visualizar a deficiência, mas o foco está na história contada ou no apelo ao choro, manifestado como símbolo da emoção e não da tristeza.

Para o propósito deste estudo teórico-analítico sobre os discursos produzidos acerca do sujeito com deficiência em uma materialidade midiática, privilegamos parte do seriado *Malbação* exibido diariamente na Rede Globo de Televisão desde 1995. O gesto de leitura empreendido parte do princípio de que as estruturas significantes, tanto específicas como não específicas ao vídeo, encontram-se organizadas de modo a construir discursivamente o sujeito com deficiência. No caso do vídeo, esse sujeito é representado especificamente pelo personagem Bruno.

Assim delineado, o presente estudo teórico-analítico compõe o conjunto de pesquisas desenvolvido pelo Grupo de Estudos em Análise do Discurso da UEM – GEDUEM. Parte dessas pesquisas está voltada às demandas que se têm destacado na última década, quais sejam: (1) subsidiar

teórico-metodologicamente a prática de leitura de imagens fixas e efêmeras no campo educacional; (2) compreender teórico-metodologicamente o funcionamento discursivo midiático; (3) identificar mecanismos de intervenção de novas tecnologias e o modo como as práticas de leitura que lhes são inerentes se constituem; e (4) explicitar as relações estabelecidas entre o sujeito-leitor e a exterioridade, proporcionadas pelos efeitos de realidade de “determinadas” imagens figurativas ou iconográficas e imagens efêmeras.

Mídia Televisiva: Superfície de Emergência Enunciativa

A consideração da possibilidade de existência de regularidade(s) nas posições discursivas assumidas em materialidades midiáticas filiou-se às contribuições arqueogenéticas de Foucault, sobretudo, no conceito de sujeito, que é o tema geral de sua investigação, seja como objeto de saber, de poder ou de constituição identitária. Em linhas gerais, Foucault (1995) busca compreender os diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos.

Nessa linha de pensamento foucaultiano, o sujeito não preexiste à sociedade, mas é constituído por uma rede de discursos, estratégias, poderes e práticas. Como explica Veiga-Neto (2007, p. 113), uma análise do sujeito não deve partir do próprio sujeito, mas dos saberes e das práticas discursivas e não discursivas que o envolvem. As práticas e os saberes, “[...] uma vez descritos e problematizados poderão revelar quem é esse sujeito, como ele chegou a ser o que dizemos que ele é e como se engendrou historicamente tudo o que dizemos dele”.

Além de ressignificarem o que já foi dito sobre a deficiência, a mídia, em consonância com as políticas inclusivas atuais, discute, produz, apaga ou transforma novas redes de enunciados.

E a maneira de discursivizar a pessoa deficiente, nessas práticas inclusivas da atualidade, torna-se possível devido a um longo processo de evolução da ciência e de lutas no campo dos direitos humanos. O intercâmbio de informações e as organizações internacionais em prol da reabilitação desse grupo marginalizado na sociedade se concretizaram, ao menos em nível discursivo, por meio da proclamação do Ano Internacional das Pessoas Deficientes. Por dar visibilidade a esse grupo de pessoas, esse programa de ação mundial possibilitou uma negociação coletiva que polemizava essa identidade e que propiciava a emergência de outro discurso.

A partir dessa mobilização, as pessoas com deficiência foram chamadas a cumprir seu direito de participação na sociedade, e ao Estado coube efetivar ações concretas de acessibilidade e igualdade, por meio de políticas públicas. Somadas a essas iniciativas, outras medidas foram tomadas para que o bem-estar e o direito à cidadania das pessoas com deficiência fossem alcançados. Por isso, além de eliminar barreiras arquitetônicas, foi preciso eliminar as barreiras sociais tanto no que diz respeito ao preconceito quanto à discriminação, que consistiu em estimular através dos documentos oficiais, o investimento econômico e a sensibilização dos direitos desse grupo para que seu status melhorasse, na sociedade.

A luta no campo dos direitos humanos perdura já há algum tempo e, ao longo desse percurso ela não foi dada sem resistência. As resistências ganharam fôlego e força. Na medida em que isso foi se consolidando, à mídia competiu fornecer subsídios para a veiculação do ideal de inclusão desse grupo. Desse modo, os discursos que abordam a inclusão social encontram na mídia televisiva as condições de possibilidade para serem exercidas, uma vez que imagens, sons e espetáculos nela veiculados “[...] ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o

tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade” (KELLNER, 2001, p.9).

A partir do dispositivo teórico exposto, ao empreender uma pesquisa que visa discutir sobre a prática discursiva midiática televisiva sobre as pessoas com deficiência, lança-se um desafio: tomar a materialidade imagética como lugar privilegiado de análise. Para tanto, faz-se necessário refletir sobre as instâncias composicionais dessa materialidade, tanto no plano da visibilidade quanto no da invisibilidade. Nesse sentido, nos propomos a reunir alguns princípios que subsidiam teórico-metodologicamente a prática analítica dos sentidos produzidos sobre as pessoas com deficiência, em materialidades midiáticas. Isso porque acreditamos que as estratégias e os mecanismos linguístico-discursivos, estéticos e tecnológicos podem amparar a compreensão do funcionamento discursivo acerca desse sujeito.

Das Propriedades da Imagem em Movimento

O estudo de uma possível linguagem da imagem em movimento requer um complexo esforço de compreensão de seus códigos significantes, haja vista que reprocessa formas de expressão colocadas em circulação por outros meios (MACHADO, 1997), atribuindo-lhes “novos” conceitos e poderes.

Segundo Marie (2006), o vídeo, em princípio, não fora dotado de uma linguagem. Era apenas o registro de um espetáculo anterior, ou então a simples reprodução do real. No entanto, pelo desejo de se contar histórias e veicular ideias, a imagem em movimento teve de determinar uma série de procedimentos que o termo linguagem inclui.

Machado (1997, p. 191) explica que

a gramática do vídeo, se existir, não tem o mesmo caráter normativo da gramática das mensagens verbais. Tudo no universo das composições audiovisuais poderia, segundo o estudioso, ser descrito em termos de fenômeno cultural, isto é, “como decorrência de um certo estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza socioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas, de uma época ou lugar.”

Marie (2006) explica que da mesma forma que a língua é um sistema de códigos organizados interno à linguagem, existem códigos perceptíveis que fazem com que o espectador compreenda o vídeo. Essas seriam as características que permitiriam utilizar-se o termo ‘linguagem videográfica’. Em outras palavras, seria essa linguagem videográfica a que organiza elementos significativos, transformando em discurso o que poderia ser apenas um decalque visual da realidade.

Esses códigos significantes que organizam a linguagem videográfica devem ser dotados de uma característica essencial: a inteligibilidade.

De qualquer forma, se a comunicação se dá em alguma instância, é porque certas estruturas significantes são inteligíveis a todos, sejam eles emissores ou receptores, ou porque todos são sensíveis a elas. Portanto, algo se transmite pelo vídeo, e esse algo só se transmite porque o vídeo deve operar com certas formas e certos modos de articulação que são comuns a todos os implicados no processo de comunicação (MACHADO, 1997, p. 193).

Uma vez considerado o material de expressão temporalizado que compõe essas materialidades, existiriam assim dois polos: um constituído de códigos totalmente não específicos ao vídeo e outro de códigos específicos, que são em número muito limitado. Entre esses dois polos há uma hierarquia na especificidade, baseada na maior ou menor zona de extensão dos códigos considerados. Alguns deles são:

Os códigos de analogia, por exemplo, referem-se a todas as imagens figurativas; só serão fragilmente específicos do cinema ao mesmo tempo que nele desempenham um papel de primeiro plano. Os códigos 'fotográficos', [...] o das escalas de plano, o da nitidez da imagem referem-se à imagem "mecânica" obtida por uma tecnologia físico-química; são, portanto, mais específicos do que os da analogia visual. Todos os códigos que se referem à colocação em sequência da imagem são ainda mais claramente específicos, embora se refiram também à fotonovela e à história em quadrinhos. Os únicos códigos exclusivamente cinematográficos (e televisuais, mas as duas linguagens são amplamente comuns) estão ligados ao movimento da imagem: códigos de movimento de câmera, por exemplo. [...] Outros códigos muito explorados pelo cinema, mas pouco específicos são as perspectivas *plongée e contre-plongée* (MARIE, 2006, p. 197-198).

Verifica-se que os dispositivos analíticos da imagem fixa embora não sejam específicos da imagem efêmera, podem subsidiar sua prática analítica. Isso porque, para desenvolver um movimento descritivo-interpretativo de imagens em movimento é preciso congelá-las em uma sequência de imagens fixas. Logo, os elementos que compõem as imagens são significativos na produção de sentidos, como as cores, o tom e a dimensão, entre outros.

Machado (1997), ao identificar algumas tendências gerais no universo do vídeo ressalta que as imagens de vídeo não aceitam detalhamentos minuciosos, já que a tela possui dimensões pequenas. Assim, a imagem eletrônica, por sua natureza, tende a se compor sob a figura da sínecdoque, em que a parte e o detalhe sugerem o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez. Decorre daí que o recorte mais adequado para ela é o primeiro plano.

Ao reduzir o formato da imagem na televisão, o que interessa é o efeito a ser produzido e não o espaço construído. Por consequência, o vídeo, veiculado em dimensão reduzida, aponta para a síntese da representação.

Assim, por suas próprias condições de produção, o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico. O mesmo ocorre com os processos de metonímias e metáforas. É a mesma lógica da língua chinesa, que trabalha basicamente com ideogramas: para anotar o conceito de amizade, por exemplo, esta língua combina pictogramas de "cão" (símbolo de fidelidade) e de "mão direita" (com a qual se cumprimenta o amigo). Assim, a imagem do vídeo, estilizada, reduzida ao essencial, pede um tratamento significativo no plano sintagmático, pede que se pense a articulação dos planos como um trabalho de escritura, uma escritura de imagens, à maneira do ideograma chinês (MACHADO, 1997, 194-195).

Enfim, a breve revisão teórica desenvolvida até então indica caminhos possíveis para se tratar dos discursos midiáticos acerca da inclusão da pessoa com deficiência e seus efeitos de sentido, que subsidiarão a prática analítica a ser desenvolvida a seguir.

(D)eficiência: Movimento Inclusivo em Tela

As sequências selecionadas para este trabalho correspondem a alguns capítulos do seriado *Malhação*, veiculados em 2008, que tratam sobre Bruno, personagem que se torna paraplégico depois de se jogar em um rio para se esconder da namorada. O percurso narrativo dessa história é traçado desde o acidente do personagem até o momento em que ele viaja para os Estados Unidos em busca do tratamento que lhe dê chances para andar novamente. Destacaremos algumas sequências que privilegiam a difícil (re)adaptação de Bruno no colégio, local onde ele passa a usar uma cadeira de rodas, logo após receber alta do hospital (Frame 1 e 2), até o momento em que, com a ajuda dos amigos, percebe a importância exercida por sua própria força de vontade para se recuperar, conforme pode ser visualizado nos frames 1 e 2.



Frame 1



Frame 2



Frame 3

de impotência, limitações e, por consequência dependência do outro. É a sua condição de autonomia transformada.



Frame 4



Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8

A narrativa explora as dificuldades enfrentadas pelo cadeirante quanto aos aspectos arquitetônicos, evidenciando como o país ainda está distante de alcançar as metas desejadas (Frame 5 e 6). Além dos elementos que compõem a visibilidade do texto, o capítulo aborda e discute sobre os conflitos psicológicos que acompanham o protagonista da história, mesmo que ilustrando o personagem sob o apoio de familiares e da namorada. Pelo movimento da câmera, proporciona-se ao espectador a ilusão de presentificação e de participação da cena. O cenário é o de consternação, os amigos, num primeiro momento, assistem estáticos à situação de retorno do amigo, agora cadeirante (Frames 3 e 4). A reação solidária dos amigos de Bruno vem em seguida (Frame 6). Momento em que também o cadeirante manifesta o sentimento

Outras iniciativas são apresentadas na narrativa, dentre elas, o convite da mãe de Bruno

a um atleta paraolímpico, com o objetivo de lhe mostrar que ele, agora, faz parte de um grupo que pode também realizar atividades de forma independente (Frame 7). Além da conversa, um jogo de basquete na cadeira de rodas é realizado no colégio, o que dá credibilidade a ideia semeada, mas Bruno resiste e não manifesta desejo algum de se empenhar na sua recuperação (Frame 8). O apelo a Bruno chega por meio de um documentário, produzido por uma colega do Colégio. Nele são apresentados depoimentos de várias pessoas com deficiência física contando sobre as dificuldades que tiveram e como venceram o preconceito e conseguiram ter uma vida independente (Frames 9, 10 e 11). A estratégia é bem sucedida (Frames 12 e 13).



Frame 9



Frame 10



Frame 11



Frame 12



Frame 13

O percurso apresentado compreendeu o gesto que mobilizou o que se encontrava no plano da visibilidade, elementos identificados por relações analógicas à realidade empírica e que não impõem restrições ou dificuldades à compreensão da narrativa assim como o gesto que, em simultaneidade, apreendeu os sentidos estabelecidos por meio do descortinar as condições de emergência, de (co)existência e de possibilidade enunciativas circunscritas ao acontecimento discursivo: a inclusão social da pessoa com deficiência física.

Segundo Manguel (2001, p. 149), “os retratos levam a representação para além da própria imagem”. No caso do vídeo apresentado, os jogadores de basquete ou os deficientes (Frame 8) que aparecem no documentário apresentado não estão somente representando deficientes físicos, eles são os próprios símbolos de perseverança, de luta e de resistência. A mesma estratégia estende-se a outros objetos e lugares: por exemplo, o degrau da escola (Frame 5) não é apenas o decalque da realidade, mas discursivamente é a necessidade de transformações da arquitetura para a acessibilidade do portador de deficiência. Caso em que o discurso

jurídico atravessa o arquitetônico, já que é a lei que garante as mudanças para a inclusão.

