

Revista eletrônica

Interfaces

Vol. 01 n. 1 2010

Revista Interfaces

Conselho Editorial

Dra Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (Unicentro) (Presidente)
Dra Maria Cleci Venturini (Vice-Presidente)
Dra Amanda Eloina Scherer (UFSM)
Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)
Dra Carme Regina Schons (UPF)
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 (UPF)
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)

Avaliadores Ad hoc do volume 01 número 01

Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)
Antonio Henriques Gonçalves Cunha (Unicentro)
Antonio Roberto Esteves (UNESP)
Cláudio José de Almeida Mello (Unicentro)
Joel Cardoso da Silva (UFPA)
Keli Cristina Pacheco (Unicentro)
Luciane Baretta (Unocentro)
Maria Cleci Venturini (Unicentro)
Maria Cristina de Almeida Mello (Universidade de Coimbra)
Maria Socorro Pinheiro (FECLI/UECE)
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (Unicentro)
Renata Adriana de Souza (PG-UFRGS)

Organizador do volume

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Arte da capa, diagramação

Patricia Bronislowski

Sumário

Apresentação

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

5

Pesquisadores

O político no urbano via designação “Terra de gente boa”

Carne Regina Schons, Maria Cleci Venturini

7 - 18

Diálogos Literários entre Dalton Trevisan e Newton Sampaio

João Francisco Xavier Júnior, Cláudio José de Almeida Mello

19 - 25

Quem é que manda aqui? - o jogo de erotismo e poder em contos de Dalton Trevisan

Jociléia Alves Gomes, Mariana Sbaraini Cordeiro

26 - 35

Ricardo Reis, o aristocrata desterrado: Alguns aspectos filosóficos

Luiz Rogério Camargo, Maria Natália Gomes Thimóteo

36 - 44

Convergências transtéticas e o silêncio da arte (Duchamp com Onetti)

Daniel de Oliveira Gomes

45 - 52

Iniciação Científica

Diálogos entre Literatura e História: a construção discursiva no novo romance histórico

Carla Lavorati, Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

54 - 60

O mar como identidade, liberdade e reino: um estudo de mar-poesia, de Sophia de Mello Breyner

Hilda Regina Gelinski, Maria Natália Gomes Thimóteo

61 - 67

Eucarísia dos olhos doces e Nicanor, o herói: anos de formação de Dalton Trevisan

Helena de Oliveira Andrade, Cláudia C. Rio Doce

68 - 75

A pesquisa no ensino de Língua Inglesa para crianças

Isabela Queiroz, Raquel Cristina Mendes de Carvalho

76 - 82

Sumário

Iniciação Científica

Literatura testemunhal na Ditadura Militar: conexões entre História e Literatura
João Sinhori, Cerize Aparecida Nascimento Gomes 83 - 932

Uma leitura da sátira como crítica social em Viagens de Gulliver
Kelly Cristina Rissá, Eunice Pereira Guimarães 93 - 105

Dois olhares sobre Tom Sawyer: análise de traduções brasileiras
Patricia Bronislawski, Mariana Sbaraini Cordeiro 106 - 113

Propaganda de cerveja e o imaginário nacional
Tangriane Bonissoni Cella, Luciana Ferreira Dias 114 - 125

Interfaces

volume 01 número 01

Interfaces - Revista de Letras e Linguística surge com a aprovação do Programa de Pós-graduação em Letras da UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre língua e literatura, ao qual está vinculada, com o objetivo de estabelecer um fórum de discussão acerca da literatura e da linguística. A Revista está aberta para qualquer abordagem ou teoria, privilegiando, dessa forma, a diversidade de enfoques teórico-metodológicos no trato com a literatura e com os estudos de língua, sobretudo aqueles que exploram as interfaces entre as duas áreas. Também serão aceitos artigos que tratem de objetos culturais, artísticos, filosóficos, sociais, desde que haja pertinência aos estudos literários e/ou linguísticos.

Interfaces tem como escopo uma concepção de revista voltada para a publicação de textos de pesquisadores e de estudos oriundos de Iniciação Científica; neste caso, os trabalhos devem ser submetidos sob a supervisão de um(a) orientador(a).

O julgamento de trabalhos para publicação deverá ser feito em duas instâncias. Num primeiro momento, o trabalho é recebido pelo editor chefe, que faz uma avaliação preliminar de conteúdo acerca do enquadramento na política editorial da Revista e das normas de publicação. Sendo aprovado nessa instância, o trabalho é submetido a dois pareceristas *ad hoc*, sob regime de mútuo anonimato.

Interfaces mantém sua política editorial voltada à reflexão dos saberes e à divulgação da produção acadêmica nacional e internacional, tendo no horizonte o exercício de tornar público os trabalhos que envolvem o ensino, a pesquisa e a extensão, e que alicerçam o desenvolvimento do conhecimento na graduação e na pós-graduação.

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira

Organizadora do vol. 1 n. 1

Guarapuava, setembro de 2010.

Pesquisadores

O político no urbano via designação “Terra de Gente Boa”

p. 7 - 18

Carme Regina Schons¹

Maria Cleci Venturini²

Resumo

O presente trabalho tem por origem um estudo de cunho teórico-prático que envolve o conceito de memória relacionado às atividades rememorativas/comemorativas da cidade de Passo Fundo e às atitudes políticas de seus prefeitos. O jogo discursivo de publicidades de diferentes governos municipais permite identificar as memórias que as designações sustentam e as que apagam, uma vez que as falas que constituem a identidade da cidade são atravessadas por um imaginário de cidadão de sucesso. A designação “Terra de gente boa” indica domínios de memória que funcionam nos discursos de políticos da cidade e, por tal designação, Passo Fundo é representada para dentro e para fora de seus limites como um espaço imaginariamente ideal.

Palavras-chave: Designação. Discurso. Rememoração/Comemoração.

Abstract

The present article has as its origin a theoretical-practical study that involves the concept of memory related to the memorial / commemorative activities of Passo Fundo and their political attitude. The discursive game of publicities in different municipal governments allows one to identify what memories those designations sustain and which ones they obliterate, since the speeches that constitute the identity of the city are crossed by an imaginary of a successful citizen. The designation “Land of good people” composes domains of memory that work in the discourses in the / of the city and for that designation. Passo Fundo is represented inside / outside its limits as a supposedly ideal space.

Key-words: Designation. Discourse. Remembrance/Commemoration

Considerações iniciais: lugares e fronteiras

O fio condutor de nossas reflexões é o entrelaçamento do espaço urbano com o político, que se configura na língua e que ocorre, a partir da designação de Passo Fundo como “Terra de gente boa”, pelos atos de nomear/determinar. A relação

se estabelece entre o institucional e o legitimado e constitui um imaginário de cidade e de cidadão, na estrutura da língua e em um acontecimento histórico e discursivo, quando se sobrepõe ao político-administrativo. Segundo Orlandi (2002), “O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz” (p. 42), e decorre de relações sociais, de inscrições

1. Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora adjunta da Universidade de Passo Fundo. E-mail: carme_regina@hotmail.com

2. Doutora em Estudos Lingüísticos pela Universidade Federal de Santa Maria, professora Adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: mariacleciventurini@hotmail.com

na história, podendo-se dizer, por isso, que as relações de poder as determinam.

A respeito do ato de nomear/determinar, decorrente de um discurso que, de acordo com Venturini (2009), constitui a rememoração corresponde não só à dimensão não-dizível do dizer, mas também à memória que sustenta, pela repetição, toda a possibilidade de falar *sobre*, instituindo a comemoração daquilo que consagra a cidade e sustenta o imaginário de certo tipo de cidadão no espaço urbano. Para a autora, a rememoração, como discurso *de* “participa da urgência de uma formação social em comemorar, fornecendo-lhe um modo de funcionamento, [...] como andaimes que estruturam o discurso comemorativo. No caso do enunciado “Terra de gente boa”, temos a designação de Passo Fundo que, não só abre espaço para a inscrição de cidadãos comuns no político da cidade, como também viabiliza a inscrição de ações político-administrativas, que determinam as ações de um bom governo, e de sua filiação a bom partido³. A representação dos sujeitos-cidadãos de Passo Fundo pela designação “Terra de gente boa” ancoram-se em memórias que significam na formação social e discursos que retornam. Tem-se que a designação do espaço urbano surge por relações assentadas na ordem do imaginário e na construção de realidades sociais pelo funcionamento do político e do administrativo que respondem pelo que é apagado ou visibilizado na formação social, ainda que não “gerenciem” a memória, a qual segundo Pêcheux (1999, p.56),

é necessariamente um espaço móvel de divisões, disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização...um espaço de desdobramentos, réplicas, polémicas e contra-discursos.

O funcionamento da memória como espaço

de disjunções e de desdobramentos faz com que as designações e a comemoração não possam ser totalmente “gerenciadas”. De acordo com Venturini (2009), a comemoração se forma no eixo sintagmático das relações e concretiza-se na tensão entre o já-dito e a reinscrição do dizer no eixo da memória, instaurando equívocos e deslizamentos, que permitem referendar, conforme Pêcheux (1997, p. 160), “que o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc. não existe em si mesmo [...] mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico [...]” de sua produção/reprodução. No eixo da formulação, a rememoração e a comemoração funcionam juntas, sendo grafadas como rememoração/comemoração.

Em relação ao enunciado “Terra de gente boa”, é possível dizer que ele rompe com o discurso que o sustenta, tendo em vista outro enunciado que circulou em um momento histórico anterior, “Passo Fundo, passo firme para o progresso”, filiado aos saberes do regime militar e ao que caracterizou os anos de silenciamento no Brasil em. Esse slogan foi cunhado na legislatura de Edú Villa de Azambuja, prefeito eleito em 1972, que se identificava ao Governo Federal por ser militar. Diante disso, retorna a questão a que nos propomos estudar: a quem “Terra de gente boa” vem nomear/determinar? A nomeação de cidadãos é ou estaria determinada pelo lugar que, por coincidência, representa o espaço urbano? Diante das considerações realizadas, entendemos ser relevante retomar questões teóricas referentes ao espaço urbano e ao imaginário que o constitui.

3 Estar filiado a um bom partido político, para nós, caracteriza a filiação à ideologia do Governo Federal, nesse caso, estar integrado ao partido político ARENA do tempo da ditadura.

Espaço urbano: um primeiro entrelaçamento entre a teoria e a prática

Do ponto de vista discursivo, para Orlandi (1999), a cidade é um espaço simbólico que tem sua materialidade e que produz sua significância, dando forma a um conjunto de gestos de interpretação constitutivos do urbano. A distinção entre a cidade e urbano sustenta-se na maneira como o urbanista fala da cidade a partir de categorias do urbanismo. Segundo Orlandi (*Ibid.*, p. 9), em consequência disso, “deixam de dizer a cidade em seu real, em sua materialidade específica”.

Nessas reflexões, a autora observa a constituição do discurso urbano e as posições-sujeito dos habitantes da cidade e conclui que o mecanismo discursivo, constitutivo desse discurso, é o das projeções imaginárias, ou de antecipação. Por elas, o sujeito se coloca no lugar do outro e, desse lugar, “ouve” suas palavras, antecipando-se ao sentido que elas produzem, mas segundo Pêcheux (1997, 1997a), essas projeções não ocorrem sem transformações, nem sem deslocamentos.

A cidade se forma por um aglomerado de instituições, que compõem “o seu tecido”, à medida que elas trabalham com o que é ou não legítimo no espaço urbano, atuando como o lugar da coerção. Orlandi (*idem*) diz que há um entrelaçamento entre o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade, de maneira que “formam um só corpo, 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”, um reclamando o outro nas dimensões histórica, material, social, cultural e econômica. Feitas tais considerações, passemos às condições de produção do slogan “Passo Fundo, Terra de gente boa”.

Constituição sócio-histórica de Passo Fundo: filiações e identificações

Para ler/interpretar/compreender discursivamente Passo Fundo e a designação pela qual ela se representa é salutar sublinhar que sua representação abarca os sujeitos-cidadãos - corpo social - que fazem dela “Terra de gente boa”. Fora de seus limites, a cidade é conhecida como “Terra do homem forte”, “Terra de Teixeira”, como a “A capital nacional da literatura” e, a par disso, como um dos espaços urbanos em franco desenvolvimento na área da saúde. Além disso, ocorre de dois em dois anos, o Festival do Folclore, que se consolidou na administração de Osvaldo Gomes e Júlio Teixeira. Gomes foi prefeito da cidade em duas gestões: 1993/1996 e 2001/2004 e em sua última administração, o slogan foi “Passo Fundo, terra de gente boa”, que se sustenta em discursos anteriores. Em 1995, o festival fez parte das comemorações dos 25 anos do CIOFF-Mundial, celebrando os 150 anos da Assinatura da Paz de Ponche Verde e os 138 de emancipação política de Passo Fundo.

Para Paulo Monteiro, membro da Academia Passo-fundense de Letras e do Instituto Histórico da cidade, a representação da cidade abarca vários projetos e, destacamos, de várias designações, que vão desde “Capital do Planalto Médio” até “Terra do trigo”. Entretanto, nenhuma dessas designações é significativa na ordem do imaginário de Passo Fundo. De 1973 a 1977 slogan oficial “Passo Fundo: passo firme para o progresso” representava a filiação do prefeito Azambuja a governos militares, o que se configura pelo desejo de por ações político-administrativas austeras. Diante dessas identificações efetuamos questionamentos em torno das designações possíveis para “Passo Fundo” e para seus cidadãos, bem como os imaginários constituídos em torno deles.

De acordo com Jabs Paim Bandeira⁴, a candidatura de Azambuja representou o desejo de mudar “o passo de Passo Fundo”. Tal mudança indicia filiações ao militarismo e se concretizam pela relação do prefeito tanto com o governo Médici (1969 -1974), quanto com seu sucessor, Geisel, em cujos governos militares houve a popularização dos meios de comunicação com vistas a atingir todas as camadas sociais. A designação “progresso” tornou-se uma imposição em todos os espaços, sobretudo nas cidades em que os prefeitos filiavam-se partidariamente com o Governo Federal. Isso para sustentar a importância do projeto de desenvolvimento econômico e o seu sucesso.

As memórias que retornam pelo slogan oficial “Passo Fundo: passo firme para o progresso” constituem-se por um discurso *de, ou seja*, ele rememora a inauguração do ponto de passagem dos primeiros tropeiros paulistas⁵, que vinham ao RS em busca de charque para abastecer a feira e sustenta toda a possibilidade de falarmos *sobre* a administração da cidade e do Estado.

No decorrer da pesquisa sobre os discursos que sustentam a designação “Terra de gente boa”, encontramos textos que dão conta que as forças políticas, representantes das instituições urbanas resolveram “olhar” para a cidade, ver como “ela se dizia”. Observaram, então que os nomes dos espaços públicos (restaurantes, casas comerciais) e também os textos publicitários que vendiam a cidade, segundo Paulo Monteiro, se alicerçavam no “gauchismo”. Em 1980, em decorrência dessa pesquisa, foi criado o adesivo cuja inscrição: “Passo Fundo tchê!, ressaltando o sentimento tradicionalista da cidade, transformando esse slogan em lei. A criação em 1980 da Secretaria de desporto e Cultura legitima e institucionaliza a

cidade como “a mais gaúcha”, mas ela é conhecida também como a “Terra de Teixeira”, que se auto-designava “gaúcho de Passo Fundo”. Em 1960 Teixeira compôs a música com esse título e por ela/com ela divulgou e ressignificou o “passo-fundense de um “jeito” muito singular.

Confrontos políticos na “Terra de Gente Boa”

A cidade é reconhecida como a mais gaúcha do Rio Grande do Sul e sustenta esse imaginário pelo trabalho de reprodução e transformação discursiva na/pela mídia local, que põe em circulação o “Terra de gente boa”. Assim, retomamos a noção de contradição e resistência, uma vez que se estabelece o confronto na/pela designação de Passo Fundo, que age como força das ações político-administrativas sobre o sujeito passo-fundense e rio-grandense. As duas noções são aqui definidas por Pêcheux (1997), segundo o qual é no jogo complexo de relações de contradição-desigualdade-subordinação, de uma dada formação social, que as ideologias agem como forças materiais na constituição dos indivíduos em sujeitos, fundamentando-se também em um espaço de transformação das relações sociais. No *corpus*, não apenas a materialidade histórica é constitutiva (enunciados verbais) do discurso, mas também a musical (com a materialidade geo-espacial) é representativa da força que designa a cidade e, por consequência, sustenta o imaginário de sucesso aos/sobre seus moradores. É nisso que consiste, para nós, a composição da memória histórico-discursiva, tendo em vista a retomada de vários acontecimentos históricos e discursivos em sua constituição. Esses, por sua vez, são efeitos resultantes do todo “complexo de relações

4 <http://jabspaimbandeira.blogspot.com/2008/10/d-300908-mudando-o-passo-do-passo-fundo.html>, acesso em 15 de agosto de 2009, às 21 h 58 min.

5 Reportamo-nos às informações do grupo Pró-Memória de Passo Fundo.

de contradição-desigualdade-subordinação” de que trata Pêcheux (1997).

A memória discursiva define-se como um espaço no qual circulam ideologias no sentido de que o interdiscurso é saturado de sentidos; ela (a memória) é um espaço lacunar e não simétrico ao interdiscurso, pois ressoa pelo gesto interpretativo do sujeito. Nesse sentido, a memória discursiva estrutura o acontecimento histórico e discursivo, porque, nesse espaço de memória, podemos observar um dos funcionamentos da interpretação, por meio da qual se dá a relação simbólica entre sujeito, língua e história.

Sobre o funcionamento da memória e do acontecimento discursivo, especificamente em enunciados como “Terra de gente boa”, o espaço público urbano imbrica-se ao espaço público rural, de atividade agrícola. Em contrapartida, o espaço público urbano e o público cultural em relação ao tradicionalismo, estabelecem confrontos. A seguir, observaremos que as análises focalizam o funcionamento do político-administrativo da cidade, dentro desses espaços delimitados. Para isso, analisamos uma das músicas mais conhecidas no país, *Gaúcho de Passo Fundo*, lançada em 1960, que faz sucesso ainda hoje.

Na letra da música de Vítor Mateus Teixeira - *Gaúcho de Passo Fundo* -, por exemplo, a relação simbólica entre sujeito, língua e história configura-se no confronto que estrutura/determina a relação entre o espaço geográfico urbano cidade/Estado, habitado por homens respeitosos e hospitaleiros *versus* o espaço interiorano rural/Estado, habitado por homens “valentes”, estancieiros, tropeiros e produtores de trigo. É possível observar tal afirmativa em cada estrofe, todas formadas pelos refrões da música, desdobradas nas quatro sequências discursivas, a seguir.

Cabe lembrar que a organização dos recortes deve-se ao fato de cada refrão funcionar,

não apenas como uma retomada, mas como reforço do já-dito nos versos precedentes. Em vista disso, ocorre uma espécie de deslizamento de sentidos e de deslocamentos de sentidos, quando produz efeito de fechamento da estrofe. Assim, a análise de cada estrofe da letra da música vem determinada por seus refrões que, a nosso ver, retomam a ideologia correspondente à formação discursiva, mas produz um deslocamento tanto sobre a imagem ideal de cidadão para habitar a cidade, quanto sobre a memória.

Pelas quatro sequências discursivas desenvolvemos uma análise da ação tradicionalista gaúcha e da ação político-administrativa dos governantes da cidade. Estes, mais tarde, não só criam e aprovam o slogan “Terra de gente boa”, mas também decretam o seu uso em outdoors próximos das entradas principais da cidade, e em espaços internos (ônibus de transporte urbano). A seguir, a análise da S.d.1

S.d.1 - Mas se alguém me pisar no pala/meu revólver fala e o bochincho está feito.

No recorte, por um lado, há a repetição formal e a reformulação parafrástica dos refrões, por meio de um conjunto de pré-construídos, configurando, assim, uma memória que estabiliza e homogeneiza as ações do gaúcho. Por outro lado, há o orgulho de pertencer ao Estado; o orgulho de morar na cidade. Verifica-se a irrupção, na música, de elementos produzidos historicamente em outros espaços de memória que, ao afetá-la, alteram seu funcionamento, constituindo-o como acontecimento.

A identificação do sujeito com a FD que o domina, na qual o sentido é produzido como evidência para o sujeito, de acordo com Pêcheux (1997), permite pensar a metáfora em relação ao repetido, ao pré-construído e à memória. A partir da observação de Pêcheux vemos a possibilidade

de retorno a acontecimentos históricos, como a Revolução Farroupilha (1835 e 1845), cujo objetivo era reagir contra o descaso administrativo do governo central com a Província do Rio Grande do Sul, vista como fornecedora de soldados para defenderem as fronteiras brasileiras.

Na S.d.1, a auto-designação do cidadão em primeira pessoa “sou gaúcho”, “sou do Rio Grande”, dá visibilidade à individualidade que representa ações de um coletivo; nesse caso, o fato de habitar a cidade de Passo Fundo sustenta o lugar reivindicado pelo compositor e cantor, garantindo para si uma identidade de passo-fundense espelhado no outro. É pertinente salientar que o enunciado “trato todo mundo com muito respeito”, estrutura e cria, paradoxalmente, no individual e no coletivo, um referencial de ações singulares ao gaúcho, mas também algumas manifestações reveladas pelo corpo: “está na cara repare o meu jeito”, fazendo ressoar pela memória outros discursos significativos para o povo rio-grandense.

Historicamente, os gaúchos conquistaram e impuseram o respeito por meio do duelo e do confronto, por ocasião da Revolução Farroupilha que significou a resposta do povo gaúcho ao Governo imperialista diante do que consideravam injusto. Prepotência ou não, o que ressoa entre os elementos qualificativos do homem passo-fundense, na S.d.1, é o sentimento de pertencimento e de identificação com um homem de atitudes, semelhante ao gaúcho que enfrentou a política do governo federal.

Instaura-se, na sdr1, a relação entre acontecimento histórico e discursivo, no processo de constituição de sentidos para cidadão. A música *sobre* a cidade de Passo Fundo e com a atuação do cidadão passo-fundense rompe com a cadeia significativa. O acontecimento musical e histórico da fundação da cidade, permitem a designação

“mais gaúcha”. Por meio da perspectiva teórica e metodológica da Análise do Discurso, adotada neste trabalho, a S.d.1 leva à compreensão do acontecimento discursivo pelo qual a cidade constitui-se de gente valente, que não aceita desaforos e defende seu patrimônio, fazendo retornar outros acontecimentos históricos e discursivos, conforme referidos acima, tal como o da Revolução Farroupilha que, por sua vez, lembra os confrontos político-administrativos; retorna às batalhas, e ainda retoma as ações de resistências às políticas de desigualdade, sobretudo, configura o combate a atitudes de desrespeito.

A Revolução Farroupilha funciona aqui como um discurso *de* pelo interdiscurso, como efeito de pré-construído e irrompe no eixo da formulação, como discurso transversal, que não se sintagmatiza, mas é constitutivo do sentido pela memória. O confronto se configura pelo instável, por *formações discursivas* que colidem em um movimento contínuo de enfrentamento instauram o embate ideológico entre as diferentes posições-sujeito, a partir das quais se produzem as diversas representações que interpretam o espaço urbano. A materialidade histórica constitutiva do discurso e o acontecimento musical se faz irromper, no histórico da Revolução e de todo o conflito geo-espacial, que incide sobre a força das cidades e, por conseqüência, de seus moradores, resultando no discurso *sobre*, pelo qual o sujeito-cidadão da cidade se (re)apresenta como “gente boa”.

A cidade é designada no espaço da memória entre o acontecimento musical e o histórico. É nisso que consiste, para nós, a formação do confronto, tendo em vista que vários acontecimentos históricos e discursivos constituem a cidade pelo retorno de discursos que estruturam os acontecimentos históricos e estes dotam o acontecimento musical de efeitos de realidade, pelo imaginário em relação aos sujeitos

e ao espaço urbano. Os discursos, por sua vez, são resultantes do todo complexo de relações de contradição-desigualdade-subordinação, de que trata Pêcheux e da instância do imaginário, que, segundo Orlandi (2002, p. 74), “dá uma direção ideológica, uma ancoragem política ao texto”. Constituídos, no caso presente, pela música, pelo mobiliário e pelos símbolos sociais da cidade (estátua de Teixeira e monumentos que fazem retornar a história e, com ela, os atos heróicos imputados ao passo-fundense e ao gaúcho).

O modo como o cidadão é visto (tratado) pelo outro é que instaura a diferença entre pertencer/não pertencer à cidade de Passo Fundo. O enunciado: “Se alguém me pisar no pala” possibilita, no mínimo, dois efeitos de sentido. O primeiro refere-se à valentia atribuída ao morador da cidade; o segundo, ao homem que defende sua honra, que não aceita provocação. No entanto, na S.d.1, remontar a imagem do confronto, uma vez que a Revolução Gaúcha é uma consequência da política-administrativa do Governo Federal. A condicional “se” estabelece o limite entre os espaços de memória recuperados pelo discurso *de*, que sustenta e atualiza o discurso *sobre*, como memória. O verso: “meu revólver fala e o bochincho está feito” faz retornar a memória de luta e de defesa dos direitos, não do sujeito individual, mas do coletivo, o gaúcho na defesa de seus direitos e de seus ideais de liberdade.

As relações de força instauradas no discurso atestam que os saberes pré-existem ao discurso e os momentos históricos diferentes retomam as mesmas questões sociais, implicadas no referido processo de identificação do cidadão passo-fundense. Com base nisso, toda a reflexão precedente, ao abordar o entrelaçamento dos três acontecimentos (histórico, musical e discursivo), nos encaminha para considerarmos o que se encontra em jogo no processo discursivo em

exame, a saber: a relação de força como imposição das relações de respeito e poder.

S.d.2 - *Eu sou gaúcho e se me agride eu tundo sou de Passo Fundo do Planalto Médio.*

A constatação de que estamos diante de um acontecimento discursivo é possível quando se tomam as relações de força e de poder nos processos de identificação do passo-fundense ao sul-rio-grandense. O entrelaçamento dos três acontecimentos instaura, na S.d.2, a política do confronto, que sai da esfera pública e passa para o espaço privado, uma vez que o cidadão é designado, na música, pelo comportamento e pelas emoções e reações. Não ser “nervoso”, nem ser “medroso” (marcas linguísticas retiradas dos versos que precedem o segundo refrão), mais uma vez, instauram a tensão, um novo efeito de sentido. Tal efeito surge porque a “docilidade” constitui um espaço aberto para os deslizamentos de sentido, para o civilizado. O homem valente que não leva desaforos para casa, como vimos na S.d.1, contraditoriamente, é calmo e corajoso. É civilizado, portanto, pertence ao espaço urbano que se singulariza por ser “terra de gente boa”.

Já, na S.d.2, “Eu *so*u gaúcho e se me agride eu tundo sou de Passo Fundo do Planalto Médio”, os efeitos de sentido oscilam entre o público e o privado; entre o geo-espacial e o local/regional; entre o cidadão e o interiorano. O que chama a atenção é a repetição do uso da condicional “se”. A gentileza, as características do homem urbano se confundem com as características do homem não urbanizado e marca a relação de confronto ou de defesa entre eu (marcados linguisticamente por “sou” e “me”) e ele (marcado linguisticamente pela terceira pessoa, que é recuperada pela ação “agride”). O confronto que faz parte dos processos de identificação do cidadão é uma característica inerente ao imaginário que se forma da cidade, da

região e do Estado. É possível depreender que, a partir da designação da cidade, ao falar de si, o sujeito do discurso fala do outro igual a ele por pertencer ao mesmo Estado, mas que lhe faz provocações (e do outro diferente dele por morar em outra região).

Tanto na S.d.1 quanto na S.d.2 o jogo metafórico funciona na manutenção de uma relação intrínseca entre os acontecimentos histórico, musical e discursivo. Tal relação se forma pelo jogo existente entre a estrutura da língua e o acontecimento. Nesse caso, o movimento de ida e volta nos espaços públicos e privado; local e regional; individual e coletivo, e ainda no sentimento e na ação, torna-se determinante na estabilização dos sentidos emergentes da música de Teixeira pela funcionamento da memória, que constituem redes parafrásticas e reforçam o imaginário de homem valoroso e gentil. O discurso se estrutura pela divisão própria do sujeito, que é pacato e gentil, mas também lutador, resistente, portanto, urbano, civilizado e defensor de seus direitos.

Pela memória discursiva, é possível compreender as redes de filiação histórica que organizam o discurso, uma vez que ela (memória) dá lugar aos processos de identificação à cidade e ao cidadão passo-fundense. Nesse sentido, a relação entre o real histórico e o imaginário em que cidade e cidadão se inserem, é estruturada por outro elemento: cultura/educação. Ao declarar: “eu me criei sem conhecer remédio”, o sujeito remete-se a um passado de homem natural/primitivo, mas também determinado pela valentia, pois conserva suas raízes. Vale dizer, o passo-fundense é tradicionalista, portanto, é gaúcho. O enunciado: “Eu meto os peitos em qualquer

fandango” denota uma ação costumeira desse sujeito, a briga (defesa) por seus direitos. Suas reações dependem muito do modo como ele é visto e tratado pelo outro (que é seu igual ou diferente); já, ao dizer, “mas quando eu me zango derrubo o prédio”, o sujeito do discurso volta a reforçar a ideologia do confronto.

O confronto é amplamente evidenciado na materialidade linguística. O funcionamento do verbo “tundar”, em que o compositor cria um neologismo para designar a ação de brigar e, evidentemente, não apanhar, mas surrar, reforça o imaginário de gaúcho presente em confrontos, em batalhas. Pelejar, brigar é o que permite flagrar o que se sobrepõe na identidade do gaúcho - além de suas atitudes político-administrativas -, e o diferencia dos demais cidadãos: o seu vocabulário. Pelo exposto acima, podemos afirmar que, por seu sentimento de pertencimento à cidade de Passo Fundo, a sua inscrição ocorre pelo espaço que habita, pelo costume, pelo corpo e por sua voz. O próximo recorte procura mostrar um pouco mais, uma vez que sabemos que o músico e compositor não era natural de Passo Fundo⁶.

*S.d.3 - É um pedaço do Rio Grande amado/
orgulha o Estado e o povo rio-grandense.*

A virtualidade dos fatos por um discurso que se sustenta no imaginário de urbanidade e cidadania produz o esquecimento do que é interiorano. A memória discursiva, fruto da relação da língua com a história, é constitutivamente afetada pelas falhas que atravessam a língua e as contradições que estruturam a história, o que se materializa no seu caráter necessariamente lacunar e equívoco. O orgulho de ser cidadão de Passo Fundo faz com que o sujeito do discurso justifique o sentimento de

06 Vítor Mateus Teixeira, Teixeira, nasceu em 03 de março de 1927 no distrito de Mascaradas, em Rolante. Após a morte de seu pai, quando tinha 6 anos de idade, foi para Porto Alegre, onde carregou malas, foi vendedor de verduras, entregador de jornais e estivador, para sobreviver. Logo após a maioridade, trabalhou no DAER, como patroleiro, quando começou a carreira artística, vindo fixar-se em Passo Fundo, com uma banca de tiro ao alvo e também cantando na Rádio Municipal. Recebeu o título de Cidadão Emérito em Rolante, Santo Antônio da Patrulha e Passo Fundo, cidade que o adotou como filho.

pertencimento e de identidade pela capacidade de produção e pelo sucesso. Trata-se do que Courtine (1982) nomeia de “memória saturada e lacunar, memória com eclipses, em que ressoa somente uma voz sem nome”. Essa memória estrutura-se pelo esquecimento de não ser e não pertencer à cidade, que funciona por uma modalidade de repetição vertical, ao mesmo tempo, ausente e presente na série de formulações. Ausente porque ela funciona sob o modo do desconhecimento, de um não-sabido, não-reconhecido, que se desloca; presente em seu efeito de retorno, de já-dito, de pré-construído, de recorrência das formulações, assim produzindo a estabilidade dos objetos do discurso (títulos de Cidadão Emérito, a produção de trigo, as conquistas na vida).