As cenas exibidas em toda a narrativa mesclam relatos, simulacros da vida real, aliado às imagens em close, que emocionam e interpelam o espectador a se sensibilizar com a causa, um apelo à solidariedade e ao exercício de reflexão sobre nossas próprias limitações, que nem sempre são físicas. Esta seria uma das formas de poder de normalização. Conforme Courtine (2008, p.261), é a extensão da norma através da exibição do seu contrário, da sua imagem invertida.

De modo geral, o verbal, inseparável das imagens em movimento, pode estabelecer relações com a memória e a história. Não há como negar que, no decorrer da narrativa, houve atualizações semânticas as quais passaram a interditar alguns termos. Por exemplo, denominar pessoas com deficiência como ‘inválidos’, ‘incapacitados’ ou ‘excepcionais’ não corresponde à esfera da prática inclusiva vigente nos últimos anos, que prefere o uso do termo ‘pessoas com deficiência’. Avançando um pouco mais nesta questão, consideramos que esse termo já existe na língua, entretanto, quando utilizado em uma determinada condição de produção fora do campo da inclusão, podem produzir sentidos outros.

Já na era da inclusão, o discurso sobre as pessoas com deficiência é atravessado por discursos outros, entre eles o do esporte e o do jurídico. Visualmente, identificamos nas cenas do seriado um lugar principal, a escola, e nela alguns lugares específicos nos quais as cenas ocorrem: biblioteca, sala de vídeo e a entrada / pátio. A exibição desses espaços é condição de possibilidade de identificação com o mundo não ficcional e atualizado. Os ambientes são atrativos pelas cores e estilo moderno. É o efeito de condições possíveis de socialização. Ainda quanto ao espaço, vale destacar sobremaneira que a escola não é apenas o braço da sociedade, mas também

dela a sua representação, em toda a sua extensão, tanto nos espaços urbanos quanto nos rurais.

Na opacidade da linguagem, no domínio do simbólico, há um efeito de verdade no vídeo que produz / confirma a questão da inclusão e da força de vontade que a pessoa com deficiência precisa ter para enfrentar os desafios. Os mecanismos empregados mostram uma relação entre a representação dos personagens e movimentos históricos sociais, políticos e econômicos que configuram as iniciativas inclusivas na atualidade.

A identidade de uma pessoa com deficiência somente é aceita quando ele próprio se percebe como parte de um grupo com as mesmas características, ou até mais agravantes que as suas. Só assim garante forças para lutar (continuar a fisioterapia, por exemplo) contra seus próprios preconceitos – ser um inválido pra sempre, ser um peso na vida de todos que pode estar relacionado à historicidade dos deficientes, que antes excluídos, depois visíveis e agora tentam se incluir na sociedade, eliminando os preconceitos e mostrando suas capacidades.

Considerações Finais

Analisar, pois, uma série enunciativa que circunscreve sentidos sobre a inclusão das pessoas com deficiência, em diversos espaços sociais, significa tentar compreender como a mídia ressignifica a memória social, mítica e histórica desses sujeitos, buscando examinar as condições de emergência e de existência desses enunciados. Interrogando o que, como e por que os enunciados dizem o que dizem sobre as pessoas com deficiência tornou possível identificar uma prática discursiva sobre os modos de representação e de constituição identitária desses sujeitos, o que configura um saber sobre uma coletividade, na atualidade. Nessa prática, permeada pelas relações de luta pelo poder, a

mídia promove a naturalização da inclusão das pessoas com deficiência por meio de diferentes mecanismos e estratégias que espetacularizam o corpo deficiente, tomando-o como algo agradável, saudável e forte. O saber sobre a deficiência, ao mesmo tempo tomado e produzido pela mídia, constitui-se como uma forma de disciplinamento e governamentalidade do corpo social. Isso significa que a mídia televisiva é um instrumento de normação que objetiva manter a ordem da sociedade e proporcionar a segurança da população e daqueles que a governam, pacificando as diferenças físicas e psíquicas dos sujeitos.

Ao considerar que empreender uma pesquisa em Análise de Discurso é arriscar-se na ordem do discurso, que, em sua continuidade é (re) conduzido em sua presença ausente, encerramos este trabalho cientes que ao propor uma problematização da esfera discursiva na mídia televisiva, enfrentam-se desafios ainda maiores. Isso porque o analista deve se situar ao mesmo tempo dentro e fora de uma perspectiva linguística, cujas escolhas conceituais e metodológicas possibilitem fazer “escutas discursivas” de seu objeto.

Referências Bibliográficas

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. *História do corpo 3*. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. Michel *Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)* Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 15. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007a. (Coleção Leituras Filosóficas).

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007b.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In: _____. *Pré-cinema & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997 (Coleção Campo Imagético).

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIE, Michel. Cinema e Linguagem. In: AUMONT, Jacques et al. *A Estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2006. p.157-222.

TASSO. Ismara Eliane Vidal de Souza. Mídia televisiva e políticas públicas de inclusão na pós-modernidade: igualdade, solidariedade e cidadania. In: NAVARRO, Pedro (Org.). *Estudos do texto e do discurso: mapeando conceitos e métodos*. São Carlos: Claraluz, 2006. p.129-151.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 07-102.

Artigo enviado em: 23/10/2012

Aceite em: 12/12/2012

Processos de Constituição dos Sujeitos no Interior da Família Moderna

p. 66 - 74

Célia Bassuma Fernandes¹

Resumo

A família moderna tem passado por intensas transformações e, com isso, alteraram-se também os lugares ocupados pelos sujeitos que a compõem. Assim sendo, este trabalho, tem por objetivo, à luz da teoria do discurso, verificar como esses sujeitos vêm sendo representados no discurso publicitário, que como sabemos, vai muito além da função de provocar o desejo pelo consumo, mas tem atuado também como um importante meio de imposição valores e de modificação de imagens já sedimentadas no imaginário popular.

Palavras-chave: Mídia. Família. Representação. Discurso.

Processes Constitution of Subjects within the Modern Family

Abstract

The modern family has undergone sweeping changes, and with that, also changed the seats occupied by the individuals who compose it. Thus, this work aims in the light of discourse theory, see how these guys have been represented in advertising discourse, which as we know, goes far beyond its function to cause the desire for consumption, but also has served as an important means of imposing values and modifying images already sedimented in the popular imagination.

Keywords: Media. Family. Representation. Discourse.

Introdução

Pensar na família e nas significativas mudanças ocorridas no seu interior implica em retomar importantes acontecimentos históricos que colaboraram para que isso fosse possível e nos espaços de vivência que ela ocupa (MORELLO, 2004, p. 7).

Nas décadas de 1960 e 1970, impulsionados pela efervescência política e cultural, têm início movimentos que questionavam os valores conservadores da organização da sociedade e, em especial, os direitos da mulher. Marcam bem esse

período a publicação do livro *O segundo sexo* (1967), de autoria de Simone de Beauvoir e a queima de peças íntimas femininas em praça pública, nos Estados Unidos.

No Brasil, imerso na Ditadura Militar e no auge da repressão, o movimento assume contornos diferentes e mais abrangentes, como a igualdade de direitos entre marido e mulher dentro do casamento e as lutas em favor da regulamentação do divórcio. Desde esse tempo foram muitas as conquistas femininas, dentre as quais podem ser citadas: o direito ao voto, a emancipação, e a possibilidade de decidir sobre o número de filhos,

¹ Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina . E-mail: bacelfer@hotmail.com

bem como sobre sua sexualidade, proporcionada pela invenção da pílula anticoncepcional.

Além disso, pensar nessas transformações no interior da família moderna supõe também, localizá-la nos espaços de vivência do sujeito, marcados pelos diferentes lugares que ele ocupa para significar-se (MORELLO, 2004, p. 7). Assim, tomamos a cidade como espaço em que a família e, por conseguinte, os sujeitos que a compõem, se constituem, pois, de acordo com Orlandi (2004, p. 11), “[...] no território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do destino do outro”.

Tradicionalmente definida como o conjunto formado por pessoas do mesmo sangue, que vivem ou não sob o mesmo teto, a família é uma das instituições mais antigas de que se tem notícia e, assim como seu conceito, tem se transformado e modificado ao longo dos séculos, acompanhando as mudanças sociais.

No Brasil, a história dessa instituição secular se confunde com a da colonização Portuguesa que, sem dúvida, colaborou muito para que ela assumisse os contornos que apresenta hoje. Patriarcal e fortemente marcada pelo caráter patrimonialista, o fortalecimento da instituição familiar ocorria com o casamento entre pessoas do mesmo sangue, o que assegurava a indivisão do patrimônio (FACHIN, 2001, p. 9). Durante o Império, a família somente era assim designada se fosse formada por um homem e uma mulher, legalmente casados. Com relação à distribuição das tarefas, o homem era o provedor do lar, enquanto a mulher, relegada ao segundo plano, era mera reprodutora e dona de casa.

Essa ideia de que família era aquela constituída somente pelo casamento civil se

manteve inalterada até a segunda metade do século XX e, em razão dele, a mulher perdia sua capacidade plena, era obrigada a adotar o nome da família do marido e precisava da sua autorização para trabalhar fora de casa (VENTURINI, 2012, p.17-18).

Em síntese, historicamente, nas relações familiares, as mulheres se ocupavam das tarefas domésticas e dos cuidados com os filhos, assumindo a posição de ‘rainhas do lar’ ou de ‘patroas’, enquanto os homens eram o ‘chefe’ da família, a quem cabia o seu sustento. Contudo, com o passar do tempo e das lutas em favor da igualdade de direitos e da emancipação feminina, as mulheres foram se inserindo cada vez mais no mercado de trabalho, se destacando e ocupando lugares antes destinados exclusivamente aos homens, o que resultou numa participação importante no orçamento familiar, ou às vezes, tornando-se a única fonte de renda da família. No interior da família, em virtude da sua ausência, passou a contar com ajuda do seu outro².

Essa revolução ocorrida no interior da família moderna resultou num amplo e lento processo de revisão/constituição de representações e de lugares ocupados pelos sujeitos que a compõem. Tanto que, modernamente, o sujeito-masculino vem ocupado outros lugares dentro dessa instituição, o que implica em rever sua relação com os filhos, com a sua companheira, e também consigo mesmo, rompendo com os padrões de masculinidade impostos nos últimos séculos, e que tem gerado uma profunda insegurança tanto nele quanto no seu outro.

A mídia, em especial a publicidade, como importante formadora de opinião, atualmente, vai além do seu principal objetivo que é o de persuadir o consumidor levando-o à compra, e tem passado a operar também de forma decisiva

2. Tomamos aqui outro no sentido de alteridade.

na transformação de valores e, por conseguinte, na criação e na aceitação dessas novas representações que estão surgindo na sociedade. Contudo, ao tentar romper alguns modelos já cristalizados, vem retratando esses novos lugares assumidos pelo sujeito-masculino como já aceitos, embora eles ainda estejam em fase de transição.

Com base nessas observações, este trabalho pretende investigar, tomando por base os pressupostos teóricos da Análise de Discurso de tradição francesa (AD), como a publicidade tem representado essas novas relações que vêm se estabelecendo entre os sujeitos masculino e feminino no interior da família moderna, num *corpus* constituído por dois anúncios publicitários que circularam em duas revistas de ampla circulação no território nacional.

Publicidade: novos sentidos acerca dos sujeitos masculino e feminino no interior da família moderna.

As amplas e profundas transformações pelas quais tem passado a sociedade têm refletido também no interior da família moderna e permitem pensar na questão do sujeito na cultura contemporânea. De acordo com os Estudos Culturais trata-se de uma ‘crise de identidade’ (HALL, 2006, p. 7), que vem abalando estruturas sociais e questionando papéis desempenhados por sujeitos, até então tidos como sedimentados, cristalizados. Nesse sentido, essa linha teórica vem discutindo e desenvolvendo teorizações sobre a construção de identidades, tomando como ponto nodal o gênero, a sexualidade, a raça, a etnia e as relações de poder entre os indivíduos e/ou grupos culturais, concebendo o sujeito como “[...] fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). Além disso, o processo identitário está ligado a uma

rede de memórias que têm origem no interior das instituições sociais e estão ligadas à cultura e ao imaginário social.

Do ponto de vista da Análise de Discurso (AD) de tradição francesa – e é exatamente nesse ponto que podemos pensar numa intersecção entre esse aporte teórico e os Estudos Culturais – o sujeito é uma posição assumida no discurso, determinada por fatores de ordem sócio-histórico-cultural. Trata-se de não compreendê-lo na sua dimensão biológica, como um ser que tem uma existência individualizada no mundo, mas como um lugar determinado na estrutura de uma formação social, e que de acordo com Pêcheux (1997, p. 82, grifos do autor) está relacionado às relações de força e também às “[...] regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações)”. São esses dois mecanismos que permitem, aos sujeitos, designar o lugar que ocupam no interior dos processos discursivos.

Assim sendo, analisar as mudanças ocorridas no interior da família moderna implica em verificar os novos lugares assumidos pelos sujeitos masculino e feminino no seu interior, já que o lugar ocupado por um determina o lugar do outro. Além disso, essas transformações são o resultado, conforme já adiantamos, de um longo processo de transformação na cultura do homem e que, de acordo com Mariani (2009, p.44-45), a partir das ‘pistas formuladas por Pêcheux’, pode ser entendida como:

[...] resultante de práticas dos sujeitos e entre sujeitos que remetem para um estado de coisas num determinado momento e em um determinado lugar em uma formação histórica; práticas vinculadas a maneiras de se relacionar com a sociedade. Ao mesmo tempo, são práticas não dissociadas dos modos sócio-históricos de produção, reprodução, resistência e transformação dos sentidos. Práticas expostas também à errância e à não-totalidade dos processos de significação (MARIANI, 2009, p.44-45).

Dentre os inúmeros deslocamentos ocorridos na sociedade moderna, e mais especificamente no interior da família moderna, estão os novos lugares ocupados pelos sujeitos-masculino e feminino. Trata-se de pensar em um sujeito-feminino que ocupa cargos importantes, cuida dos filhos e da casa, ajuda no orçamento doméstico e tem direitos sobre o seu o corpo e sobre sua sexualidade. Ao seu lado, surge um novo homem, que também participa das tarefas domésticas e da educação dos filhos, e a quem é permitido se emocionar, chorar, usar cosméticos, frequentar salões de beleza e clínicas estéticas, agradando a si próprios e às mulheres com as quais convivem, sem, no entanto, ter sua sexualidade questionada ou ter sua imagem associada à do homossexual e mais recentemente à do metrossexual³.

Um exemplo disso é retratado na primeira materialidade (Figura 1) que compõe o *corpus* desse trabalho (Revista Época, nº 165, de 16/07/2001), e que se refere a uma linha de conceituados produtos de beleza especialmente criada para o público masculino. No canto superior esquerdo, o enunciado: “Demonstrar emoções pode ser tão natural para um homem quanto fazer a barba. Cuidar da pele também”, faz circular sentidos relacionados ao fato de que ‘demonstrar emoções’ e ‘cuidar da pele’ são gestos que podem ser comparados a fazer a barba, próprio do universo masculino, mas ao mesmo tempo reafirma sentidos já cristalizados no imaginário coletivo de que ‘homem não chora’ e também não necessita de cuidados estéticos, delimitando aquilo que é o sujeito-masculino pode/deve fazer ou não pode/deve fazer ou demonstrar.

De fato, até bem pouco tempo atrás, a própria família se encarregava de proibir que os sujeitos do sexo masculino demonstrassem

qualquer emoção, já que circulavam discursos segundo os quais ‘homem não chora’. Além disso, os cuidados pessoais ficavam restritos à higiene pessoal, como tomar banho e fazer a barba, e tudo o que fosse além poderia colocar em dúvida a sua masculinidade.

Todavia, pesquisas apontam que há cerca de 83,58 milhões de potenciais consumidores masculinos para os produtos de higiene pessoal, perfumaria e cosméticos no Brasil, e que o país já é o segundo maior consumidor desse tipo de produtos, ficando atrás apenas dos Estados Unidos⁴, o que demonstra que, atualmente, o homem vem se preocupando cada vez mais com a sua aparência.

Segundo Orlandi (2009, p. 16), pensar na subjetivação desse ‘sujeito da modernidade’ implica em pensar, em o que é e em quem é esse sujeito. Segundo ela, ele é um sujeito.

controlado em seu ir e vir e dividido entre o Norte (rico) e o Sul (pobre), submetido a redes de informação e comunicação, ameaçado em seus processos de memória, sujeito à delinquência, violência, terrorismo, sem falar nas ameaças ambientais etc, no entanto, ‘livre’, ‘democrático’, ‘multi-cultural’, ‘comunitário’, ‘cidadão’ (ORLANDI, 2009, p.16).

A tudo isso, ousamos acrescentar: é um sujeito submetido às coerções de uma sociedade igualmente moderna, que atribui certo valor à questão da aparência, aprisionando homens e mulheres a um ideal de beleza que se distancia da maioria deles.

Em busca desse ideal de beleza, o corpo “fala”, “se textualiza” e cuidar dele significa adequar-se às exigências da sociedade moderna e quebrar padrões pré-estabelecidos, pois de acordo com a autora citada, não se pode “[...] pensar a materialidade do sujeito sem pensar sua relação com o corpo” (ORLANDI, 2012, p. 83).

Preenchendo o espaço teórico deixado em

3. Termo cunhado por Mark Simpson, em 2002, para designar o homem vaidoso ao extremo.

4. Disponível em: <http://www.beautyfair.com.br/negocios/noticia/1576.html>. Acesso em 18/12/2012.

branco acerca da ‘materialidade do sujeito’, e que segundo ela, não diz respeito ao corpo empírico, mas a sua materialidade significativa, a autora lembra que, de acordo com a teoria do discurso, o indivíduo é interpelado pela ideologia, e essa interpelação produz uma forma sujeito histórica e social com seu corpo (ORLANDI, 2012, p. 85), ou seja, o corpo também é interpelado pela ideologia, e dá origem ao processo de ‘individualização do sujeito’, que tem como resultado e emergência de “[...] um indivíduo, ao mesmo tempo, responsável e dono de sua vontade” (ORLANDI, 2006, p. 21).

Na materialidade em questão, o corpo é textualizado pelo sujeito, e passa a reproduzir a forma sujeito histórica da sociedade capitalista, segundo a qual, ser homem hoje, implica em ser pai, marido, companheiro e ter cuidados com o corpo, que vão muito além dos cuidados básicos com a higiene. Trata-se, portanto, de pensar num sujeito-masculino que não deseja apenas agradar ao sexo oposto e a si mesmo, mas também atender aos padrões impostos pela sociedade moderna.

Assim sendo, pensar na relação que se estabelece entre o sujeito-masculino moderno e o seu corpo significa compreender “[...] os modos de individuação e processos de identificação do sujeito” (ORLANDI, 2006, p. 21), em relação ao lugar que ele passou a ocupar no interior da família moderna e aos modos de significar-se perante à sociedade, para a qual não basta ser o provedor do lar, mas é necessário sentir-se bonito.

Com relação ao não verbal, o enunciado-imagem do homem seminu com o filho nu nos braços, ambos aparentemente recém-saídos do banho, remetem para os sentidos relacionados à divisão dos cuidados com os filhos, complementando os sentidos referendados pelos enunciados já analisados. Porém, há que se lembrar que, normalmente, a tarefa de dar banho no filho é da mãe. Há então nesse anúncio, o entrecruzamento de uma memória já estabelecida,

na qual se encontram todos os dizeres já-ditos – e esquecidos – sobre o lugar ocupado pelo sujeito-feminino no interior da família patriarcal e aquele ocupado pelo sujeito-masculino no interior da família moderna.

No entanto, ao produzir seu discurso, afetado pelo inconsciente e pela ideologia, o sujeito-enunciador se inscreve numa formação discursiva machista, pois considera o ato de barbear-se próprio do homem e considera que demonstrar emoções e cuidar da pele ‘podem ser’ naturais, reforçando a imagem de sujeito-masculino que povoa o imaginário coletivo e que se contrapõe à da imagem apresentada pelo anúncio: a de um sujeito sensível, que cuida dos filhos e também de si mesmo.

Ressoa, portanto, nessa materialidade, pelo trabalho da memória discursiva, sentidos segundo os quais aos homens, até bem pouco tempo atrás, ao sujeito-masculino, era proibido demonstrar sentimentos e, por conseguinte, ajudar nos afazeres domésticos, nos cuidados com filhos, e especialmente, usar produtos de beleza, sob a pena de ter sua sexualidade posta em questão, mas ao mesmo tempo e, paradoxalmente, a imagem – constitutiva do discurso – retrata um sujeito-masculino que ocupa lugares nunca ocupados antes e está passando por um profundo processo de revisão de modelos cristalizados pela sociedade, pois começa a rever o seu papel de pai, a sua relação com os filhos e com a sua companheira, bem como consigo mesmo.



Figura 1

Fonte: Revista *Época* (nº 165, de 16/07/2001).

A segunda materialidade (Figura 2) analisada é uma propaganda de um ferro de passar roupas e, no eixo da formulação, apresenta o seguinte enunciado: “Junte uma noite longa/Ao despertador que vocês não ouviram/Adicione o atraso dela para uma reunião/ E sirva a surpresa de passar o vestido/Enquanto ela toma banho”, fazendo ressoar, segundo Courtine (1999, p. 19), uma ‘voz sem nome’ acerca das práticas amorosas dentro do casamento, mais especificamente do amor da carne, negando discursos segundo os quais, somente o homem poderia ter prazer.

Historicamente, a sexualidade feminina esteve ligada à ideia de procriação, e ter prazer era considerado pecado. Conforme Araújo (2010, p. 46), “[...] nunca se perdia a oportunidade de lembrar às mulheres o terrível mito do Éden, reafirmado e sempre presente na história humana”. Nascidas para serem donas de casa, esposas e mães, as mulheres aprenderam desde cedo que a felicidade conjugal dependia fundamentalmente dela para manter a família unida e o marido satisfeito, inclusive sexualmente.

Nos anos de 1950, conforme Pinsky (2010, p. 608), “[...] as condições de vida nas cidades diminuíram muitas das distâncias entre homens e mulheres; práticas sociais do namoro à intimidade familiar também sofreram modificações”, mas de acordo com a autora, a divisão das posições entre

o sujeito masculino e o sujeito feminino dentro da família ainda continuava bem delimitada, incluindo aí a moral sexual. Prevalencia ainda, a ideia de ‘mulher ideal’, que continuava desempenhando os papéis tradicionais de mãe, dona de casa e esposa, e que deveria possuir

[...] características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas e restringindo a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional (PINSKY, 2010, p. 609).

Ainda conforme a autora, esse era o destino considerado natural da mulher e não havia possibilidade de contestação, pois aquela que fosse contra a sua ‘natureza’ não poderia ser realmente feliz ou fazer com que as outras pessoas que as rodeavam fossem felizes. O casamento constituía, portanto, o objetivo e a ‘porta de entrada’ para a realização feminina. Não casar significava fracassar socialmente.

A moral sexual dominante nessa época estava relacionada à contenção sexual e à virgindade da mulher e, frequentemente, era confundida com a ignorância sexual. Já os homens, eram incentivados a começar cedo sua vida sexual, relacionar-se sexualmente com várias mulheres, incluindo aí frequentar prostíbulos ou então procurar mulheres com as quais não desejavam ter qualquer compromisso, atestando assim sua virilidade (PINSKY, 2010, p. 613). As aventuras eróticas extraconjugais masculinas eram permitidas, sob a justificativa de que os homens eram diferentes das mulheres.

Segundo Pedro (2012, p. 240), a partir dos anos de 1960 tem início, no Brasil, o feminismo de “Segunda Onda”⁵, cujos objetivos eram distintos daqueles que haviam movido as militantes no passado, e que se voltavam, especialmente, para as questões ligadas à sexualidade (direito ao prazer), ao corpo (aborto e contracepção) e à violência

doméstica. Essas lutas se estendem até hoje e, de acordo com a autora, apontam para a existência de “outras maneiras de ser mulher”, que vão além das funções idealizadas de mãe, esposa e dona de casa (PEDRO, 2012, p. 256), e que têm sido constantemente retratadas pela publicidade.

Isso pode ser observado na materialidade em questão, em que as designações ‘juntar’, ‘adicionar’ e ‘servir’, provenientes do discurso da culinária, tem por fim tem por fim indicar o ‘modo de fazer’ de uma relação perfeita, baseada no prazer e na ajuda mútua, evidenciando também as transformações em relação às práticas amorosas dentro do casamento, que ressoam no fio do discurso pelos enunciados “noite longa”, “o despertador que vocês não ouviram” e “o atraso dela para uma reunião”, que também evidencia o lugar ocupado pelo sujeito-feminino nos tempos modernos, pois retrata uma mulher que, supostamente, ocupa um lugar importante dentro de uma instituição.

Todavia, o sujeito-masculino, por sua vez, passa a ocupar um lugar antes tido como feminino, já que passar roupas até bem pouco tempo atrás, era tida como uma atividade essencialmente feminina. Contudo, apesar de o homem também desempenhar essa função, ela ainda é tida como ‘surpresa’, fazendo irromper no fio do discurso, novamente, imagens já sedimentadas no imaginário popular de que os afazeres domésticos são deveres do sujeito-feminino “E sirva a surpresa de passar o vestido”, inscrevendo o discurso numa formação discursiva sexista, segundo o qual, há lugares bem delimitados para cada um dos sexos no interior da família.



Figura 2

Fonte: Revista Caras (Ed. 965. Ano 19, nº18 - 4/05/2012)

Esse sentido é reforçado pelo enunciado que se encontra ao final da página, que descreve o produto, e vem seguido pelo enunciado: “Uma receita para incentivar qualquer um a cuidar da roupa de quem mais gosta”. Ou seja, enquanto para o sujeito-feminino passar roupas é uma atividade comum, rotineira, o seu outro precisa de tecnologia avançada e de ‘incentivo’ para fazê-lo.

O *slogan*: “A vida que a gente cria”, por meio de uma linguagem coloquial, faz ressoar sentidos relacionados ao fato de o sujeito-masculino ser o senhor do seu próprio destino, e nesse caso, de ter escolhido dividir as tarefas domésticas com a sua companheira, rompendo então, com as representações de masculino e feminino tradicionais.

É interessante observar também, que embora a materialidade em questão retrate o sujeito-masculino desempenhando uma função, ou nos termos discursivos, ocupando um lugar até bem pouco tempo tido como feminino, não se trata de uma atividade rotineira. Assim, enquanto para o sujeito-masculino ajudar nas tarefas

5. “Primeira Onda” é a designação utilizada para caracterizar o movimento feminista que ocorreu no final do século XIX e início do século XX, e que tinha por fim reivindicar os direitos políticos do voto e de ser eleita; direito à educação e direito ao trabalho, e que incluía a igualdade de condições e de salário no mercado de trabalho (PEDRO, 2012, p. 254).

domésticas é uma diversão ou desafio, para o seu outro é uma obrigação.

Palavras Finais:

Os textos publicitários fazem parte do nosso dia a dia e sempre nos afetam de alguma maneira, uma vez que buscam influenciar nosso comportamento e desejos, ditando regras e comportamentos, ou ainda, impondo novos valores e hábitos, os quais passam a ser apreendidos por grande parte da sociedade. Os discursos analisados – lugar onde a ideologia adquire uma forma material – revelam as novas relações que têm irrompido no interior da família moderna e apontam para a construção de um novo sujeito-masculino, que embora não represente toda a sua classe, contribui em muito para a consolidação dos novos lugares assumidos por ele no interior da família moderna.