Os processos identificatórios de urbano e de cidadão sustentam-se pelo orgulho de ser passo-fundense, que está no enunciado “eu respondi sou da terra do trigo”. Daí, podemos questionar: será o urbano sustentado pela cidadania? A designação “Terra de gente boa” não estaria relacionada às forças de produção? Nesse caso, há uma forte identificação do cidadão passo-fundense com a atividade agrícola, mais especificamente com a do trigo, que indica fartura, prosperidade, riqueza, sucesso. O pertencimento é materializado na S.d.3: “É um pedaço do Rio Grande amado/orgulha o Estado e o povo rio-grandense”. A estreita relação entre cidadão/gaúcho de Passo Fundo e cidadão do Estado rio-grandense se concretiza novamente entre o presente em seu efeito de retorno, de já-dito, de efeito de pré-construído, de recorrência das formulações, produzindo a estabilidade dos objetos do discurso: cidadão e Passo Fundo. Como na cidade “tem um povo amigo e quando luta vence”, há um dizer que já vimos ressoar no enunciado “Passo Fundo: passo firme para o progresso”, que também ressoa em “Terra de gente boa”. Em vista disso, o entrelaçamento de saberes que remonta os sentidos de cidade e

de cidadão, em duas administrações de espaços políticos e de tempos diferentes, em Passo Fundo, torna visível o político e o modo de se fazer política na cidade.

A sdr3, presente no terceiro recorte, permite refletir especificamente sobre a questão pessoa/ espaço geográfico/produção, quando se toma como ponto de partida os elementos pertencentes aos processos de identificação e às políticas de inserção e de pertencimento. Nesse caso, habitar em Passo Fundo, especificamente no Rio Grande do Sul, significa produzir, portanto, tornar-se um vencedor. A quarta S.d. abordará melhor o que já se depreendeu nas análises sobre a figura do cidadão passo-fundense. Teixeira no discurso *sobre a cidade*, veiculado pela música “Gaúcho de Passo Fundo”, se mostra como um sujeito desejante que, pelo efeito de espelhamento, se vê no outro, no passo-fundense.

S.d.4 - *Pra ver as prendas mais lindas do mundo cheguei em Passo Fundo no cantar do galo.*

Sobre a S.d.4, há um reforço na construção da imagem do homem-cidadão como um ser/homem entregue à lida do campo e sem tempo para futilidades. Ao dizer “Me dá licença vou encilhar o cavalo”, o sujeito do discurso fala do lugar ocupado pelo desbravador: “Brasil afora atravessei os estados”. Esse dizer ressoa de discursos advindos de outra instância, da presidencial. Nos discursos de Getúlio Vargas, de acordo com Schons (2007, p. 188), o presidente se revela “benfeitor da nação e do povo, projetado na figura de governo bom e generoso”. A imagem de desbravador, de um lado, retorna a tempos longínquos, como o do descobrimento e o da origem do Brasil; de outro, instaura a contradição. Para a autora, ao analisar um dos discursos de Vargas, publicado na *Folha de São Borja*, em 1950, a contradição está na convergência de uma prática de aliança, uma vez que o sujeito enunciator

propõe uma prática “como se pudesse somar religião, capital e trabalho” (p. 189). Ele propõe essa soma, “como se fossem forças passíveis de articulação”, como se fosse possível pagar o ônus da submissão de ter uma prática política que contempla os objetivos de uma política separatista sem prejuízos aos seus moradores.

O processo discursivo constitutivo da materialidade em exame sinaliza para a existência tanto do sujeito defensor da força, dos costumes, das tradições, do trabalho, quanto do sujeito que desestabiliza as filiações de sentidos (re) organizando a ordem, pela aparente fragilização do sujeito preso ao sentimento amoroso. O autor elogia as mulheres de Passo Fundo, e de todo o Rio Grande do Sul, quando pretende: “... ver as prendas mais lindas do mundo”. Surge aqui, na figura da mulher a beleza, a força que constitui o “orgulho de ser gaúcho”. A figura histórica de Anita Garibaldi poderia funcionar como embate e confronto na defesa do ideário gaúcho. Outro espaço de memória que ressoa nos efeitos de sentido desse discurso é o da existência do homem sempre junto à mulher, desde o início dos tempos. Aí retorna o discurso religioso, ou seja, Deus criou a mulher, de uma costela de Adão. Desde então, homem e mulher vivem juntos, um como o reverso do outro.

Trata-se de discursos *de*, que possibilitam a constituição mesma de um discurso *sobre*, pelo funcionamento do *interdiscurso*, fazendo retornar, na própria linearidade do discurso, memórias que constituem novos sentidos. Além disso, eles indiciam a fragmentação do sujeito por causa da emergência de novos saberes, como acabamos de ver na S.d.4. O interdiscurso é definido como o complexo significante com dominante, em que se delimitam as diversas *formações discursivas* (Pêcheux, 1975; Courtine, 1982) que se confrontam em uma formação social em uma conjuntura dada. As FDs integram o interdiscurso, no qual convivem na

dispersão de seus enunciados, e representam regiões de estabilização da memória discursiva organizada por processos de reformulação parafrástica, em movimento contínuo de reconfiguração. O interdiscurso afeta a materialidade linguística das sequências discursivas apresentadas como vestígios do movimento histórico sem fim das FDs nas relações de dominação, subordinação, antagonismo e aliança que definem sua configuração.

Ao pensar o papel específico da ideologia no processo discursivo analisado, mais em relação à rememoração/comemoração e ao desdobramento destes sobre o imaginário urbano e sobre a memória construída, é possível enunciar que, mesmo após a morte de Vitor Matheus Teixeira, em 1985, a música e as definições do “gaúcho de Passo Fundo” continuaram ressoando. Kleiton e Kleidir, dois artistas do Rio Grande do Sul, por exemplo, regravaram a música em 1999. A confirmação desse ressoar se dá pelo slogan “Passo Fundo Terra de gente boa”. Oswaldir e Carlos Magrão - artistas da cidade - também regravaram a música em 2000, e acrescentaram a ela dizeres: “A terra é boa, o gaúcho é bom e o céu é azul”. Assim, Passo Fundo é, apesar de todos os slogans que vieram depois de “Passo Fundo Tchê”, como ficou conhecido, “Terra de gente boa”. Esta designação se sustenta no discurso *de* - a partir do qual se estrutura, no eixo da formulação, o discurso *sobre* - no intradiscurso como rememoração/comemoração pela memória discursiva, que segundo Pêcheux (1997, p. 167), lineariza-se no “fio do discurso”.

Considerações finais

Assim, o discurso urbano pela rememoração/comemoração abarca a história e o político da cidade, especificamente de sua constituição pelo “orgulho de ser gaúcho” nela

latente. Essa leitura é possível pelos monumentos que povoam o espaço urbano, dentre os quais se destaca o de Teixeira, que apesar de ter nascido em Rolante, se diz “gaúcho de Passo Fundo”. Na ordem do imaginário, os cidadãos passo-fundenses aceitam-no como “filho da terra”, porque desejam ser *semelhantes* ou *iguais* a ele e com isso fazem com que Passo Fundo seja conhecida como a “Terra de Teixeira” em detrimento das demais designações. Há outros monumentos também constitutivos do discurso *de*, que ancoram a designação analisada neste artigo, tais como “a caravela”, construída no ano da comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil, em 2000, e o “gaúcho em seu cavalo”, situado em um dos trevos da cidade. Neles, irrompe, no eixo da formulação, os espaços de memória constitutivos do imaginário político/urbano de Passo Fundo “Terra de gente boa”.

Convém notar que pelo modo de exercer o mando, surgem os temas recorrentes nas administrações municipais, mostrando que a comemoração/rememoração pode incidir em alguns equívocos. Estes reforçam a perspectiva da continuidade e da sustentação de um imaginário de cidadão que se reconhece na designação da cidade como “Terra de gente boa”. Pressupõe, então, um espaço público/urbano isento de problemas, sem violência, em que todos atingiram a integridade. No entanto, há um movimento de práticas de continuísmos e, ao mesmo tempo, de rupturas que se misturam em diversas formas e discursos, contemplando objetivos antagônicos, no interior da mesma formação discursiva. Tal fato “mascara” e reproduz um imaginário bucólico (rústico) dentro do próprio governo da cidade, já que este, em sua prática político-administrativa, cumpre com a missão de defender interesses de seus cidadãos.

Reafirmamos que a memória, apesar das instituições, das coerções e das interdições, de

acordo com Foucault (2004), não é passível de gerenciamento, visto que só “colam” e constituem memória fatos que fazem sentido na formação social. E, em contrapartida, só fazem sentido os discursos que encontram ecos no passado, e, somente se, esses ecos ressoarem no presente, estruturando imaginários por efeitos de espelhamentos – o sujeito vê no outro a imagem de si.

Referências

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 10ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORLANDI, Eni Puccineli. No limiar da cidade. **Revista Rua** (número especial, p. 8 - 19), UNICAMP, 1999.

_____. (Org.). **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. 2ª. ed. Campinas, SP: Pontes, 2001a.

_____. (Org.). **Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano**. Campinas, SP: Pontes, 2001 b.

_____. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas, SP: 2001c.

_____. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 4ª. Ed. Campinas: Pontes, 2002a.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 5ª. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2002b

_____. (org.) **Para uma enciclopédia da cidade**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

_____. **Cidade dos sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004a.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e**

efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Pontes, 2004b.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso:** uma crítica afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi [et. al.]. 3ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Por uma análise automática do discurso:** uma introdução à obra de Michel Pêcheux. GADET, Françoise (org.) Trad. de Bethania Mariani (et.al.) 3ª. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1997a.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. [et. al.]. **Papel da memória.** Trad. Introdução: José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

SCHONS, Carme R. Contradição: um retorno ao histórico-discursivo de Vargas. In: GLAGLIETTI, Mauro; SANTOS FILHO, Francisco C. (Orgs.). **Ratos de biblioteca:** itinerários de leituras. Passo Fundo: Ed.UPF, p. 178- 198, 2007.

Site www.pmpf.rs.gov.br acesso em 22 de julho de 2009, às 21 h 30min.

www.imobiliariaspassofundo.com.br/festival, acesso em 20 de julho às 15 horas.

Site http://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Prefeitos_de_Passo_Fundo, acesso no dia 15 de agosto, às 20 h 50 min.

VENTURINI, Maria C. Imaginário urbano: espaço de rememoração/comemoração. Passo Fundo: Ed Universidade de Passo Fundo, 2009.

Artigo enviado em: 17/08/2010

Aceite em: 30/08/2010

Diálogos literários entre Dalton Trevisan e Newton Sampaio

p. 19 - 25

João Francisco Xavier Júnior¹
Cláudio José de Almeida Mello²

Resumo

O objetivo deste trabalho é estudar aspectos do diálogo das obras de dois escritores paranaenses, Dalton Trevisan e Newton Sampaio. Para isso, no contexto da evolução da literatura no Estado pós Semana de Arte Moderna de 1922, utiliza-se o texto de Jorge Luís Borges, “Kafka e seus precursores”, bem como da teoria formulada por Julia Kristeva e Antoine Compagnon, que tratam da intertextualidade. A relevância do estudo está em contribuir para o conhecimento da obra de Newton Sampaio, que, apesar de sua importância na cultura e nas letras do Paraná, é relativamente pouco conhecido.

Palavras-chave: Dalton Trevisan, Newton Sampaio, intertextualidade.

Abstract

The purpose of this study is to show aspects of the works of two writers from Paraná State, in Brazil, Dalton Trevisan and Newton Sampaio. For this, in the context of the evolution of literature in the Post-Modern Art Week 1922, uses the text of Jorge Luis Borges, “Kafka and his precursors”, as well as the theory formulated by Julia Kristeva and Antoine Compagnon, about the intertextuality. The relevance of the study is to contribute to the knowledge of the work of Newton Sampaio, who, despite his importance in the culture and letters of Parana, is relatively unknown.

Key Words: Dalton Trevisan, Newton Sampaio, intertextuality.

Introdução

Este artigo procura analisar aspectos da evolução da literatura paranaense, centrando a atenção especificamente em dois autores significativos, cada um em sua época, bem como as relações entre suas obras dentro do contexto literário paranaense em sentido restrito e no brasileiro, em sentido amplo. “Diálogos Literários” procura analisar o que se lê de Dalton Trevisan na obra de Newton Sampaio. O estudo apresenta

recorrências temáticas e formais, mostrando que há uma mundividência que liga os dois autores. Essa aproximação não ocorre no sentido de causa e consequência, ou de fonte e influência no sentido de Thiegem, mas sim com o sentido de utilização do dialogismo, mostrando assim, a maturidade da literatura paranaense nesses autores, que podem ser vistos como de vanguarda, cada um à sua época. O diálogo entre ambos é norteado por estudos da Literatura Comparada, como “Kafka e seus precursores”, inserido em “Otras

1 Especialista pela Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO. E-mail: literaturaeducacao@uol.com.br

2 Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Professor Adjunto da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: claudiomello10@gmail.com

Inquisiciones”, de Jorge Luís Borges³.

A intertextualidade tem uma ligação intrínseca na produção literária, por apropriação ou por comunhão, que problematiza a própria noção de autoria. Pode-se citar, como exemplo, Augusto de Campos, que constrói uma obra poética apropriando-se de fatias, versões ou frases, retiradas de obras de outros autores. É o que se dá em *Sonoterapia*, onde reúne estilos e técnicas diferentes em um único texto.

Como leitores estamos sujeitos a trazer em nossa memória leituras anteriores e conhecimentos adquiridos; com isso, interpretamos e analisamos novas leituras, comparamos umas com as outras e nisso identificamos elementos que as ligam ou separam. O mesmo ocorre com seus autores. Algumas dessas características sobressaem-se às outras, como é o caso em análise, em que estilos, temas, formas se repetem de um autor para outro como características comuns e podem ser analisados como influência “recíproca”, dentro do conceito de Borges, que diz: “o autor atual faz ressurgir o antecessor”. É nesse sentido que procuramos identificar o que há de Dalton Trevisan no texto *Vontade de Ser Canalha*, de Newton Sampaio (SAMPAIO, 2002). Atendentes à forma, encontram-se algumas semelhanças, como o texto curto, a linguagem precisa, coloquial.

Dalton Trevisan e Newton Sampaio: diálogos produtivos

Ao pensarmos uma metodologia comparativa entre dois fenômenos literários como Dalton Trevisan e Newton Sampaio, procuramos não apenas recorrer pontualmente ao confronto, mas à integração e, sobretudo, pensar sua evolução

literária através do procedimento comparativo entre suas obras.

Segundo conceitos da Literatura Comparada, em certo sentido todas as histórias e fábulas já foram escritas; o que se faz hoje é reescrevê-las (Júlia Kristeva diz que todo texto é um mosaico de citações). Partindo desse ponto de vista e seguindo o conceito de Jorge Luís Borges, as características que ligam dois ou mais autores – influência de “a” em “b” - em uma situação de oposição - “b” em “a” - onde “a” identifica o autor anterior de “b”, escritor atual. Os escritores antecedentes podem, ao invés de influenciar, terem aspectos de suas obras iluminados por autores posteriores, chamados, por isso, de precursores. Dentro destes conceitos, encontraremos na obra de Sampaio características (dados, expressões, termos) que só percebemos a partir da leitura de Trevisan.

Sanches Neto observa três aspectos importantes em Newton Sampaio, começando pela limpeza do campo literário. A posição de Sampaio é clara em relação ao que acontecia na literatura em sua época, tanto na brasileira como na universal. A ausência de escritores paranaenses nesses movimentos chama sua atenção e ele expressa sua revolta nas críticas que publica em alguns jornais do Paraná, como *O Dia*, e do Rio de Janeiro, *A Nação*. Em um artigo publicado originalmente em “O Dia”, em 14 de junho de 1936, Sampaio escreve:

A inteligência brasileira – titubeante, sem personalidade, vivendo sempre de empréstimo, imitando com vários anos de atraso, e (o que é pior) deformando os largos movimentos de fora – ameaçava chegar, de ruína em ruína, ao triste destino definitivo das inteligências falhadas e inúteis.

(...)

O modernismo brasileiro integrou a in-

3 Newton Sampaio é uma invenção de Dalton Trevisan, naquele conceito borgeano, de que são os autores do presente que inventam, com suas obras, seus antecessores. Se não houvesse Dalton Trevisan, Newton talvez ficasse perdido na noite da literatura. Mas como o vampiro é o nosso produto de exportação, Newton tem um valor triplo: pelo que sua obra representa, pela limpeza do campo literário e pelo papel de antecessor de Dalton Trevisan. (SANCHES NETO, 2004)

teligência brasileira em plano pessoal. Que pode manter, com os outros planos, simples relações de “continuidade”. Não mais, porém, penosas relações de “continuidade”.

O modernismo foi um movimento de definição brasileira. Daí, o seu caráter grande e fecundo. (SAMPAIO, 1979, p.192-193)

Quanto ao que sua obra representa, sabe-se que ele não se fixou na crítica, em face do imobilismo literário de então. Mas construiu uma obra representativa que trazia elementos da revolução modernista: seus textos traziam impressas as marcas estéticas do modernismo, utilizando a forma e estilos característicos dessa nova tendência, que se alimentava da dicção popular, procurando dessa maneira, externalizar os elementos constitutivos dessa tendência, retratando a realidade brasílica.

Como antecessor de Dalton Trevisan, numa comparação entre suas literaturas, identificamos que os textos de ambos põem em cena personagens definidas por coordenadas de instinto que se movimentam num tempo e num espaço, cujas referências nos permitem identificar a Curitiba de todas as horas, do seu cotidiano, desde antes de iniciar o horário de expediente até muito além. Nesse ambiente, o sujeito está parado, conjecturando sobre o que vê e sente, dentro do espaço que o rodeia, o mesmo espaço onde Newton Sampaio inaugurou o conto urbano no Paraná. O mesmo Newton a quem Dalton se refere, no suplemento literário por ele coordenado, “Joaquim”, de 1947, em que afirma:

O maior contista do Paraná foi um moço chamado Newton Sampaio. Morreu aos 24 anos, num sanatório de tuberculosos, em 1938, e contra ninguém, neste Paraná, se fez tão grande guerra de silêncio. É que ele teve, em vida, a coragem de rir dos tabus da província e isso eles não perdoam quando o infiel cai... morto. (SAMPAIO, 2002, p. 12)

O recorte, em destaque, de um artigo no qual Trevisan torna pública a sua admiração por Sampaio, explicita a relação literária entre eles, além

de registrar uma admiração pela obra deste. Essa relação pode ter se iniciado pelo caráter pioneiro que ambos exibem em suas obras. Sampaio “era visto como a primeira voz modernista ou, pelo menos, moderna, no ambiente literariamente anacrônico do Paraná” (MARTINS, 2002). O autor de Remorso foi, portanto, iniciador de um movimento de vanguarda no qual mais que defender, exigiu da intelectualidade paranaense uma atitude que elevasse o estado e sua gente a um nível mais adiantado em respeito à cultura brasileira e às próprias tradições do Paraná, marcando presença no cenário cultural brasileiro como um expoente de qualidade e avanço no campo da literatura, renegando as cópias que os escritores parananenses faziam de autores estrangeiros.

Se o pioneirismo de Sampaio revelava-se na construção de uma literatura paranaense moderna, o de Trevisan é o de transformar os anseios do primeiro em uma obra cuja qualidade estética é reconhecida.

Se segundo Borges, o “autor atual promove a ressurreição do antecessor”, tentaremos identificar o que há de Trevisan no texto “Vontade de Ser Canalha” de Sampaio comparando-o ao “Vampiro de Curitiba”.

Aproximações entre Vontade ser canalha e O Vampiro de Curitiba

Trevisan nos apresenta em “O Vampiro de Curitiba” um protagonista criado na urbe e que se movimenta dentro de sua classe de origem. Suas ações se desenvolvem com personagens do mesmo nível social - funcionárias, viúvas, casadas, mal-amadas. Em “Vontade de Ser Canalha” Newton nos apresenta, no início, duas personagens: a principal, que mantém com outra um diálogo no qual “se desnuda”, revelando suas características e sua ideologia (filosofia) de vida,

características essas que se confundem com as de Nelsinho, personagem de Dalton.

O vampiro de Curitiba é um rapaz de aproximadamente 20 anos, postado na Rua das Flores observando a passagem das “lindas e desejosas” mocinhas da cidade, a lhe sugerirem desejos, paixões, fantasias eróticas, que povoam sua alma, alma de quem possui um caráter canalha, tal como Frederico, personagem do conto “Vontade de Ser Canalha”:

- Pois ouça o que lhe digo. A bondade é monótona. É, mesmo, a virtude mais monótona que Deus inventou. Aliás, eu nunca enxerguei o mínimo interesse nesse fato de o indivíduo cuidar de ser bom. E, quando me falam de um cidadão qualquer: “É um sujeito muito bom!”, eu guardo a impressão de que me falaram assim: “Ele é um sujeito muito bobo!” Pois ser bom é meio caminho andado para ser palerma. E o palerma é precisamente alguém cuja sensibilidade cada vez vai respondendo menos... (SAMPAIO, 2002, p. 151)

A descrição acima marca o Vampiro ideologicamente.

Nas primeiras décadas do século XX, ainda que o universo brasileiro fervilhe pelas idéias modernas que insuflam o continente europeu, e que essas idéias tenham ultrapassado o Atlântico e atingido o Brasil numa febre nacionalista que vai das Letras às Artes e à sociedade, o Paraná, em relação à cultura, se mantém distante das grandes transformações, ou quando se aproxima, na maioria das vezes é para condenar tais idéias e movimentos.

Numa lista de autores representativos do seu lugar, que vai de Manaus a Porto Alegre passando por toda a extensão do território brasileiro, o Paraná se ressentia de uma participação mais ativa, na visão de Sampaio. Num artigo chamado “Afirmações escandalosas”, o autor escreve que “a nova geração não tinha glórias a respeitar no Estado”:

Creio no movimento grandioso que ultimamente se vem alastrando de Norte a Sul do

País e creio na abençoada febre de produção literária que, em todo o Brasil, anda contagiando velhos e moços... Creio nessa fase decidida pela qual está passando a cultura brasileira, em obediência ao sopro de renovação que agita sem parar o pensamento universal. Creio em tudo isso e deploro que o meu Paraná se deixe ficar de certo modo avesso a esse colossal movimento de idéias, desde que apenas um grupo de moços corajosos atendem ao toque mágico que ressoa em todos os continentes, e a grande máxima dos paranaenses continua reclinada no sibaritismo, no sossego, no silêncio.

A inércia do setor intelectual do Estado incomodou tanto a Newton Sampaio, que ele expressou seu inconformismo nas críticas que teceu nos jornais paranaenses e cariocas no quais trabalhou em sua curtíssima carreira.

Os escritores e suas épocas: realidade e ficção em linhas paralelas

A época em que Sampaio viveu é, em si, um retrato da insatisfação interior e intelectual do autor. Uma época cortada pelas revoluções, não apenas de ordem intelectual mas também, política. O início do século XX assiste à Primeira Guerra Mundial. No leste europeu a tentativa de regime socialista acaba por se perder na ditadura do Estado, com Stálin, que determina um novo modelo político administrativo. A tudo isso segue-se uma depressão econômica mundial.

A revolução nas artes que se inicia na Europa, desde o Realismo, o Século XIX, até as vanguardas no Século XX, cria tons, cores diferentes, canta de modo novo temas antigos e cria outros novos. Esse é o retrato do mundo à época na qual viveu, escreveu e morreu Newton Sampaio, um momento altamente transformador da história.

Na época de Dalton, ouvem-se ainda os ecos da Segunda Guerra Mundial, o declínio dos blocos socialistas e a sensação de que o mesmo acontece com o “sistema capitalista”, em vista do consumismo excessivo e de novas crises

econômicas. Mas diferente de Newton, Dalton Trevisan foi elevado à condição de cânone da literatura brasileira, isso acontecendo num momento em que as Letras do Paraná assumem um lugar de destaque na literatura nacional.

Sintonizado com a sociedade contemporânea, Dalton faz uso de uma prosa experimental, reciclando linguagens para uma redefinição de sentidos. Os atos se repetem, o fim é sempre o mesmo, o ato sexual se converte na paródia da massificação cultural; ele frisa mesmices, o universo em sua essência, banalidade e cotidiano. A luta do indivíduo para a realização de seus desejos: casar, possuir, realizar-se nas coisas simples, como uma alegoria do homem na sociedade alienada pelo consumismo, marcada apenas pela ação de determinados “tipos” interagindo dentro da classe que lhes é pertinente.

A estrutura de sua obra, na relação do homem versus sociedade, estabelece dimensões existenciais que se justificam à medida em que o indivíduo enfrenta uma série de experiências que são responsáveis pela constituição de sua personalidade.

Preso aos limites do instinto, Nelsinho (o vampiro) é imortal. Em suas relações amorosas muitas vezes serve-se das mulheres numa ânsia carnal anulando a face construtiva do amor, tal como Fernando em “Remorso Ficção Dispersa”, de Newton Sampaio. As expressões utilizadas no contexto dessa situação emanam arrogância, descaso e preconceito, relegando o “namoro” a um grau inferior e superficial, situação essa que se reflete em “A Polaquinha”, no modo como ela vê, sente e constrói o mundo a sua volta. Em ambos os autores, personagens diferentes, ambos porém cafajustes, descentrados. Além de um discurso vazio, nada têm para oferecer, nada para dar, nada para trocar, só a sua satisfação pessoal; o outro é um mero detalhe, a felicidade, uma busca sem fim. Discurso direto e indireto livre facultam o

desaparecimento do narrador, fragmentando a estrutura da narrativa.

Já o preconceito, emerge em Sampaio com Sônia, personagem de “Remorso – Ficção Dispersa”, no diálogo entre Nivaldo e Fernando, cujas características como a beleza, a sensualidade e o erotismo, sugerem um embrião da “Polaquinha” (TREVISAN, 1985). O termo “polaca”, fenômeno de linguagem, gíria no contexto popular da época, era sinônimo de prostituta e designava não apenas as mulheres de origem polonesa, mas também as judias em geral:

- Muito bem, muito bem. Fernando dispensa a amizade das moças nossas conhecidas – gente muito distinta – e deixa-se enfeitiçar, no entanto, aí por uma qualquer. E logo por quem! Pela Sônia! Pela polaca Sônia!

Percebeu, como caminho mais aconselhável, não lhe dar ouvidos.

Qualquer defesa, no momento, seria inútil, totalmente inútil.

Limitou-se, pois, a um sorriso acanhado e a uma frase rara em seus lábios:

- Qual o meu papel, então? Pelo menos com essa posso conseguir “algo” que me interessa.

Nivaldo arregalou os olhos.

- O quê. Tão depressa assim? (SAMPAIO, 2002, p. 37)

A ficção e a realidade em linhas paralelas, os olhares não se cruzam. Como em Dalton: homem travestido, transvertido. Alheamento, característica da época pós-moderna, apresentando um cotidiano desumanizado. A prostituição, não somente como uma degradação moral das pessoas, mas também como espaço erótico, contestando o institucional. O sexo deixa de ser elemento desestabilizador para se tornar um bem de consumo, uma mercadoria.

Em ambos os autores, histórias curtas com linguagem abrupta descrevendo uma pobreza de mundo. Vazio das vidas. A sociedade representada, classe média baixa, patriarcal, a mulher diferente do homem, o que um pode o outro não; a mulher existe para gerar filhos.

Newton, no seu escrever, faz uso de uma

linguagem simples, usada no dia-a-dia. Promove uma mistura do discurso direto e a intromissão do narrador: “Uma velhota arrastando pela mão um garoto de seis anos, cruzou a calçada, com azedume: – Anda pestinho. Depois vai ficar doente, aí atoa...” (SAMPAIO, 2002, p. 43).

Suas personagens são amargas, pessimistas, melancólicas, demonstrando dores e problemas que não são só deles, em o questionamento e o estado conflitivo são constantes. Monólogos e pensamentos evasivos retratando espaços psicológicos: “A semente que dona Cecília, há quinze anos, lhe pusera no coração, com todo carinho, tendia a germinar...” (SAMPAIO, 2002, p. 43). O autor utiliza figuras de linguagem, provérbios ou ditos populares e ironia: “E, um dia, jogou verde para colher maduro”. “Quem foi feito para monge...” (SAMPAIO, 2002, p. 45). Seu tempo é cronológico, seu espaço é físico (Curitiba, especialmente). Apesar de suas narrativas obedecerem ao estilo modernista, o autor conserva traços naturalistas, como em “Que carne magnífica a sua!” (SAMPAIO, 2002, p. 48).

Em ambos os autores, a perda de experiência na época moderna ou pós-moderna, a ficção como a realização do homem/personagem solitário-alienado. Seus contos não retratam histórias exemplares, nem dão conselhos, marcando a ausência de elementos necessários à arte de narrar, segundo Benjamim (1987), impossível em um mundo marcado pela fragmentação da identidade, que se projeta na fragmentação do texto.

Conclusão

Dentro do conceito de Borges, é a obra de Trevisan que faz realçar a obra de Sampaio, dando-lhe sentido e valorizando-o ao convertê-lo em um seu precursor. Eliminando, desse modo, a dívida, que se existe, é de Sampaio para com Trevisan que o redescobre, deslocando o ângulo

de visão, Borges reverte a cronologia, quebrando o sistema hierárquico que nela se apoia, abalando a noção de dívida, permitindo que a interação entre os textos seja entendida sob um novo parâmetro. A máxima de que “O fato é que cada escritor cria seus precursores” (BORGES, 1952, p. 4), resume seu pensamento.

Portanto, é o texto de Trevisan que, subvertendo a ordem impulsionada pela tradição, se converte em ponto de referência para os textos de Sampaio, sem levar em conta a localização na qual se encontra dentro do sistema literário. Nessa perspectiva, entendemos como a literatura de Trevisan favoreceu a redescoberta de Sampaio. O processo dialético que se estabelece entre os textos, como um jogo de espelhos, faz com que uns resgatem os outros.

Ainda que Newton não tenha lido Dalton, há um desenvolvimento entre esses autores que mostra a maturidade de uma literatura paranaense, centrada no espaço-símbolo de Curitiba, entretanto alegorizando a situação de descentramento do sujeito na pós-modernidade. Suas personagens trazem uma marca sombria e, com o gosto amargo da resignação perante a vida, vivem apenas.

Ambos os autores viveram o pioneirismo nas obras que construíram. Sampaio, ao iniciar um movimento dentro da intelectualidade paranaense, por ele considerada como insípida, copiadora e repetitiva; e Dalton, por renovar uma literatura que se repetia, atada ao impacto de uma linguagem carregada de modismos e voltada para o exótico, sem apresentar nada de novo dentro do contexto literário brasileiro. Ambos inquietos, criativos. O primeiro “não teve tempo” de se consolidar em sua época, o outro alçou-se ao cânone literário brasileiro.

Referências

BENJAMIM, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luís. Kafka e seus Precursores. In: **Otras Inquisiciones**. Buenos Aires: 1952.

GUINSKI, Lílian Deise de Andrade. **Newton Sampaio**: A leitura de ontem e de hoje. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. São Paulo: Francisco Alves, 2002. 2 v.