Desse modo, as materialidades analisadas evidenciam uma das principais contribuições da AD, que é a articulação entre o linguístico e o sócio-histórico, um entendido como constitutivo do outro, e que redundava em dizer que a exterioridade se inscreve no próprio discurso e não como algo que vem de fora e que se reflete nele, na medida em que essas novas representações criadas pela publicidade provêm das atitudes dos indivíduos e dos valores estabelecidos pelos grupos sociais, e também fortalecem tendências de comportamento ou possibilitam o surgimento de outros valores, garantindo, assim, que novos comportamentos/atitudes se solidifiquem. Contudo, por detrás de discursos aparentemente calcados na igualdade entre os sexos, irrompem discursos marcados pelo machismo e pelo sexismo. Desse modo, se por um lado as peças publicitárias analisadas delineiam novas representações dos sujeitos masculino e feminino no interior da família moderna, por vezes causando o estranhamento, fazendo circular

um novo modelo de família, dentro da qual os sujeitos ocupam lugares antes bem delimitados socialmente, por outro, contribuem para reforçar esses valores, perpetuando a diferença entre os sexos tão combatida, mas ainda presente nos dias de hoje.

Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia*. In: DEL PRIORE, M. (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

COURTINE, J.J. O Chapéu de Clémentis. Observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. IN: INDURSKY, F e LEANDRO FERREIRA, M. (orgs). *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999.

FACHIN, R. A. G. *Em busca da família do novo Milênio*. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.

MARIANI, B. Sujeitos e Discursos Contemporâneos. In: INDURSKY, F; LEANDRO FERREIRA, M. C. MITTMANN, S. *O Discurso na Contemporaneidade: Materialidades e fronteiras*. São Carlos: Clara Luz, 2009.

MORELLO, R. (org.) *Giros na Cidade: Saber Urbano e Linguagem*. Campinas: Labeurb/Nudecri/Unicamp, 2004.

ORLANDI, E. P. *Cidade dos Sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.

_____. À flor da pele: indivíduo e sociedade. In: MARIANI, B. (org.). *Escrita e os Escritos: Reflexões em Análise do Discurso e Psicanálise*. São Carlos: Clara Luz, 2006.

_____. Historicidade, indivíduo e sociedade: o sujeito na contemporaneidade. In: INDURSKY, F; LEANDRO FERREIRA, M. C. MITTMANN, S. *O Discurso na Contemporaneidade: Materialidades e fronteiras*. São Carlos: Clara Luz, 2009.

_____. *Discurso em Análise: Sujeito, Sentido, Ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 1997.

PEDRO, J. M. O Feminismo de “Segunda Onda”: Corpo, Prazer e Trabalho. In: _____ e PINSKY, C. B. (orgs.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

PINSKY, C.B. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, M. (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010.

VENTURINI, A. R. *A Adoção por casais homoafetivos no Brasil: Uma análise sócio-jurídica*. 2012. 60 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Escola de Direito) – Faculdade Meridional – IMED, Passo Fundo/RS.

Artigo enviado em: 21/12/2012

Aceite em: 25/12/2012

Sentidos do Projeto PIBID e dos Sujeitos Participantes do Projeto

p. 75 - 84

Dalila Oliva de Lima Oliveira¹

Resumo

A questão norteadora desta investigação é analisar, nos discursos dos sujeitos envolvidos no projeto, a sua percepção sobre a contribuição dele na formação inicial do professor e, para respondê-la coletamos dados resultantes do acompanhamento das atividades desenvolvidas pelos bolsistas do programa PIBID - Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência, alunos do Curso de Letras dos Campi de Irati e de Guarapuava, desenvolvido na área de Letras da UNICENTRO. Os instrumentos utilizados resultaram da observação de aulas ministradas por eles, dos questionários aplicados aos bolsistas e de entrevistas com os supervisores do projeto. A hipótese inicial era a de que esses alunos apresentariam significativa melhora em relação à autonomia, às suas experiências metodológicas e tecnológicas, a práticas docentes inovadoras, à criatividade e a atitudes que buscassem a superação de problemas identificados no processo ensino-aprendizagem e, também, de que eles mesmos conseguissem identificar esse acréscimo que, provavelmente, buscavam. Os resultados obtidos, norteados pelos objetivos da pesquisa e colhidos na observação prática dos alunos, no início e no final da pesquisa, bem como nas entrevistas, comprovam que o investimento na orientação para o planejamento das atividades, feito pelos supervisores da UNICENTRO e na orientação prática e acompanhamento na supervisão, feitos pelas supervisoras, professoras das escolas da rede estadual de ensino, nas escolas onde os bolsistas atuaram, apresenta significativo crescimento deles em relação à segurança, autonomia, criatividade, iniciativa e nível de relacionamento com os alunos, perceptível no comportamento do grupo e na percepção evidenciada por eles nas respostas dos questionários e, também, pelas professoras entrevistadas.

Palavras-Chave: Formação de Professores. Sujeitos. Análise de Discurso. Prática Docente.

Meanings of the PIBID Project and the meanings given by the participants

Abstract

The purpose of this research is to investigate the contribution of the Institutional Program of Teaching Initiation Scholarship to the participants - undergraduate students studying Portuguese literature in a state university from Paraná/ Brazil, located in the campi of Guarapuava and Irati. The data was collected through the follow up of the activities developed by the participants, by means of class observation, questionnaires and interviews with the project supervisors.

Key words: Teacher. Participants. Discourse Analysis. Teaching Practice.

¹ Graduada em Letras Português Inglês pela Universidade Estadual do Centro-Oeste UNICENTRO. E-mail: olivadalila@yahoo.com.br

Introdução

O exercício da docência não é uma atividade burocrática para a qual se adquirem técnicas e habilidades técnico-mecânicas. Entendendo-se ensino como contribuição ao processo de humanização dos alunos historicamente situados, espera-se que, nas licenciaturas, sejam priorizados conhecimentos e habilidades, atitudes e valores, a fim de possibilitar que alunos-professores construam, de forma gradual e permanente, os seus saberes docentes a partir das necessidades e dos desafios que o ensino, como prática social, apresenta-lhes no cotidiano. Dos estudantes, espera-se a mobilização de conhecimentos teóricos da educação e da didática, necessários à compreensão do ensino como realidade social, bem como o desenvolvimento da capacidade de investigar a própria atividade e, a partir dela, constituírem e transformarem seus saberes-fazeres docentes num processo contínuo de construção de suas identidades como professores. O espaço ideal para essa mobilização é a escola, a sala de aula.

Biazi *apud* Holland *et all* (2012, p.30), situa a classificação de posicionamento identitário para determinadas formas de as pessoas se posicionarem em relação ao que desenvolvem no decorrer do tempo, como consequência do convívio nas relações em seus mundos figurados, definindo que a forma de ser e agir é construída à medida que se constroem como especialistas nas atividades que praticam, sendo dois os fatores implicados nessa definição: envolvimento emocional e responsabilidade no desempenho das tarefas. Os autores referidos explicitam, assim, esses fatores:

o envolvimento emocional aparece após a pessoa atingir um certo grau de competência e é, segundo eles, fator necessário para maestria do especialista. O envolvimento leva à identificação: o novato, que passa a usar a lente dos especialistas ao ser inserido no mundo figurado, adota essa lente para si e começa a compreender e organizar aspectos de seu próprio eu e, pelo menos, alguns de seus próprios sentimentos e pensamentos (TÁPIAS-OLIVEIRA, 2006, p.177).

A formação para a docência deveria prever uma significativa carga horária de prática com a finalidade de, efetivamente, preparar o estudante, aproximando-o do *locus* da atividade de ensino e de aprendizagem, para que ele vivencie o máximo de situações práticas, e consiga analisá-las à luz das teorias estudadas em sala de aula, na sua formação; discuta-as com e sob orientação de um docente experiente, de modo a construir a sua formação inicial da melhor forma possível. Para isso, faz-se necessário considerar tempo e atividades adequados, de forma a contemplar as diferentes dimensões de atuação do profissional de ensino na área de formação, considerando que as atividades propostas para a formação docente, em especial no curso de Letras, visam à imersão dos acadêmicos em sala de aula em vivências práticas, nas quais atuam em situações contextualizadas sob a supervisão de um professor formador, de forma a poderem avaliar os resultados da aprendizagem e refletir sobre as dificuldades encontradas.

O foco da pesquisa é a formação inicial de professor de Língua Portuguesa e ancora-se em pesquisas que apontam para problemas nos cursos de licenciatura. Dentre esses problemas destacamos que esses cursos desenvolvem um currículo formal com conteúdos e atividades de estágio diferenciados da realidade das escolas, numa perspectiva cartorial e burocrática, cujas práticas de formação não dão conta da captação das contradições presentes na prática social de educar e pouco têm contribuído para constituir a identidade do profissional docente

e, conseqüentemente, imprimir qualidade ao ensino. Acrescente-se a isso, o limite de uma carga horária mínima de prática orientada. Se o professor que sai das universidades não recebe uma formação suficiente, na formação continuada que lhe é oferecida, a prática usual tem sido a de se realizarem cursos de suplência e ou atualização, programas que se têm mostrado pouco eficientes para consubstanciar a prática docente, alterando as situações de fracasso escolar.

Em relação a esse grupo, pretendemos investigar os aspectos que um acréscimo de 30 horas letivas mensais, de prática docente, pelo período de 2 anos na formação, de 10 acadêmicos do curso de Letras podem apresentar, já, na atuação dos acadêmicos participantes do projeto PIBID - programa financiado pelo MEC – como práticas relacionadas à autonomia, a experiências metodológicas e tecnológicas, a práticas docentes inovadoras, criativas e interdisciplinares e, ainda, a atitudes que busquem a superação de problemas identificados no processo de ensino e aprendizagem. A pergunta norteadora da investigação foi: Quais as implicações de um tempo adequado e da prática orientada na formação inicial do docente?

O objetivo geral da pesquisa, com vistas a responder a questão norteadora foi esclarecer aspectos agregados pelo projeto PIBID na formação docente inicial de professores de Língua Portuguesa, em participantes do projeto. Esse objetivo geral norteou a investigação das atividades desenvolvidas pelos participantes, nas escolas, bem como, os questionários e as entrevistas tornaram possível analisar a percepção dos acadêmicos e dos supervisores em torno de aspectos agregados na formação, resultantes da prática orientada, previamente, e no local de aplicação.

Considerando o término do projeto e com vistas a disseminar os resultados, encaminhamos,

nessa segunda parte deste artigo, o relato da realização da pesquisa, detalhando a metodologia, as reflexões teóricas, tentando fechar o percurso por meio do retorno aos objetivos, entrelaçando, então, teoria e prática.

Relato do percurso e reflexões em torno da teoria e da prática

O nosso objetivo, nessa segunda parte do artigo, foi refazer o percurso empreendido na pesquisa com vistas a constituir um efeito de fechamento que entrelace teoria e prática. Vale reiterar que o objetivo geral da pesquisa foi analisar a percepção dos acadêmicos e de supervisores em torno de aspectos agregados na formação, resultantes da prática orientada previamente, no local de aplicação e historicizar a função do programa.

Para alcançar esse objetivo geral, a primeira providência tomada, no início do ano letivo, foi confirmar, com a professora coordenadora do Projeto PIBID, da UNICENTRO, em Irati, a possibilidade de realizar a pesquisa com o grupo de estudantes, marcando para o segundo semestre esse contato. Feito isso, selecionamos a bibliografia que daria suporte teórico para a pesquisa. No segundo semestre, estabelecemos contato com a professora coordenadora da escola, no colégio Duque de Caxias, em Irati, com a qual levantamos informações sobre o desenvolvimento do projeto e atuação das acadêmicas, mantendo contínuo contato, na forma de acompanhamento indireto. No terceiro semestre, em virtude de substituições de acadêmicas no projeto, optando por incluir o projeto de Guarapuava na pesquisa, entramos em contato com o coordenador, nesse Campus, que disponibilizou o contato com os alunos e com o Colégio Newton Felipe Albach, onde se realizou parte das atividades do projeto.

Nesse período, propus, aos acadêmicos dos

dois projetos, um questionário com perguntas abertas, via email, recebendo o material de 10 acadêmicos, número considerado suficiente, pois era a quantidade de sujeitos proposta inicialmente, já que pretendíamos acompanhar apenas um projeto com esse número de participantes. Ainda, nesse semestre, foram feitas observações de algumas aulas ministradas por duplas de alunos, em Irati, e conversado com alguns alunos sobre o projeto, colhendo informações de interesse da pesquisa.

No quarto semestre foi feita a leitura dos questionários sob o foco da análise do discurso de linha francesa para compreender as interferências que permearam o discurso nas respostas dos acadêmicos. Fizemos entrevistas com duas professoras-coordenadoras do projeto nas escolas, procedendo à análise das respostas com base na mesma linha teórica. Continuamos a observação nos colégios, acompanhando duplas diferentes, buscando contato com as professoras regentes dessas turmas para colher a percepção destas sobre o trabalho desenvolvido no projeto e sobre como avaliavam o resultado do projeto na escola. O contato com o grupo em Irati se fez em reuniões de planejamento das atividades e com o coordenador da UNICENTRO em Guarapuava, buscando colher dados sobre sua percepção em relação à caminhada dos acadêmicos, sobre as dificuldades e respectivas superações, as quais fazem parte da análise.

Esta pesquisa fora proposta, inicialmente, assim como os projetos PIBID, para dois anos. Com a prorrogação do prazo do projeto por mais um ano e, principalmente, por ter havido várias substituições de acadêmicos nos projetos, foi solicitada prorrogação da pesquisa por seis meses, para colher informações mais consubstanciadas, considerando que grande parte dos participantes havia sido substituída, obtendo mais esse tempo para a investigação.