SAMPAIO, Newton. Remorso – **Ficção Dispersa** (Org. Luís Bueno). Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

SAMPAIO, Newton. **Contos Reunidos**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

SAMPAIO, Newton. **Uma Visão Literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

TREVISAN, Dalton. **O Vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **Cemitério de Elefantes**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **A Polaquinha**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Artigo enviado em: 12/08/2010

Aceite em: 30/08/2010

Quem é que manda aqui?

O jogo de erotismo e poder em contos de Dalton Trevisan

p. 26 - 35

Jociléia Alves Gomes ¹

Mariana Sbaraini Cordeiro ²

Resumo

Neste artigo discutir-se-á a respeito de um tema polêmico e que ainda há muito a se dizer sobre na academia – o erotismo - visto que foi durante um considerável período reprimido, sendo suas representações consideradas obscenas. Seu processo de liberação iniciou-se no século XX, verificando-se sua presença constante em textos pós-modernos, inclusive na escrita de Dalton Trevisan. Portanto, este estudo procura analisar alguns contos desse escritor paranaense, identificando temas provenientes de uma literatura reprimida, como o erotismo, a sexualidade e suas relações de poder.

Palavras-chave: Dalton Trevisan, erotismo, poder.

Abstract

This article will discuss about a controversial topic and there is still much to be said about it - the erotic - since it was repressed for a considerable period, and its representation considered obscene. It began to be released in the twentieth century, when it was possible to see it constantly in postmodern texts, including the writing of Dalton Trevisan. Therefore, this study seeks to analyze some of his short stories, identifying themes from a literature suppressed, as eroticism, sexuality and its power relations

Keywords: Dalton Trevisan; eroticism; power.

“O que não me contam, eu escuto atrás das portas. O que não sei, adivinho e, com sorte, você adivinha sempre o que, cedo ou tarde, acaba acontecendo”.
(Dalton Trevisan)

A década de 1960 foi um fervilhar de ideias em todo o mundo marcada por grandes revoluções que marcaram a década do pensamento e das conquistas. Mas foi também a década de insurreições políticas. O Brasil foi especialmente marcado pela tomada do poder pelos militares no início de tal decênio, o que refletirá nas décadas

seguintes muito do que aconteceu naquele período.

A produção artística, especialmente “afetada” pelas atrocidades da ditadura militar, transparece nervosa e compulsivamente no cenário brasileiro. Movimento marcado pelo autoritarismo, dita muito bem como o poder ordena as novas formas de se relacionar do sujeito. Ronaldo Lins em *Literatura e violência* afirma que “[...] sempre que há uma importante revolução social, identificou no sexo um inimigo da ordem [...]” (1990, p.57). Esse inimigo da ordem aparecerá

1. Especialista em Educação Especial:Área da Surdez pela Faculdade Integradas do Vale do Ivaí. E-mail: jocileia_gomes@hotmail.com

2. Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: marianasbaraini@hotmail.com

de forma emblemática na literatura brasileira com explosões de sexualidade que refletem uma produção artística que parecia tão austera e rígida apresentara temas e características “[...] que até então só se aceitava como obra de segunda. A explosão de sexualidade aponta, segundo todas as indicações, para a liberdade, na medida em que, também ela, se exerce contra determinado estado intenso de repressão” (LINS, 1990, p.57).

A relação de poder permeada pelo erotismo não é restrita à relação homem (dominante) sobre a mulher (dominada), mas tal relação é a que mais se evidencia. A literatura demonstra como o poder autoritário de governo age indiscriminadamente sobre as relações dos indivíduos. Faz parte do nosso legado histórico o poder do macho dominante desde a nossa colonização, passando pelo sistema patriarcal, até nossos dias. O que ocorre de forma inusitada em nossa tradição é que a partir da década de 1980 tais relações não precisaram mais ser abafadas, pelo contrário, elas vieram à tona com força total. Tal década marca a libertação do sujeito aprisionado, primeiramente pelo recente sistema de governo e neste caso incluem-se homens e mulheres, mas também vem revelar um anseio por liberdade escondido – as mulheres suprimidas da nossa sociedade. Claro que tal característica não fica restrita ao nosso país, uma vez que os movimentos feministas já apareciam em outros contextos.

Conhecida como a década do corpo, 1980 marcou uma demonstração total de liberdade do sujeito que fazia com o seu corpo o que bem entendia. O corpo como propriedade mais do que exclusiva do indivíduo pode ser símbolo da liberdade contra qualquer sistema. Devido a isso, o erotismo esteve “à flor da pele” na produção literária brasileira desse período. Ânsia reprimida e liberada depois de muita repressão encontra agora o seu apogeu. É no início dessa década que a “[...] literatura conflui para uma

objetiva intencionalidade, ou seja, a focalização dos problemas que a sociedade brasileira veio a enfrentar após período de repressão por que passou” (FRANCONI, 1997, p.15). A partir de então, a literatura começa a tomar novo rumo, em prol da liberdade de expressão.

Passado então o período da repressão em que os valores de uma cultura eram violentamente reprimidos, o momento agora propicia maior liberdade das formas literárias. Devido a isso, o erotismo começa a aparecer com maior frequência, possibilitando analisar nos discursos eróticos, os conceitos de perversão e transgressão. Pode-se dizer então, que a narrativa desse período tem se preocupado em desenvolver o que não aparece claro, procuram mostrar os problemas que afligem o homem e, em particular, o brasileiro.

Neste sentido, o retrato das perversões é a pedra de toque no processo de conscientização que a literatura tem proposto. A paródia, a sátira e o deboche situam-se, assim, nessa área da relação erotismo e poder, colorindo, como é próprio dessas formas, as aberrações sexuais, as taras e o descabro de ditadores, torturadores [...], enfim, um formidável painel de personagens do nosso cotidiano [...] (FRANCONI, 1997, p.174).

Para compreender melhor esse traço do erotismo na literatura, tomemos as idéias de Afrânio Coutinho (1978, p. 15), o qual coloca a ficção como um reflexo da realidade, dessa forma, “[...] se o fim da obra de arte é o conhecimento mais completo do homem, da natureza humana, não se pode omitir o lado erótico, muitas vezes absorvente e determinante de todo o comportamento do indivíduo”.

Afirma-se que em todas as épocas existiu interesse humano pelas práticas e representações sexuais, mas o interesse do público não foi suficiente para enobrecer o tema ocorrendo restrições significativas a partir da metade do século XVIII. Assim, essa representação erótica ficou conhecida como algo não sério, refugiando-se nos textos implicitamente. Mas, apesar dessas

restrições, o interesse do público é constante, assim os meios midiáticos investem nesses saberes sobre o sexo, como se observa no sucesso alcançado por produtos de tal temática. “Recentemente, nas décadas de 60, 70 e 80, livros, artigos e debates sobre o sexo vêm agitando o pequeno público leitor e provocando, entre as pessoas, discussões esquentadas” (DURIGAN, 1985, p.16).

As criações eróticas encontram em seu caminho a tomada de poder pelos militares na década de 1960 e, como consequência, foram proibidas pela censura que coibia a produção de novas representações eróticas. Porém, isso não impediu a proliferação de periódicos que tratassem do assunto. A alegação mais constante adotada pela censura nesse processo é o de que tais textos eram obscenos, e uma vez que “[...] o obsceno sempre esteve relacionado com uma dinâmica de interdição e transgressão, constituindo-se no produto de um desafio àquilo que é condenado pela moralidade” (SIMON, 2002, p. 04) tais textos deveriam a todo custo ser suprimidos.

Toda produção que estivesse sob o véu da sexualidade vinha desde o século XIX passando por um período de encarceramento. O que não impediu que nessa época se proliferasse textos exibindo corpos nus e “perversões” de todo o tipo (BRANCO, 1987, p. 53). Contudo, foi no século XX que ocorreu o início do processo de liberação. No Brasil, a censura institucionalizou-se, passando a agir de forma diferente, “[...] jornais, revistas, filmes, livros e peças teatrais foram brutalmente recolhidas de bancas e livrarias ou tiradas de circulação” (DURIGAN, 1985, p. 25).

Segundo Ronaldo Lima Lins (1990), houve uma época em que a presença da sexualidade em textos literários levava o público a refletir sobre determinado momento histórico, representando um ideal de liberdade, bem como, contestando determinados regimes de opressão. Porém, em outras ocasiões, a questão de sexo e sua abordagem

passaram a ser vistas como uma literatura clandestina, proibida; mas que não deixou de ser lida.

Essa contenção sexual, como demonstra Freud, realizou-se como uma forma de controle, um equilíbrio da própria comunidade (LINS, 1990). Dessa forma, esse sistema de repressão contra a sexualidade viola o indivíduo quanto ao seu nível de desejo. Aceitando-se a idéia da transgressão, como uma área escolhida para o exercício da rebeldia e da violência contra o sexo. É nesse âmbito que se situam as relações entre sexualidade e poder, como afirma Foucault: “Se o sexo é reprimido, isto é, condenado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o único fato de se falar sobre o assunto e de falar de sua repressão, adquire uma aragem de transgressão deliberada” (FOUCAULT, apud LINS, 1990, p. 62).

Verifica-se, então, a presença do tema cada vez mais frequente no âmbito do discurso atual, presente nas narrativas literárias. Ocorrendo ao que tudo indica a liberação da sexualidade, tirando-a da “prisão” lançada pelo puritanismo e pela moral cristã. Assumindo um papel diferente não mais de denúncia, mas referindo-se a outros pontos de referência, como afirma Lins: “A sexualidade diminui de importância e ressaltam outros aspectos das obras em questão, mais ligados à essência das angústias existenciais do homem” (LINS, 1990, p. 65).

A obscenidade é vista como uma tendência contemporânea, que procura transpor espaços restritos como forma de exposição, neste sentido, as imagens cinematográficas cumprem seu papel.

Para Baudrillard, a obscenidade extrapola a sexualidade, invadindo as estratégias através das quais os meios de comunicação veiculam informação. O excesso de informações acompanha a expectativa de tornar tudo absolutamente transparente, sem que isso signifique um apego à noção de verdade (apud SIMON, 2002, p. 5).

Seguindo a trajetória da modernidade e o

contexto das transformações políticas e sociais, percebeu-se um aceleramento da diversificação e da pluralização dos textos eróticos (DURIGAN, 1985). Existindo atualmente um grande número de obras eróticas, desde contos, romances; até, títulos de revistas, filmes, entre outras. Porém, costuma-se confundir erotismo com pornografia. Erotismo teria o caráter de lirismo amoroso, sensual. Enquanto que a pornografia trataria de coisas ou assuntos obscenos, capazes de motivar ou explorar o lado sexual do indivíduo.

Sob o rótulo de erótico estão abrigadas àquelas obras que abordam assuntos relativos à sexualidade com teor 'nobre', 'humano', 'artístico', problematizando-os com 'dignidade' estética, e de pornográfico as de caráter 'grosseiro e vulgar', que tratam do sexo pelo sexo, produzidas em série com o objetivo evidente de comercialização e de falar somente aos instintos (ABREU, apud SIMON, 2002, p. 4).

Lucia Castello Branco (1987) também ressalta, com o surgimento da indústria cultural, essa distinção entre obras eróticas e obras pornográficas. Eróticas, passam a ser consideradas as obras de arte que abordam temas direta ou indiretamente vinculados à sexualidade. Pornográficas, as obras sobre sexo que priorizem a comercialização. "Etimologicamente, erótico provém de *erotikós* (relativo ao amor) e deriva de Eros, o deus do amor dos gregos - cupidos entre os romanos" (DURIGAN, 1985, p. 30).

Segundo Octávio Paz, "[...] não há diferença essencial entre erotismo e sexualidade: o erotismo é sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital expropriada pela sociedade" (apud FRANCONI, 1997, p. 37). De forma que o texto erótico assume a característica de afastar o leitor, mas ao mesmo tempo possibilita a ele captar um saber sobre o prazer.

Apesar de ainda haver repressões, verifica-se atualmente um aumento de interesses por textos eróticos. Muitos textos de autores brasileiros contemporâneos se constroem a partir

de representações eróticas, de forma que o erótico faça parte da linguagem de forma mais recorrente. Em relação ao discurso da sexualidade no século XIX, Michel Foucault articula esse período em torno de dois eixos fundamentais: o prazer e o poder.

Ao mesmo tempo que, por detrás de objetivos explicitamente clínicos, esse discurso esconde estratégias de poder, exercícios de controle e repressão da sexualidade, ele coloca em jogo formas camufladas de prazer, já que ao menos através de um jargão científico e sob a roupagem de doentes ou médicos, autores e leitores poderiam enfim explorar seus desejos proibidos (apud BRANCO, 1987, p.54).

Em muitos textos evidencia-se a atuação de um personagem sobre outro, na forma de dominação, de superioridade. Essa ação pode se situar em um discurso erótico, uma vez que é estabelecida a relação entre erotismo e poder. Considerando nas relações humanas uma análise de poder, verifica-se uma vasta aplicação em todas as situações, de modo que para a sua atuação são necessárias duas unidades:

[...] as de controle - C e as de resposta - R. O poder somente poderá ser exercido de C sobre R se ambos desempenham as funções esperadas. Entendendo a relação erótica como uma mensagem efetuada entre E - emissor e R - receptor, da mesma forma não se efetuará o processo se um dos elementos não compreender o código (FRANCONI, 1997, p. 28).

Aquela década de 1960 evidenciada pela revolução sexual aparece agora nas histórias em um cenário predominantemente urbano e muito erotizado. Os contos de Dalton Trevisan produzidos no final da década de 1960 – *Desastres do Amor: contos* (1968) e *Guerra conjugal* (1969) – já atuavam como precursores de uma tônica futura. Esses reflexos são essenciais para a composição de personagens que contêm todas as características desse novo paradigma

literário. O sujeito pós-moderno, representado pelas suas personagens femininas, mostra bem o esvaziamento e a fragmentação do sujeito. Entre seus personagens, a mulher tem um lugar de destaque, estando presente em sua obra e sendo imprescindível para o desenrolar de todos os outros personagens. O estudo do papel das personagens femininas de Dalton Trevisan é de grande importância e fundamental para a compreensão de sua obra. O autor concebe suas “mulheres” perseguindo o amor, sensualidade, seu sonho, suas impossibilidades utópicas, inseridas em um painel político-social dos anos sessenta e fruto dele nas duas décadas seguintes. Sua narrativa é um documento do homem e da mulher em um mundo marcado pela utopia e pelo delírio. A mulher usada, reutilizada, massacrada, o cotidiano e a cidade determinando suas ações, a pequenez e a mediocridade que a circundam, mulher espantada com o golpe militar, indecisão, indefinição, niilismo total que tomou conta das pessoas, atos institucionais, amordaçamento, censura, repressão, estrutura fragmentária, sonho, dificuldade do sonho, perseguição das utopias, do amor, do sensualismo, da mulher objeto, da confusão ideológica, da derrota e, sobretudo, da esperança.

No conto “Anjo da Perdição” retirado do livro *A Guerra Conjugal* é relatado o que ocorre em mais um dos encontros entre uma moça dita honesta - que estava noiva de um sargento - com o doutor João, em seu consultório. O desenrolar da trama revela uma relação de adultério, pois o doutor era casado e tinha duas filhas. O médico aproveita a sua situação aparentemente superior para ter mais um caso amoroso. O que para ele seria mais uma aventura, para ela não. Ao se referir o tempo todo ao médico como “doutor” ela se coloca em uma posição inferior. “_ Para mim o senhor é o doutor João” (p.79).

No conto “Cafezinho com Sonho”, a mesma

aparente relação de poder é observada entre o doutor em relação à dona Laura “_ Sou pobre mulher, o senhor é um doutor!” (p.128). Observa-se nessa narrativa, uma relação suspeita de amizade entre um homem social e economicamente superior – doutor Osiris – e a empregada dona Laura. Por entre conversas durante o seu lanche, cafezinho com sonho trazidos por ela, o doutor aproxima-se a ponto de tocá-la e beijá-la. Dona Laura em maior parte do conto não demonstra desinteresse ou constrangimento quanto ao palavreado erótico e sedutor do doutor, somente quando ele lhe toca é que ela sente medo de ser vista. Dona Laura aparentemente uma senhora frágil que estaria sendo abusada pelo seu patrão é denunciada pelo narrador:

_ O doutor faz pouco de mim (um tanto afogueada, arzinho desafiante de riso – essa já perdeu o respeito).

_ Machucou o dedinho? (a mão estendida para apanhar a xícara). Deixa ver.

_ Cuidado, doutor. A porta aberta... Ai, doutor, se alguém vê?” (p.127).

O comentário do narrador apresenta uma mulher não tão ingênua assim, mulher que sabia o que estava para lhe acontecer. Seu ar de submissa na verdade esconde uma mulher que sabe o que quer e como conseguir: deixar que o médico/homem pensar que esta no controle da situação. Enquanto ele pergunta sobre o seu relacionamento com o marido, ela se deixa seduzir:

[...] Será que vão me tirar daqui, Osiris?

_ Não tem perigo, minha filha.

_ Devo tudo ao doutor. Até vergonha de pedir. Difícil um lugar para o meu marido? Precisa tanto, coitado. Quando não bebe é muito trabalhador.

_ Não prometo, Laura. Tem que ser boazinha, olhe lá (p.128).

“Mocinha de Luto” a história de uma moça chamada Maria, que ao suspeitar estar grávida propõe ao namorado João casarem-se, mas ele não aceita e a abandona. Após o enterro de

sua mãe, motivo pelo qual se vestia de preto, foi informada de que João iria se casar com outra, ela decidiu procurar seus direitos. Foi até o escritório de um advogado de confiança, a fim de verificar se existia algum jeito de impedir tal casamento, mas Artigo de lei não existe para isso, só lhes restaria uma indenização civil por quebra de promessa, afirmou o advogado. Ela triste e desorientada começa a se lamentar ao doutor e ele a se insinuar para ela, dizendo que ela precisava de um homem experiente, atencioso, de respeito.

_ João não serve. O convento não serve. Peço um conselho e o doutor não dá. Quer que me entregue ao primeiro homem na rua?

_ Não, Mariazinha. Você merece o carinho de um senhor atencioso, experiente, de certa idade... (p. 28).

No momento da despedida, ele acaricia os cabelos de Maria, ela não se controla e acaba beijando-o furiosamente. Arrependida dos agarramentos pede seriamente ao doutor que nunca conte o ocorrido para alguém. Narrado em terceira pessoa, o conto apresenta um discurso predominantemente indireto livre. O conflito acontece em um escritório, num curto período de tempo, mas o protagonista utiliza digressões a fim de adiar o clímax dramático.

Analisando esses três contos percebe-se certa aproximação ou semelhança quanto ao conteúdo narrativo, pois a ação concentra-se em um só espaço; ocorre entre apenas dois personagens, sendo que a mulher se deixa seduzir (aparentemente) e o homem mostra-se superior sendo chamado de doutor. Tratam de uma relação amorosa/erótica entre uma jovem e um homem mais velho e experiente, que seduzidas pela conversa entregam-se aos encantos masculinos. Outro fator é a forma como os homens se referem às “amantes”. Colocam-se numa posição de pessoa mais velha, mais experiente, tentam passar uma falsa segurança de controle da situação chamando

as mulheres de “filha” a fim de convencê-las do seu caráter bonzinho, carinhoso, para que se deixassem ser seduzidas.

_ Não tem perigo, minha filha (Cafezinho com Sonho, p.128).

[...] Meu carinho por você é de pai (Anjo da Perdição, p.73).

_ Queria que o senhor fosse um pai para mim.

_ Pai, não. Sou um homem inteiro (Anjo da Perdição, p. 76).

_ Bobagem, minha filha (Mocinha de Luto, p. 25).

Tons de erotismo também são encontrados nos títulos dos contos. Ao lê-los a suspeita se confirma:

_ Com licença, doutor?

_ Pode entrar, dona Laura.

_ O cafezinho com sonho? (p.124)

_ Bom o sonho?

_ Bem bom. Com creme, como eu gosto (limpa no dorso da mão o açúcar em volta da boca). É servida, dona Laura? (p.125).

_Mais um cafezinho, doutor? Desculpe, uma pinta de açúcar no nariz.

_Pode ir, dona Laura.

Conduz a bandeja com as duas mãos e, diante da porta, passa-a para a esquerda. Antes de girar a maçaneta, sorri:

_Amanhã o sonho com creme ou goiabada?

_Com creme – e atira um beijo na ponta dos dedos, só quero saber se está me fazendo de bobó (p. 128).

A pergunta de D. Laura revela a sua condição de também dominadora da situação. Há todo um jogo de sensualidade e erotismo no diálogo trocado entre os dois. O sonho com creme acaba assumindo uma conotação erótica a partir da ação do doutor de limpar a boca com a mão.

No conto “Mocinha de Luto”, o título relaciona-se ao fato da moça sempre se vestir de preto desde a morte de sua mãe. Uma imagem de “alguém” que precisa de consolo cria expectativas nos homens a ponto de ser muito assediada, sendo

que ela mesma admite esses interesses.

_Deve ser muito assediada pelos homens.

_Ainda mais de preto.

_O preto lhe assenta bem.

_É luto... De minha mãe (p. 23).

“Mocinha” é empregada com a finalidade de realçar a figura feminina como uma jovem ainda virgem, intocada, mas que na realidade com vinte e três anos relacionava-se com um homem de quarenta, João, se entregando a ele várias vezes até ele abandoná-la. O uso frequente do diminutivo pelo homem denota um discurso com o intuito de convencer, persuadir a “mocinha: Mariazinha, menininha, vermelhinha, risinho, beicinho, espelinho, pintinha, sapatinho, engraçadinha, bonitinha, e outras. Também é possível perceber a relação de erotismo e poder aqui. A personagem Maria declara que usa preto para ser assediada pelos homens. A ideia do luto também revela um fetiche – a mulher carente e sem marido para consolá-la expõe aos que lhe cercam esse interesse.

Ergue-se para despedi-la, caminha na direção da porta. A seu lado, em último adeus roça o longo cabelo castanho.

Maria vira-se rápida, cinge-lhe os braços no pescoço, beijá-o furiosa na boca. Surpreso, afasta o braço, com o cigarro na mão. Beijo guloso, metade sofrido, metade mordido – cai o cigarro aceso no tapete. Ela rilha o dente, esfrega-se toda, insinua a mão sob a camisa: um botão espirra longe (p.29 e 30).

“Anjo da Perdição” é um título que também faz referência a alguns aspectos da narrativa. A utilização constante do termo “anjo” pelo personagem masculino ao se referir à personagem feminina, demonstra uma forma de carinho a fim de persuadi-la:

_O doutor é assim carinhoso com seus filhos?

_Com você é diferente. Para mim é um anjo perdido do céu. (p.74)

Por não resistir à beleza da moça, o doutor

refere-se a ela como uma tentação em que é impossível não desejá-la.

_Só peço da vida é ficar junto de você. Contemplando esse queixinho mais... mais... Como é que pode se dominar? É demais tentação para mim. Eu, se fosse bonitinha feito você, ficava me admirando diante do espelho. Ficava nua e me beijava por todo o corpo (p.74).

A noção de anjo atrelada a uma certa dose de ingenuidade vai se perdendo ao longo da narrativa;

_Eu adoro você, anjo. Tenho vontade de fazer não sei o quê.

_Faça tudo meu bem. Faça tudo.

_Sua cadela mais querida. Você é a minha perdição, anjo. (p.81)

No final dos contos, todas as personagens femininas se revelam no controle da situação. Elas sabiam o que precisavam fazer para atingir o objetivo. Dalton Trevisan revela dois jogos de poder: o uso do poder para se ter o erotismo (o que acontece com os homens nas narrativas) e o uso do erotismo para se chegar ao poder (o que acontece com as mulheres).

Considerando o objeto de enfoque do erotismo, cujo estudo trata dos momentos sensuais que presidem a intimidade entre os sexos, presencia-se nos contos expressões que denotam esses momentos. Em “Anjo da Perdição” encontramos “carinha mais linda” (p. 73), “escrava da luxúria” (p. 73), “anjo perdido do céu” (p. 74). Em “Mocinha de Luto”: “Bonitinha como é” (p.25), “é muito engraçadinha” (p. 25), “Pernas, por exemplo, tem que é uma beleza” (p. 26), “Moça radiosa de graça” (p.27); e também em “Cafezinho com Sonho”, “A senhora tem corpo de menina” (p. 125).

Percebe-se também nesse jogo erótico um prolongamento efetivado por longas conversas entre as personagens, chegando-se finalmente a consumação da conquista. Observa-se claramente

isso através de expressões que mostram, gradativamente, como o jogo da sedução e da conversa para se convencer a mulher a ponto de ela entregar-se ao conquistador.

Outro fator observado nesses contos é a busca contínua pelo prazer, principalmente, por parte do homem, visto que o erotismo masculino é ativado simplesmente pela beleza física, pelo fascínio, pela capacidade de sedução da mulher; pressupondo uma ausência de preocupações com a pessoa com a qual se está relacionando.

Lucia Castello Branco (1987), ao considerar os momentos de prazer proporcionados pelos materiais pornográficos, constata uma elevada carga de valores transmitida por estes livros. Dessa forma acredita ser necessário observar nesses textos o domínio e a superioridade masculina para gozar com a mocinha submissa, que de uma forma ou de outra é sempre obrigada a ceder, tendo em vista a situação de desigualdade social numa relação entre patrão e empregada. Logo, torna-se fundamental crer na preservação do casamento burguês, já que essas ousadias só aconteciam fora de casa, constituindo-se como estratégias para manter o matrimônio tornando-o menos monótono.

Com uma representação sutil de uma nova mulher – a que esta no controle, Dalton Trevisan começa a desmistificar a dona-de-casa passiva e permissiva. Mostra mulheres que cientes do poder que tem e exercem. Também revela que a mulher conhece a vulnerabilidade do homem e este aparece agora “caindo” na armadilha criada por quem agora está no controle.

Com relação à atuação do poder, observa-se sua aplicação em todas as situações em que haja relações humanas. De forma que, ao estudar como ele é exercido em determinado contexto, não se pode perder de vista as relações entre as unidades de controle - C e resposta - R, nas diversas circunstâncias atuantes. Assim, as unidades de

resposta – R referem-se à pessoa controlada pela atuação do controlador, ou seja, aquele indivíduo pertencente a unidade de controle – C. O emprego desse esquema ocorre em qualquer atividade humana desde que haja dois participantes. Isso pode ser observado nos contos aqui destinados à análise, de modo que eles apresentam apenas dois personagens, os quais constituem toda a ação e que o controlador centra-se na figura masculina – o doutor – o qual exerce seu poder e sua sedução com o pretexto de obter a resposta esperada por parte da personagem controlada, a personagem feminina. Salienta-se ainda que os participantes desses dois binômios E-R (relações eróticas) e C-R (relações de poder) necessitam-se mutuamente, de forma que: “O agente do discurso erótico espera a resposta ao seu apelo, assim como do discurso do poder aguarda, por sua vez, a obediência à sua ordem. Captada, decodificada e remetida à mensagem satisfatoriamente, estabelece-se à relação” (FRANCONI, 1997, p. 28).

Analisando o modo como os discursos de erotismo e poder se articulam na ficção, Rodolfo Franconi ressalta que o “individual” e o “social” interagem-se no que cada um tem de mais específico, levando-se a introduzir nessa análise, os conceitos de perversão e transgressão. Considerando que é por meio da trama e das personagens que se verifica essa articulação. Entende-se perversão, como um ato corrupto, uma alteração mais ligada ao conceito de certo e errado, segundo sua natureza ética. “Perverter, pois, é seguir um caminho impróprio, corromper ou distorcer o que o consenso tem como certo” (1997, p. 30). Ao passo que a transgressão é o efeito de infringir, desobedecer uma lei ou ordem que pode ser passível de jurisdição. De modo que não se expõe à punição, atuando no campo dos implícitos. Entretanto, a perversão na relação erotismo e poder manifesta-se com mais evidência, lidando com explícitos. “Poder e erotismo não

estão necessariamente vinculados um ao outro na transgressão; contudo, tanto o erotismo encontra formas de desviar-se das ‘normas’ como o poder de infiltrar-se no âmago das relações eróticas, movimentos esses que nem sempre são fáceis de serem detectados” (FRANCONI, 1997, p. 33).

Com relação aos contos analisados, pode-se identificar como um ato perverso, as práticas sexuais que aparecem com frequência nesses textos literários, onde a infidelidade e a traição remontam grande parte das narrativas. O adultério também pode ser visto nesses contos, de forma que é tido como uma infração à sexualidade lícita outorgada pelo casamento, situando-se no campo da transgressão. Talvez esses fatores fazem-se presentes, devido a certa insatisfação nas relações amorosas e no casamento, gerando situações de perversão e até de transgressão, sendo o adultério a mais comum, considerando que essa infidelidade conjugal é permeada por um grande número de caracteres.

Considerações finais

Como é observável nos contos que foram analisados, Dalton Trevisan, além de narrar episódios de prazer, também sexualizou a linguagem usando um palavreado erótico, a fim de causar o prazer lingüístico. A mulher, componente de fragilidade e submissão, é vista nessas narrativas como aquela que é seduzida pela falsa manipulação do homem, entretanto ela age através de seu corpo, “moeda” de controle feminino, insinuando-se silenciosamente despertando o desejo e a excitação masculina.

Entre os contistas e romancistas da atualidade podemos citar que é em Dalton Trevisan que verificamos ressonâncias dos escritores da geração de 45, que se ocupavam em retratar os conflitos do homem em sociedade, tendo como horizonte provocar uma contínua reflexão sobre

a vida moderna. O contista paranaense usou uma linguagem sintética e concisa, valorizando os incidentes do cotidiano sofrido e angustiante. Dizer o máximo com o mínimo de palavras parece ser o seu objetivo, de forma que o exercício da sua criação é sempre guiado pela força do enxugamento.

Em seus contos, Dalton prova que a construção por mais sucinta que seja, produz uma fórmula cada vez mais instigante de criação. Mostra pela ótica da síntese os problemas das relações humanas, os demônios que povoam as famílias, os fatos escondidos de uma sociedade liberal, mostrada por meio desse formato minimalista, cruel e bem elaborado.

Percebem-se, em muitas de suas obras, reflexos do erotismo expresso por meio de seus personagens sarcásticos. “Confinados a um horizonte restrito – o beco, a casa, a cama – estagnados na materialidade das coisas domésticas, nauseados do cotidiano, os personagens de Dalton Trevisan deterioram-se no tempo” (COUTINHO, A.; COUTINHO, F. E.; 2001 p.575). Denuncia através de imagens trágicas, cômicas e líricas, a vida popular colhida na rua, usando da ironia como forma de satirizar. Essa característica pode ser vista nos próprios títulos de seus contos, por exemplo: “Grávida, porém virgem”, “Tentações de uma pobre senhora”, “Agonias de virgem”.

Alguns críticos tendem a afirmar que a produção literária de Dalton Trevisan é uma exaltação ao poder do macho, mas nas entrelinhas é possível se perceber o poder da nova mulher que subverte a norma para o seu próprio prazer. No entanto, mesmo essas mulheres representam um grande vazio existencial, estando sempre à procura de algo que as complete.

Referências

ALBERONI, Francesco. **O Erotismo**. Tradução de Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é Erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e crítica**. – 10 ed. rev. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo Faria de. **A literatura no Brasil**. – 6 ed.rev. e atual – São Paulo: Global, 2001.

COUTINHO, Edilberto. **Erotismo na Literatura Brasileira**. São Paulo: Edibolso, 1978.