Portanto, no quinto semestre, complementamos o levantamento de dados da prática dos acadêmicos e dos resultados dessa prática, agora na visão de nova coordenadora do projeto, em Irati, em vista da substituição da coordenadora que iniciou o projeto. Ainda conseguimos coletar material em entrevista com a coordenadora do projeto do Colégio Duque de Caxias, em Irati. Completadas as análises, procedeu-se à comparação com os resultados de pesquisa realizada anteriormente com alunos em Estágio Supervisionado em Língua Portuguesa, dados que evidenciam a insuficiência da carga horária dos estágios na Licenciatura, na prática de formação dos nossos alunos como futuros professores, bem como a importância de se aproveitarem oportunidades que, embora restritas a um pequeno número, possibilita a complementaridade nessa formação.

Metodologicamente, organizamos esta pesquisa a partir dos dados de pesquisa anterior, os quais justificam esta iniciativa agora proposta, cuja preocupação se centra na formação inicial de professores e na valorização da profissão.

Os sujeitos da pesquisa foram 10 acadêmicos do curso de Letras da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO que participam, como bolsistas, do PIBID – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência, da CAPES, FINANCIADO PELO MEC – Ministério da Educação, subprojetos realizados em Guarapuava e em Irati, e 5 professores: 3 professores de Língua Portuguesa, da rede estadual de ensino e 2 professores universitários, do curso de Letras. Os subprojetos estão direcionados à capacitação inicial para docência na área do ensino de Língua e Literatura Portuguesa no Ensino Fundamental e Médio. O acompanhamento dos bolsistas foi feito, especialmente, nas escolas, em situação prática, onde estão atuando sob a supervisão de um professor que é o responsável pela disciplina,

e também no grupo de estudos desses estagiários supervisionados por um professor que gerencia o projeto na Universidade.

Especificamente no que tange ao PIBID, buscamos os seus objetivos, o número de bolsistas (da Universidade) e da escola, este representado por um professor que atua na escola e que faz a ponte entre a Universidade e a escola, aproximando as duas instituições e que, também possibilita a familiarização do universitário, futuro professor, com a prática de sala de aula e com a realidade das escolas.

As técnicas empregadas foram observações do grupo, na escola de nível básico em que o projeto foi desenvolvido, no município de Irati, Paraná, em reuniões de planejamento das atividades e discussões, orientadas pelos coordenadores da universidade; conversas com os professores regentes de turmas, com a coordenadora do projeto, e com os coordenadores do projeto na UNICENTRO, que são professores de Língua Portuguesa e de Literatura na Universidade; aplicação de questionários aos acadêmicos bolsistas desse projeto e entrevistas com os acadêmicos e supervisores desse e também do projeto em Guarapuava.

O nível de inserção dos acadêmicos do projeto PIBID objeto desta pesquisa, no curso de Letras e levantamento de dados da pesquisa foi, prioritariamente, Ensino Médio, em turmas de 1ª. a 3ª. séries, no Colégio Estadual Duque de Caxias, em Irati, no entanto, foi ampliado para Guarapuava, aplicando-se questionários aos integrantes do projeto, inseridos na Escola Estadual Newton Felipe Albach. São escolas públicas que atendem alunos de classes sociais variadas.

As observações tiveram como foco aulas ministradas pelos bolsistas, enfocando atividades diversas, tais como: a) de leitura com variadas materialidades textuais, como quadrinhos, peças

publicitárias, contos, poesias, filmes, editoriais de jornais e revistas, textos de divulgação científica, cujas leituras pressupõem o desenvolvimento da escrita; e b) de atividades de Literatura; c) de atividades linguísticas, como pré-requisitos para a escritura de textos, c) de produção textual e d) de organização de jornal da escola e de prática com a tecnologia na implementação e alimentação de blog na escola como instrumento de ensino.

Os questionários aplicados continham perguntas abertas, tendo em vista, também, a coleta da percepção do respondente. O meio utilizado para a aplicação dos 10 questionários pretendidos foi a internet, enviando email para os professores da rede pública. Foram realizadas três entrevistas coletadas em Irati, sendo uma supervisora dos acadêmicos do projeto, naquela cidade e um supervisor e uma professora de turmas, no colégio onde atuaram acadêmicos do curso de Guarapuava.

O contexto em que se insere a pesquisa é o de necessidade premente de melhor formação para a docência, tendo-se a expectativa de que o programa venha preencher uma lacuna na formação de professores na prática orientada, nos cursos de licenciatura, ou seja, de um lado, investir na valorização do magistério, o que deverá incentivar o reconhecimento e a relevância da carreira docente. Por outro lado, proporcionar a integração entre ensino básico, isto é, as escolas, e a instituição formadora de docentes.

No decorrer das atividades previstas para este projeto, pode-se considerar que os objetivos foram atingidos de forma satisfatória. A receptividade dos coordenadores dos projetos nos dois níveis, da Universidade e das escolas foi satisfatória, facilitando a aproximação com os acadêmicos bolsistas, mesmo nas situações de substituição de coordenador. Na relação com os acadêmicos, inicialmente, percebia-se certa frieza e distanciamento, provável por associarem

a observação como avaliação do trabalho. No decorrer do convívio, houve um processo de familiarização com a minha presença. Com os professores, nas escolas, ocorreu o mesmo processo.

Em relação à formação de professores, Kleiman (1999), Kleiman e Signorini (2001), Pimenta (2002) ratificam que é pertinente a efetivação de projetos, tanto de pesquisa como outros, implementados em parceria entre a universidade e as escolas, como uma forma de fortalecer os vínculos entre as instituições e de imprimir um caráter científico à estada de alunos em formação nas escolas de ensino básico, objetivo que se pretende tenha sido atingido. As professoras entrevistadas manifestaram aprovação ao intercâmbio construído entre a Universidade e a escola, fato que consideravam ausente mesmo na inserção dos alunos das licenciaturas, na época dos estágios supervisionados. Na percepção delas não havia contrapartida da universidade, mas apenas da escola. A inserção de alunos para estágios nos colégios tem sido um desafio, tanto para os professores orientadores quanto para os docentes responsáveis pelas turmas do ensino fundamental quanto médio. Considera-se que é corrente o entendimento, entre os professores, de que a formação docente é a espinha dorsal da educação, tanto é que, no Brasil, há ONGS tomando a seu encargo a complementação à formação, diante do quadro de ineficiência instalado, que resulta na falta de professores capacitados e, conseqüentemente, em defasagem na aprendizagem dos alunos no ensino básico.

A pesquisa confirma a visão de Pimenta (1994) de que, além de conferir uma habilitação legal ao exercício profissional da docência, do curso de formação inicial se espera que forme o professor ou que colabore efetivamente para sua formação; melhor dizendo: colabore para que o professor exercite a sua atividade docente com melhores

condições. Algumas expressões dos acadêmicos como: “[...] somente o estágio obrigatório não é suficiente para uma boa preparação [...]”; “[...] esta oportunidade é uma maneira de aprender e adquirir experiência para a futura profissão [...]”; “[...] o projeto me permite estar de fato preparado para o mercado de trabalho [...]” “[...] conhecer melhor o processo de ensino [...]”; “[...] aplicamos as teorias, não ficamos no abstrato [...]”; “[...] o incentivo à docência é fomentado pelo PIBID [...]”; “[...] desenvolvemos atividades que estão ligadas ao que realmente fará parte de nossas vidas como professores [...]”; “[...] oportunidade de aprender a trabalhar com a interdisciplinaridade e com novas tecnologias [...]”; “[...] é um projeto de iniciação à docência que desenvolve atividades que aproximam o futuro professor da prática de ensino [...]”, apontam para uma avaliação positiva da experiência em campo.

Por outro lado, a forma de trabalho em grupo e em duplas, como foi realizada a prática, evidencia, na fala dos acadêmicos, o processo de crescimento pelo qual passaram:

“Aprendemos a trabalhar em equipe [...] o desafio é aprender a ouvir...respeitar o ponto de vista do colega [...]”; “Pensar em grupo de trabalho é pensar em diálogo, em cooperação, em troca de experiências e pontos de vista diversificados [...] e foi exatamente isso que aconteceu, o grupo [...] trocava ideias, refletia, um sempre ajudava o outro [...]”. Nesse sentido, o projeto vem preencher uma lacuna existente no curso de formação, já que, de fato, no projeto, contactou-se que os alunos trabalham em grupo, supervisionados diretamente e têm a responsabilidade de produzir, não só material e planos de estudos, mas também, de produzir conhecimento, assim desafiados na busca de técnicas e metodologias que lhe deem suporte.

Em relação à supervisão das coordenadoras do projeto, os acadêmicos apontam a importância

da aproximação e da segurança que resulta desse contato mais direto com um professor experiente orientando a preparação das atividades, as discussões que se fazem necessárias, as retomadas, para serem corrigidos erros ou para serem preparados reforços na aprendizagem: “[...] a orientadora estava sempre conosco com o intuito de organizar, orientar, instigando o olhar acadêmico para a inovação, para buscar, no projeto, a visão da escola e foi a junção desses dois olhares que rendeu um bom trabalho [...]”; “[...] incentivavam pensarmos em propostas de conteúdo inovador”; “foi uma relação harmoniosa”; “[...] enriquecedora pela experiência das professoras”; “[...] com competência nos orientaram a preparar as atividades antecipadamente, não deixando nada para a última hora”; “[...] a professora sempre muito atenciosa e prestando excelente mediação entre nós [...] e a escola, também foi peça chave”. Essas falas ratificam a necessidade de maior e mais intensa vivência dos alunos com o seu locus de atividades de ensino e aprendizagem. Segundo Stutz e Cristóvão (2012, p.74), “[...] os alunos necessitam iniciar sua vivência escolar logo nos primeiros anos do curso para capacitá-los didaticamente. Esse convívio permite que o aluno-professor se integre ao meio e reforce o gênero profissional de professor [...]”. Portanto, quanto mais cedo eles se inserirem nas atividades docentes, mais rapidamente estarão sendo desafiados a se desenvolverem profissionalmente, avaliando a sua prática, buscando respostas na problematização dessa prática, o que envolve reflexão e, conseqüentemente, transformação, pois, segundo Kleiman *et al* (2001, p. 26) “[...] problematizar a prática é, em si, uma prática [...]”.

Nas entrevistas com os coordenadores dos projetos, aparecem pontos de vista diferenciados em virtude dos seguintes aspectos: posição que ocupam (supervisor da UNICENTRO e supervisor na escola); tempo de existência do

projeto (as entrevistas com os supervisores de Guarapuava foram realizadas no início do projeto) e linhas de trabalho diferenciadas. (O projeto de Irati trabalha com uma linha didático-pedagógica, centrada no planejamento e na prática de atividades de ensino em sala de aula; o de Guarapuava trabalha com uma linha tecnológica para o ensino, para o setor administrativo, para a área de comunicação, como editoração do jornal da escola, criação e alimentação de blog da escola, com o uso múltiplo de espaços, cuja meta é fazer uma central de jornalismo na escola).

A percepção da supervisora de Irati tem como suporte o papel que desempenhou na construção de ambiente favorável para as acadêmicas na escola, apresentando o projeto e explicando como seria a atuação do grupo, “Aí, os professores começaram a ver com outros olhos, mas só depois que iniciou a prática, o ponto de vista dos professores mudou, porque perceberam que era um auxílio para eles”. Sobre o relacionamento com a Universidade diz que, de fato, aconteceu um estreitamento do relacionamento com a UNICENTRO, mais com ela, mas que teve boa repercussão com os demais professores de todas as áreas. Referiu-se à dificuldade que sempre enfrentam na época de realização do estágio supervisionado, afirmando que “[...] as meninas do projeto tiveram que mostrar que a atuação que fariam era diferente do estágio”. Sobre o nível de desenvolvimento das acadêmicas, percebeu que “[...] aconteceu um ritmo maduro dentro da sala [...]”, que apresentavam bom desempenho, “[...] estavam seguras e traziam atividades diversificadas, trazendo para os alunos algo mais do que o professor regente trabalhava”. Diz que o crescimento do grupo era visível e que pouca coisa era necessária acrescentar ao que haviam planejado para as aulas, “[...] pois as meninas já vinham com o material todo pronto, faltando alguns ajustes, apenas conversávamos”. Sua

avaliação é a de que “[...] encerrado o projeto, essas alunas estarão prontas para atuar em sala de aula”. Ela reforça que “[...] a escola só ganhou com o projeto: ganhou ajuda, os professores ganharam importante reforço para um bom trabalho”; os alunos ganharam atendimento personalizado, tendo aumento da qualidade nas atividades e tiveram agregado valor aos conteúdos pela forma como foram trabalhados. Além disso, os futuros professores tiveram oportunidade de iniciar laços de amizade e companheirismo com os professores da escola, o que considera um embrião necessário para os futuros relacionamentos profissionais. Não apontou dificuldade, exceto nos ajustes para o início das atividades.