DURIGAN, Jesus Antônio, 1946. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção Brasileira contemporânea**. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

SIMON, Luiz Carlos Santos. “Ficção Obscena, Obscenidade Fictícia: A obra de Sérgio Sant’anna”. In: **Terra roxa e outras terras**-Revista de Estudos Literários. V.01, 2002. (p. 03- 14)

TREVISAN, Dalton. **Desastres do Amor: contos**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. **A Guerra Conjugal**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

Artigo enviado em: 25/08/2010

Aceite em: 05/09/2010

Ricardo Reis, o aristocrata desterrado: alguns aspectos filosóficos

p. 36 - 44

Luiz Rogério Camargo¹
Maria Natália Gomes Thimóteo²

Resumo

Ricardo Reis é o heterônimo neoclássico de Fernando Pessoa que canta a brevidade de tudo, aliada à forte presença do *carpe diem* de Horácio, além do Estoicismo e do Epicurismo. Seus poemas estão repletos de ensinamentos sobre o melhor modo de viver a vida, mesmo sabendo de antemão que ela é frágil e passageira. É na filosofia herdada dos antigos que se constitui todo o cerne da poesia de Reis, e é através dela que ele concebe um mundo onde a calma, a moderação e a tranqüilidade devem ser as grandes qualidades do homem. Esse seria, talvez, o único modo de suportar a existência em um mundo onde o poeta mais parece um desterrado em constante busca pelo seu verdadeiro lugar. É destas e outras questões, pois, que este artigo procura tratar.

Palavras-chave: Ricardo Reis; Epicurismo; Estoicismo; Carpe diem

Abstract

Ricardo Reis is the neoclassical heteronym of Fernando Pessoa, who sings the brevity of all things, linked to the strong presence of Horatio's *carpe diem*, and also to Stoicism and Epicureanism. In his poetry, there are lots of teachings about how to live better even though one knows a priori that life is fragile and transitory. At the core of Reis' poetry is the ancient philosophy, through which he conceives a world where calmness, moderation and tranquility must be the man's great qualities. This might be the only way to endure the existence in a world where the poet seems to be an outcast in search for his true place. These and other questions are the subject matter of this article.

Keys-words: Ricardo Reis; Epicurism; Stoicism; Carpe diem

Reis: “Flores que colho ou deixo, vosso destino é o mesmo”.

Ricardo Reis é o poeta do desencanto. Essa afirmação pode parecer um paradoxo a respeito de um poeta que, a princípio, canta em suas odes o vinho, as flores e as mulheres. Contudo, em uma leitura mais atenta de seus poemas é possível

perceber outra realidade: alguém que sofre a sua humana condição, diante da indiferença dos deuses e do peso do Fado, do qual, inclusive, nem os próprios deuses escapam. Mesmo ao sentar-se diante do rio com suas musas, o poeta não pode deixar de pensar que a vida passa, não importa o que seja feito, inevitavelmente, como aquele mesmo rio: “Quer gozemos, quer não gozemos,

1 Especialista em Letras pela Universidade Estadual do Centro Oeste. E-mail: lrcamargo.roger@hotmail.com

2 Pós-doutora em Letras pela Universidade dos Açores (Portugal). Professora associada da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: nthimoteo@gmail.com

passamos como o rio.” (PESSOA, 1977, p. 256).

Ciente da inutilidade de qualquer gesto, posto que da vida nada fica, o único modo possível de existir, para esse heterônimo, é na busca da serenidade e da paz de espírito. Para tanto, ainda que à sua própria maneira, apóia-se nos ideais estoicos e epicuristas, perpassados pelo *Carpe diem* de Horácio, segundo o qual é preciso aproveitar o momento enquanto momento e ser feliz.

Essa volta ao passado já foi indicada por Jacinto do Prado Coelho como a busca pelo melhor modo de enfrentar a inevitabilidade do Fado, que a tudo consome:

Assim, angustiado perante um Destino mudo que o arrasta na voragem, Reis procura na sabedoria dos antigos um remédio para os seus males. Também os Gregos sofreram agudamente a dor da caducidade e o peso da *Moira* cruel. Simplesmente, optaram por aceitar com altivez o destino que lhes era imposto. (COELHO, 1998, p.36).

Mas, mesmo essa aceitação vinda dos antigos, em Reis, não pode ser levada muito a sério. É preciso lembrar que quando se trata de Fernando Pessoa o fingimento nunca deve ser deixado de lado nem sequer por um instante, afinal, “o poeta é um fingidor” (PESSOA, 1977, p.143). Desse mesmo modo, com Reis não poderia ser diferente. Diante do desprezo dos deuses por nós e da onipotência do Fado a única saída possível é fingir “Porque só na ilusão da liberdade/ A liberdade existe” (PESSOA, 1977, p. 262).

Este artigo pretende tratar de alguns preceitos filosóficos presentes na obra de Ricardo Reis, e de como eles se configuram, tais como o epicurismo e o estoicismo, além do *Carpe diem* de Horácio.

Do estoicismo: “Abdica e sê rei de ti próprio.”

Ricardo Reis é um jogador no tabuleiro da vida. Contudo, à diferença dos apostadores

habituais, que põem expectativas e esperanças no jogo, o poeta já sabe, previamente, o resultado da partida: é impossível ganhar. Então, em tal caso, para ele, a única saída seria saber perder, ou seja, renunciar à vitória por vontade própria, submeter-se sem protestos. Segundo sua visão: “Só esta liberdade nos concedem/ Os deuses: submetermo-nos / Ao seu domínio por vontade nossa. (...)” (PESSOA, 1977, p. 262).

Para os estoicos, o único bem do homem, o fim para o qual caminha não é a felicidade nem o prazer, mas a virtude. Essa virtude, no entanto, não é nem mesmo uma condição para ser feliz e sim ela própria um bem imediato:

Com o desenvolvimento do estoicismo, todavia, a virtude acaba por se tornar meio para a felicidade da tranqüilidade, da serenidade, que nasce da virtude negativa da apatia, da indiferença universal. A felicidade do homem virtuoso é a libertação de toda a perturbação, a tranqüilidade da alma, a independência interior, a autarquia. (PADOVANI & CASTAGNOLA, 1978, p.148).

Se a virtude é o bem absoluto, o mal é o vício absoluto e, portanto, deve ser evitado. Mas não por conta do que pode vir a ocasionar, e sim porque ele, o mal, pode vir a afetar a serenidade e o total domínio de si a que o sábio estoico deve aspirar. Desse modo, para Reis, a glória, a riqueza e até mesmo o amor devem ser evitados, visto que são coisas passageiras: “(...) Pouco me importa/ Amor ou glória,/ A riqueza é um metal, a glória um eco/ E o amor uma sombra” (PESSOA, 1977, p.266).

Se tudo um dia se perde, o ideal é nada ter a fim de nada perder. Diante do terror e da inevitabilidade da morte, que assombra o poeta também na figura do barqueiro a reclamar o óbolo da travessia, o mais sensato a se fazer é abdicar e, desta única forma, tornar-se senhor de si próprio: “(...) Senta-te ao sol. Abdica/ E sê rei de ti próprio” (PESSOA, 1977, p. 258-59).

Todo o tipo de paixão, dentro da filosofia

estóica, é essencialmente má, uma vez que se trata de uma mera irracionalidade, movida pelos instintos. Desse modo, só resta ao estóico livrar-se dela por meio do total aniquilamento. Note-se não se trata de reprimir as paixões e sim destruí-las completamente:

O ideal ético estóico não é o domínio racional da paixão, mas sua destruição total, para dar lugar unicamente à razão: maravilhoso ideal do homem sem paixão, que anda como um deus entre os homens. Daí a guerra justificada do estoicismo contra o sentimento, a emoção, a paixão, donde derivam o desejo, o vício, a dor, que devem ser aniquilados. (PADOVANI & CASTAGNOLA, 1978, p.148).

É por esse motivo que Reis nega o enlaçar de mãos a Lídia, à beira do rio: “Desenlacemos as mãos porque não vale a pena cansarmo-nos.” (PESSOA, 1977, p. 256). O poeta está consciente de que poderia ter a musa em seus braços, mas não o faz porque sabe que cedo ou tarde terminaria por sofrer com a ausência da amada. Ao invés disso, apenas opta por renunciar silenciosamente e assim não sofrer nem causar sofrimento:

(...) Ao menos, se for sombra antes, lembrar-te-ás de mim depois/ Sem que a minha lembrança te arda ou te fira ou te mova, / Porque nunca enlaçamos as mãos, nem nos beijamos/ Nem fomos mais do que crianças./ E se antes do que eu levasse o óbolo ao barqueiro sombrio,/ Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti./Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim — à beira-rio,/ Pagã triste e com flores no regaço. (PESSOA, 1977, p. 256).

A Cloe, o poeta dá semelhante desculpa ao rejeitar o amor. Não pode aceitá-lo porque o amar, em si, constitui ato de esforço, pois ao receber amor precisa também dar amor: “Não quero, Cloe, teu amor, que oprime/ Porque me exige amor. Quero ser livre (...)” (PESSOA, 1977, p. 285).

Para os estóicos, o prazer é considerado como “insana vaidade da alma” (PADOVANI & CASTAGNOLA, 1978, p.148). Amar, para o poeta, é motivo de inquietação, posto que restará

sempre alguma lembrança a perturbar o espírito. Igualmente, o amor é também uma teia onde o poeta estaria preso e tudo o que oprime não vale a pena ser cultivado.

De acordo com Michele Federico Sciacca, o fundamento da moral estóica está na conformidade e no respeito pela ordem divina para poder ser livre. “A liberdade (*elythería*) consiste precisamente no conformar a própria vontade à divina Necessidade, no assentir à ordem universal, e não numa inútil rebelião contra ela.” (SCIACCA, 1999, p.123). Ricardo Reis, por seu lado, é partidário dessa aceitação ao Fado e aos desígnios dos deuses. No entanto, não sem nenhuma mágoa, uma vez que inveja neles a tão sonhada serenidade, além da sua plena eternidade: “(...) Os deuses são os mesmos,/ Sempre claros e calmos, / Cheios de eternidade/ E desprezo por nós,/ (...)” (PESSOA, 1977, p.255).

O verdadeiro estóico é um indiferente e na sua indiferença é que reside a sabedoria que lhe é própria. Se pratica a renúncia é para não ter que sofrer com nenhuma eventual carência daquilo que deseja, sejam bens terrenos ou sentimentais e, conseqüentemente a perda do sossego e da paz. A manutenção da tranqüilidade que seria o bem supremo deve ser feita a qualquer custo. No entanto, essa conquista não é feita sem esforços, ao contrário, às custas de muita disciplina e persistência.

Nada deve perturbar a sua sabedoria, nem turbulências sociais nem cataclismos terrestres. O sábio sabe que tudo o que acontece deve acontecer e é um bem que aconteça, confiante na bondade da Providência divina. Ele quer o que acontece e não que aconteça o que ele quer. (SCIACCA, 1999, p.123).

Exemplo desse estoicismo a qualquer custo encontra-se em uma de suas mais famosas odes, a dos jogadores de xadrez que, diante do horror e da ignomínia da invasão de sua cidade, permanecem impassíveis em seu jogo, como se nada estivesse

acontecendo ao seu redor:

(...) Ardiam casas, saqueadas eram/ As arcas e as paredes,/ Violadas, as mulheres eram postas/ Contra os muros caídos,/ Traspassadas de lanças, as crianças/ Eram sangue nas ruas.../ Mas onde estavam perto da cidade, / E longe do seu ruído,/ Os jogadores de xadrez jogavam/ O jogo do xadrez./ Inda que nas margens do ermo vento/ Lhes viessem os gritos,/ E, ao refletir, soubessem desde a alma/ Que por certo as mulheres e as tenras filhas violadas eram/ Nessa distância próxima,/ Inda que, no momento que o pensavam,/ Uma sombra ligeira/ Lhes passasse na frente alheada e vaga,/ Breve seus olhos calmos/ Volviam sua atenta confiança ao tabuleiro velho. (...) (PESSOA, 1977, p.267).

Indiferentemente ao que esteja acontecendo em torno de si, o sábio estóico mantém o seu foco. Ainda que “uma sombra ligeira”, passe pela frente dos jogadores, sinal de que estão cientes dos acontecimentos, denunciando um leve tremor na alma, permanecem impassíveis. Para António Pina Coelho, “A atitude dos jogadores de xadrez que, indiferentes à guerra que se trava à sua volta, continuam o seu jogo calmo, mesmo perante a invasão do seu recanto pelos assaltantes, é uma concretização desse estoicismo radical” (COELHO, 1968, p.80)

A atitude dos jogadores apenas serve para demonstrar o desespero com que se o poeta das odes aspira pela paz de espírito. Reis em seu íntimo é um profundo ressentido, tomado pelo desencanto em relação a tudo o que o cerca. Ao olhar ao redor, sente-se, pois, um estrangeiro de si mesmo, um desterrado. É essa aguda consciência que o oprime e incomoda, e, contudo, é impossível se ver livre dela, pois prefere a dor de saber-se nada do que a ignorância de ser “nada dentro de nada”: “Melhor destino que o de conhecer-se/ Não frui quem mente frui. Antes, sabendo,/ Ser nada, que ignorando:/ Nada dentro de nada (...)” (PESSOA, 1977, p. 276).

A essa filosofia de negação e indiferença Reis vai unir outros ideais, como o Epicurismo e suas implicações. Nem tudo, afinal, é pleno

afastamento. Há o momento certo para beber vinho, ainda que tenha um gosto amargo; colher flores, mesmo que nelas não haja perfume, e beijos, sejam eles frios e breves. Dentro desta perspectiva é que o poeta vai construindo seus versos, sempre subjogados pela “disciplina” que é dominante em toda a sua arte poética, tal qual o asceta que se esforça para manter a serenidade mesmo diante do absurdo e do caos:

À moral estóica e à filosofia de Epicuro, vai Reis buscar os *leitmotives* que atravessam, de uma ponta a outra, a sua poesia, e que se traduzem antes de mais nada, numa sabedoria da inanição e da aceitação de tudo, através de uma indiferença, matizada de um discreto hedonismo, perante um mundo decadente e hostil. (SEABRA, 1982, p.111).

Do epicurismo: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.”

Ao mesmo tempo em que busca a serenidade por meio do distanciamento, o poeta procura contrabalançar essa atitude negativa em relação à vida, somando a seu modo de ver as coisas o ideal de aproveitamento dos epicuristas. É a busca pela real harmonização que ele intui como sendo o remédio para a sua grande angústia interior. Desse modo, a filosofia da obra de Ricardo Reis pode ser resumida em um “epicurismo triste” (PESSOA, 1990, p. 140) como afirma seu “irmão” heterônimo, Frederico Reis. Sabedor da impossibilidade de ser livre em um mundo sob os desígnios do Fado, resta ao poeta apenas buscar a ilusão da liberdade em um “esforço lúcido e disciplinado para obter uma calma qualquer.” (PESSOA, 1990, p. 140).

Se a moral estóica reside na conformidade, a epicurista, por sua vez, é uma moral hedonista, para a qual o único fim é o prazer sensível e o único critério de moralidade, o sentimento:

O único bem é o prazer, como o único mal é a dor; nenhum prazer deve ser recusado, a

não ser por causa de conseqüências dolorosas, e nenhum sofrimento deve ser aceito, a não ser em vista de um prazer, ou de um sentimento menor. No epicurismo não se trata, portanto, do prazer imediato, como é desejado pelo homem vulgar; trata-se do prazer mediato, refletido, avaliado pela razão, escolhido prudentemente, sabiamente, filosoficamente. (PADOVANI & CASTAGNOLA, 1978, p.151).

É preciso, pois, saber colher as flores, molhar as mãos e aprender. Desse modo, sabiamente, é possível passar com tranqüilidade, sem resistências e remorsos: “Colhamos flores./ Molhemos leves/ As nossas mãos/ Nos rios calmos,/ Para aprendermos/ Calma também./ Girassóis sempre/ Fitando o sol,/ Da vida iremos/ Tranqüilos, tendo/ Nem o remorso/ De ter vivido” (PESSOA, 1977, p. 254).

A moderação é fonte da qual o sábio deve beber. O ideal é saber aproveitar o instante e não ter a violenta necessidade de aproveitamento. O verdadeiro prazer, para Epicuro, consiste na satisfação e na ausência de sofrimento. Porque se há sofrimento ele só pode advir das reais necessidades não satisfeitas. Não são as riquezas nem glórias ou poder que trazem a felicidade e sim a ausência de dores. Assim fala o próprio Epicuro:

Quando dizemos, então, que o prazer é o fim, não queremos referir-nos aos prazeres dos imponderantes ou aos produzidos pela sensualidade, como crêem certos ignorantes, que se encontram em desacordo conosco ou não nos compreendem, mas no prazer de nos acharmos livres de sofrimentos do corpo e de perturbações da alma. (EPICURO, 1980, p. 17).

Note-se que em Reis, mesmo o molhar as mãos deve ser feito de forma leve e calma, ou seja, moderadamente. Desse modo, o homem acabará por tornar-se, também ele, um calmo e, assim, passar pela vida sossegadamente.

Por meio deste estado de alma, sempre à procura de equilíbrio na escolha dos prazeres é que o poeta procura atingir o supremo ideal de felicidade: a imperturbabilidade. Preferindo rosas

à pátria, almejando antes ser coroado de flores que de glórias seria possível chegar ao estado em que nada importa, nem vitória ou derrota. Qual a razão de sentir-se incomodado se, a seu tempo, virá a primavera e em acabando o tempo da estação das flores logo virá o outono, independentemente da nossa vontade? Ao indiferente não há perda posto que não há expectativa. Não há decepção porque nenhuma esperança se alimentou a respeito de nada:

Prefiro rosas, meu amor, à pátria,/ E antes magnólias amo/ Que a glória e a virtude./ Logo que a vida não me canse, deixo/ Que a vida por mim passe/ Logo que eu fique o mesmo./ Que importa àquele a quem nada importa/ Que um perca e outro vença,/ Se a aurora raia sempre,/ Se cada no com a primavera/ As folhas aparecem/ E como o outono cessam?/ E o resto, as outras coisas que os humanos/ Acrescentaram à vida,/ Que me aumentam na alma?/ Nada, salvo o desejo de indiferença/ E a confiança mole/ Na hora fugitiva. (PESSOA, 1977, p. 269).

Em um de seus mais famosos versos “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA, 1977, p. 259), Reis manifesta outro ensinamento de Epicuro. Para o filósofo, o mundo é mesmo um espetáculo onde melhor é ser espectador do que ator, melhor é o conhecimento do que a ação (PADOVANI & CASTAGNOLA, 1978).

A verdadeira serenidade do sábio não se abala nem mesmo pelo medo da morte. Uma vez que tudo o que é bom ou ruim se encontram na sensação, e sendo a morte a ausência de sensação para os epicuristas, logo, não há sensibilidade nem sofrimento. “Nunca nos encontraremos com a morte, porque quando nós somos, ela não é, quando ela é nós não somos mais” (PADOVANI & CASTAGNOLA, 1978, p. 153).

Ricardo Reis não se cansa de advertir em seus poemas que nada vale de nada uma vez que no fim tudo acaba. Igualmente diz que é preciso estar sereno quando enfim a morte chegar. À musa Neera diz: “(...) Hoje, Neera, não

nos escondamos,/ Nada nos falta, porque nada somos./ Não esperamos nada/ E temos frio ao sol./ Mas tal como é, gozemos o momento,/ Solenes na alegria levemente,/ E aguardando a morte/ Como quem a conhece.” (PESSOA, 1977, p.257).

Aguardar pela morte como quem a conhece é não se surpreender com a sua chegada, tampouco lamentar-se. E se o sábio não a teme é porque está ciente dela e, portanto, não há com o que se surpreender. À primeira vista, é possível perceber o quanto Reis está preocupado com a fragilidade da condição humana. Como afirma Jacinto do Prado Coelho, “Reis parece existir apenas em função de um problema, o problema crucial de remediar o sentimento da fraqueza humana e da inutilidade de agir por meio de uma arte de viver que permita chegar à morte de mãos vazias e com um mínimo de sofrimento” (COELHO, 1998, p.40). Todavia é preciso estar atento, pois como bem observa Maria da Glória Padrão também

Um dos processos de aniquilamento de Reis é esta certeza da morte lenta e contínua. O outro é o de nada inquirir à vida: anula a simples suposição de qualquer possível penetração de pensamento no mistério do ser. Considera um plano transcendental que se situa numa esfera separada dos homens cuja única atitude certa será, além da abdicação do saber, curvar-se como ele quando o vento cessa. (PADRÃO, 1973, p.176).

De fato, Reis está profundamente mergulhado na problemática de chegar à morte de modo a não sofrer. Mas no fundo o heterônimo a teme e deseja que ela nunca chegue: (...)E ele espera, contente quase e bebedor tranqüilo,/ E apenas desejando/ Num desejo mal tido Que a abominável onda/ O não molhe tão cedo. (PESSOA, 1977, p.259).”

Ainda das idéias epicuristas, na poesia de Ricardo Reis, pode-se inquirir a relação do homem com os deuses. Nas odes é possível perceber a mágoa do poeta por conta do desprezo deles por

nós. No entanto, se ainda assim ele os canta, por qual motivo o faz? A resposta está justamente na própria divindade que é intrínseca aos deuses e que falta a nós, simples mortais. “Então, se os deuses não proporcionam ao homem nenhuma vantagem prática, proporcionam-lhe, contudo, o bem da elevação, que importa na contemplação do ideal” (PADOVANI & CASTAGNOLA, 1978, p. 153).

Ao imitarmos os deuses, não temos somente a ilusão da liberdade, mas também a calma e clareza que eles possuem: “(...) Nós, imitando os deuses,/ Tão pouco livres como eles no Olimpo, / Como quem pela areia/ Ergue castelos para encher os olhos,/ Ergamos nossa vida/ E os deuses saberão agradecer-nos/ O sermos tão como eles.” (PESSOA, 1977, p. 262).

De Horácio: “Coroi-me de rosas e de folhas breves. E basta.”

Pode-se dizer, sem exageros, que Horácio é o poeta da festa. Para ele é no festejar que se encontra o máximo ideal de felicidade que o homem pode alcançar. É na confraternização entre amigos em dias de festa, sempre regadas a muito e bom vinho que o homem pode se dizer feliz. “O festim é a essência da festa e a essência da festa é o vinho. Por isso, Horácio se apresenta a si mesmo como poeta da festa, do festim e do vinho: nos conviva cantamus.” (TRINGALI, 1995, p. 23).

Horácio é também o poeta das odes, cujo exemplo formal Ricardo Reis imita. A ode horaciana representa um rígido esforço intelectual para se chegar à perfeição expressiva. O poeta não se deve deixar levar apenas pela inspiração, é preciso ter muita disciplina em toda composição poética. Essa disciplina mental de construção poética que Pessoa põe em seu heterônimo neoclássico, sendo inclusive este rigor formal

criticado por Álvaro de Campos, nas célebres polêmicas entre os heterônimos: “Que ele ponha na mente ativa o esforço só da ‘altura’ (seja isso o que for), concedo, se bem que me pareça estreita uma poesia limitada ao pouco espaço que é própria dos píncaros.” (PESSOA, 1990, p. 141.). Contudo, o mesmo Campos não deixa de reconhecer a grandeza da poesia de Reis: “Não censuro o Reis mais que a outro qualquer poeta. Aprecio-o realmente, e para falar a verdade, acima de muitos, de muitíssimos” (PESSOA, 1990, p. 141.).

Dos muitos aspectos presentes na obra de Horácio, que são possíveis de serem percebidos nas odes de Reis cabe, aqui, ressaltar que o *carpe diem* é uma das mais perceptíveis. Dante Tringali traça o perfil desse aspecto horaciano nos seguintes termos:

Na brevidade da vida humana, há alguns dias fugazes em que a felicidade fulgura. É preciso colher esses dias, que se escoam, usufruí-los, como se fossem frutos da árvore da felicidade, antes que chegue a velhice e a morte. Essa é a célebre teoria do *carpe diem*, que vai fundamentar o processo da festa. Ela manda que se colha o dia, que se goze o dia que passa (1,11) especialmente o dia da festa. (TRINGALI, 1995, p. 19).

A consciência de que tudo passa é insistentemente cantada por Reis. Ao homem cabe apenas aceitar, uma vez que nada pode. Mas se a morte é inevitável é possível, no entanto, aguardar pela sua chegada aproveitando o que de bom é passível de ser aproveitado, como o vinho e as flores: “Tão cedo passa tudo quanto passa!/ Morre tão jovem ante os deuses quanto/ Morre! Tudo é tão pouco!/ Nada se sabe, tudo se imagina./ Circunda-te de rosas, ama, bebe/ E cala. O mais é nada.” (PESSOA, 1977, p. 277).

Se na vida tudo é tão pouco como o poeta afirma, resta apenas aproveitar o pouco que se tem. Em determinados momentos, Ricardo Reis parece assumir a postura Horaciana no que diz respeito a aproveitar o dia, condenando quem

procura enxergar para além do momento ou para trás dele: “Por que tão longe ir pôr o que está perto –/ A segurança nossa? Este é o dia,/ Esta é a hora, este é o momento, isto/ É quem somos, e é tudo.” (PESSOA, 1977, p. 290).

Contudo, seu desalento diante da perspectiva da morte e da passagem inevitável do tempo e da vida o coloca diretamente oposto ao postulado por Horácio. Para Reis, no fundo, não importa o que se faça, passaremos. E assim ele o diz, ao conversar com Lídia à beira do rio: “(...) Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio./ Mais vale saber passar silenciosamente/ E sem desassossegos grandes.” (PESSOA, 1977, p. 256).

À diferença de Horácio, Reis, mesmo no instante em que aproveita o momento com tudo de bom que ele tem a oferecer, em seu íntimo, não pode se ver livre da opressão que a idéia de morrer lhe causa. Se apregoa aos quatro ventos que é preciso usufruir é mais para tentar convencer a si mesmo do que a outrem. Essa subversão já é apontada por Dante Tringali ao traçar o código do vinho em Horácio e no heterônimo pessoano: “Ricardo Reis subverte o conceito chave da filosofia de Horácio, a saber, o *carpe diem*, segundo o qual se deve gozar, na medida do possível, o dia de hoje. Não vincula a necessidade de gozar o dia que passa com a iminência inevitável da morte.” (TRINGALI, 1995, p. 149).

A maldição de Reis é não poder se livrar do peso que o esmaga impiedosamente, o peso do existir humano em um mundo onde os deuses não se importam, onde as crianças são as mestras, mas que o poeta, por adulto, não pode mais seguir-lhas. Enfim, onde um poeta se consome, lentamente, muito antes do seu fim.

Mais algumas considerações: “Colhamos flores, molhemos levesas nossas mãos.”

Ricardo Reis sente-se um estrangeiro em um mundo que não é o seu. Essa atroz realidade que o consome pode ser percebida em toda a sua obra. Em certos momentos até mesmo a insistente busca pela paz e serenidade acaba se tornado um martírio. Ora afirma ser preciso beber e aproveitar, mas em seguida, como se tocado pela dura consciência de sua frágil existência, percebe que nada vale a pena e o que resta é aceitar.

Dentro deste turbilhão, no entanto, saltam aos olhos alguns aspectos das doutrinas estoíca, epicurista e horaciana, nas quais o poeta procura certo consolo. Dos estoícos, Reis vai buscar a disciplina, contenção e obediência necessária para suportar a própria existência. Dos epicuristas a tranqüilidade, aceitação, além da pura contemplação do “espetáculo do mundo”. Já de Horácio que é possível aproveitar, ainda que por mínimo que seja, o que de bom a vida tem a oferecer, como as flores, o vinho e a companhia das musas.

Aceitação, negação, conformidade, recusa, festa, recolhimento. Ora uma coisa, ora outra. Ideais que se contrapõem, se enlaçam, e a seu modo se completam. Quando se trata de Fernando Pessoa é difícil chegar a uma afirmação concreta. Também não é preciso e nem o próprio Pessoa o quis, ele o “indisciplinador de almas”, em cuja obra a diversidade e a unidade caminham juntas, e permanecem, sempre apontando para novos e infinitos caminhos.

Referências

COELHO, António Pina. **Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa, II volume**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: Editorial Verbo, 1998.

EPICURO, 342 ou 1-271 ou 70 A.C. **Antologia de textos / Epicuro. Da natureza / Tito Lucrécio Caro. Da república / marco Túlio Cícero. Consolação a minha mãe Hélvia; Da Traqüilidade da alma; Medéia; Apocoloquintose do divino Cláudio / Lúcio Aneu Sêneca. Meditações / Marco Aurélio**; traduções e notas de Agostinho da Silva ... [et al]; estudos introdutórios de E. joyan e G. Ribbeck - 2. ed - São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

HORÁCIO. In: **A Poética Clássica / Aristóteles, Horácio, Longino**; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. - São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

PADOVANI, Humberto; CASTAGNOLA, Luis. **História da Filosofia**. Com estudo “O problema da História da Filosofia”, do prof. Artur Versini Velloso. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1978.

PADRÃO, Maria da Glória. **A Metáfora em Fernando Pessoa**. Porto: Editorial Inova, 1973.

PESSOA, Fernando. **Obras em Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1990.

_____. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.

SCIACCA, Michele Federico. **História da Filosofia I. Antiguidade e Idade Média**. São Paulo; Mestre Jov, 1999.

SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **O Coração do Texto, Le Coeur du Texte: Novos Ensaios Pessoaanos**. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

TRINGALI, Dante. **Horácio Poeta da Festa: Navegar Não é Preciso; 28 Odes: Latim/**

Português. São Paulo: Musa, 1995.

Artigo enviado em: 30/07/2010

Aceite em: 20/08/2010

Convergências transestéticas e o silêncio da arte (Duchamp com Onetti)

p. 45 - 52

Daniel de Oliveira Gomes¹

Resumo

Analiso, neste artigo, convergências transestéticas entre os chamados ready-mades, do escultor e enxadrista Marcel Duchamp, e o personagem Larsen, do uruguaio Juan Carlos Onetti. Larsen é o protagonista marginal que traz consigo o que podemos chamar de *insights* de desencanto, ou um projeto desesperançoso, uma persistente utopia fracassada, por ambivalente que pareça. Podemos evocar *El Astillero*, romance de Onetti como metáfora da estetização exorbitante dos dias atuais.

Palavras-chave: Duchamp; Onetti; ready-mades

Abstract

I analyze in this article transaesthetics convergences between the so-called ready-mades, from the sculptor and chess player Marcel Duchamp, and the character Larsen, from the Uruguayan Juan Carlos Onetti. Larsen is the marginal main character who brings along what we call insights of disenchantment, or a hopeless project, a persistent failed Utopia, however it seems ambivalent. We can evoke *El Astillero*, a novel by Onetti as a metaphor of today's exorbitant aesthetics.

Keywords: Duchamp; Onetti; ready-mades

*“¿Tampoco le contaron que el arte es una eterna
confesión?”
Juan Carlos Onetti*

Era uma vez um artista que silenciou, ainda uma vez, para se tornar um enxadrista fracassado.