O supervisor do subprojeto que se desenvolve em Guarapuava diz que a proposta exige um nível já desenvolvido de autonomia e iniciativa dos acadêmicos, bem como de escrita e de abertura para o novo, para novas experiências pedagógicas, características que nem sempre são encontradas nos participantes. Argumenta que existem dificuldades nesses aspectos as quais assim define: “Saber escrever bem é uma exigência indispensável”, referindo-se à necessidade de critério específico em relação a isso na seleção dos candidatos. Argumenta que “[...] quis fazer uma orientação mínima para dar lugar à iniciativa dos participantes, no entanto, constatei que eles preferem não ter iniciativa em alguns casos [...]”. Pontua como um grande desafio a vencer, os vícios da “[...] estrutura ‘industrial’ da educação básica [...]”, enfatizando que o principal deles “[...] é quebrar a expectativa de continuar hábitos e costumes. Aqui também existe uma espécie de boicote àquilo que venha para interromper a sequência mais antiga [...]”, referindo-se à resistência em implementar novos instrumentos e métodos na educação. Também elenca como dificuldade o fato de haver muitas desistências que ensejam substituições de acadêmicos, o que

interfere no desenvolvimento tanto do grupo que permanece, quanto do que inicia. Além dessas, outra dificuldade apontada refere-se à falta de permissão de abertura de blogues nas escolas, embora seja possível buscarem-se alternativas para a prática dos acadêmicos. Define a linha de trabalho como inovadora “[...] como uma bolação inédita e original, ou seja, estou fazendo tudo sem modelos onde eu possa me pautar”. Percebe-se na sua fala, certo desapontamento quando diz que a sua motivação se alterou, porque “[...] vi que eles têm interesses meramente na bolsa. Alguns poucos vão além disso [...]”. Apesar do decréscimo da motivação, avalia que, embora o subprojeto ainda esteja iniciando, os acadêmicos que gradativamente “[...] se adaptam às novidades do subprojeto, já estão contribuindo excepcionalmente [...]”. A fala desse professor, na conjuntura de acentuadas dificuldades de toda ordem na educação, identifica uma das teses de Pêcheux (1997, p.160), a respeito das formações ideológicas, a de que o sentido de uma palavra ou de uma proposição não existe em si mesmo, mas “[...] é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico, no qual as palavras, expressões ou proposições são produzidas [...]” ou reproduzidas. Para um supervisor, os bolsistas têm bom aproveitamento porque demonstram interesse, buscam crescimento: para outro, as palavras mudam de sentido porque a posição sustentada é diferente.

A professora supervisora de uma das escolas, em Guarapuava, vinculada a este subprojeto, declara que ocupava uma posição de suporte, mas que também fazia o papel de “[...] intermediadora do diálogo entre os bolsistas e os demais colegas professores [...]”, “[...] ponte entre todos eles [...]”. Diz que sua “[...] função é parecida a de um professor, pois vai informar, acompanhar, corrigir e esclarecer as dúvidas [...] presença necessária para orientar e organizar os

estudos”. Quando diz “[...] apenas acompanho os trabalhos dos bolsistas, providenciando materiais e os recursos para desenvolvê-los [...]” parece referir-se à especificidade das tarefas que a equipe realiza que só podem ser orientadas pelo supervisor do projeto. Em relação à participação dos acadêmicos, considera que são significativas e que eles demonstram interesse e responsabilidade contribuindo na “[...] participação em nossa feira de etnias, contribuindo com dicas e sugestões, além de ajudar nos ensaios das danças e apresentações. Eles mesmos organizaram as reuniões com os representantes das turmas no contraturno. Alguns estabeleceram contato com nosso grêmio estudantil para troca de ideias, outros acompanham nossa Rádio Dimensão e os demais projetos. Dessa forma, estão inseridos na rotina escolar e interagindo, conhecendo nossa realidade”.

Pelos depoimentos colhidos, constatam-se percepções e resultados diferentes nos dois subprojetos, em parte manifestada pelo discurso, em parte, percebido nas entrelinhas. Na perspectiva da Análise de Discurso de linha francesa, segundo Orlandi, (2005), a origem do sentido não está no sujeito necessariamente, mas na relação desse sujeito com a realidade sócio-histórica. Orlandi (2005, p. 11) retoma Pêcheux e define o discurso como “[...] sendo efeito de sentidos entre os locutores, um objeto sócio-histórico em que o linguístico está pressuposto”. O que permeia o discurso dos acadêmicos e dos supervisores é a forma como vivenciam o seu contexto, relacionada com as expectativas que se formaram em relação ao trabalho que desenvolvem e, também com a ideologia. Assim, o discurso não é apenas o que o sujeito expressa, mas é também, e, sobretudo, o não dito correspondente aos efeitos de sentido provocados no interlocutor. É importante considerar, nas falas, que o que é silenciado ou o que não é verbalizado, assim mesmo é percebido,

como expressão da sociedade, como anseio de realização, no caso da formação docente, como uma manifestação dos anseios dos sujeitos, refletidos na formação discursiva em que eles estão inscritos.

Pode-se considerar que cada um, de uma ou outra forma, é impulsionado a encontrar formas de vencer obstáculos que os desafiam.

Considerações Finais

Considero que os objetivos propostos foram plenamente atingidos, permitindo o levantamento do que, na percepção dos participantes, vem contribuindo positivamente para uma formação docente mais consistente, mais contextualizada com as necessidades, mais motivadora ao desenvolvimento da autonomia, da criatividade, do uso responsável da tecnologia; motivando ao enfrentamento dos desafios dos novos tempos. Em relação ao programa pesquisado é esta a percepção, no entanto, é necessário considerar que o projeto não consegue atender à demanda, mas apenas uma pequena parcela de acadêmicos e que a maioria dos licenciandos são privados desse benefício. Portanto, evidencia-se a necessidade de serem revistos os currículos e programas dos cursos de licenciatura, de forma que os alunos que ficam de fora não sejam penalizados pela deficiência na formação.

A pesquisa permitiu, também, evidenciar o empenho empreendido no preparo dos acadêmicos para articulação e participação no debate sobre a necessidade de fomento a atitudes inovadoras na docência e o levantamento de contribuições que poderão nortear mudanças nos currículos das instituições formadoras.

Referências

KLEIMAN, Ângela B.; SIGNORINI, Inês (Orgs.). *Ensino e formação do professor*. 2. ed. São

Paulo: Artmed, 2001.

MAYO, Peter. Gramsci, *Freire e a educação de adultos*: possibilidade para uma ação transformadora. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MEY, Jacob L. *Etnia, identidade e língua*. Trad. Maria da Glória Moraes. In: MORAIS, R. (Org.). *Sala de aula que espaço é esse?* Campinas: Papirus, 1994.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 3. ed. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *As formas do silêncio: nos movimentos dos sentidos*. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2002.

_____. *Michel Pécheux e Análise do discurso*. Estudos da Língua(gem). Vitória da Conquista. n. 1. Jun, 2005, p. 9-13.

SIGNORINI, Inês (org). *Língua(gem) e identidade*: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso*. Uma crítica à formação do óbvio. Campinas, SP: UNICAMP, 1988.

VENTURINI, Maria Cleci; BIAZI, Terezinha Marcondes Diniz e OLIVEIRA, Sheila Elias de (orgs.) *O professor no Brasil: dizeres contemporâneos*. Guarapuava: Ed. Da Unicentro, 2012.

Artigo enviado em: 26/12/2012

Aceite em: 30/12/2012

Elementos Folclóricos e Populares no Poema “Batuque” de Bruno de Menezes

p. 85 - 95

Ana Paula Viana Dias¹

Fernando de Moraes Gebra²

Resumo

O presente artigo propõe um estudo histórico acerca da formação de um subsistema literário regional no Pará e identifica no Modernismo o momento decisivo da incorporação, na literatura, de elementos africanos como parte integrante da cultura brasileira. A partir de pressupostos teóricos de Antonio Candido, analisamos o poema “Batuque”, de Bruno de Menezes (1893-1963), verificando a transposição de elementos populares e folclóricos na literatura do Modernismo, naquele estado.

Palavras-Chave: Bruno de Menezes. Folclore. Batuque. Cultura Popular.

Folkloric and Popular Elements in “Batuque”, by Bruno de Menezes

Abstract

The present paper consists on a historical study about the regional literary subsystem formation in Pará and identifies in the Modernism the decisive moment of the incorporation, in the literature, of African elements as integrant part of Brazilian culture. Basing on Antonio Candido’s theoretical approaches, we analyze the poem “Batuque”, by Bruno de Menezes (1893-1963), verifying the transposition of popular and folkloric elements in Modernism’s literature in Pará.

Key words: Bruno de Menezes. Folclore. Batuque. Popular Culture.

Antonio Candido, em ensaio sobre o Modernismo, afirma ser a literatura produzida nesse período, entre outros aspectos, marcada pela libertação dos recalques étnicos, - o que diferia da produção literária do Romantismo e da prosa regionalista do século XIX, que ou idealizava os nossos traços indígenas e africanos, ou simplesmente ignorava a mestiçagem, por muito tempo considerada “degeneração da raça” (DEL PRIORE; VENÂNCIO, 2010, p.220).

Nas primeiras décadas do século XX, alguns intelectuais brasileiros pensavam na formação nacional brasileira a partir do “melhoramento da raça”. Nessa concepção, a miscigenação teria trazido com ela, como “efeito funesto”, doenças que atingiam o homem brasileiro, colocando-o longe da civilidade. Por isso, o movimento higienista, iniciado no fim do século XIX, andava de mãos dadas com o movimento eugenista, quando os problemas sanitários no Brasil

1 Graduada em Letras Português pela Universidade Federal do Pará UFPA. E-mail: anapedias@bol.com.br.

2 Doutor em Letras, área de Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná UFPR. E-mail: fernandogebra@yahoo.fr

incluíam doenças transmitidas por micróbios e por bactérias como a doença de Chagas, a febre amarela, a varíola e a peste bubônica.

Conforme Tarciso Alex Camargo:

A questão a ser resolvida era miscigenação da raça brasileira, que era entendida pela intelectualidade como um entrave à civilidade. Pois essa “raça híbrida” era uma “mistura racial” que não raras vezes era entendida como “degeneração”, ou seja, doença. A higiene aliada à eugenia tornaram-se as ciências redentoras da nação, a esperança de que as boas condições sociais elevassem o nível da raça brasileira (CAMARGO, 2010, p.14).

É importante destacar que muitos intelectuais como Nina Rodrigues e Paulo Prado, herdeiros de um discurso positivista e darwinista social, legitimaram o discurso cristalizado no seio da aristocracia rural, segundo o qual os negros eram uma raça inferior e o Brasil, uma mistura de raças que não deu certo. Paulo Prado, por exemplo, a quem Mário de Andrade dedicou o seu *Macunaíma* (1928), postula, em *O retrato do Brasil* (1928), a tese de que a cultura brasileira é formada pela preguiça do índio aliada à cobiça do português e à luxúria do negro, o que teria resultado numa raça melancólica e indolente, sem força moral para tomadas de decisão.

Na produção literária do Modernismo dos anos de 1920, em autores como Mário de Andrade e Raul Bopp, “[...] o mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo” (CANDIDO 1973, p.120). Na produção modernista, “[...] o primitivismo é agora fonte de beleza e não mais impecilho (sic) à elaboração da cultura” (CANDIDO 1973, p.120). Porém, apesar de Candido ter escrito esse ensaio na década de 1960, não encontramos em sua obra ensaística (apesar de o sociólogo ter estudado o caboclo paulista, por exemplo), nenhuma referência a Bruno de Menezes como escritor preocupado com a formação de uma tradição literária afro-brasileira,

cujos predecessores foram Cruz e Sousa (este sim bastante estudado) e Solano Trindade.

Em ensaio intitulado *Poéticas da modernidade: O Pará no sistema literário brasileiro*, Fernando de Moraes Gebra, seguindo pressupostos historiográficos de Antonio Candido, João Luiz Lafetá e Benedito Nunes, discute os momentos decisivos (seguindo a linha de Candido na *Formação da literatura brasileira*) da formação de um subsistema literário regional no estado. Para o autor, é necessário verificar os elementos diferenciadores e integradores da produção literária regional com a produção do sistema literário nacional, apesar de a capital belenense estar distante do território artístico brasileiros nas primeiras décadas do século XX. Viana Moog chega a mencionar o conceito de arquipélago cultural, isto é, “[...] a dispersão do país em subsistemas regionais até hoje relevantes para a história literária” (BOSI, 1994, p.12).

Considerando o conceito de arquipélago cultural e a noção de subsistema regional, verificamos regiões do Brasil em que a configuração desse subsistema se deu tardiamente em relação ao sistema nacional, que foi sendo consolidado no período arcádico-romântico e que se firmou no período realista. É o caso da literatura amazônica, que passou a configurar um sistema de obras interligadas por denominadores comuns a partir da década de 1940, em torno do grupo de Benedito Nunes. O distanciamento da Amazônia em relação à inteligência artística nacional, concentrada no sudeste brasileiro, particularmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, devido ao início do processo de imigração, urbanização e industrialização que estava se dando nessa região, dificultou a chegada a Belém dos experimentalismos estéticos praticados pelos simbolistas franceses, pelos vanguardistas europeus e pelos modernistas de São Paulo (GEBRA, 2010, p.3).

Em Belém, pouco se sabia sobre a geração de 22, tampouco se soube a respeito da passagem de Mário de Andrade por essa cidade em 1927, quando fez uma viagem à Amazônia, sendo a capital do estado uma das paradas obrigatórias do seu roteiro cultural. Junto dele estavam D. Olívia Guedes Penteadó, aristocrata e mecenas dos modernistas, Margarida Guedes Nogueira (Mag), sua sobrinha, e Dulce do Amaral Pinto (Dolur), filha de Tarsila do Amaral. O barco *Pedro I* deu entrada nas águas da Baía do Guajará, aportando na cidade em pleno verão.

No entanto, a imprensa local não valorizou esse momento, e muitos sequer tomaram conhecimento da passagem do poeta modernista pela cidade, provavelmente devido à orientação parnasiana de Guimarães Passó e Olavo Bilac, ainda muito arraigada nos pensamentos dos literatos de Belém do Grão Pará. Há apenas dois registros (reportagens) publicados pelo extinto *Correio do Pará* em 24 de maio de 1927 e na primeira página da *Folha do Norte*, também de mesma data, nos quais Mário de Andrade faz considerações sobre o roteiro da viagem, sobre o clima da cidade, bem como sobre a arquitetura dos prédios (Teatro da Paz, Basílica de Nazaré).

Assim, por trás ‘do passeio sem heroísmo’ das declarações à ‘Folha do Norte’, ou da ‘bonitíssima duma viagem’ da carta a Bandeira, percebe-se todo o programa modernista de (re)conhecimento da terra, integrado num plano mais vasto ainda de revalorização da cultura brasileira à luz de nossa história, dos nossos costumes, da autenticidade de nossas tradições – enfim, da ‘nossa coisa nacional’, conforme expressão do próprio Mário num trecho de *O Empalhador de Passarinho* (BAS-SALO & COELHO, 2006, p.50).