Duchamp silencia ainda pelo Xadrez, uma de suas grandes paixões. Sua vontade de se tornar um jogador profissional vira uma obsessão. Em 1918, muda-se para Buenos Aires. Jogava xadrez até por correspondência que mantinha com seus amigos, como fazia com Walter Arensberg. O que Duchamp almejava nessa época era dar xeque como profissional. Não havia alternativa./ Sua carreira artística não foi brilhante. (ZAPPI, 2005: p.29)

Mas, este estigma de Marcel Duchamp já perseverava em sua obra. Há quem, ainda hoje,

veja-o pelo prisma daqueles artistas fracassados, marginais, uma vez ausentes de utopismo, uma vez ausentes de um sonho político incondicional. Mas, é sabido que foi essa ausência que, mais do que o sentido conceitual, de algum modo provocou as bases de um exercício de “repolitização” do próprio museu, ou dos novos modos de reivindicar um saber acerca do espaço artístico. Ou seja, na arte, a proposição de si mesmo como impossibilidade de plenitude transformadora, de engajamento, não implica incisivamente em pôr-se como um indigno, um mudo. Mas sim, não raro, em situar o espaço circundante nesta esfera de impotência. Do mesmo modo que autores

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor adjunto da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: setepstras@hotmail.com

literários como Juan Carlos Onetti repolitizam a própria literatura, ao dar cabo a protagonistas marginais cuja complexidade de algum modo conecta-se com o descompromisso de Duchamp, qual o personagem Larsen, por exemplo.

Mas muitos foram os escritores que, precariamente utópicos, desafiaram o processo de representação habitual, de vários modos. Claro que tal descompromisso, um certo silêncio, tal pacto com a margem, é contundente em mil obras canônicas, desde a (re)invenção da narrativa curta por Tchekhov, até as novelas, romances e peças como tantas ficções de Knut Hamsun, D.H. Lawrence, Samuel Beckett, Roberto Arlt... para não chegar na imensidão dos poetas, antes mesmo de Mallarmé, para dar um exemplo; ou mesmo, na literatura brasileira, Guimarães Rosa, Osman Lins, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu... ou na brasileira contemporânea, as de João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho e tantos outros claramente pós-utópicos... Lidar com o silêncio e com as margens tem sido, ao provocar o que entendemos classicamente por representação, enfim, desde sempre, tem sido preceito culminante do procedimento literário.

O que quero destacar em Larsen é um certo contato que o silêncio da arte mantém com a inutilidade irrestrita. Dentre mil interpretações, o Larsen de *El Astillero* (Onetti 1979), inútil e desencantado, porém atuante, simboliza nossa própria instância de espectadores persistentes, num mundo em que a estética encarnou em toda parte, de modo vertiginoso e operacional. Com o que hoje andam chamando de “o abalo do museu”, também do livro, da obra, do território, enfim, dos legítimos vetores de exposição da arte, podemos evocar *El Astillero* como uma imagem dos espaços frustrados da própria contemporaneidade artística, como metáfora da estetização exorbitante que se mistura à publicidade, ao panfletário e à mídia. A forma de *epistème* sobre o *topos* provocada por

Larsen, nas narrativas onettianas, não é a de se produzir uma expressão inexistente, que acabaria, por assim dizer, ainda reproduzindo “a lógica do sistema”. Se o podemos analisar sob um ponto de vista estético, Larsen conecta-se mais com a arte pós-moderna do que com a arte conceitual, quando procura expressar o espaço em suas antinomias políticas, vale dizer, desconstruir conceitos, redirecionar sobre a lógica pre-textual, os pilares, que presumem a convenção da própria totalidade institucional.

Frederic Jameson procura distinguir o *utopismo* político existente entre a arte conceitual e a arte pós-moderna.

A arte conceitual certamente também se encontra sob o signo da espacialização, no sentido de que, sinto-me tentado a dizer, toda problematização ou dissolução de formas herdadas nos deixa abandonados no próprio espaço [...] Haacke descobriu: o termo da moda parece inevitável quando pensamos em sua obra (e ele recobra algo de seu sentido forte original, político e subversivo, em tal contexto). Sua arte tem uma corrosão cultural e política européia; a de Guber é tão americana quanto a dos Shakers ou de Charles Ives, sua comunidade ausente, seu ‘público invisível’, é constituído antes por leitores de Emerson do que de Adorno. Sinto-me tentado a sugerir que essa forma de arte conceitual - pois é disso que se trata - difere de seu oposto na medida em que constrói um conceito que já existe, do tipo dos que Haacke e outros desconstróem, mas sim uma idéia de um conceito que ainda não existe. (JAMESON, 1997, p. 174,180)

Talvez não seja muito arriscado, creio, afirmar que parece que o escritor uruguaio explica-se, esclarece sua obra, e em especial seu personagem Larsen, na mesma indefinição, no silêncio, e no mesmo espírito de fracasso e oscilação com que Duchamp definiu propositalmente os *ready-mades*.

‘De qualquer modo’, escreve Tomkins em sua biografia, ‘o conceito de Duchamp sobre *ready-mades* estava sempre mudando e ele, segundo suas próprias palavras, nunca conseguiu um definição que o satisfizesse plenamente. ‘Minha intenção sempre foi fugir de mim, embora soubesse perfeitamente que eu estava me usando. Chamo isso de um pequeno jogo entre o eu e o mim. (ZAPPI, 2005, p. 29)

Larsen é o protagonista que traz consigo este jogo duchampiano “entre o eu e o mim”, o que podemos chamar de *insights* de desencanto, uma esperança em desesperança, ou um projeto desesperançoso, por ambivalente que pareça. Persiste na imaterialidade, no invisível, de seus sonhos, ao passo que, ressoando o absoluto fracasso, permanece a simulação, permanece ainda a dignidade da representação.

Na perspectiva da pós-modernidade, ao mesclar o indivíduo Larsen com os objetos duchampianos, ou os objetos de Larsen com o indivíduo Duchamp, não se está revelando nenhum achado muito especial... Lembremos uma vez que Baudrillard afirmou...

Cualquier objeto, cualquier individuo, cualquier situación es hoy una especie de *ready-made* virtual, en la medida en que de cualquiera de ellos podría decirse lo que Duchamp dice de su portabotellas: ‘Existe, yo lo encontré y eso es su único modo de existencia’ (BAUDRILLARD, 1998 p. 80)

O imaginário marginal do personagem Larsen (em *Juntacadáveres*²), vem a ser uma impossibilidade que, se não o fosse, lhe proporcionaria finalmente o contrato com o universal, com o sucesso do universal. Estou me referindo, obviamente, à utópica efetivação do prostíbulo na mitológica província onettiana de Santa Maria. Em uma entrevista realizada em 74 e publicada um ano depois, Onetti, revidando as seguintes palavras classificativas de Angel Rama: “el indigno Larsen”, chega a justificar a utopia do protagonista, sua ambição perfeccionista irrealizável, definindo-o como portador do sonho de um artista, um artista fracassado. “Larsen no es indigno, es un artista fracasado, nada más” (ONETTI, 1975, p.222).

A possibilidade de confusão entre o que “*es indigno*” e o que “*es un artista fracasado*” é,

para Onetti, a ingenuidade da indiferença entre duas qualificações: “indignidade” e “fracasso” do sujeito. O fracasso não condiz puramente com indignidade, o que, caso contrário, seria um pressuposto moral. Larsen, por assim dizer mais nietzscheamente, é um fracassado, mas não um indigno, assim como, a própria experiência da estética contemporânea não perde sua dignidade, sua potência, sua força de leitura, pelo fato de estar condenada ao fracasso da unicidade da interpretação.

Explique-se melhor, a noção de utopia se dissipa totalmente se ligada à indignidade, assim como a esperança da mais inviolável verdade estética se dissipa na contemporaneidade, após Duchamp. No entanto, certa experiência continua ainda, sob forma de *atopia*, ou *pós-utopia*, quando não permite que o fracasso ponha-se como indignidade, limite da crítica, da apreciação, como muralha, como cercado do captado.

Assim é Larsen, assim é o Portagarrafas: dois movimentos como varreduras “inqualificadas”, *non senses* contagiantes de fracasso, entidades de um lugar sem definição exterior, que confundem o próprio autor, o desprendem daquelas teias douradas, a função utopista do sujeito.

Lucrecia d’Alésio Ferrara, ao estudar as dimensões da emissão, da recepção e do contexto, na interação do processo da leitura, postula que toda leitura é uma prática de estranhamento metalingüístico.

Projetando-se, por si mesma, no estranhamento e como estranhamento, a leitura (se) escreve e (se) lê a si própria, (se) marca e (se) demarca na ausência de todo referente interpretativo a não ser a própria prática de leitura, prática geradora e nutritiva de linguagem. (FERRARA, 1986 p.81)

2 ONETTI, Juan Carlos. *Junta-Cadáveres* (1964). Barcelona, Seix Barral, 1985.

Ler, como vimos vendo, não é propriamente desvelar o significado de determinada escritura, não é chegar à origem, nem mesmo propor-se como origem precisa, preciosa, mas antes “mais originária do que a própria origem, a leitura é sempre surpreendida por uma leitura mais nova e mais completa e assim, indefinidamente...” (p.81). Nesse sentido podemos dizer que é a leitura segunda que funda a primeira, fundando-(se) leitura primeira. Este (se) entre parêntesis é muito relevante e bem cabido na citação de Ferrara, dando margem a um efeito de duplicidade. Toda leitura é atrasada, mas essencialmente retardase em relação a si própria como uma sempre secundária ação. Como o autor nunca pode, no sentido blanchotiano, ler a sua própria obra, ele é incapaz de fundar uma leitura original a ser um campo de emissão e agenciamento modelar, refletida no instante futuro de um processo de leitura ideal, no campo oposto da recepção. Este raciocínio é instigante, pois então é a própria leitura que vai descentrar, demarcar a ausência de um referente passado. Mas o campo da recepção só pode existir justamente com a presença estranha do reconhecimento de um significado de leitura prévio a ela própria. Não há sentido, não há nome ideal, portanto, apenas a presença de uma “tumba sem nome”, assim digamos, um invólucro real que representa a morte do sentido, anterior ao nome, e, ao mesmo tempo, sua preexistência. Vale a pena remeter, nesse sentido, a atenção à *nouvelle* do uruguaio Juan Carlos Onetti chamado, justamente, *Para una tumba sin nombre*, e que foi publicada, em sua primeira edição de 1959, intitulada apenas *Una Tumba sin nombre*.

Nela, temos a história nebulosa da personagem Rita e um bode, em *Constitución*, a estação de trens que conecta a fictícia Santa Maria à real Buenos Aires (o *topos* “inventado”, o

histórico, ao já existente, ao “H”istórico). Temos também dois fascinantes personagens, envoltos numa ordem pendular entre desconfianças intensas e desejos de possuir a verdadeira história de Rita. Ambos (per)vertem toda possibilidade de recepção segura dos fatos concretos, levando “*el cuento de Rita*” ao sabor fatal de várias oscilações e das chamadas *trampas onettianas*: um é o médico-escritor, Díaz Grey, o narrador da história que a ouve contar pelo outro, o jovem rebelde Jorge Malábia. Pensemos nesses dois personagens de Onetti, tão diferentes, mas que Josefina Ludmer chamará “*de la misma raza*” (LUDMER, 1977: 174.), e tenhamos em vista a questão da primeira e da segunda leitura como efeitos de um retardamento que paira em toda prática de interpretação, a impossibilidade de uma voz única acerca da realidade. Sobre aspectos teóricos semelhantes, à luz do pensamento derridiano:

Díaz Grey insiste em conhecer “los deseños beneficios del encuentro” dos jovens com a prostituta, os *hechos concretos*, mas que, inevitavelmente, como compete ao “naturalista”, ao “cientista”, terá que afastar no momento em que pretende capturar uma estrutura, fixá-la, para fixar a história. O jovem sabe disso e é contra esse gesto que se revolta ao tentar preservar a história no que ela tem de intransferível: “*Y, segundo, era mía la historia por lo que tenía de extraño, de dudable, de inventado*” (p. 84) / Jorge Malábia – aquele que não escreve - é o *lugar* da ficção, o articulador do jogo. Ele encarna o próprio movimento devorador da literatura de Onetti: tudo o traga e o devolve irreconhecível, para que o re-conhecimento, o voltar a conhecer, seja articulado por quem lê: Díaz Grey e nós. Não esqueçamos as operações que estão em cena. Díaz Grey se tornará, no final do relato – não quando o rapaz tenha “terminado de contar” (p. 70), quando ele, o médico, tenha terminado de escrever -, de certa maneira, criatura de Jorge Malábia. Ele se “acidentará” pela “deformação” do olhar do jovem. Aprenderá a ler a “realidade” com a *real idade* que ela tem: sempre no presente da enunciação e intermediada pelos interesses de quem enuncia. Não há objeto, coisa em si; não há voz única, voz de Deus. Há o roubo da “palavra soprada” que inaugura outro dizer - o dizer que inaugura Jorge Malábia, contraditório, múltiplo. A voz do jovem é demiúrgica (leia-se Malábia como “mala lábia”); é jogo puro, palavra pura que

se articula, não somente pela ausência de origem, de verdade, de centro, contra o cinismo envolvido no mito do centro, da verdade, da origem [...]” (REALES, 2002, p. 82).

Onetti está imerso nas desesperanças hermenêuticas que se punham ao irônico e estrambótico modo Duchamp, ao modo paradoxal e pós-utópico das obras, criações que simplesmente dão-se como achadas, no universo de seu fracasso objetivo, e deslocadas para um espaço de leitura e exposição - o museu, o livro. Fazendo, assim, deste espaço, ele sim, um *topos* indigno, porque contaminado com o inútil, o impossível de sonhar, de qualificar. Logo, hoje, podemos afirmar que o ofício da arte perdeu seu sentido de *utopia* e passa, por sua vez, a elevar o de uma *atopia* (no rumo significativo atribuído por Barthes, o de *inqualifiable*).

“[...] *L'atopie de l'autre, je la surprends sur son visage, chaque fois que j'y lis son innocence, sa grande innocence: il ne sait rien du mal qu'il me fait - ou, pour le dire avec moins d'emphase, du mal qu'il me donne. L'innocent n'est-il pas inclassable (donc suspect à toute société, qui ne 's'y retrouve' que là où elle peut classer des Fautes)? X... avait bien des 'trait de caractère', par lesquels il n'était bien pas difficile de le classer (il était 'indecret', 'ficelle', 'paresseux', etc.), mais il m'avait été donné à deux ou trois fois reprises de lire dans ses yeux une expression d'une telle innocence (pas d'autre mot) que je m'obstinais, quoi qu'il arrivât, à le mettre, en quelque sorte, à part de lui-même, hors de son propre caractère. A ce moment-là, je l'exonérais de tout commentaire. Comme innocence, l'atopie résiste à la description, à la définition, au langage, qui est maya, classification des Noms (des Fautes). Atopique, l'autre fait trembler le langage: on ne peut parler de lui, sur lui; tout attribut est faux, douloureux, gaffeur, gênant: l'autre est inqualifiable (ce serait le vrai sens d'atopos).* (BARTHES, 1977 p. 44)

Seu novo despontamento parece ser, cada vez mais, onipresente. São muitos os teóricos a tentar decifrar ou a apontar o dedo da crise para tal fenômeno de uma estetização que parece genérica. Baudrillard o chamará de fenômeno *transestético*.

Até o mais marginal, o mais banal, o mais obsceno estetiza-se, culturaliza-se, ‘museali-

za-se’. Tudo o que é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo de signo. O sistema funciona não tanto pela mais-valia da mercadoria mas pela mais-valia estética do signo[...] O que nos fascina num quadro monocromático é a ausência maravilhosa de qualquer forma. É o apagamento - ainda sob forma de arte - de toda sintaxe estética, assim como o que nos fascina no transexual é o apagamento ‘ainda sob forma de espetáculo’ da diferença sexual [...] Estamos no ultra - ou no infra-estético. Inútil procurar em nossa arte coerência ou destino estético. É como buscar o azul do céu do lado infravermelho ou do ultravioleta (BAUDRILLARD, 1998, p 23,25).

Uma vez que eram uma força de questionamento e apagamento dos próprios fundamentos que as institucionalizaram, as artes minimal, conceptual, a antiarte, ao invés de provocarem uma desmaterialização da noção de arte, teriam desembocado numa generalização da materialidade estética. Mas, voltando à Onetti, noto que, um pouquinho mais adiante, ele explica:

Porque Larsen tenía el sueño del prostíbulo perfecto que nunca pudo realizar. El sueño nació en mí en una casa de citas de la calle Bucharado, frente al Luna Park a años há (Op cit, p. 223)

O sonho, a utopia, do prostíbulo perfeito, nunca realizado. Revelando como o sonho nasceu em si mesmo, o escritor passa a manobrar, sem perceber, um interessante modo de apagamento da ficcionalidade do personagem, e assumir o sonho ficcional como o seu sonho pessoal. Tanto que, em determinado momento da entrevista, Onetti quase vai se confundir com o protagonista inventado, no momento em que define as circunstâncias modelares do prostíbulo:

Larsen quería tener un aparato para ver a las parejas cuando entraban, de modo que pudiera darles el lugar que les correspondía: si eran viejos, si eran jóvenes, si eran gordos, en fin, para cada pareja tener el sitio ideal que acomodara las condiciones más apropiadas... Pero no, esperate un poco. Esa era una vieja obsesión mía, no de Larsen. ¿Por qué calumniar a Larsen? (Op cit., p. 223)

O autor, tomando as dores do (por) seu

personagem, desviando-o da característica de “indigno”, o coloca como “artista fracassado”. Neste instante também transloca o invento para a posição do ofício inventivo, e confunde-se ele mesmo, como sujeito escrevente. Onetti, discursivamente, ao defender o personagem, espelha uma outra confusão temporária: uma mescla autor/personagem no que diz respeito à obsessão dos sítios ideais do prostíbulo. Ao assumir para si, enganosa ou ironicamente, a responsabilidade da obsessão perfeccionista imprimida na personalidade idealizada de seu protagonista, o escritor mostra que, por sua vez, transferiu para o personagem uma obsessão real, autoral, por assim dizer. Mas a questão é que não se desenhou esta imagem mais detalhada propriamente nos romances *El Astillero* ou *Junta-cadáveres*, onde Larsen desponta na especificidade fracassada de herói. Isto serve obviamente como recurso que resguarda determinada possessão individual do autor, uma possessão discursiva. Pois, afinal, significa a “utopia do autor”, a de que o sujeito-autor, somente ele, vem a ser quem possui “dados”, os ocultos no momento da experiência da obra, sobre as evidências da leitura. E somente ele, com sua vida histórica, pode nos acrescentar algo sobre os fatores da produção principalmente.

A busca da defesa, o instinto autoral de resguardo moral de sua criação, o desejo de territorializar um paradigma, traz a tona a questão da legitimidade única de se dizer a verdade sobre uma ficção, pelo fato dela ser criada por “um” (o autor). Mitologicamente, o autor pode definir seu personagem, ele tem, ou pensa ter, este poder único, o da verdade de se dizer “não é, não foi, isto e sim aquilo”. Entretanto, tamanha e pesada polaridade confunde, dribla, a própria voz, porque a torna “indigna” no instante em que fala sobre o “fracassado”. Quer dizer, a própria origem, o

lugar do autor, afeta-se, de certa maneira, pelo fracasso a que faz referência. O dedo capaz de apontar a obra, sua verdade, sua universalidade, é embaralhado, extinto, sai da função, do *topos*, torna-se ele próprio *ready-made*.

A antiarte, e o que sucedeu depois dela, consistem também num fruto histórico de toda uma convenção do *páthos* de apaziguamento das adversidades, da emergência totalizadora da mixagem cultural que deflagra um defasamento da subjetividade local, de metamorfose visível dos espaços em prol da escalada dos valores do mercado por sobre os valores da estética.

Apesar da eventualidade deste fenômeno, a que Baudrillard chamou transestético, não poderei descartar uma distinção crucial ao analisar os resquícios de peculiaridades ainda existentes nos espaços chamados artísticos. A obra perdida no mundo real, o universo simbólico maior, freqüentemente não nos possibilita a identificação imediata de um nome de autor específico. Sequer sabemos quais são os indivíduos criativos que compõem a corporação mental poderosa que preside o cartaz publicitário da “coca-cola”. Este narcisismo da imagem mesma, não impedirá, de modo algum, a voracidade de nossos consumos, tanto material quanto estético. Não importa qual é a autoria artística por detrás do produto, que, por sua vez, está atrás da imposição imagética. É uma cadeia indefinida de presenças de imagens atrás das próprias imagens, eliminando o duplo e potencializando a prótese, formando ícones que nos possibilitam acessar a homogeneidade estética do consumo, dos desejos, dos saberes. Já, por outro lado, se vamos ao museu, queremos saber quem efetivamente pintou tal ou qual quadro, quem, sofrendo de certos impulsos utópicos, colocou aquela garrafa de coca-cola em determinada posição e quem a chamou de obra. Mesmo sabendo

que, afinal de contas, qualquer um, praticamente, pode ocupar o nome responsável por ter feito aquilo, fantasmado numa rúbrica, sob o pretexto da generalidade a-política que estaria atrás daqueles materiais. Entretanto, a finalidade aparentemente já não importa mais, tanto na restrição da galeria, quanto na amplidão da urbanidade museificada. Como já dizia o geógrafo Milton Santos...

Não existe um espaço global, mas, apenas, espaços da globalização. O mundo se dá sobretudo como norma, ensejando a espacialização, em diversos pontos, dos seus vetores técnicos, informacionais, econômicos, sociais, políticos e culturais. São ações 'desterritorializadas', no sentido de teleagidas, separando, geograficamente, a causa eficiente e o efeito final. (SANTOS, 1997, p. 271.)

Estamos infectados pelo desejo de consumir a imagem (e seu autor), tanto quanto seu desdobramento indefinido no corpo urbano. Eis o que parece ser antes uma medida antibiótica, uma *ab-reação da descontinuidade*, que guarda o princípio estético de sua dispersão na anomalia da totalidade, sua proliferação imprevisível. Mas, dilematicamente, quando estamos perante a pirataria de ícones, incrivelmente, não nos interessam os piratas.

Por outro lado, lembremos o apontamento de Barthes, quando explica que a própria originalidade do autor sempre se perde ao sopro da escrita:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 1984, p. 49)

Silenciamento da arte e do autor. O que nos contam e o que contamos. Quando o fato não possui uma finalidade imediata ao "real", ocorre um defasamento onde a origem vira ausência.

Na circularidade da fala, não importa mais *os que* nos contam. *Nós* não importamos, ao contarmos. E o conto alimenta-se a si mesmo, tal como o portagarrafas *apaga* Duchamp, tal como Onetti projeta Larsen. E silenciam os artistas.

Referências

BARTHES, Roland. "Atopos" in **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Éditions du Seuil, 1977

_____. "A morte do autor" in **O rumor da língua**, trad. Antônio Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1984

BAUDRILLARD, Jean. "La escritura Automática del Mundo" in **La Ilusión y la Desilusión Estéticas**, trad. Julieta Fombona, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998

_____. "Transtético" in **A transparência do Mal. Ensaio sobre os fenômenos extremos**. 4. ed., trad. Estela dos Santos Abreu, São Paulo: Papyrus, 1998

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. "A dupla escritura/leitura" in **A estratégia dos signos. Linguagem, espaço, ambiente urbano**, São Paulo: Perspectiva, 1986

GILIO, María Esther, "Onetti y sus demonios interiores", **Marcha**, Montevideo 1.7.1966

JAMESON, Frederic, "O utopismo depois do fim da utopia", in **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997

LUDMER, Josefina. **Onetti, Los procesos de construcción del relato**, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977

MONDRAGON, Juan Carlos. **Night and Day**, Ediciones de Caballo Perdido, 2006

ONETTI, Juan Carlos. **Junta-Cadáveres** (1964).
Barcelona, Seix Barral, 1985

_____. “Creacion e muierte de Santa Maria”
in **Requiem por Faulkner y otros articulos**.
Montevideo: Arca Editorial, 1975

_____. **El Astillero** (1961). Barcelona: Seix
Barral, 1979

REALES, Liliana. “A história de Constitución – A
des/constituição da história. Uma leitura de **Para
una tumba sin nombre**” in **Onetti e a vigília
da escrita**, Tese de Doutorado, Florianópolis:
Departamento de Pós Graduação em Literatura,
UFSC, 2002

SANTOS, Milton. “Ordem universal, ordem
local” in **A Natureza do Espaço. Técnica e
tempo. Razão e emoção**. 2. ed. São Paulo:
Hucitec, 1997

TOMKINS, Calvin. **Duchamp, uma biografia**,
trad. Maria Thereza de Rezende Costa, prefácio
Paulo Venâncio Filho, Cosac Naify, 2005

ZAPPI, Lucrecia. “Homem vestido de xadrez”,
in **Revista Cult**, no 94, ano 8, ago 2005

Artigo enviado em: 14/08/2010

Aceite em: 02/09/2010

Iniciação Científica

Diálogos entre Literatura e História: a construção discursiva no novo romance histórico

p. 54 - 60

Carla Lavorati¹
Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira²

Resumo

O estudo tem como proposta analisar as aproximações e distanciamentos entre literatura e história na narrativa do novo romance histórico. A análise seguirá pelos caminhos da crítica e da teoria literária, investigando questões que dizem respeito à natureza poética e ao discurso ficcional-histórico contemporâneo. Nesse sentido, buscamos compreender como se concretiza a representação literária dos acontecimentos históricos, bem como, o modo como essa matéria histórica é (re)inventada no romance histórico.

Palavras-chave: Literatura; História; romance histórico.

Abstract

Based on literary and critical theories, this study analyses the closeness and distance between literature and history in the narrative of the new historical novel, investigating the poetic nature and the contemporary fictional/historical discourse. In this sense, the goal of this study is to understand how literary representation of historical events is materialized and (re) invented in the historical novel.

Key words: Literature, History, Historical Novel

Introdução

O romance histórico é um espaço rico para a observação da dinâmica histórica literária, pois se trata de um gênero que manifesta em seu interior a confluência entre ambos os discursos (histórico-literário). Esse diluir de fronteiras tão bem representadas no romance histórico não é uma relação exclusiva do gênero, tão menos, é inovadora.

História e literatura já apresentavam, em tempos remotos, amigáveis relações que em alguns momentos de tão íntimas até se confundiram. O principal ponto de intersecção que fez a História adquirir um aspecto de literatura foi à presença do mito em seu discurso. Ou seja, o discurso histórico

nasceu “contaminado” pelo discurso ficcional.

Esses encontros adquirem território e representatividade com o surgimento, no século XIX, do gênero romance histórico clássico. A postura crítica encontrada nos exemplares do gênero faz referência a um modo de análise da realidade que propõe que o presente está condicionado pelo passado. Como consequência desse pensamento, buscava-se no processo de criação do romance a fidelidade histórica. Os romances passam a apresentar uma atenção especial a análise das causas e das raízes do presente, somando-se a consciência que os indivíduos adquirem sobre seu potencial de intervir e construir a História. Essa atitude crítica está relacionada ao pensamento positivista e

1 Bolsista do PET-Letras da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO – ca_lavorati@yahoo.com.br.

2 Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste, E-mail: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br

a necessidade da construção de uma história nacional.

No entanto, chamamos atenção, em especial, para a série de mudanças conceituais ocorridas na história e na literatura, que promoveram um redimensionamento nos paradigmas do romance histórico clássico e contribuíram para o aparecimento do novo romance histórico. Esse novo modelo surgiu no século XIX e foi chamado de novo romance histórico. Uma de suas características é a descrença na existência de objetividade na linguagem. Essa visão está relacionada com a visão da linguagem como produto de uma prática social que é subordinada por uma série de convenções que impossibilitam a existência dessa objetividade. A linguagem é compreendida, nesse momento, como um meio subjetivo de retratação de uma realidade plural e multifacetada. Combinadas a esses novos conceitos surgem narrativas que, livres das amarras do romance histórico clássico, exploram as múltiplas possibilidades de utilização do fato histórico.

Dessa maneira, o projeto de pesquisa tem como proposta analisar os diálogos entre literatura e história na narrativa do novo romance histórico. A análise seguirá pelos caminhos da crítica e da teoria literária, com enfoque para a linha teórica de White Hayden, Seymour Menton, e para as reflexões de Linda Hutcheon sobre o pós-modernismo. Integramos como *corpus* de pesquisa uma leitura crítica do romance *Vigília del Almirante* de Augusto Roa Bastos, analisando-o em sua relação com o discurso histórico e investigando questões que dizem respeito à natureza poética e ao lugar da imaginação na história. Como se trata de um romance circunscrito nos territórios da América Latina, agregaremos as teorias já citadas aos estudos desenvolvidos por Alonso Amado sobre o novo romance histórico latino-americano. Nesse sentido, buscaremos compreender como

se concretiza a representação literária dos acontecimentos históricos nas narrativas, bem como o modo como essa matéria histórica é (re) inventada por Augusto Roa Bastos na busca da identidade americana.

Levando em consideração os apontamentos acima, salientamos a importância da pesquisa em vários aspectos. Em primeiro plano, colocamos a necessidade presente de contribuir na construção de um conhecimento mais detalhado e integrado da cultura latino-americana e isso será feito, em específico, por meio de estudos sobre o romance-histórico latino americano, enfocando o papel assumido por suas representações na construção de uma nova identidade latino-americana mediante as diferentes releituras feitas da América. Bem como, aprofundar pesquisas sobre narrativas que abordam questões da história a partir de uma perspectiva oposta à versão da história oficial. São narrativas que optam pela pluralidade discursiva e dão voz a outra história que foi ignorada, ou mesmo manipulada, pela história oficial.

A confluência histórico-literária

Os debates sobre a dinâmica histórico-literária foram intensificados com o surgimento de teorias que questionam a objetividade do historiador e, conseqüentemente, as noções da verdade na história. Os novos historiadores passam a pensar na história como uma prática social que está amparada no simbólico e mediada pelo subjetivo. A partir disso, reconhecem a existência de ambigüidades nas construções discursivas e defendem, portanto, que a história ao ser pensada pelo viés da narrativa explora territórios da ficção.

Paul Sutemeister (2009), ao citar Hayden White (1995), aponta que todo o trabalho histórico utiliza como 'veículo' a narrativa, ou seja, utiliza uma representação ordenada e coerente de eventos/acometimentos em tempo seqüencial.

Ele conclui que toda a explanação histórica é retórica e poética por natureza. Para Luiz Costa Lima (2006), o historiador não está livre de praticar a mimise, pois o ato de reconstituição do passado traz sempre ao seu lado as marcas do tempo e do lugar social que ocupava. Notamos, portanto, que as fronteiras que delimitam o gênero histórico e o literário tornam-se mais permeáveis, no momento em que a história passou a ser vista, por muitos estudiosos, como um discurso de ficcionalização da realidade.

A pós-modernidade, ao romper com o cientificismo e o racionalismo moderno, instaura um novo paradigma calcado nas artes. Diante, pois, da emergência de um paradigma ético-estético na pós-modernidade, o conhecimento histórico, a escrita da história mudam de estatuto. Podemos, enfim, livra-nos da cientificidade, entendida como produção de um conhecimento capaz de apreender a verdade única do passado, das leis eternas e imutáveis, das organizações estruturais, sistêmicas, o que já foi feito inclusive pelas chamadas ciências da natureza. Podemos voltar a enfatizar a dimensão de nosso conhecimento e de nossa prática. Tomar a História como arte de inventar o passado, a partir dos materiais dispersos deixados por ele. (ALBULQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 63 e 64)

Nesse caso, o discurso histórico configura-se como um espaço onde estão presentes;

[...] relações entre um lugar (um recrutamento, um meio, um ofício, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (literatura). É admitir que ela faz parte da 'realidade' da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada 'enquanto atividade humana, 'enquanto prática. Nessa perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas 'científicas' e de uma escrita. (CERTEAU, 2002, p.66).

Essa visão do discurso enquanto prática social irá se ligar às reflexões sobre a interferência do sujeito na produção do discurso, já que esse sujeito passa a ser visto como incapaz de se despir das influências sócio-históricas-ideológicas em seu trabalho com a linguagem.

No entanto, essa visão sobre a faceta ficcional da narrativa histórica, nem sempre

apresentou os atuais contornos. No século XIX, surge o romance histórico clássico, em meio a transformações sociais, políticas e econômicas vividas que trazem à tona, nos indivíduos, a consciência da história e dos seus reflexos na vida dos homens comuns, das massas populares. Essas ideias prepararam o terreno para a aceitação do caráter científico que será proposto pela história. Por sua vez, é desencadeada a ideia de nacionalidade atrelada à visão positivista da história, ou seja, crê-se na força que a história pode desempenhar para a criação de uma identidade nacional. Embasada em feitos do passado e legitimados pelo presente, surgem com força e profunda aceitação romances históricos que, apoiados na reconstrução de fatos históricos, têm a intenção de “conquistar sua especificidade e sua independência em relação à Literatura; a preocupação com o rigor e com a objetividade impera na pesquisa histórica, opondo-a diametralmente à livre invenção romanesca.” (FREITAS, 1986, p.2).

Dessa forma, o romance histórico clássico passa a compor-se como um instrumento de exaltação e consolidação do sentimento nacionalista que tem o objetivo de, ao resgatar uma história passada, ser agente dessa história, construindo uma versão que sirva a interesses de hegemonia e supremacia. Considera-se, então, que “o discurso historiográfico adquiriria sentido, a institucionalização do fazer história ganhava um objetivo estratégico que era o de recuperar o passado nacional, o passado da civilização ou mesmo o passado que precisava ser revolucionado.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p. 57)

O romance histórico clássico, segundo Lukács, tem sua origem relacionada ao romance romântico, *Ivanhoe*, escrito por Walter Scott. (LUKÁCS, 1969). Foi a partir do estudo dessa obra que Georg Lukács classificou o gênero romance histórico, posteriormente, definido por

Antônio Esteves por meio do seguinte esquema:

1- A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo.

2- Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer a mais estrita regra de verossimilhança. (1998, p. 129)

Os debates entre História/ficção ganharam rumos diferentes com o novo romance histórico - subgênero do romance – que surgiu em meio a mudanças conceituais, tanto na área da história quanto da literatura. Na História, as mudanças advêm do surgimento da nova história - na terceira geração da - *École des Annales*. A publicação que deu origem ao termo novo história foi a obra “Fazer a História”, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora). Em síntese ela defende que a mente humana não reflete diretamente a realidade e, com isso, é reconhecido o papel ativo da linguagem na representação da realidade. A história passa a ser encarada pelo viés do relativismo cultural e os historiadores que seguem esses novos parâmetros defendem;

percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, num entrelaçamento que varia de uma cultura para a outra. Nesse situação, nossa percepção dos conflitos é certamente mais realçada por uma apresentação de pontos de vista opostos do que por uma tentativa, como a de Acton, de articular um consenso. (BURKE, 1992, p.15)

Ou seja, a história vai expandir sua área de atuação, como também lançará um olhar novo sobre o seu objeto de estudo. Dessa forma, sob uma “forte influência interdisciplinar de saberes como a sociologia, a psicologia social e a antropologia, inicialmente, a história alargou seu leque de leituras estabelecendo um diálogo fértil com outros saberes, dessa forma, novas abordagens

foram possibilitadas”. (SILVA, 2007, p. 3). É nesse contexto de pluralidade e interdisciplinaridade que o novo romance histórico se desenvolve e difunde.

Dessa forma, podemos observar que na nova história encontraremos como base filosófica a idéia de que a realidade é social ou culturalmente constituída (BURKE, 1992). Nesse sentido, cai por terra as distinções entre o que é central ou periférico na história e, conseqüentemente, a idéia de que a história devia ter como base documentos e registros oficiais e se apoiar, primordialmente, neles, o que a colocava em negligência com outras fontes e a mercê da visão oficial, além de destoar da visão de cima que conduzia a história tradicional, concentrada em registrar apenas grandes personagens e acontecimentos, colocando os demais atores sociais como simples coadjuvantes da trama. Dessa maneira, é trocado “o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a sua versão de uma História possível”. (MELLO, apud PELLEGRINI, 1999, p. 116)

As mudanças conceituais no âmbito da teoria literária também contribuíram com o surgimento do novo romance histórico. As narrativas desse subgênero utilizaram os recursos disponibilizados pelo ficcional para recontar/reconstruir um determinado fato histórico. Sob tutela da ficção é permitido que o novo romance histórico trabalhe com a matéria histórica de modo livre, desassociado da versão cristalizada pela história oficial. Desse modo, podemos dizer que o novo romance histórico, surgido no século XX, superou os limites da mera descrição do real. É uma narrativa que busca problematizar o real por meio da análise e reinterpretação da realidade.

O que move esse novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas

pela modernidade européia do século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. (FIGUEIREDO, 1997, p. 2.)

Dessa maneira, o fato histórico e os personagens da história são abordados pelo escritor de maneira mais livre e subjetiva, abrindo espaço para a construção múltipla de sentidos, que se apóia na exploração dos detalhes que compõe a trama e na humanização de seus personagens;

lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícios, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtítulos e intertextos – recursos da ficção e não da história -, trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido. (PELLEGRINI, 1999, p. 116)

Uma obra de destaque, dentro dessa nova abordagem, é *Metahistory* de Hayden White que foi publicada no início da década de 70 do século XX. Nesse livro encontramos reflexões sobre a história à luz de teorias da literatura. Hayden White (1992) considerou a historiografia como uma narrativa, que longe de manter a objetividade, lança-se ao vasto universo das possibilidades, do subjetivismo; e, para isso, utiliza várias estratégias discursivas na sua construção,

que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícios, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtítulos e intertextos – recursos da ficção e não da história -, trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido. (PELLEGRINI, 1999, p. 116)

Linda Hutcheon (1991) em sua obra *A poética do pós-modernismo* cita Hayden White (1984) para definir que a narrativa histórica configura o corpo de acontecimentos que serve como seu referente básico e transforma esses

‘acontecimentos’ em indícios de padrão de sentido que nenhuma representação *literal* deles poderia jamais produzir. “A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade do conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p.142).

Os trabalhos recentes de Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Fredric Jameson, Lionel Gossman e Edward Said, entre outros, levantaram a respeito do discurso histórico e de sua relação com o literário as mesmas questões levantadas pela metaficção historiográfica: questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das conseqüências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia – e pela literatura – como uma certeza. (HUTCHEON, 1991, p. 14)

Desse modo, podemos aproximar a metaficção historiográfica e o novo romance histórico pela característica de serem textos que têm como base um acontecimento histórico, ou seja, ambas são narrativas que usam na construção de seu discurso a Histórica. No entanto, a metaficção historiográfica tem como característica marcante a utilização da paródia, da carnavalização e da dialogia, recursos estes, que não são necessariamente utilizados em todos os exemplares do novo romance histórico. Ressaltamos que o objetivo do trabalho não engloba a análise dos conceitos bakhtinianos nas narrativas históricas, por isso, eles não serão explorados nessa pesquisa.

No entanto, essas narrativas – metaficção historiográfica e novo romance histórico - não têm mais preocupações em manter uma aliança com a “verdadeira” História nacional. Como aponta Cristiano César Gomes da Silva (2007) em seu artigo - Entre a História e a Literatura: as múltiplas letras, os múltiplos tempos, os múltiplos

olhares em Graciliano Ramos.

Eles podem recriar, reinventar personagens na busca de melhor representar suas idéias. Não há mais a necessidade de se criar ou identificar o patriotismo ou a nacionalidade como nos romances históricos do século XIX e, por isso, cabe ao autor adentrar na História e tirar dela o que de melhor houver para a representação ficcional, sem compromisso com a História oficial. (p. 43)

Essas narrativas, portanto, não mantêm o compromisso com o real, mas sim, com o verossímil, que é uma realidade possível e que, por isso, transmite uma idéia de verdade, uma idéia de realidade possível.

Não estamos sendo testemunhas de uma degeneração rumo ao hiper-real sem que haja origem ou realidade, mas sim um questionamento sobre qual pode ser o sentido “real” e de maneira podemos conhecê-lo. A função da reunião entre o historiográfico e o meta-ficcional em grande parte da ficção contemporânea, desde as obras de Fowles e de Doctorow até as de Eco e de García Márquez, é conscientizar o leitor sobre a distinção entre os acontecimentos do passado que realmente ocorreu e os fatos por cujo intermédio proporcionamos sentido a esse passado, por cujo intermédio presumimos conhecê-lo. (HUTCHEON, 1991, p.281)

Essa visão está inserida no contexto da pós-modernidade que segundo Linda Hutcheon (1991, p.20) é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, (...) na historiografia; “ é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade”

Como nosso objeto de estudo é um produto do novo romance histórico latino americano é importante abordarmos a situação do gênero nesse território. Nas últimas décadas, as narrativas literárias, construíram-se, a partir, de temas polêmicos que problematizavam a História latino-americana. O romance do escritor argentino Alejo Carpentier, *O reino deste mundo*, é considerado o marco do gênero, pois nele encontramos as

principais características que apareceram em outros romances produzidos a partir, da década de 70, do século XX.

Ocorre, portanto, um tensionamento do discurso histórico e a produção de novas significações por ela promovida na modernidade. É nesse contexto que os autores encontram espaço para trabalhar com culturas periféricas. Nessa perspectiva, destacam-se as narrativas de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Isabel Allende, Gabriel Garcia Márquez, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, entre outros.

O novo romance histórico na América Latina se alimentará de lendas, fantasias e imaginação, e também, se ocupará de trabalhar com os personagens históricos que, em algum momento, estiveram ligados a sua História.

Desde a sua descoberta, a América revelou-se um terreno fértil para a fantasia, para a imaginação. Portanto, é do cruzamento de fantasias, lendas e literatura que o novo continente assegura sua existência e se firma como fonte em potencial para a ficção. Não só a sua impressionante geografia passou a ser matéria para o relato ficcional, mas também os homens e as mulheres que compõem a vasta galeria de personalidades históricas da América Latina. (BATOSO, 2004, s/p).

Os fatos e personagens históricos migram para o território da ficção e permitem, dessa forma, que se reveja à história do continente sob outra ótica. Enfim, propiciam a coexistência amigável e complementar entre a História e a ficção.

O romance de Augusto Roa Bastos, *Vigília del Almirante*, será utilizado, posteriormente, como corpus de pesquisa desse estudo, já que pode ser considerado um exemplar que se enquadra dentro das características do novo romance histórico. Por meio dele, lançaremos questionamentos sobre a identidade da América Latina e, também, sobre alguns dos personagens de sua História.

Referências

- AGUIAR, Flávio et alii (orgs.). **Gêneros de fronteira. Cruzamentos entre o histórico e o literário.** São Paulo: Xamã, 1997.
- BASTOS, Augusto Roa. **Vigília del Almirante.**
- BURKE, P. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas.** Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **Ficção latino-americana.** Porto Alegre: UFRGS, 1988.
- CHIAPPINI, Lígia & AGUIAR, Flávio (orgs.). **Literatura e história na América Latina.** São Paulo: Edusp, 1993.
- ESTEVES, Antonio R. **Considerações sobre o romance histórico (No Brasil, no limiar do séc. XXI).** Revista de Literatura, História e Memória. Vol.4, nº4, p. 53-66, 2008.
- _____. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org). **Estudos de literatura e estética.** São Paulo: Arte & Ciência (UNESP – FCL Assis), 1998. p. 125-158.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. O romance histórico contemporâneo na América Latina. **Revista Brasil de Literatura.** Rio de Janeiro: 1997. Também disponível em: <http://members.tripod.com/~lflife/Vera.html>. Acesso em: 23/07/2008.
- FREITAS, Maria Teresa. **Literatura e história.** São Paulo: Atual, 1986.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Trad. de Ricardo Cruz. Rio, Imago, 1991.
- LE GOFF, Jacques. **A história nova.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____, Jacques. **História e memória.** Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990, p.
- LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). **Discurso histórico e narrativa literária.** Campinas: Unicamp, 1998.
- SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance: relações entre ficção e história.** (org). Santa Maria: Ed. UFSM, 1999.
- MENTON, S. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes In: La nueva novela histórica de la América Latina. México: FCE, p. 29-66, 1993.
- PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Olhar** - Revista do CECH (Centro de Ciências Humanas).
- SUTERMEISTER, P. **A meta-história de Hayden White: uma crítica construtiva à ciência histórica.** Revista Eletrônica Espaço Acadêmico, v. 97, p. 43-48, 2009
- SILVA, Cristiano Cezar Gomes. **Entre a história e a literatura: as múltiplas letras, os múltiplos tempos, os múltiplos olhares em Graciliano Ramos.** Revista Fênix- Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4 Ano IV nº 4. ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br
- WHITE, Hayden. Introdução. Meta-História. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.
- _____. “O texto histórico como artefato literário.” In: Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 97-116.

Artigo enviado em: 23/08/2010

Aceite em: 05/09/2010

O mar como identidade, liberdade e reino: um estudo de mar-poesia, de Sophia de Mello Breyner.

p. 61 - 67

Hilda Regina Gelinski.¹

Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo.²

Resumo

Sophia de Mello Breyner é destaque na literatura portuguesa. Poetisa de uma linguagem cristalina, despojada, da claridade e da clareza, do sol e do luar, de um desejo de totalidade, em sua obra se destaca a natureza marítima, manifestando suas convicções mais íntimas e profundas, mas também cede espaço para que os elementos cósmicos, as coisas, os seres e o social possam se manifestar. Sophia nasceu no Porto (1919) e passou parte de sua vida na Praia da Ganja, isto fez com que aumentasse sua admiração pela vida marinha e seu interesse por desvendar os seus enigmas, servindo-se dos vários aspectos para equacionando-os, provocar o reencontro do “eu”. Esta pesquisa prioriza o estudo do tema “mar” em alguma de sua poesia mediterrânica, em que predominam os aspectos de identificação do sujeito lírico, sua liberdade em relação ao mundo e às pessoas e a descrição do mar como reino. A liberdade de amar profundamente a praia e unir-se ao mar, vento e lua, a identificação do sujeito lírico como maresia e as metáforas descritivas do reino marítimo demonstram a relação íntima de Sophia com o mundo e se harmonizam na forma melódica e perfeita do poema, como o movimento de refluxo das ondas, em que nos seus versos tantas vezes ressoa.

Palavras-chaves: Sophia de Mello Breyner; mar; liberdade; identidade; reino.

Abstract

Sophia de Mello Breyner is a standout in the Portuguese literature. She is a poet with a deprived and crystal language; a poet of brightness and clarity, of the sun and the moon, of a desire for completeness. Her work is marked by the maritime nature, manifesting her most intimate and deep convictions; it also yields to cosmic elements, the things, the beings and the social, so they can be unfold. Sophia was born in Porto in 1919 and she has spent part of her life in the Ganja beach, a fact that increased her admiration for the marine life and her interest for unveiling its enigmas, providing herself with its many aspects to equate them for triggering one's inner meeting. This research emphasizes the theme “sea” in some of her Mediterranean poetry in which aspects of identification of the lyric subject, his freedom in relation to the world and to the people and the description of the sea as a kingdom prevail. The freedom to deeply love the beach and join the sea, the wind and the moon, the identification of the lyric subject with the salt air and the descriptive metaphors of the maritime kingdom demonstrate the intimate relationship of Sophia with the world as they harmonize in the melodic and perfect form of the poem, like the reflux movement of the waves, in which her verses resound so many times.

Keywords: Sophia de Mello Breyner; sea; freedom; identity; kingdom.

1 Bolsista do grupo PET-Letras da Universidade Estadual do Centro- Oeste.. E-mail: tuka.hr@hotmail.com

2 Pós-doutora em Letras na Universidade dos Açores, professora adjunta da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: nthimoteo@gmail.com

*No poema ficou o fogo mais secreto
O intenso fogo devorador das coisas
Que sempre esteve muito longe e muito perto.*

A poesia de Sophia: temas e fontes

*Quando morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto do mar.
Inscrição*

Poetisa e contista portuguesa, Sophia de Mello Breyner Andresen é considerada uma das maiores figuras da literatura portuguesa contemporânea. Sua poesia está relacionada aos elementos cósmicos, às coisas, aos seres, à natureza e ao social. “Sophia manifesta as suas convicções mais íntimas e mais profundas, mas também permite que o ser na sua essência se manifeste (o ser pedra, praia...) todo o cosmos se manifesta na poesia de Sophia.” (LAMAS. 1998, p, 49). Tudo e todo aquele que provoca a contemplação da poetisa é fonte para as suas descrições. A busca da unidade do homem com os elementos da natureza e também a busca do homem com o ser humano, mostram a diversidade de alicerces que vigoram na poesia de Sophia. Não é apenas a imensidão íntima de Sophia que é exposta em sua poesia, mas a poetisa acaba cedendo alguns versos para os elementos que necessitam de suas palavras para que possam se manifestar.

“A sua poesia é a visão do mundo, visão feita de palavras, palavras-objetos que Sophia manipula artisticamente, não palavras escolhidas pela beleza, mas escolhidas pela sua realidade e poder poético de estabelecer uma aliança”. (LAMAS. 1998, p, 48). O mundo visto pelos olhos de Sophia e lido pelas suas palavras nos faz compreender quão grande é o poder das letras que não precisam, necessariamente, serem belas para poderem exprimir a realidade que o eu-lírico tanto explora, formando assim a aliança entre as palavras, sua visão de mundo e a realidade.

Um tema muito explorado na obra de Sophia de Mello Breyner é a natureza marítima: o mar, as algas, os peixes, as conchas, as ondas... O fato de a poetisa ter nascido no Porto e ter passado grande parte da sua infância e juventude na Praia da Granja, fez com que aflorasse sua paixão pela vida marinha e seu interesse por desvendar os enigmas do mar.

Mar e sua amplidão, “o mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim” é constante em sua poesia e assume vários aspectos como: reencontro do “eu” na solidão, a fuga da multidão, do cotidiano e também a comunhão com o que há de mais puro. O mundo do mar, amparado pelo silêncio, pelo vento, pela luz solar e pelo luar fez com que houvesse um diálogo único entre Sophia e o possuidor desta vastidão, o mar.

Para Sophia a poesia sempre foi uma perseguição do real. Sua primeira recordação é de um “quarto em frente do mar...” em sua *Antologia Poética*, lembrada por Eduardo Coelho em seu artigo “O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner”:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que descobria. (...) Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. (...) E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. (COELHO, 1972, p. 225)

Para o crítico Antonio Ramos Rosa, Sophia é a poetisa da claridade e da clareza. Sua linguagem é transparente e luminosa, mesmo nos poemas mais obscuros. “Na sua fulgurante nudez os poemas de Sophia criam uma euritmia cósmica como se a missão do poeta fosse transcender a noite na *lumière nature* de Rimbaud.” (ROSA, 1987, p. 16).

Também a identidade de Sophia com os

cosmos, sempre aparente em sua obra, foi descrita por Lamas, lembrando a relação intensa que Sophia tem pelos elementos e sua necessidade de liberdade para encontrá-los:

Essa atração pelo primitivo, essa imantização pela luz e pelo silêncio é peculiar ao texto de Sophia. O ‘eu’ desnuda-se, procura libertar-se de tudo quanto o acorrenta para poder ir ao encontro das coisas, numa caminhada repetida por praias, por descampados, por desertos, para se poder consubstanciar nos cosmos. É a identidade do eu com os cosmos. (LAMAS, 1998, p.95)

A essência da poética de Sophia: o mar.

*O mundo é grande, mas em nós
ele é profundo como o mar.*
Rilke

Helena Langrouva, em seu artigo “Mar-poesia em Sophia de Mello Breyner Andresen”, afirma que “a poesia de Sophia vive muito de caminhadas, partidas e reencontros solitários, sendo a praia espaço de caminho, partida, reencontro, contemplação, renovação, até de esperança de regresso...”. Uma das primeiras imagens do fundo do mar que aparecem na obra de Sophia, segundo Langrouva, é a do poema “Navio Naufragado”, no livro *Dia do mar*, poema incluído na antologia “Mar-poesia”. “A poesia de Sophia não valoriza nem desenvolve o naufrágio nem o negativo do mar e das viagens marítimas.” (LANGROUVA, 2002, p.18). Neste poema permanece o enigma sobre qual seria o futuro para os naufragos depois da morte:

E os corpos espalhados nas areias
Tremem à passagem das sereias,
As sereias leves de cabelos roxos
Que têm olhos vagos e ausentes
E verdes como os olhos dos videntes.
Navio Naufragado, p. 18

Langrouva estudou o mar de Sophia como identificação do sujeito lírico e concluiu que “a essência da sua alma poética vive da cumplicidade da maresia e da sua identidade como respiração da brisa marinha, numa harmonia perfeita de ritmo

vital anímico e espiritual.” (LANGROUVA, 2002, p. 6) Também o mar como liberdade foi visto a partir da dualidade do espaço fechado (quarto) e o espaço aberto, de libertação (mar). A oposição entre o ambiente fechado e o aberto, e os lugares eleitos para o “dia do mar” interferem nas ações do eu-lírico. Quando o dia do mar é no quarto, visto também como um cubo, pois pequeno e restrito é seu espaço, os gestos do eu-lírico são acompanhados pelo adjetivo “sonâmbulos”, demonstrando um movimento inconsciente, portanto, sem liberdade. Diferente disto, quando o dia do mar é no ar, sendo também um dia alto, ou seja, sem limites, os gestos do eu-lírico mudam radicalmente de “sonâmbulos” para “gaivotas” conquistando a plena liberdade de um dia junto ao mar e desfrutando da mesma liberdade com que as gaivotas voam e “se perdem rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.”

Dia do mar do meu quarto – cubo
Onde os meus gestos sonâmbulos deslizam
Entre o animal e a flor como medusas.
Dia do mar no ar, dia alto
Onde os meus gestos são gaivotas que se
perdem
Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens.
Dia do mar no ar (p. 20)

As metáforas do Pescador, do Marinheiro Real e do Pirata também são constantes na obra de Sophia. O Pescador “tem uma relação de fraternidade com ‘as coisas’, supera as emoções, tem o que Sophia designa ao longo da sua obra poética como ‘inteireza do ser’, integra o mar e o céu na sua realidade ontológica...” (LANGROUVA, 2002, p. 15). O Marinheiro Real “vive em paz, integra-se no ritmo do cosmos, cultiva essa mesma “inteireza”, atinge a perfeição, desconhece a cidade.” (LANGROUVA, 2002, p.15). O Pirata é cercado pela liberdade, “conjugando o gosto de estar só no seu barco com o gosto de se identificar com os mastros (...) é a alegoria do homem intrépido, viajante solitário, que à partida vence tudo o que é impeditivo ou destrutivo,

como que uma aspiração ou realidade de todo o ser humano que nasce, percorre solitário a vida.” (LANGROUPA, 2002, p. 15 e 16).

Algumas opiniões de Gaston Bachelard podem ser detectadas nos estudos sobre os mares de Sophia. Para Bachelard:

A verdadeira valorização é de essência social (...) Mas é necessário considerar também uma valorização dos devaneios do sonhador que foge da sociedade, que pretende tomar o mundo como único companheiro. (...) certas matérias transportam em nós seu poder onírico, uma espécie de solidez poética que dá unidade aos verdadeiros poemas. (BACHELARD, 2002, p. 139 e 140).

Veremos que a imensidão marítima de Sophia aproxima-se da imensidão íntima de Bachelard, uma vez que a contemplação do eu-lírico pela imensidão do mar gera um estado de alma particular, fazendo desta apreciação um momento único e infinito.

Identidade, liberdade e reino: os mares de Sophia

(...)
Odiei o que era fácil
Procurei-me na luz, no mar, no vento.
Biografia.

A partir de uma epígrafe poética a identidade do eu-lírico começa a ser revelada, com seus sintomáticos versos, Sophia descreve sua alma:

Mar,
Metade da minha alma é feita de maresia.
Atlântico

Mesmo com economia das palavras e sem a necessidade de mais versos, esta pequena epígrafe define a maresia como a verdadeira composição da alma poética, pois não apenas a metade, mas sim toda a alma é constituída pela maresia. Como diz Langrouva: “Um verso que define uma idiosincrasia da sua alma poética, como se a maresia pudesse a um tempo constituir metade

da essência da sua alma e eventualmente cobrir, pelo seu elemento etéreo – o cheiro vindo do mar que penetra no ar -, a outra metade da sua alma.” (LANGROUPA, 2002. p.6)

Além da maresia, encontramos a identidade marítima de Sophia em outra pequena, mas significativa epígrafe:

Quando eu morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto do mar.
Inscrição

Mesmo tendo nascido no Porto e passado grande parte da sua vida em frente ao mar, o desejo de Sophia de viver eternamente junto a ele choca-se com esta mesma vontade exposta pelo eu-lírico em sua poesia. Neste caso, a praia serve como esperança de regresso da morte para viver com o mar aquilo que não foi vivido.

A contemplação que Sophia tem pelo mar, tornando sua alma de maresia e desejando, mesmo após a morte, retornar e viver junto dele, gera um estado de alma que coloca o sonhador fora do mundo próximo, como na imensidão íntima de Bachelard:

A contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. (BACHELARD, 2003, p.189)

No caso do eu-lírico, a contemplação pela imensidão do mar e pelo seu infinito, fazem-no sonhar somente com o mar e com a ideia de fazer esta relação marítima perdurar eternamente mesmo após a morte.

Na lírica de Sophia o mar também é sinônimo de liberdade. A liberdade de amar profundamente a praia e unir-se aos elementos mar, vento e lua é descrita em *Mar I*:

De todos os cantos do mundo
Amo com um amor mais forte e mais
[profundo
Aquela praia extasiada e nua,
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.

Na *Poética do espaço* de Bachelard, há a definição de canto. Nele, temos a oportunidade de nos encontrarmos, ele se torna o espaço da nossa imobilidade que, por sua vez, se torna o espaço do nosso ser. Num canto acreditamos estar bem escondidos e protegidos de tudo:

(...)o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. (...) A consciência de estar em paz em seu canto propaga, por assim dizer, uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. (BACHELARD, 2003, p. 145 e 146).

Para Sophia, seu refúgio é a praia. Seu canto predileto (mesmo sem ângulos, sem paredes, sem teto) é a imensidão da praia. É ela quem lhe assegura a imobilidade mesmo sem a pressão das paredes, pois como num êxtase, o eu-lírico contempla tal espaço. A solidão e a imobilidade que encontramos num canto, o eu-lírico encontra na praia. Para ele não importa outros amores, outros cantos, outras pessoas... Seu local seguro que lhe dá a consciência de paz e imobilidade é o conjunto de areia mais mar. Além do eu-lírico poder encontrar-se consigo mesmo de frente ao mar, ele tem a liberdade de amar com maior apressado esta praia e unir-se ao mar, ao vento e à lua.

No poema “Eu me perdi” há outro aspecto de liberdade em Sophia de Mello Breyner:

Eu me perdi na sordidez de um mundo
Onde era preciso ser
Polícia agiota fariseu
Ou cocote

Eu me perdi na sordidez de um mundo
Eu me salvei na limpidez da terra
Eu me busquei no vento e me encontrei no
[mar
E nunca
Um navio da costa se afastou
Sem me levar

No poema anterior, a liberdade encontrada foi na imobilidade do canto praia e na união do eu-lírico com o mar, o vento e a lua. Neste poema há uma série de fatos que antecedem a relação do

eu-lírico com o mar, demonstrando a liberdade e também a identidade do sujeito lírico.

Primeiramente o eu-lírico se perde na sordidez do mundo e em seguida consegue se salvar na limpidez do elemento terra. Mesmo salvo, busca si próprio no vento, mas onde realmente se encontra é no mar. Ou seja, ele se perde, se salva e se busca nos mais diferentes lugares, entretanto, o único lugar onde ele verdadeiramente se encontra e encontra sua completa liberdade é no mar.

Em *A água e os sonhos* de Bachelard, há a moral da água. “Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado.” (BACHELARD, 2002, p.151). A pureza é encontrada na água límpida e a renovação na água fresca. O reencontro do eu-lírico acontece no mar, possuidor, provavelmente, de águas límpidas e frescas. Então, pode-se dizer que nas águas deste mar, o sujeito lírico encontra-se e renasce completamente renovado, tal é o poder da água.

Para Sophia, o mar também é reino e ela torna-se a rainha:

As ondas quebravam uma à uma
Eu estava só com a areia e com a espuma
Do mar que cantava só pra mim.
As ondas quebravam uma à uma

A beleza do elemento marinho tem como único contemplador o eu-lírico. Como num reino onde o rei é aquele que possui plenos poderes e todo o espaço, observando tudo e todos, nestes versos o único apreciador torna-se rei, tendo as ondas, a areia e a espuma em seu alcance e o canto do mar oferecido somente a ele, como se o eu-lírico fosse o possuidor de toda a vastidão marinha.

Ainda há a descrição do mar como reino a partir de metáforas:

Reino de medusas e água lisa
Reino de silêncio luz e pedra
Habitação das formas espantosas
Coluna de sal e círculo de luz
Medida da Balança misteriosa.
Reino

A imensidão do mar faz com que ele se divida em vários reinos, apresentando o equilíbrio entre a água lisa e a presença dos monstros e formas espantosas, como a medusa, monstros marinhos e todas as lendas que acompanham as histórias marítimas. Para Langrouva a positividade do mar como reino:

Reino onde convergem, no silêncio e na luz, as metáforas-geometrias perfeitas da “coluna de sal” ou “eixo onde todos os equilíbrios são possíveis”; o “círculo de luz”, na sua irradiação; a medida exata da “Balança misteriosa” da relação justa do homem com o cosmos. (LANGROUVA, 2002, p. 14)

O mar depois de Sophia

*“Desde a orla do mar
Onde tudo começou intacto no primeiro dia de
mim”.*

Os mares de Sophia foram vistos a partir de três substantivos que caracterizaram perfeitamente os versos marítimos da poetisa. São eles: liberdade, identidade e reino. Com o apoio das descrições, produzidas por Lamas, sobre a poesia de Sophia, dos esclarecimentos sobre “Mar-poesia”, de Langrouva e das opiniões de Bachelard, podemos analisar e aliar os versos às bases teóricas, percorrer o itinerário do sujeito-lírico e suas relações com o mar.

A identidade marinha de Sophia foi exposta com a afirmação de que a verdadeira alma poética do sujeito-lírico é constituída de maresia e também com o desejo e a esperança de regresso da morte para viver eternamente junto ao mar. No seu verso “Desde a orla do mar/ Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim”, e de muitos dos seus poemas dedicados ao

mar, podemos depreender que tal contemplação de Sophia pelo mar dialoga com a contemplação da grandeza de Bachelard, pois causou no eu-lírico um estado de alma particular que o levou ao devaneio de colocá-lo fora do mundo, porém diante do infinito, que neste caso ilustra-se, como a relação eterna (infinita) do eu-lírico

Percebe-se o mar como liberdade a partir da dualidade dos espaços quarto e mar, onde a oposição entre o ambiente fechado e aberto interferiu nas ações do eu-lírico. Seus movimentos inconscientes de sonâmbulo se diferenciaram de seus movimentos livres de gaivota, opondo a prisão do quarto à liberdade do mar. Foi vista também a partir da relação entre a imobilidade do canto praia e o desejo do sujeito lírico de amá-la profundamente e unir-se aos elementos mar, vento e lua. Por último, mas não menos importante, a liberdade foi vista nos desencontros e reencontros do sujeito-lírico consigo mesmo a partir de seu desaparecimento no mundo, da sua salvação na terra, da sua busca no vento e essencialmente do seu reencontro no mar.