A viagem rendeu, a Mário de Andrade, um diário de viagem rico em observações feitas pelo olhar analítico de um pesquisador que estudava os elementos populares e particulares possíveis de caracterização nacional. Trata-se da obra *O turista aprendiz* (1976), de publicação póstuma,

que apresenta descrições de paisagens – “[...] ilhas florestais tão grandes [...]”; vegetações – “[...] jequitibás, perobas, pinheiros [...], seringueiras”; marcadas pelo olhar crítico de quem não estava apenas passeando:

Por enquanto, o que mais me parece é que tanto a natureza como a vida destes lugares foram feitos muito às pressas, com excesso de castro-alves. E esta pré-noção invencível, mas invencível, de que o Brasil, em vez de se utilizar da África e da Índia que teve em si desperdiçou-as, enfeitando com elas apenas a sua fisionomia suas epidermes, sambas, maracatus, trajes, cores, vocabulários, quitutes... E deixou-se ficar, por dentro, justamente naquilo que, pelo clima, pela raça, alimentação, tudo, não poderá nunca ser, mas apenas macaquear a Europa (ANDRADE, 1976, p.61).

A *Folha do Norte* trazia aos paraenses suplementos literários que constituíam matéria à parte, justificados pela “necessidade de os escritores buscarem nos jornais o que não encontravam nos livros: notoriedade, em primeiro lugar, e um pouco de dinheiro, se possível” (MAUÉS, 2002, p.17). A arte moderna local manteve contato com as tendências modernistas por meio de publicações como traduções, críticas, artigos, divulgações acadêmicas, crônicas, debates, pesquisas etnográficas e folclóricas. Apesar de as particularidades sempre trazerem uma reflexão diferencial, foi esse trabalho da imprensa “[...] um dos impulsionadores do amadurecimento poético das novas gerações da moderna poesia brasileira, tanto fora quanto dentro do Estado” (MAUÉS, 2002, p.27).

Para Benedito Nunes (1992), o Suplemento da *Folha do Norte* - criado em Belém por Haroldo Maranhão em 1946 - desferiu golpes no isolamento da produção local. Antes do suplemento, porém, Bruno de Menezes já havia fundado a revista *Belém Nova*, na década de 20, por meio da qual a Associação dos Novos (jovens paraenses que se reuniam para discussões literárias e boemias), além de defender suas ideias,

recebiam as novidades bastante representativas do movimento modernista nacional a fim de efetivar mudanças nas artes. O próprio professor Joaquim Inojosa foi convidado por Bruno para depor sobre o movimento que inflamava opiniões em Pernambuco.

Essa revista paraense teve circulação quinzenal, por quase seis anos, precisamente de 15 de setembro de 1923 a 15 de abril de 1929. Uma vida considerada bastante longa para um periódico literário, daqueles tempos, chegando a uma tiragem de 5 mil exemplares. A impressão era feita na gráfica oficial do Estado e a redação funcionava na rua 28 de Setembro n.6 (nº 06), em Belém (COELHO, 2003, p.51).

Sem viver o que o eixo de São Paulo denominava Modernismo, o grupo de jovens de Belém já vivia o moderno: publicava livros, escrevia manifestos, ditava revistas, fazia reuniões intelectuais no Café Central e no terraço do Grande Hotel. O grupo “Associação dos Estreantes” (1920) - representados por Bruno de Menezes, Rocha Júnior, Jacques Flores, entre outros – e que mais tarde ficou conhecido como “Academia dos Novos” (1942) – representado por Alonso Rocha, Benedito Nunes, Jurandir Bezerra e Haroldo Maranhão - debatia artes e literatura em bares, cafés e clubes da cidade. Segundo Joaquim Inojosa, Belém foi a terceira cidade após Recife a adotar o movimento paulista e

[...] claro que para chegar a esta conclusão, basta reler *Bailado Lunar* (1924), de Bruno de Menezes. Não se encontram nas suas páginas as veemências de uma Paulicéia Desvairada. Mas, devemos considerá-lo, até que uma pesquisa mais profunda prove o contrário, o primeiro livro modernista publicado na região Norte-Nordeste do Brasil, seguido de *Catimbó*, de Ascenso Ferreira e *Poemas*, de Jorge Lima, mas esses, três anos depois (INOJOSA, 1994, p.121-122).

Com o grupo, apresentou-se pela região um Modernismo moderado. Em *Bailado Lunar* (1924), no entanto, características como versos livres, a ênfase na vida cotidiana (principalmente de bairros como Umarizal, Pedreira, Jurunas) e a mistura de

estilos (presença concomitante do sagrado e do profano) nos poemas, era possível observar o “[...] direito permanente à pesquisa estética [...]”, a “[...] atualização da inteligência artística brasileira [...]” e a “[...] estabilização de uma consciência criadora [...]” paraense em relação ao Modernismo paulista, carioca, mineiro e pernambucano, princípios que nortearam o Movimento modernista, segundo Mário de Andrade (2002, p.266). Em “Chapeleirinhas” (1924), poema publicado em *Bailado Lunar*, antevemos Bruno de Menezes, embora ainda sem os experimentalismos poéticos que caracterizarão *Batuque* (1931), preocupado com essa atualização de uma consciência criadora em diálogo com o nacional, a partir da representação de personagens menos favorecidas, como é o caso das chapeleirinhas.

Chapeleirinhas pobretãs dos olhos mansos:

É dessas mãos habilidosas
a trabalhar sem descanso
dando vida às plumas, colorindo as rosas,
que saem esses chapéus ultra-elegantes
da menina leviana e da mulher coquette.

Trabalham tanto as chapeleiras, pobrezinhas,
Sangram os dedos, cansam a vista
à luz do dia, à luz das lâmpadas cegantes,
fazendo voar azas inertes de andorinhas,
a completar com um chapéu lindo,
uma toilette.

Chapeleirinhas! As mulheres elegantes
se isto soubessem nem queriam dar na
vista...

É uma heroína, a minha pobre midinette...
(INOJOSA, 1994, p.122).

A ênfase na vida cotidiana dos menos favorecidos e certa consciência de classe social aparecem em “Chapeleirinhas”, a partir da oposição entre as ‘chapeleirinhas pobretãs dos olhos mansos’, ‘pobrezinhas’ e as ‘mulheres elegantes’, identificadas no poema como a ‘menina leviana’ e a ‘mulher *coquette*’. Por detrás da aura da *belle époque*, modo de ser burguês que também encontrou lugar em terras amazônicas, encontravam-se os excluídos desse sistema de

prosperidade. As rosas coloridas, os chapéus ‘ultra-elegantes’ e ‘um chapéu lindo’ funcionam, no poema, como índices da abundância econômica dessa burguesia enriquecida com o ciclo da borracha (que teve início no final da década de 1870), porém, alheia às desigualdades sociais e indiferente aos excluídos dessa modernidade: “[...] As mulheres elegantes/ se isto soubessem nem queria dar na vista [...]”. O uso da conjunção condicional, seguida do verbo saber no pretérito imperfeito do subjuntivo, indica uma possibilidade remota, ressaltando a indiferença dessa classe social abastada diante das péssimas condições de trabalho das chapeleirinhas que ‘trabalham tanto’, ‘sem descanso’, resultando em problemas físicos, como o sangramento dos dedos e o cansaço da vista.

Apesar de já haver um grupo de autores mais ou menos conscientes do seu papel, um conjunto de receptores formando os distintos tipos de público e um mecanismo transmissor, a partir das revistas paraenses, o subsistema literário regional, seguindo os pressupostos de Antonio Candido, ainda se formava na cidade de Belém.

No ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Antonio Candido discute também o conceito da tradição na literatura como um processo dialético, quando há tensão entre as dimensões locais (substância da expressão) e a herança europeia (forma da expressão). Na medida em que nosso sistema literário foi amadurecendo, mais distante tornou-se a criação literária das tradições europeias herdadas, a fim de se autofirmar como produção local. Foi o que ocorreu com o Romantismo no século XIX (1836-1870), e com o Modernismo, no século XX (1922-1945), que apresenta também a dialética do particular e do universal, mas inscreve no primeiro “a pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais; a indagação sobre o destino do homem brasileiro; a busca de uma forte

convicção” (CANDIDO, 1973, p.119).

Criou-se o mito do herói no Romantismo e, no caso do Brasil, esse herói passou a ser o índio, obviamente, com algumas depurações (não se admitem, nas representações literárias, nem a antropofagia nem a poligamia). A ideia da invenção da tradição, comentada por Antonio Candido no ensaio sobre *Caramuru*, de Santa Rita Durão, intitulado “Estrutura literária e função histórica”, seria uma maneira de um pertencimento a uma tradição diferente da portuguesa, isto é, uma tentativa de se legitimar enquanto habitante da América, de uma nova nação (CANDIDO, 1973, p.170-71). De modo correlato, Anthony Giddens argumenta que:

[...] nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS *apud* HALL, 1990, p.14-15).

Em um curso de folclore, ministrado em fevereiro de 1963, na Academia Paraense de Letras, Bruno de Menezes comentou que não se podia desprezar a combinação de elementos nativos e de origens múltiplas com correntes imigratórias vindas para nossa terra e que não era possível negar essa mistura que configura o passado (colonização) e o presente de nossa cultura. Conforme ele:

Ao examinarmos as nascentes primárias do folclore brasileiro, teríamos de não desprezar a intimidade e a ‘combinação dos elementos nativos e difundidos’, isto porque, resultante de ‘várias correntes étnicas, ainda hoje, o nosso país, devido à política imigratória, está constantemente recebendo correntes exóticas’. Não é possível recusar, ‘que o tradicionalismo brasileiro revele, na sua riqueza, origens múltiplas, quer, pela difusão imitativa e quer pela difusão transmitida pelas ondas imigratórias vindas para a nossa terra’, tanto no passado como no presente (MENEZES, 1972, p.317).

A produção de Bruno de Menezes é contemporânea à decadência da faustosa *Belle Époque* belenense e para situar a incorporação das populações miseráveis dos bairros periféricos de Belém - como o Jurunas - pensemos na crise da borracha, iniciada em 1910, e em como a reestruturação urbana estendeu seu espaço até a área marginal e à população pobre da cidade. O núcleo de produção continuou o mesmo, mas a ponte entre cidade e periferia estava na falta de urbanização, trabalho, transporte, condições mínimas e necessárias àqueles que se direcionavam ao centro procurando os benefícios da urbanização.

Na poesia de Bruno de Menezes, destaca-se a transposição de elementos folclóricos na estrutura interna dos poemas, sobretudo os de *Batuque*. Acyr Castro destaca, na obra de Bruno, o processo de criação “[...] em busca da essência popular para o seu raconto e a sua escritura” (CASTRO, 1993). A essência popular é encontrada por meio dos estudos folclóricos e dos linguajares do povo dos bairros populares. Os conhecimentos folclóricos de Bruno foram reconhecidos por Câmara Cascudo, que o convidou para escrever dois ensaios para sua antologia de folclore, sendo um deles sobre os hábitos alimentares na Amazônia, e outro sobre a feira do mercado Ver-o-Peso.

Sobre o contexto histórico-social da Amazônia paraense, é importante discutir a formação de uma tradição cultural africana nessa região, pois no final do século XIX, a população escrava de Belém ainda era bastante significativa, mesmo com o crescimento da classe dos homens livres, favorecida pela migração nordestina. A vinda de escravos negros do interior para a cidade só aumentava a população citadina cujos fugidos, muitas vezes, alegavam-se forros para trabalharem como mão-de-obra livre. No entanto, era comum o proprietário do escravo fugido relacionar a fuga à indisposição para o trabalho.

José Maia Bezerra relata algumas fugas de escravos, no final do século XIX, dentre elas, a história de Frederico, natural do Maranhão, homem de 30 anos que segundo o anúncio, fugira “[...] por não querer trabalhar [...]”. Era caracterizado por ser “[...] bem fallante, vadio, pagodista [...]”, que sempre procurava andar “[...] muito direito [...]” (BEZERRA, 2002, p.227). Essas características fazem-nos pensar em um homem boêmio, dado a festas, por isso sempre muito bem vestido. Entretanto, limitar sua fuga pelo fato de Frederico não querer trabalhar é esquecer que o anúncio foi feito por um senhor de engenho que se sentia lesado pela perda de “uma propriedade”. Para Bezerra,

Desta forma, os senhores construía a imagem dos escravos fugidos como incapazes de viver por si mesmos em liberdade, por seu propalado despreparo moral para o trabalho livre, uma vez que, supostamente, apenas a autoridade senhorial garantia-lhes a condição de trabalhadores. Entretanto é possível fazer uma outra leitura da história de fuga de Frederico, bem como da de outros escravos. Ao apanhar açai para vender na cidade, Frederico batalhava por sua sobrevivência; apenas não queria laborar para o seu proprietário, procurando com a fuga controlar o ritmo e o tempo de suas atividades de trabalho, conforme suas necessidades, sem abdicar de uma boa prosa, um bom descanso e um pagode de vez em quando (BEZERRA, 2002, p.227-28).

No poema “Batuque”, uma forma de interpretação é a temática da indisposição para o trabalho, uma vez que a Nega se vale da ferrada de um “inseto”, o “Maribondo”, como impedimento para ele. A musicalidade e a linguagem coloquial, nesse poema, são as principais ferramentas para a tematização dos sentimentos, dos desejos e das paixões dos negros, trazendo certa liberdade em expressar e em criar imagens. Assim como Frederico, a Nega mostra seu lado “pagodista”, envolvendo-se com o batuque que rufa os tambores, com o samba que bamboleia os sapateados. Assim, justifica-se para sua Sinhá:

Batuque

— “Nega qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nêga qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!”

Rufa o batuque na cadência alucinante
— do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios
cirandeiros,
cabindas cantando lundus das cubatas.

Patichouli cipó-catinga priprioica,
baunilha pau-rosa orisa jasmim.
Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
crioulas mulatas gente pixaim...