O mar como reino se instaura na relação de poder do eu-lírico com as ondas do mar, onde tal sujeito-lírico seria o único apreciador da vasta beleza marinha. Sendo assim, as ondas cantavam somente para ele, como se ele estivesse com plenos poderes em um reinado. Também o mar foi descrito reino a partir de metáforas que nos remetem à imaginação de um reino marinho, onde seus elementos e o equilíbrio do sujeito-lírico com os cosmos prevalecem. Identidade, liberdade e reino três substantivos que definiram os mares de Sophia. A maresia tomada como a verdadeira identidade, a imobilidade do canto praia, desencontros e reencontros do sujeito-lírico como a real liberdade e a contemplação da grandeza como reino, permitiu-nos reconhecer e compreender mais sobre a poesia “marinha” de Sophia. Seus leitores passam a ter maior

encantamento pelo mar, depois de seus poemas.

Desde 2005, no Oceanário de Lisboa, os seus poemas sobre o Mar foram colocados para leitura permanente nos locais de apreciação e descanso da exposição, permitindo aos visitantes daquele museu marinho absorverem a força da sua escrita enquanto estão imersos numa visão de fundo do mar. É considerada a mais importante poeta da literatura portuguesa contemporânea, cantora da “vida de mil faces transbordantes”.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COELHO, Eduardo Prado. **A Palavra sobre a palavra**. Porto, Portugal: Portucalense, 1972. p, 225-232.

FURTADO, Maria Teresa Dias. **O Búzio de Cós e outros poemas**. Lisboa: Caminho, 1997.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. **Sophia de Mello Breyner Andresen, Da escrita ao texto**. Lisboa: Caminho, 1998.

LANGROUVA, Helena Conceição. **Mar-Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: Poética do Espaço e da Viagem**. In: Revista Brotéria, Lisboa, Maio-Junho e Julho de 2002
MEDINA, Cremilda de Araújo. **Viagem à Literatura Portuguesa**. São Paulo: Nórdica, 1983. p, 179-197.

MOURÃO-FERREIRA, David. **Vinte Poetas Contemporâneos**. 2ª Edição. Lisboa: Ática, 1980. p, 173-177.

ROCHA, Clara. **Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesia e Magia**. In: Colóquio Letras,

Abril-Setembro de 1994.

ROSA, Antonio Ramos. **Incisões Oblíquas: estudos sobre poesia portuguesa contemporânea**. Lisboa: Caminho, 1987. p, 15-20.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **Ensaio Escolhidos II. Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1989. p, 105-111.

Artigo enviado em: 12/08/2010

Aceite em: 02/09/2010

Eucaris a dos olhos doces e Nicanor, o herói: anos de formação de Dalton Trevisan

p. 68 - 75

Helena de Oliveira Andrade¹
Cláudia Camardella Rio Doce²

Resumo

A partir da década de 40, houve um número significativo de revistas que alteraram o aspecto literário no cenário brasileiro pós-guerra. Os periódicos são de muita importância para a compreensão de determinada época, porque ao mesmo tempo em que mostram as várias correntes literárias, experimentam novas idéias e formas de pensamento. Centramo-nos na mais representativa do período no Paraná: *Joaquim*. Ela é tida como porta-voz de uma geração de autores e críticos que, consagrados posteriormente, ali iniciaram suas carreiras. Selecionamos e analisamos dois contos desta revista intitulados: “Eucaris a dos olhos doces” e “Nicanor, o herói”, com a intenção de compreender aspectos estruturais e os possíveis efeitos dessas narrativas do contista Dalton Trevisan. Ele foi o principal contribuidor do periódico em questão, uma vez que, além de seu fundador e diretor, publicou em suas páginas suas primeiras criações literárias. Para o presente estudo, além da pesquisa no periódico mencionado, foram feitas leituras de teorias do conto e de obras determinadas de autores como Edgar Allan Poe e Manuel Bandeira, aludidos nos contos selecionados. Com isso, analisamos a estrutura dos contos selecionados, bem como a inserção dos ideais de modernidade no cenário paranaense através dos textos do escritor curitibano. E também evidenciamos, por meio do diálogo presente nos dois contos, uma das características pertinentes à sua obra: a repetição.

Palavras -Chave: Conto contemporâneo; Dalton Trevisan; periódico literário; Joaquim.

Abstract

Since the 1940's, there has been a significant number of publications that modified the literary aspect within the Brazilian post-war scenery. Journals are very important for the understanding of a particular period because as they show the various literary currents, they also experiment new ideas and forms of thought. This study focuses in the most representative of the post-war period in the state of Paraná: *Joaquim*. It is conceived as the mouthpiece of a generation of authors and critics, who although consecrated later, began their careers with this journal. Two short stories were selected from the journal: “Eucaris, the one with the sweet eyes” and “Nicanor, the hero” and were analyzed to understand the structural aspects and the positive effects of the narratives of the short story teller Dalton Trevisan. He was the main contributor of the journal because besides being its founder and director, he published his first literary creations in the journal. For the present study, it was considered the research of the above-mentioned journal, theoretical readings related to short stories and readings of authors like Edgar Allan Poe and Manuel Bandeira, both mentioned in the selected short stories, for the analysis of the structure

1 Graduada em Letras Português e Literatura Portuguesa da Universidade Estadual do Centro-Oeste e bolsista do grupo PET-Letras. E-mail: helena1121_@hotmail.com

2 Doutora em Literatura Brasileira. Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: claudiariodoce@yahoo.com.

of the short stories, as well as the insertion of modernity within the Paraná state scenery through the texts of this curitibano writer. It was possible to notice throughout the dialog in the two short stories, one of the relevant characteristics of Trevisan's work: the repetition.

Keywords: contemporary short story; Dalton Trevisan; literary journal; Joaquim.

Na década de 1940 entra em cena um jovem escritor, causando estranheza ao pacato estado do Paraná. Dalton Jerson Trevisan nasceu em Curitiba no ano de 1925, estudante de direito, começava a incomodar com sua escrita áspera ao falar de temas que causam choque ao público. Sua narrativa converte-se em denúncia da hipocrisia patética que se aninha nas relações entre os seres humanos em luta pela vida (ZANCHET, 2007). O autor elege como seus personagens pessoas simples, do cotidiano, quase sempre de classe média baixa que beiram o anonimato, embora muitas vezes aborde o burguês decadente, seja moral, seja financeiramente. São personagens sufocados pelo mundo, que através de seus atos, extremos, exteriorizam sentimentos e não dele escapam velhos, adultos, jovens ou crianças.

Preside a obra de Dalton, um desejo de desmistificar o mundo pequeno no burguês, seus mitos e signos, nos foi dado observar que não são gratuitos certos procedimentos ou “manobras estilísticas” do autor. Não diremos que haja completa lucidez por parte do autor dos expedientes empregados, de sua ideologia, uma vez que a ação ideológica dos discursos tem relação também como inconsciente (FERREIRA, *apud* VILÇA, 1984).

Trevisan é um dos melhores escritores que retratam a sociedade com sarcasmo e ironia, sempre salientando a falta de identidade e incoerência que o ser humano possui. Ele descreve a sociedade decadente e vê como ela é, sem máscaras, com total realismo, ou seja, o narrador é numa espécie de espectador que depois tem o papel de confidenciar as histórias ao leitor.

Possui uma vasta obra literária, dentre seus principais livros estão: *Novelas nada exemplares*

(1959), *O vampiro de Curitiba* (1965), *O pássaro de cinco asas* (1974), *A Polaquinha* (1985), *Em busca de Curitiba perdida* (1992), mas foi por meio da revista *Joaquim* que o seu reconhecimento começou.

Em meados da década de 1940 nasce a revista *Joaquim* com a direção e produção de Dalton Trevisan. Era um projeto individual que contava com a participação de amigos, o autor “foi como uma ponte entre escritores que não tinham muito contato mas que atuavam naquela época” (SANCHES NETO, 1998). Assim, surgiu a revista “para todos os Joaquins do Brasil” que tinha como objetivo juntar toda a produção tanto de jovens quanto de consagrados escritores que estavam produzindo naquele momento. Era uma produção diversificada, heterogênea, mas em prol de uma renovação. Uma revista que não queria apenas fixar-se como regionalista, mas sim com ideias universais. O público almejado era o leitor comum, e não apenas um restrito grupo elitista. Possuía o espírito de reconstrução do modernismo que foi apagado. Uma mistura de literatura e artes plásticas, tendo como grande representante desta última Poty, que ilustrava os contos de Trevisan e algumas capas. A publicação contava ainda com a colaboração de Portinari, Di Cavalcanti, entre outros, além das grandes contribuições de escritores consagrados como Carlos Drummond, Vinicius de Moraes, Mário de Andrade.

Dalton Trevisan procurou Erasmo Pilotto, propondo-lhe o plano de criar uma revista [...]. Erasmo Pilotto acatou com simpatia a ideia. Ambos se reuniram em casa do professor Erasmo [...]. Como se vê, a revista não surgiu de um grupo mas de uma ideia de Dalton, cuja experiência de literato teve início com o jornal *Tingüi*. Do *Tingüi* amadureceu a ideia *Joaquim* [...] Foram buscar Antônio Walger, antigo colaborador, e formaram, assim,

a direção da revista [...]. Não partindo de um grupo, as produções não aglutinaram, eram realizadas individualmente e, se eram discutidas, o eram rapidamente, no local já citado ou no atelier de Guido Viário. (MWAYS *apud* NETO, 1997, p. 71-72).

Nesta época a literatura paranaense se encontrava muito presa aos simbolistas, pois no estado não houve, como nas grandes metrópoles, o impacto do modernismo revolucionário de 22. Assim, a revista *Joaquim* serviu de laboratório e estréia dos contos de Dalton Trevisan ao mesmo tempo em que editava seus textos; colhia ensaios de teóricos como: Wilson Martins, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Milliet, entre outros; publicava textos de escritores consagrados como: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Temístocles Linhares, etc, se mostrava ao mundo das letras. Não podemos dizer que foi somente esta produção que tornou o escritor conhecido, mas com certeza o ajudou a se firmar como tal, no meio literário.

O conto “Eucaris a dos olhos doces” é a história de um jovem, Luiz, que numa noite está lembrando seu passado, de quando era pequeno e tinha uma namoradinha chamada Eucaris, e de como recebeu a notícia de que sua amada havia morrido de tifo. Em meio ao desamparo da situação, não se conformando e não entendendo a situação, senta num degrau em frente à porta e pede para que o “colvo” o leve. Ele tenta inúmeras vezes lembrar do rosto de Eucaris, mas não consegue e nisso começa a ter delírios, vê fantasmas e, enfim, a figura dela. Ao deparar-se com esta situação fica com temor e sai correndo afirmando ser um Homem. Ele foge como uma criança assustada. E quando chega a um boteco pede um trago para esquecer. Com essa atitude o personagem demonstra não ter superado, embora adulto, a perda de sua amada na infância e se vê desorientado em seus atos, infeliz diante das circunstâncias da vida, ou seja, essa

situação desencadeada no passado irá refletir-se no comportamento futuro do protagonista.

Luiz vive num mundo imaginário, como se por algum motivo fosse impossibilitado de viver no mundo palpável, motivo que se explica pela perda de sua namorada na infância, o personagem não superou seu passado. Ele deixa de viver a realidade, mas ao mesmo tempo quer ser uma pessoa comum e repete “É um homem [...]” (JOAQUIM, 1946, p. 13), diz ser um homem, contudo traz consigo aquela criancinha traumatizada.

A estrutura presente neste conto se diferencia em alguns aspectos das tradicionais; o tom de melancolia, solidão e falta de mobilidade diante da vida permanece o mesmo em toda a narrativa, não há uma modificação no seu decorrer. Apesar da melancolia não há um desencadeamento de acontecimentos que gera um ápice na narrativa. Ela permanece sempre em um mesmo tom, isto é, não há presença de clímax na história.

Se os contos tradicionais costumam apresentar unidade de ação, de tempo, de espaço, no caso em questão isso não é observado, assim o espaço não é explorado, sabemos apenas que o personagem está lembrando seu passado, mas não é determinado esse lugar, somente no final do conto há uma situação na rua. Não há uma unidade de ação no conto, não podemos identificar uma ação principal que desencadeia toda a narrativa, apenas a lembrança da morte de Eucaris.

[...] ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz que retomar, no plano da técnica, de caracterização, a maneira fragmentaria, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de

gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1972, p. 58).

O personagem deste conto se apresenta de uma maneira fragmentada, ele é um Homem, mas ao mesmo tempo permanece a criança do passado, ele não consegue se conectar com o mundo real, vive de conflitos interiores desencadeados daquele primeiro conflito: a morte de Eucaris.

O enredo desse conto não se apresenta como essencial, mas a mensagem que ele traz: o desamparo das pessoas diante da morte, a história vai acontecendo e não há um desenrolar. Esta história está mais preocupada em demonstrar a maneira como a personagem reage a uma determinada situação diante da vida. Situação essa que poderia ser vivida por qualquer um de nós.

Esta história faz intertextualidade com o poema “O corvo” de Edgar Allan Poe (1809-1849). Ao explicar de que forma elaborou o poema, que se tornou famoso, Poe escreveu que a técnica literária é adquirida pelo escritor por meio de disciplina, trabalho e racionalidade.

O poema “O corvo” segue toda essa teoria que Poe construiu em torno de questões estruturais e que se tornaram “tradicionais”: apresenta começo meio e fim, clímax, unidade de ação, tempo e espaço, determinação do tom e ritmo narrativos com a finalidade de provocar um efeito determinado no leitor, etc. A preocupação com recursos literários estruturais e um personagem que possui suas convicções, que observamos nos textos de Poe, não podem ser observados nos contos Daltonianos. Em “O Corvo” o eu - lírico tem devaneios, chora e expressa a falta da amada “Lenor” que está morta, nisto vem um corvo e, com suas asas, bate a porta e depois a janela, e sobre a estátua de Minerva ele pousa. Causando, assim, terror ao personagem, que associa à figura do corvo a maldição. Este animal vem lembrar ao

protagonista que ele nunca mais verá sua amada.

Diferentemente do poema de Poe, no conto de Trevisan percebemos, no personagem, uma figura fragmentada, no sentido de que ele é várias pessoas ao mesmo tempo: a criança daquele acontecimento passado e um jovem que quer se sentir Homem, mesmo que ainda o passado o assombre. Perspectivas diversas que não possuímos na história do namorado de Lenor. Esta característica é marcante na literatura moderna, por representar o homem e suas incertezas geradas pelas duas grandes Guerras Mundiais. Assim, a narrativa se distancia dos propósitos descritos por Poe, do essencial numa narrativa curta. Também há a diferença dos dois narradores, enquanto em “O corvo” o narrador-personagem relata sua história, e por ser um personagem em primeira pessoa nos convence, faz acreditar que as circunstâncias que está passando são reais, no conto de Trevisan, em contrapartida, o narrador está em terceira pessoa, mas em certos momentos sua fala e a do personagem se mesclam, confundindo o leitor. Essa é uma característica do narrador que Frideman classifica como onisciência seletiva.

[...] apenas trata-se de uma só personagem e não de muitas. É como no caso do NARRADOR-PROTAGONISTA, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente. (FRIDEMAN *apud* LEITE, 19, p. 55).

Esse conto não apresenta uma estrutura tradicional de narrativa curta, mas procura, através de sua forma, explorar como cada pessoa reage de uma maneira diferente a certos problemas que acontecem no decorrer de suas vidas. Isso pode acarretar consequências, que no caso do personagem, marcou toda a sua vida. A não adequação à estrutura do conto tradicional pode indicar, talvez, como este personagem se vê perdido em relação ao mundo espelhando,

estruturalmente, esse desconcerto do personagem.

No segundo conto selecionado, “Nicanor, o herói”, é relatada a história do jovem poeta Nicanor que é apaixonado platonicamente por uma mulher. Ele é a figura típica de um poeta romântico: magro, branco, idealizando cenas com sua amada, cenas que por sua vez não passavam de pura imaginação, pois eles nunca tiveram contato. Em certo momento, quando estava na praça, refúgio de seus pensamentos, um jornal voou em seus pés. Nele havia uma nota dizendo que Alice Neves (sua deusa) iria se casar. Não agüentado a situação, Nicanor se joga do quarto andar de um prédio, mas nem mesmo sua tragédia particular e romântica comove a sociedade. Assim, o policial que vai averiguar o corpo vê uma carta deixada pelo personagem, lê Nacanor em vez de Nicanor, mostrando sua insignificância diante do mundo.

Este personagem é o retrato de um homem que vive de suas fantasias, ele não vive da realidade e, por isso, é colocado como uma pessoa sensível, que não suporta as imposições da sociedade, como no conto anterior. Estes dois personagens, dos contos analisados, se veem perdidos no mundo real, e por algum motivo vivem de sonhos, se refugiam de uma sociedade opressora que não os entende. Em certos momentos o narrador mostra que Nicanor tenta ser um “bruto”, mas ele não consegue, é a figura de um poeta extremamente romântico que não cabe neste mundo. Contudo, a sociedade considerada moderna já não comporta mais uma pessoa romântica, todo o pensamento moderno gira em torno da realidade, da razão, visto que para a sociedade Nicanor é tido como louco. O conto anterior e o de Nicanor demonstram, de maneiras diferentes, personagens que não se encaixam nos moldes sociais. O que segundo Bosi (1976, p.17) “faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema

crueldade que rege os destinos do homem sem nome na sociedade moderna”.

Outro é o sentido de concisão nas histórias de Dalton Trevisan. Aqui, a obsessão do essencial parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na sociedade moderna. (BOSI, 1976, p.17)

A temática do homem que se vê desamparado em meio a uma sociedade individualista e opressora é abordado por escritores modernos, eles tentam mostrar a realidade de uma metrópole, os problemas enfrentados nela e a anulação das pessoas, como diz Baudelaire, diante das multidões. Estes personagens vivenciam a experiência da frustração no amor, temática presente na maioria dos contos de Dalton Trevisan.

Além disso, é notável o intertexto com a temática do poema “O amor, a poesia, as viagens”³ do escritor Manuel Bandeira, uma quadrinha que se encontra no livro *Estrela da Manhã*. Bandeira foi considerado um dos escritores mais importantes do modernismo brasileiro, criando um estilo de escrita inconfundível, único. Voltando ao poema, as palavras que compõe o título são: o amor, a poesia, as viagens. À primeira palavra podemos relacionar a história de Nicanor, um amor impossível que rege sua vida o deixando alheio ao mundo. O personagem é um homem que ama platonicamente, é um irreparável romântico que sente as consequências desse comportamento numa sociedade conduzida pela razão.

A segunda palavra se refere à poesia. Nicanor tentava ser um poeta, tossia para imitar a fragilidade física dos românticos. Poesia é a essências das coisas, poucas pessoas a conseguem enxergar. Uma conquista muito importante que se iniciou com os românticos, e se acentuou com

3 Atirei um céu aberto/ Na janela de meu bem: / Caí na Lapa – um deserto... / - Pará, capital Belém.

o Modernismo, foi a busca da poesia nas coisas mais efêmeras, cotidianas, comuns. Nicanor como poeta (ou ironicamente tentativa de um) tem essa essência que a sociedade movida pela razão não enxerga, o subjetivismo presente no personagem é visto como loucura.

Com referência à última palavra, “as viagens”, do poema mencionado, temos uma citação explícita no conto de Trevisan quando o narrador faz o seguinte comentário: “Em vez de ir-se embora, Pará, capital Belém” (JOAQUIM, 1946, p. 08, n.º. 6). Bandeira, como sabemos, tinha como uma de suas temáticas a busca por um lugar onde não se sofresse com a constante figura da morte. Podemos associar essa idéia à vontade do narrador do conto de Trevisan, como se “Pará, capital Belém” representasse a felicidade e a realização que o personagem tanto procura. O verso demonstra toda a necessidade que Nicanor tem de realizar-se em liberdade, ter a sua amada sem constrangimentos. Mas, no entanto, existindo no plano da idealização amorosa, essa realização termina por inibir a ação do personagem. Isto é, Belém seria tão irreal quanto Pasárgada.

A estrutura deste conto apresenta-se de maneira semelhante ao conto anterior, isto é, a narrativa não segue a ordem de começo, meio e fim. Ao invés de um final conclusivo, este apresenta-se de maneira insignificante, aparentando não ser sequer o final da história. Cabe ao leitor imaginar como ele se daria. Também, podemos perceber a semelhança com o conto anterior em relação ao foco narrativo, este se apresenta como onisciência seletiva. Com isso, muitas das vezes a voz do narrador se funde com a do personagem, mostrando seus sentimentos mais íntimos.

Dalton Trevisan, também, usa da repetição de situações como se uma completasse o sentido da outra mas que, no fundo, sempre retratam o mesmo: a incompatibilidade de seus personagens com o mundo, isto é, ele usa do diálogo e da

intertextualidade para passar o sentido de que tudo se repete, as situações vividas são sempre as mesmas, que segundo Waldman.

tanto no nível das personagens que se repetem (João e Maria), das situações vividas, das narrativas que retomam o mesmo fio, como também o nível da construção da linguagem onde a voz do narrador e das personagens vão se interpenetrando, forjando a construção de um espaço híbrido a partir do qual o leitor já não distingue quem é que fala. (WALDMAN, 1989, p. VIII)

Situação que encontramos nos dois contos selecionados. No primeiro (Eucaris a dos olhos doces) há uma fala do personagem Luis: “[...] - Garçon, um trago para esquecer...” (JOAQUIM, 1946, p. 13, n.º. 1). Esta fala faz diálogo com o conto seguinte “Nicanor, o herói” ao qual o personagem faz a seguinte alusão: “Garçon, mais um trago...” (JOAQUIM, 1946, p. 8, n.º. 6). Deste modo, podemos perceber que não é apenas uma coincidência dos diálogos e a intertextualidade presente em seus contos. Os diálogos seriam as repetições, a monotonia de uma sociedade que não muda e que o contista retrata, ou melhor, segundo (WALDMAN, 1989, p. 1) seria uma “História que se repete na outra, busca que progride e não avança, história que se procura a si mesma”. A outra questão, seria a intertextualidade presente em seus textos, formando uma construção do discurso, dando um sentido a mais, pois o autor, buscando referências, conseqüentemente está buscando raízes que explicam muito de sua obra.

Esses contos colocam em prática as ideias que Trevisan defendia na revista *Joaquim*, para ele não importa se a estrutura de seu conto tem começo meio e fim, mas sim se ela causa impacto no leitor, deixando-o atônito diante da realidade exposta.

Mesmo sem seguir a teoria narrativa proposta por Poe, observamos, à medida que fomos analisando os dois contos de Dalton Trevisan, como suas ideias de modernidade estão

presentes na obra sua obra, uma vez que, segundo Santaella.

é em Poe que se origina aquilo que Walter Benjamin, mais tarde, chamaria de “estética do choque”, iminência do abismo, característica da consciência da modernidade. A solidão experimentada em meio à multidão, o perigo empreitando a cada amanhecer, a vida urbana caracterizada pela colisão de sensações fragmentárias e descontínuas, a mecanização da existência, enfim, essa nova bela feiúra das “flores do mal”, que muitos críticos, na esteira de Lukács, vêem como indicadora da degeneração sob o efeito do capitalismo. (SANTAELLA, 1984, p. 149)

Sua temática tem muito dessa modernidade que, embora universal, pertence também ao cotidiano, que aos olhos das pessoas comuns não é poesia.

Após uma análise um pouco mais aprofundada, podemos evidenciar duas coisas relevantes em relação aos contos citados acima: a repetição de situações em seus contos como maneira de demonstrar uma sociedade que oprime seus personagens e, a introdução da ideia de modernidade no cenário literário paranaense. Dalton Trevisan marcou o gênero do conto não só por ousar modificar sua estrutura, mas também por conseguir, em poucas linhas, retratar uma sociedade sufocada por duas grandes Guerras Mundiais.

Os aspectos como: a maneira diferente da estrutura de seus contos, a presença constante de um tipo de narrador, a presença da intertextualidade e diálogos com seus textos; resultaram numa maneira de melhor entender a ideia que Dalton Trevisan propagou nos dois anos da revista.

O pensamento de modernidade não está apenas adepto nas páginas de ensaios, textos, etc, na revista, mas também em seus contos. Podemos verificar isso nos dois que foram apresentados acima, nos quais há um distanciamento das teorias da narrativa, o enredo é apresentado

de uma maneira mais simples e há uma maior complexidade das personagens. O contista não nega a teoria, apenas demonstra que há inúmeras maneiras de escrever. Isto demonstra que Trevisan compartilhou suas ideias, não apenas em seus ensaios e críticas, mas também em seus contos, deixando que eles próprios tivessem o papel de difundi-las.

Não podemos deixar de observar que, mesmo os contos posteriores aos analisados, se apresentam de uma maneira muito semelhante com os do início de sua carreira, assim, segundo Waldman (1989), o escritor curitibano se repete, fazendo de sua escrita um círculo, demonstrando ser uma característica pertinente em sua obra. Ele se mantém fiel a sua maneira de escrever, fiel ao seu estilo. Isso nos lembra o escritor argentino Borges, que uma vez disse de sua obra “O que significa ser escritor para mim? Significa simplesmente ser fiel a minha imaginação” (BORGES, 2000, p.118).

Referências

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das letras, 2000, p. 118.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Emílio S.; PRADO, Décio de A.; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BANDEIRA, Manuel. E-book. **Estrela da manhã**. Disponível no site http://books.google.com/books?id=MK_JU70yulwC&printsec=frontcover&dq=estrela+da+manha&hl=ptBR&cd=1#v=onepage&q=estrela%20da%20manha&f=false Acesso em Janeiro de 2010.

BOSI, Alfredo. E-book. **O conto contemporâneo**. Disponível no site <http://books.google.com/books?id=w4QHsS2UtEkC&printsec=frontcover&dq=o+conto+contemporaneo&hl=>

pt-BR&cd=1#v=onepage&q=&f=false> Acesso em novembro de 2009.

GOMES, A. C; VECHI, C. A. (orgs.). **Dalton Trevisan**. São Paulo: Abril educação, 1981.

GOTLIB, Nádía Battela. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2003.

Joaquim. Nº 1 - 21. Curitiba, abril de 1946 a dezembro de 1948. Edição fac-similar.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). 3. ed.rev. São Paulo: Globo, 1999.

SANCHES NETO, Miguel. **A reinvenção da província**: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan. Campinas, 1998. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1998.

VILLAÇA, N. **Cemitério de mitos** – Uma leitura de Dalton Trevisan. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ZANCHET, Maria Beatriz. Dalton Trevisan e a demolição dos mitos In: **Sabor e Saber: o lugar do conto na escola**. Foz do Iguaçu: Parque, 2007.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo/Curitiba, Hucitec/Secretaria da Cultura do Governo do estado do Paraná, 1982.

Artigo enviado em: 30/07/2010

Aceite em: 10/08/2010

A pesquisa no ensino de Língua Inglesa para crianças

p. 76 - 82

Isabela Tornopolski Queiroz¹
Raquel Cristina Mendes de Carvalho²

Resumo

A presente pesquisa bibliográfica buscou discutir aspectos relacionados ao ensino de língua estrangeira para crianças (LEC) ainda não alfabetizadas na língua materna. Para limitar o estudo, foram analisados alguns dos trabalhos produzidos no Brasil, nos últimos 5 anos. Pesquisadores como Pires (2004), Carvalho (2005), Rocha (2006, 2007, 2008), Carvalho (2007), Tomboosi (2007), Tonelli (2008), Souza et al (2008) destacam em seus estudos questões sobre as vantagens e as desvantagens do ensino de LEC, a diferença entre ensinar LE para crianças e adolescente ou adultos, materiais didáticos voltados para o ensino de LEC, as características do professor de inglês-LE da Educação Infantil e a formação pedagógica do professor que atua com ensino de LE para crianças.

Palavras-Chaves: pesquisa; ensino; língua estrangeira; crianças

Resumo

This literature review aims to discuss issues related to foreign language education for children (LEC) is still not literate in their mother tongue. To limit the study had some of the work produced in Brazil in the last 5 years. Researchers such as Pires (2004), Carvalho (2005), Rocha (2006, 2007, 2008), Carvalho (2007), Tomboosi (2007), Tonelli (2008), Souza et al (2008) highlight issues in their studies on the benefits and disadvantages of teaching LEC, the difference between teaching LE for adults or children and adolescents, teaching materials aimed at teaching the LEC, the characteristics of the LE-English teacher of early childhood education and teacher training that works with the teacher education LE for children

Keywords: “Research”; “education”; “foreign language”; “children”

Introdução

A mídia divulga que o mercado de trabalho vem exigindo mais e mais qualificação dos candidatos a vagas, aumentando a competição entre esses candidatos. Como consequência dessas exigências do mercado, os pais estão se preocupando com o futuro profissional de seus

filhos quando ainda crianças, muitas vezes ainda nem alfabetizadas. Sendo assim, o número de pais que matriculam seus filhos, ainda crianças, em escolas que oferecem ensino de uma língua estrangeira (LE) vem aumentando constantemente. Segundo Rocha (2007, p.73) “a pressão por um início da aprendizagem de LE ainda na infância tem sua origem na pressuposição de que a criança

1 Graduada da Unicentro e bolsista do grupo PET-Letras. E-mail: isamenininha@gmail.com

2 Mestre em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina Professora assistente da Unicentro. E-mail: racricarvalho@gmail.com

tem condições de aprendê-la mais facilmente”.

O ensino de língua estrangeira para crianças (LEC) é uma realidade no Brasil. Podemos afirmar que o número de escolas e centros de idiomas que oferecem aulas de LEC está em constante expansão, principalmente nas escolas particulares. A cada ano observa-se uma crescente oferta de curso de inglês para crianças, tanto em escolas de Educação Infantil, quanto em centros de idiomas. Esta oferta tem despertado o interesse de pesquisadores, haja vista os trabalhos de Pires (2004), Carvalho (2005), Rocha (2006, 2007, 2008), Carvalho (2007), Tombosi (2007), Tonelli (2008), Souza et al (2008), entre outros. Sendo assim, é notória a expansão de estudos na área de ensino/aprendizagem de LEC desenvolvidos no Brasil nos últimos anos.

Partindo do pressuposto de que se faz necessário um conhecimento especializado para se ensinar LE para criança, diferentemente do ensino para adolescentes e adultos, buscamos nesse artigo, entender e discutir as recentes pesquisas na área de LEC. Desta forma, visamos contribuir para a formação do profissional que atua com ensino de LEC, uma vez que o mercado de trabalho pedagógico vem exigindo melhor qualificação do professor também.

Este artigo é dividido em três sessões. Primeiramente apresentamos uma breve introdução contextualizando o trabalho que desenvolvemos. Em seguida, discutimos os

trabalhos realizados por pesquisadores da área de LEC, objeto principal de nosso estudo. Para encerrar, tecemos nossas considerações sobre as pesquisas em LEC no Brasil.

Perspectiva teórica

Nos últimos anos, observa-se um crescente interesse em estudos na área de ensino/aprendizagem de língua estrangeira para crianças

(doravante LEC) desenvolvidos no Brasil. Esse interesse pode ser constatado a partir dos estudos de Pires (2004), Carvalho (2005), Rocha (2006, 2007, 2008), Carvalho (2007), Tombosi (2007), Tonelli (2008), Souza et al (2008), entre outros.