— “Nega qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!
— Nega qui tu tem?
— Maribondo Sinhá!”

Sudorâncias bunduns mesclam-se
intoxicantes
no fartum dos suarentos corpos lisos
lustrosos.
Ventres empinam-se no arrojo da umbigada,
as palmas batem o compasso da toada.

— “Eu tava na minha roça
maribondo me mordeu!...”

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzébio de Queiroz!

E o batuque batendo e a cantiga cantando
lembram na noite morna a tragédia da raça!

Mãe Preta deu sangue branco a muito
“Sinhô moço”...

— “Maribondo no meu corpo!
— Maribondo Sinhá!

Roupas de renda a lua lava no terreiro,
um cheiro forte de resinas mandingueiras
vem da floresta e entra nos corpos em
requebros.

— “Nega qui tu tem
— Maribondo Sinhá!
— Maribondo num dêxa
— Nega trabalhá!...”

E rola e ronda e ginga e tomba e funga e
samba,
a onda que afunda na cadência sensual.
O batuque rebate rufando banseiros,
as carnes retremem na dança carnal!...

Maribondo no meu corpo!
Maribondo Sinhá!
É por cima é por baixo!
É por todo lugar! (MENEZES, 2005, p.20)

A forma de divulgação da cultura popular
faz-se principalmente de pessoa a pessoa, de

comunidade a comunidade, até que haja uma
flutuação de informações entre eles. A dança
Pretinha d’Angola é um exemplo de como uma
manifestação pode passar de geração para geração.
Os escravos que se alojaram às margens do Rio
Tapajós, principalmente em Santarém, trouxeram
a dança *Pretinha d’Angola da África* que até hoje é
uma manifestação afro-paraense divulgada por
grupos folclóricos em eventos e pontos turísticos
do Pará. É uma dança na qual as participantes,
exclusivamente mulheres, se dispõem em círculo
e realizam os movimentos batendo as mãos e
seguindo o ritmo da percussão, como aparece na
imagem do poema de Bruno: “Ventres empinam-
se no arrojo da umbigada/ As palmas batem o
compasso da toada” (MENEZES, 2005, p.19).
No diálogo entre a ‘Nega’ e a ‘Sinhá’, a conversa
informal ocorre entre mulheres. No poema de
Bruno, a Sinhá parece não entender o que se
passa, inferindo-se uma característica ‘faceira’ da
Nega: “[...] as carnes retremem na dança carnal...,-
Maribondo no meu corpo!” (MENEZES, 2005,
p.20). Em “Batuque”, podemos falar da dança
“Pretinha d’Angola”, assim como do Samba, que
costuma apresentar uma afirmação identitária em
sua composição.

Rufa o batuque na cadência alucinante
- do jongo do samba na onda que banza.
Desnalgamentos bamboleios sapateios
cirandeiros
cabindas cantando lundus das cubatas
(MENEZES, 2005, p.19)

O Samba, segundo José Carlos Meihy,
é considerado como produto nacional
brasileiro fortemente ligado às raízes africanas,
principalmente em seu primeiro momento, até
ser ‘branqueado’ em uma revolução formal da
música nos tempos da Bossa Nova. Em seu
artigo “O samba é Morena de Angola: oralidade
e música”, o autor comenta sobre Angola ter sido
a região que mais enviou escravos ao Brasil e,

consequentemente, sobre a relação entre as duas culturas:

Os angolanos – vorazes consumidores do samba brasileiro – veem-se na raiz da influência de nosso samba e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, assumem em seus discursos sonoros algumas de nossas manifestações. Retroprojeções. No Brasil, a recorrência a Angola intensifica-se também, evidenciando ou o *samba* como gerador do samba ou mais consequentemente a cultura afro-angolana como matriz de variadas manifestações sambísticas aferidas como nossas (MEIHY, 2004, p.127).

Bruno de Menezes consegue envolver com seus versos aqueles que reconhecem a presença do negro como “somador” de nossa identidade brasileira, por meio dos costumes, dos hábitos e da motivação cultural, que desempenha seu papel de coorganizadora de nossa formação histórico-social. No livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall afirma que além das instituições culturais, símbolos e representações influenciam e compõem a construção do discurso nacional.

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos são contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2006, p.51).

Enquanto a importação cultural vinha da Europa via rotas portuguesas, o negro africano trabalhava o desenvolvimento de sua cultura aqui mesmo, misturando costumes antecessores ao tráfico negreiro com costumes condicionados pelo novo mundo. Em versos de Bruno de Menezes, podemos lembrar algumas figuras-símbolos dos primeiros passos para a libertação dos negros, ainda que houvesse diferentes interesses entre os homens, contrários e a favor da abolição:

Ó princesa Izabel! Patrocínio! Nabuco!
Visconde do Rio Branco!
Euzébio de Queiroz! (MENEZES, 2005, p.19)

Entre pressões internacionais e sanções de leis durante a história da abolição no Brasil, a Lei de 1831 tornou proibido o tráfico de escravos, sendo a Inglaterra a principal responsável pela perseguição dos navios negreiros em alto-mar. Os navios brasileiros eram frequentemente fiscalizados, visto que desde sua independência, o país passou a ter uma relação de dependência econômica com a Inglaterra que teve privilégios comerciais por prestar serviços durante a transferência da corte portuguesa, em 1808. No entanto, a Lei foi ignorada e verificava-se que “[...] a maioria da população acobertava o contrabando. Uns o faziam por interesse, outros por razões de família ou por amizade, outros ainda por receio de represália ou até mesmo por indiferença” (COSTA, 2008, p.26-27).

Fazia-se necessária uma lei com punições mais severas. Em 1850, quase duas décadas depois, a Lei Eusébio de Queiroz, que proibia o tráfico internacional de escravos, foi aprovada, e

Segundo a nova lei, a importação de escravos foi considerada ato de pirataria e como tal deveria ser punida. As embarcações envolvidas no comércio ilícito seriam vendidas com toda carga encontrada a bordo, sendo seus produtos entregues aos apesadores, deduzido um quarto para o denunciante (COSTA, 2008, p.29).

Os escravos também seriam encaminhados pelo governo aos seus lugares de origem ou empregados em trabalhos públicos sob a sua tutela, enquanto não fossem mandados de volta.

O interesse pela substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre foi transformando ideias abolicionistas e pré-republicanas em principais temas de discussão entre os brasileiros cultos a partir de 1870. Joaquim Nabuco, intelectual e deputado eleito no decênio de 1880, estava entre esses homens. Político e abolicionista, o autor de *O abolicionismo* (1883) manteve-se “[...] fiel aos moldes ingleses da monarquia constitucional” (BOSI, 1994, p.164) e foi um dos poucos

intelectuais abolicionistas das décadas de 1870 e 1880, que não aderiu ao movimento republicado. Para Alfredo Bosi, a norma era a conjugação do discurso abolicionista com o republicado, na busca por um modelo democrático tomado de empréstimo da França e dos Estados Unidos (BOSI, 1994, p.164).

No poema “Batuque”, a lembrança da ‘tragédia da raça’ está relacionada a uma consciência nacional. A escravidão, tragédia hereditária, esteve presente na história familiar de muitos senhores, provocando o arrependimento de seus herdeiros ou afetando os descendentes mais próximos dos escravos. Essas ideias tornam Batuque (1931), de Bruno de Menezes, e *O abolicionismo* (1883), de Nabuco, obras próximas e atuais, uma vez que ambas abordam esse momento passado em nosso país, que sofre seus efeitos até o presente.

Diferente das tensões geradas nos anos que antecedem a Lei Áurea, no confronto entre escravistas e abolicionistas, em “Batuque”, a relação entre a negra e a sinhá é amistosa, pois há um diálogo entre elas. Todavia, o tema da escravidão está presente, principalmente quando, naquela noite, o passado remoto da Nega é lembrado: “E *batuque batendo e a cantiga cantando/* lembram na noite morna a tragédia da raça” (MENEZES, 2005, p.19, grifos nossos). A partir do redobro das sílabas, podemos observar, em todo o poema, a musicalidade, recurso que descreve o balanço e os movimentos da Nega, representando o momento presente de euforia. No entanto, o corpo que dança apresenta uma memória inscrita nas chagas que a escravidão deixou impregnada na ‘tragédia da raça’.

Os estímulos às sensações são visuais, auditivas, olfativas e táteis. Assim como Bruno de Menezes, Mário de Andrade também usou recursos sinestésicos em suas obras como no capítulo “Macumba”, de *Macunaíma*, quando o narrador descreve o ritual desgeografizado

para onde vai o herói sem nenhum caráter no intuito de se vingar de Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã comedor de gente: “Já quase todos tinham tirado algumas roupas e o respiro ficara chiado por causa do cheiro de mistura bundum coty pitium e o suor de todos” (ANDRADE, 2007, p.78). A semelhança com a quarta estrofe de “Batuque” é bem próxima: “Sudorâncias bunduns mesclam-se intoxicantes/No fartum dos suarentos corpos lisos lustrosos” (MENEZES, 2005, p.19), assim como em “Roupas de renda a lua lava no terreiro,/um cheiro forte de resinas mandigueiras” (MENEZES, 2005, p.20).

Bruno de Menezes faz a defesa da raça pela dança, pelo corpo, pela fala da Nega. Ele apresenta em “Batuque” a dissolução das assimetrias sociais, pois, apesar de não fazer parte da classe dominante da sociedade, a ‘Nega’ não se rende ao questionamento da ‘Sinhá’ e usa de um diálogo cuja hierarquia já apresenta uma estrutura abalada, ou seja, a ‘Nega’ abala uma ideia instituída do eu (posição social instituída como escrava, propriedade, mercadoria) quando conversa com a Sinhá (posição social instituída como proprietária dos escravos), sem levar em consideração as assimetrias sociais entre elas. O poeta paraense fala em seu poema ‘a partir de’ e não ‘sobre’. Em *Casa-grande e senzala* (1933), Gilberto Freyre discute essas relações entre o escravo e o senhor:

É verdade que desde tempos remotos o “senhor” se adoçou em “sinhô”, em “nhonhô”, em “ioiô”; do mesmo modo que “negro” adquiriu na boca dos brancos um sentido de íntima e especial ternura: “meu negro”, “minha nega”; e nas cartas coloniais; “Saudosos primo e muito seu negro”, “negrinha humilde”, etc. (FREYRE, 1980, p.438).

O foco a partir da periferia traz uma nova visão literária, abordando a vida dos terreiros de bumbás e de santos e do povo de estiva, temas que passam a protagonizar os poemas de Bruno de Menezes como uma estratégia de resistência a partir da representatividade do ‘eu negro’ que fala

pelo coletivo, pela comunidade, como ocorre nos poemas “Toiá Verequête” e “Gente da estiva”:

O Santo dos pretos e São Benedito
Tomou logo conta de Mãe Ambrosina
Fez do corpo dela o que queria.

Então todo “filho de santo” escutou.
E pai Verequête falou como um príncipe
Da terra africana que o branco assaltou
(MENEZES, 2005, p.51)

A gente da estiva,
Camisa suada
Estômago murcho,
Como se fizesse trabalho forçado,
Recolhe o carrinho
Pra outras lingadas
Sem ter o direito até de fumar! (MENEZES,
2005, p.70)

Outra estratégia de resistência é a celebração do negro feita no poema “Batuque” (e nos demais poemas do livro). A valorização é a força propulsora que motiva essa resistência. Há roupas e cheiros preparando o negro para as festas e danças, que funcionam como transgressões, portanto, como ato de resistência. Festejar, para o negro, é transgredir a ordem repressora imposta pela sociedade escravista. Junto à celebração, está a sexualidade sem máscaras de “Batuque”, na inserção do corpo em movimento na dança, cujos senhores e sinhás sairiam da ordem caso se integrassem ao ritmo dos tambores, libertando momentaneamente o corpo dos mecanismos de controle.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 253-280.

_____. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *O turista aprendiz*, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BEZERRA NETO, José Maia. *Histórias urbanas*

de liberdade: escravos em fuga na cidade de Belém, 1860-1888. In: Afro-Ásia, 28. 2002. p.221-250. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n28_p221.pdf Último acesso em: 29/02/2012.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3 Ed. Revista. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CAMARGO, Tarcísio Alex. *A revista Educação Physica e a Eugenia no Brasil*. (1932-1945). 2010.

CASTRO, Acyr. *Os 100 anos jovens e vitais de Bruno de Menezes*. In: A Província do Pará, 2º Caderno, 21. mar. 1993.

CAVALCANTE, Fábio Gonçalves. *Músicas de domínio público do folclore santareno*. Santarém, Pará: 2010.

COELHO, Marinilce Oliveira. *O grupo dos novos: memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA, 2005.

COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. 8ª Ed. rev. e amp. – São Paulo: UNESP, 2008.

DEL PRIORI, Mary; VENANCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. Rio de Janeiro: Planeta, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 20ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

GEBRA, Fernando de Moraes. *Poéticas da Modernidade: O Pará no sistema literário brasileiro*. In: Anais do 1º CIELLI (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários), 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Editora: DP&A. 2006.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: ROCHA, Alonso et al. *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: CEJUP, 1994. p. 109-133.

MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *O samba é Morena de Angola: oralidade e música*. In: _____. *História Oral*, 7, 2004.

MENEZES, Bruno de. *Batuque*. 7ª edição. Belém: [s.n], 2005.

MENEZES, Bruno de. *Obras completas de Bruno de Menezes*. Volume 2: Folclore. Belém: Secretaria Estadual de Cultura. 1993.

NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro da Folha de São Paulo).

REVISTA ASAS DA PALAVRA. *Revista da Graduação em Letras*. Belém: EDUNAMA. V. 10 – n. 21. 2006. a doença de Chagas, a febre amarela, a varíola e a peste bubônica.

Artigo enviado em: 30/09/2012

Aceite em: 28/12/2012

Interfaces