Rocha (2006) tenta entender qual é a melhor idade para ensinar uma nova língua para crianças ainda não alfabetizadas. Segundo a autora, o ensino da língua estrangeira (LE) está relacionado com a pedagogia do professor. No que concerne o conhecimento que o professor precisa ter para ensinar uma língua estrangeira para crianças, Pires (2004) e Souza et al (2008) afirmam que uma das conseqüências da má qualificação dos professores é causar na criança um desinteresse pelo aprendizado do inglês-LE, podendo prejudicar mais tarde seu desenvolvimento, tornando-os alunos frustrados e desmotivados, além de apresentar erros graves adquiridos no ensino básico.

Neste contexto de ensino de inglês-LE, Pires (2004) investiga as vantagens e desvantagens de ensinar uma língua estrangeira na Educação Infantil no Brasil. Em seu trabalho a autora percebeu que a preocupação dos pais com o futuro profissional de seus filhos cresce cada vez mais, e para que eles possam competir no mercado de trabalho, o inglês é fundamental. Para isso, os pais procuram uma escola que disponibilize o inglês na sua grade curricular, e isso ocorre principalmente nas escolas particulares. Segundo a autora, essas escolas estão terceirizando seus serviços, contratando empresas para ministrar as aulas de inglês, sem se preocupar com a qualidade de ensino. De acordo com Pires (2004), esses professores saem das universidades, com formação para ensinar adolescentes e adultos, e muitas vezes não têm a pedagogia específica da Educação Infantil. Ademais, conforme Pires (2004) e Carvalho (2005) o professor, além de ter domínio da língua precisa ter qualificação pedagógica para prender a atenção da criança,

facilitando assim o seu aprendizado.

Carvalho (2005) analisa o discurso de uma professora de língua inglesa para crianças com idade de 2 e 3 anos, tentando entender como o professor utiliza a linguagem dentro da sala de aula de LE como facilitador da interação com a criança. Em sua pesquisa, a autora interpreta as interações entre a professora e os alunos durante as aulas de inglês-LE. Carvalho (2005) afirma que as crianças dispõem de um período muito curto de atenção, e com isso os professores precisam trabalhar com atividades que despertem e mantenham a atenção da criança pelo tempo que achar necessário. Tais atividades não podem ter um nível de dificuldade além da capacidade de compreensão das crianças e nem ser muito longas (CARVALHO, 2005), pois se assim não for, elas perdem o interesse pela aula.

De acordo com Snow et al (apud CARVALHO, 2005) além da adequação das atividades e do material didático, da preparação das aulas, e do currículo especializado do professor, é de igual importância a interação do professor com o aluno nas aulas de inglês-LE, principalmente em se falando de alunos da Educação Infantil. A aprendizagem acontece a partir da interação entre professor e aluno (CARVALHO, 2005). De acordo com Hall e Walsh (apud CARVALHO, 2005, p.17) “eles [professores e alunos] também criam um entendimento mútuo de seus papéis e relacionamentos, e as normas e expectativas da sua participação, como membros, em suas salas de aula.” (nossa tradução)³ Assim, pode-se considerar que há diferentes maneiras de interagir com as crianças em uma sala de aula, em outras palavras, a forma como o professor usa a LE a fim de atuar como um facilitador das interações na sala de aula de LE. Painter (apud CARVALHO,

2005, p.81) dá uma atenção maior à interação social, e aos aspectos da linguagem, reforçando a importância de “reconhecer que a linguagem funciona não apenas para representar o mundo, mas para viver nele” (nossa tradução)⁴. Uma vez que utilizamos a fala diariamente e, consciente ou inconscientemente no nosso dia-a-dia, precisamos dela para facilitar nossa comunicação.

Pires (2004) ainda aponta como dificuldade no ensino de língua estrangeira para crianças, a falta de materiais didáticos de inglês específico para a faixa etária de crianças ainda não alfabetizadas. Para tentar minimizar a falta desses materiais didáticos, Carvalho (2007) enfatiza a importância de utilizar métodos dinâmicos para atrair a atenção das crianças. Conforme a autora, os professores podem utilizar músicas, figuras, objetos, desenhos, o que possa ser atrativo, a fim de facilitar à criança a relação entre o que a professora quer significar e a língua estrangeira. Desta forma o professor poderá facilitar, não só a associação, mas também, a memorização.

Segundo Rocha (2007), acredita-se que a criança tenha mais facilidade do que um adolescente ou adulto para aprender uma língua estrangeira. Vem daí a tendência dos pais procurarem por escolas que ofereçam o ensino de LE nos primeiros anos do currículo escolar (ROCHA, 2007). Entretanto de acordo com Roth (apud CARVALHO, 2005) uma das principais características da criança aprendiz é que ela aprende rápido, mas esquece o que aprendeu com a mesma rapidez. Por outro lado, apesar da criança ter um período de atenção e retenção curto, algo que lhes favorece a aprendizagem é, de acordo com Rocha (2007, citando MOON, 2000, BROWN, 2001, CAMERON, 2001) os pequenos

3 “they [teachers and students] also create mutual understandings of their roles and relationships, and the norms and expectations of their involvement as members in their classrooms.” (HALL and WALSH, 2 apud CARVALHO, 2005, p.17)

4 “recognizing that language functions not only to represent the world but to act in it.” (Painter, apud CARVALHO, 2005, p.81)

aprendizes são curiosos, e isso pode levar ao aprendizado com sucesso.

Para facilitar a aprendizagem, pesquisadores como Celce-Murcia (1991) Enright (1986), Genesee (1987) entre outros (apud CARVALHO, 2005) acreditam que os professores precisam diversificar as atividades durante suas aulas, utilizando diferentes recursos para que as crianças mantenham a atenção com mais facilidade naquilo que é trabalhado dentro da sala de aula. Dentre os recursos sugeridos, podem-se citar os não verbais, como gestos, mímicas, expressões faciais, desenhos, figuras, revistas e jornais. De acordo com Carvalho (2005) esses recursos visuais podem manter o período de atenção da criança por um tempo mais longo.

Além do uso de recursos não verbais, o professor pode também fazer uso de exemplos reais do dia-a-dia da criança, associando-os ao conteúdo lingüístico a ser ensinado, tornando assim, uma aula mais criativa. Entretanto, “isso não significa negligenciar a fantasia” (CARVALHO, 2005, p.10, nossa tradução)⁵. Roth (apud CARVALHO, 2005) e Tonelli (2008) acreditam que as crianças gostam de usar a sua imaginação, e para despertar essa imaginação, Tonelli (2008) juntamente com outros autores (ALMEIDA, ROCHA, PRADO, 2001; WRIGHT 1995 e 1997; ELLIS e BREWSTER, 1991 e STOCKDALE apud TONELLI, 2008), destacam a importância da literatura infantil como recurso para o ensino de LE. Conforme Tonelli (2008) as histórias infantis (HIs) podem dar asas à imaginação e às fantasias das crianças, podendo assim ser utilizadas com um novo instrumento no ensino de inglês-LE, pois pode ser mais uma forma da aula ficar interessante e atrativa para os alunos. Entretanto, devemos ressaltar que as HIs devem ser trabalhadas de acordo com o nível de aprendizagem do aluno “já que a aprendizagem

não é uma consequência do desenvolvimento, mas, ao contrário, uma condição para ele” (DOLZ, NOVERRAZ e SCHNEUWLY, apud TONELLI, 2008, p. 193)

Porém, para que as HIs sejam usadas com sucesso dentro da sala de aula o professor precisa conhecer as características principais das histórias para crianças, para que não se torne apenas um momento de contação de histórias ou leitura, mais sim de aprendizagem. O professor pode trabalhar de várias formas com essas histórias, fazendo delas um complemento do conteúdo que está sendo usado no material didático, ou na própria aula. Sandroni e Machado (apud TONELLI, 2008) denominam as atividades relacionadas com a leitura como *jogos de leitura* (itálico da autora), trazendo como objetivo desse jogo, despertar o gosto pela leitura e fazendo com que eles consigam identificar nelas as características das personagens, suas ações, cenários, entre outros.

Para isso, as HIs devem ser bem escolhidas, para que possam ser bem aproveitadas. Schneuwly (apud TONELLI, 2008) aponta características essenciais quanto à escolha dessas HIs, tais como a finalidade, o conteúdo, e os destinatários (para que idade essa história é apropriada). Já Bettelheim (apud TONELLI, 2008) sugere que quando as histórias são muito realistas, ou não atendem às expectativas das crianças, podem prejudicar o conteúdo da aula, sem ter o que extrair delas, perdendo a atenção das crianças.

É na infância que as HIs são mais significativas para as crianças. É nessa fase que elas acreditam em contos de fadas, animais que falam, bonecas que são princesas, e assim por diante. De acordo com Cândido (apud TONELLI, 2008), a literatura infantil pode ser um instrumento usado para a aprendizagem, abrindo as portas para que elas se soltem mais, e encontrem o prazer de entrar

5 “This does not mean neglecting fantasy”. (CARVALHO, 2005, p.10)

na história e viverem junto das personagens novas aventuras.

Segundo Brown (1994), com as crianças não podemos nos prender ao ensino de gramática, às regras e às repetições, pois os pequenos aprendizes não têm maturidade cognitiva para a aprendizagem de normas e conceitos abstratos. O autor sugere utilizar atividades variadas, a professora precisa ter uma postura animada, com entusiasmo, com senso de humor, fazer o papel de um ator dentro da sala de aula, despertando a curiosidade e a atenção das crianças.

Na pesquisa de Tombosi (2007), a autora busca entender como a linguagem da brincadeira pode ser trabalhada dentro da sala de aula, pois de acordo com Cook (apud TOMBOSI, 2007) as atividades de repetições, atividades em grupos, jogos proporcionam uma linguagem própria da brincadeira. A autora sugere alguns exemplos de como fazer uso dessa linguagem na sala de aula, por meio de brincadeiras que envolvam versos com rimas, com ritmos e piadas. Esse tipo de atividade pode tornar a aula divertida, sem descartar o conteúdo lingüístico, trabalhando também com interpretações, representações, imitações. De acordo com Tombosi (2007) o professor deve trabalhar com essa linguagem da brincadeira, de uma forma espontânea, facilita a interação da criança, tornando o aprendizado facilitado.

Além das atividades visuais e auditivas, os professores precisam dispor de atividades físicas, como jogos, brincadeiras, que possam promover interação entre as crianças, atividades sensoriais como o fazer e o sentir (BROWN, 1994).

Carvalho (2005) acredita na importância da interação professor/aluno, e para isso, conquistar a confiança das crianças é um fator importante. Por meio da interação é possível fazer com que a aula de inglês seja algo prazeroso, que as crianças possam rir e se divertir e aprender indiretamente. Para Painter (apud CARVALHO, 2005) a

aprendizagem de uma língua representa algo que a criança adquire ao interagir com outras pessoas. Justificando a importância da interação na aula de língua estrangeira, proporcionando à criança a aprendizagem de uma língua com mais sucesso e de forma natural. Cameron (apud ROCHA, 2007) corroborando Painter (apud CARVALHO, 2005) acredita que o ensino de inglês para crianças deve ser além de tudo, divertido. Segundo aquela autora o sucesso do ensino de LEC depende da qualidade do relacionamento e da interação disposta ao longo do processo letivo.

Dentre os estudos que enfocam a interação professor/aluno/LE, temos o trabalho de Linguevis (2007) que buscou, através de análises de desenhos realizados por crianças, saber o que elas pensam e acreditam ser aprender uma LE. De acordo com a autora, ao se trabalhar com ensino de LE para criança, é importante saber o que elas pensam sobre a aprendizagem de inglês-LE na Educação Infantil. Em seu estudo, a autora constatou que a professora da turma montou um planejamento para todo o ano letivo antes mesmo de conhecer as crianças de sua turma, do que elas mais gostavam e o que lhes chamava mais atenção. Na opinião de Linguevis (2007) o professor deve fazer sua proposta curricular e construir seu caminho, seu projeto de aula juntamente com seus alunos, com as características que eles apresentam. Para Kumaravadevelu (apud LINGUEVIS, 2007, p.148) “o papel do professor e dos alunos deve ter objetivos comuns”.

Souza et all (2008) corrobora Carvalho (2005) no sentido de que a forma que o professor age na sala e apresenta o material de forma criativa pode ajudar na interação professor/aluno, facilitando o ensino/aprendizagem, e as práticas pedagógicas. Segundo as pesquisadoras a professora precisa ser ágil para aproveitar as oportunidades que aparecem ao decorrer da aula. A agilidade do professor em perceber as

possibilidades imprevisíveis pode facilitar, por exemplo, a retomada de um vocabulário que já havia sido ensinado, ou algumas expressões que tem ligação com a realidade que as crianças estão vivenciando.

Conclusão

O presente artigo propôs identificar e discutir algumas das pesquisas desenvolvidas no Brasil nos últimos 5 anos, a respeito de ensino/aprendizagem de língua estrangeira para crianças.

De acordo com pesquisadores como Pires (2004), Carvalho (2005), Rocha (2006, 2007, 2008), Carvalho (2007), Tombosi (2007), Tonelli (2008), Souza et al (2008) existe uma preocupação com a qualificação dos professores que atuam no ensino de LEC. Seus trabalhos apontam para um professor com características pessoais e habilidades pedagógicas específicas para o desenvolvimento do trabalho com aprendizes ainda não alfabetizados na língua materna. Esses pesquisadores defendem que os professores precisam ter uma **formação pedagógica** adequada para ensinar uma língua estrangeira para criança.

Foi possível também observar o destaque que os pesquisadores dão à importância da interação professor/aluno no ensino de LEC. O professor que atua como um facilitador da interação para a aprendizagem parece ter mais sucesso com seus pequenos aprendizes.

Além disso, nas pesquisas desenvolvidas há também uma preocupação com a carência de materiais didáticos para essa determinada faixa etária, e com isso os professores necessitam fazer adaptações, muitas vezes inadequadas, prejudicando o ensino. Ainda há a necessidade de se buscar melhores recursos disponíveis para serem utilizados no ensino de LEC, uma vez que

as crianças precisam de atividades diversificadas e atrativas para prender sua atenção, e facilitar o seu aprendizado.

Dentre vários outros aspectos elencados nas pesquisas, pôde-se também verificar que há uma preocupação com a idade para aprender uma LE, as vantagens e desvantagens de ensinar uma LE para crianças ainda não alfabetizadas em língua materna, e o período de atenção da criança. Outros autores também enfatizam o uso de histórias infantis, jogos, linguagem específica da brincadeira e desenhos como facilitadores da aprendizagem de LE pela criança.

Espera-se que este trabalho possa vir a contribuir para a formação do professor que pretende atuar ou já atua com o ensino de LEC. Salienta-se que o assunto é bastante amplo, e ainda não esgotado. Há que se pesquisar muito ainda sobre esse universo infantil específico, bem como discussões devem ser promovidas a fim de que cada vez mais se busque uma melhor formação do profissional que atua nessa área do ensino de LEC.

Referências

BROWN, H.D. **Teaching by principles** – An interactive approach to language pedagogy. USA: Prentice Hall, 1994.

CARVALHO, R.C.M. de. A teacher's discourse in EFL classes for very young learners: investigating mood choices and register. **Dissertação de Mestrado**. Florianópolis: UFSC, 2005.

CARVALHO, T. Artes Visuais na Educação Infantil Bilingüe. In: TONELLI, J.R.A.; RAMOS, S.G.M. (Orgs.) **O ensino de LE para crianças: reflexões e contribuições**. Londrina: Moriá, 2007.

LINGUEVIS, A.M. Vamos ouvir a voz das crianças sobre aprender inglês na Educação Infantil. In: TONELLI, J.R.A.; RAMOS, S.G.M. (Orgs.) **O ensino de LE para crianças: reflexões e contribuições**. Londrina: Moriá, 2007.

PIRES S.S. Ensino de inglês na educação infantil. In SARMENTO, S. et MÜLLER, V. (orgs) **O ensino do inglês como língua estrangeira: estudos e reflexões**. Porto Alegre: APIRS, 2004.

ROCHA, C.H. O ensino de LE (inglês) para crianças por meio de gêneros : um caminho a seguir. **Contexturas**, v. 10, p. 65-93, 2006.

_____. Reflexões e proposições sobre o ensino de LE para crianças no contexto educacional brasileiro. In: ALVAREZ, M.L.O.; SILVA, K. A. da. **Linguística Aplicada: múltiplos olhares**. Campinas: Pontes, 2007.

_____. O Ensino de Línguas para Crianças: Refletindo sobre Princípios e Práticas. In: ROCHA, C.H.; BASSO, E. A. **Ensinar e Aprender Língua Estrangeira nas Diferentes Idades: Reflexões para Professores e Formadores**. 1. ed. São Carlos: Claraluz, 2008. v. 1. 256 p.

SOUZA, A.C.F. de; MELLO, M.G.B.de; CARVALHO, R.C.M.de; CARAZZAI, M.R.P. Crenças, práticas e conteúdo adaptado: uma professora de inglês-LE na Educação Infantil. **Caderno Seminal Digital**. Rio de Janeiro, 2008. v. 10, p. 6-18.

TOMBOSI, H.H.de F. Investigating language play in interation: a study with children as foreign language learners. In: TONELLI, J.R.A.; RAMOS, S.G.M. (Orgs.) **O ensino de LE para crianças: reflexões e contribuições**. Londrina: Moriá, 2007.

TONELLI, J. R. A. Histórias Infantis no Ensino da Língua Inglesa para Crianças. In: Kleber Aparecido da Silva; Maria Luisa Ortiz Alvarez. (Org.). **Perspectivas de Investigação em Linguística Aplicada**. Campinas: Pontes Editores, 2008, v. 1, p. 185-202.

Literatura testemunhal na ditadura militar:

conexões entre História e Literatura

p. 83 - 92

João Sinhori¹

Cerize Aparecida Nascimento Gomes²

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar, juntamente com a Nova História Cultural, a composição do imaginário social no final da década de 1960 no Brasil, ou seja, durante o regime militar. Para isto, utilizo como objeto de estudo os livros “O que é isso companheiro?”, de Fernando Gabeira (1979) e “1968: o ano que não terminou”, de Zuenir Ventura (1988) que testemunham e discutem a política, a clandestinidade e o comportamento dos jovens agentes da época. Este trabalho se torna importante ao modo que as duas obras, mesmo sendo lançadas em momentos distintos, inserem-se em um contexto de censura televisiva, comportamental e principalmente documental. É abordado o tema da Literatura Testemunhal, juntamente com Márcio Seligmann-Silva para delinear as características deste gênero que constitui as obras dos dois autores; testemunhas, agentes, sujeitos e espectadores dos eventos históricos que narram. Através desta discussão o artigo explora os diálogos que ocorrem entre História e Literatura, estes que se iniciaram nos anos 1960, basicamente pensando a realidade além de empírica, simbólica. Os teóricos que participam deste debate são Hyden White, Antonio Celso Ferreira, Nicolau Sevcenko, Ligia Chiappini e Durval Muniz de Albuquerque Junior, os quais incentivam os estudos comparativos entre escrita da história e escrita literária, questionando as fronteiras entre arte e ciência; ficção e verdade; gêneros literários; narrativa histórica e narrativa literária.

Palavras-chave: Literatura Testemunhal; Nova História Cultural; História e Literatura; Ditadura Militar

Abstract

This article aims to analyze, together with the New Cultural History, the composition of the social imaginary in the end of the 1960's in Brazil, that is to say, the military regime. The object of study are the books “What's up guy?” by Fernando Gabeira (1979) and “1968: the year which did not finish” by Zuenir Ventura (1988), authors who witness and discuss politics, clandestinity and the behavior of the young agents of this period. This study is important due to the fact that these two works, although published in distinct moments, are placed in a context of television, behavioral and mainly documental censoring. The theme of the Testimonial Literature, along with Márcio Seligmann-Silva, is approached to delineate the characteristics of this genre which constitute the works of the two authors; witnesses, agents, subjects and expectators of the narrated historic events. The article explores the dialogues that occur between History and Literature that initiated in the 1960's, basically thinking about the reality beyond the empiric, the symbolic. The theoreticians involved in this debate are Hyden White, Antonio Celso Ferreira, Nicolau Sevcenko, Ligia Chiappini and Durval Muniz de Albuquerque Junior, those of who encourage the comparative studies between writing of history and literary writing, questioning the borders between arts and science; fiction and reality; literary genres; historic narrative and literary narrative.

Keywords: Testimonial literature; New Cultural History; History and Literature; Military Dictatorship.

1 Graduando em História pela Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO. Voluntário do grupo PET-Letras. E-mail: joaosinhori@hotmail.com

2 Mestre em Movimentos Sociais na História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora da Unicentro. E-mail: deletunicentro@yahoo.com.br

Introdução

Aliás o narrador não teria meio de lançar-se numa empresa deste gênero se o acaso não o houvesse posto em condições de reunir vários depoimentos e se se não tivesse visto forçado a ingerir-se no que deseja relatar. Isto lhe dá aparências de historiador. Um historiador, embora novato, possui documentos. O narrador tem os seus: primeiro o seu testemunho, depois o de outros, sendo, por ofício, levado a catar confidências de todas as personagens desta crônica, afinal os textos que lhe caíram nas mãos.
Albert Camus

Este artigo é fruto de inquietações e reflexões sobre as possíveis relações que a História pode ter com a Literatura, pois tais posturas teóricas e metodológicas já garantiram seu lugar diante da pesquisa histórica. Trata-se de dar continuidade aos trabalhos que tentam ampliar os desafios interdisciplinares e incentivar o estudo da cultura nas suas ilimitadas variações. Servindo-se da obra literária como forma de expressão cultural, adquirimos contato com as forças simbólicas que nos levam a pensar a “realidade” de determinada época em seu determinado espaço, pois se acredita, acima de tudo, que esse “real” que angustia os historiadores, além de empírico e objetivo, é simbólico e subjetivo.

Defino minhas fontes históricas fazendo uso das obras literárias *O que é isso companheiro?*, do atual deputado federal Fernando Gabeira, publicada em 1979, e de *1968 - o ano que não terminou*, do jornalista Zuenir Ventura, publicada em 1988. Estes dois livros foram incorporados a esta pesquisa pois ela tem como objetivo pensar a constituição de um imaginário histórico coletivo no final da década de 1960 no Brasil, principalmente no ano de 1968, que é historicamente conhecido como um ano conturbado, de repressão e rebeldia, direita e esquerda, cultura e contra-cultura.

O livro de Fernando Gabeira narra em primeira pessoa os primeiros contatos do autor com as manifestações de 1968, sua vida de

jornalista de “esquerda” até a infiltração em grupos revolucionários que tinham como bandeira a luta armada; sua participação no sequestro do embaixador americano em 1969, a fuga, a clandestinidade, a prisão e as torturas. O autor termina a narração dentro de um avião saindo do Brasil para o exílio, que perdurou por 10 anos.

Estruturado de forma diferente, o livro de Zuenir Ventura limita seu texto ao fatídico ano de 1968. Através de um trabalho de reconstituição histórica a partir de entrevistas, jornais, documentos e livros, ele remonta o cenário político e comportamental da juventude revolucionária da época. As duas obras destacam acontecimentos importantes e decisivos daquele ano como a morte do estudante Edson Luis Lima Souto, a passeata dos 100 mil e o decreto do Ato Institucional número 5. O cenário destes acontecimentos é o Rio de Janeiro, embora Gabeira mencione São Paulo algumas vezes, portanto podemos concluir que pensamos em um imaginário urbano que se contextualiza com a ditadura militar que tem início em 1964.

Inicialmente, o artigo aborda as relações entre História e Literatura partindo dos pressupostos da Nova História Cultural, assim, são analisados os diálogos que se constituíram entre História e Literatura, a partir dos anos 1960, buscando perceber a interligação desses saberes. A escolha predominante por autores brasileiros foi feita para delinear os avanços de tais pesquisas em território nacional, são eles Antonio Celso Ferreira, Nicolau Sevcenko, Durval Muniz de Albuquerque Junior e Ligia Chiapinni; o único estrangeiro é o inglês Hyden White, precursor destas ideias. No segundo momento, em “A(s) Testemunha(s)”, adentramos no território da Literatura Testemunhal, tal reflexão se torna essencial se considerarmos os objetos de estudo como tal. O cunho testemunhal das fontes e suas funções são analisados juntamente com o autor

Marcio Seligmann-Silva, que ajuda a compreender as características adquiridas pelo autor-testemunha, caso das duas obras literárias analisadas aqui e que conduzem o estudo do imaginário social. Estas são as propostas para o desenvolvimento deste artigo, que parte do pressuposto de que a Literatura pode ser muito útil aos estudos históricos pois “[...] as duas coisas operam concomitantemente, como fossem sistemas de ondas, uma delas sendo do gênero literário que a escrita da história pode adotar (tragédia, comédia, tragicomédia etc.) e a outra da evidência. (...)” (Davis In: PALLARES-BURKE, 2000, p. 107)

História e Literatura

Por que será que os historiadores temem tanto a Literatura? Por que esta obsessão por defender nosso ofício da invasão literária? Por que precisamos fazer da literatura este outro, este estrangeiro, este invasor que nos ameaça? Sempre nos defendemos dizendo que o nosso lado é o da realidade e o da verdade.
Dural Muniz

Mesmo que a história sempre tenha se utilizado de clássicos literários para a compreensão do passado, e apesar de Lucien Febvre ter se dedicado aos estudos literários já nos anos 1940, analisando a obra de Rabelais e dando prosseguimento ao estudo das mentalidades, os debates que levantaram questões essenciais à historiografia, tendo como foco o peso da Literatura diante da pesquisa histórica se iniciam nos anos 1960, em um contexto historiográfico em que as análises macro-estruturais, coletivas e consequentemente generalizantes estavam perdendo força. Mesmo se comunicando com outras áreas de pensamento, como a economia e a sociologia, a História se deixava levar por caminhos duvidosos, estranhos àqueles que a pensavam de maneira mais complexa, incoerente, contraditória, de certa forma mais individual que coletiva, mais simbólica e cultural.

Neste ínterim surge a chamada Nova História Cultural, que basicamente pensa a realidade, além de empírica, simbólica; realidade que concentra em seu cerne as várias formas de representações dos grupos humanos, sejam elas sociais, culturais, artísticas, políticas ou de signos, com a percepção de que essas representações dão sentido ao que chamamos de realidade. Desta forma, é negada a História “limpa e pura” que tomava conta da produção histórica na primeira metade do século XX. A crença na realidade do fato histórico estava se desfazendo, a materialidade e objetividade começavam a ser questionadas, desta forma, a volta da narrativa, de seus personagens, das relações, dos sentimentos, do imaterial, do subjetivo e do simbólico emergem como consequência do processo de pensar as formas de escrita da história.

Esta História Cultural que questiona as investigações históricas e sua objetividade interpretará o discurso do historiador como sendo uma construção da realidade, e não a própria. Essa interpretação, segundo Albuquerque Júnior, desmascara a identidade de quem pesquisa, investiga, reflete e constrói a História, sendo assim, a imparcialidade do discurso, sua coleta de dados, sua linha teórica, seu ponto de vista, sua seleção de fontes, o enfoque e o objeto a serem estudados se desnudam, ficam cientificamente “enfraquecidos”. Assumindo esta posição clara sobre a composição do discurso histórico, a História Cultural acredita que todo evento histórico é cultural e simbólico.

Para a história cultural, portanto, a invenção do acontecimento histórico, de qualquer objeto ou sujeito da história, se dá no presente, mesmo quando analisa as várias camadas de discursos que o constituíram ao longo do tempo, pois esta historiografia é atravessada pelos tropos da ironia que traz a participação do discurso do historiador na construção da realidade que narra para o centro da reflexão. O historiador irônico não é aquele que se coloca fora do acontecimento que enuncia, do tempo que narra, mas que sabe que seu próprio discurso é mais uma dobra no inabarcável arquivo de enunciações que insti-

tuem dados sujeitos e dados objetos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.26)

O embate teórico interdisciplinar torna-se fundamental para que os estudos comparativos entre escrita da história e escrita literária sejam realizados questionando as fronteiras entre arte e ciência; ficção e verdade; gêneros literários; narrativa histórica e narrativa literária. Talvez o maior expoente dessas ideias seja o historiador Hyden White, irônico e muitas vezes discriminado, o autor contesta a cientificidade historiográfica de várias formas, afirma ser a História inimiga tanto da arte como da ciência, mesmo que inescrupulosamente reivindique os privilégios artísticos e científicos. A distinção entre um e outro nesse caso é inviável já que o artista expressa sua visão de mundo, sua opinião, e o cientista suas hipóteses e sua interpretação.

Fazendo uso da literatura oitocentista e novecentista, White denuncia a hostilidade que se firmou pelo lado dos escritores e pensadores para com a consciência histórica. Levando em conta a militância positivista do século XIX e a incredulidade na junção entre arte e ciência na construção do conhecimento histórico, os historiadores são acusados de terem adquirido uma “sensibilidade reprimida”, essa que indicia o desprezo pela experiência histórica e seus reais significados, ou seja, ao mesmo tempo em que o historiador constrói heróis, revoluções e civilizações antigas, ele reprime ou até mesmo mata seu espírito criativo e sensível.

(...) Em resumo, o golpe desferido contra o historiador por parte dos escritores modernos é também um golpe moral; mas, enquanto o cientista o acusa apenas de uma falha metodológica ou intelectual, o artista o indicia por uma falta de sensibilidade ou vontade. (WHITE, 1994, p. 44)

Esse será o fardo do historiador segundo White, tentar descobrir de que forma se libertar de

teorias e métodos que limitam seu ofício, para que possa lançar mão de novos artefatos de produção historiográfica.

(...) E segue-se que o fardo do historiador em nossa época é restabelecer a dignidade dos estudos históricos numa base que os coloque em harmonia com os objetivos e propósitos da comunidade intelectual como um todo, ou seja, transforme os estudos históricos de modo a permitir que o historiador participe positivamente da tarefa de libertar o presente do *fardo da história*. (WHITE, 1994, p. 53)

Estabelece-se assim uma nova relação do historiador com o passado. Por meio dos códigos literários os documentos evocam lembranças e as memórias ganham movimento. O estudo do passado teria como objetivo fornecer perspectivas e soluções para o tempo presente, ou seja, permitiria a interferência do historiador sobre o mundo social. Isso é possível pela intersecção entre as técnicas de análise e de representação da arte e da ciência que irão dialogar culturalmente com sua época. Conforme White, esse dialogo não implica em continuidade, mas sim em ruptura:

(...) O historiador não presta nenhum bom serviço quando elabora uma continuidade especiosa entre o mundo atual e o mundo que o antecedeu. Ao contrário, precisamos de uma história que nos eduque para a descontinuidade de um modo como nunca se fez antes; pois a descontinuidade, a ruptura e o caos são o nosso destino. (...) (WHITE, 1994, p. 63)

Um dos autores que se inserem nessa discussão no Brasil é o historiador Antonio Celso Ferreira, que defende uma renovação teórico-metodológica com a ampliação das fronteiras móveis e desafios disciplinares. Ferreira volta há dois séculos para demonstrar como ocorreu esse distanciamento entre história e literatura. Ele afirma que com o avanço do racionalismo, e a história ganhando seu estatuto de ciência no século XIX, as forças ficcionais e poéticas da narrativa histórica foram praticamente extintas. Os estudos historiográficos, juntamente com a

elaboração de teorias, fecharam-se para a parte criativa da produção histórica. Ela estava, desde então, fadada a promoção do cientista como homem objetivo, tendo o artista como integrante do “espaço maldito dos rebeldes”:

(...) Poesia, filosofia, arte e ficção seriam progressivamente desqualificadas como modos de conhecimento da realidade, passando a habitar um terreno quase etéreo: lugar de fantasia para o artista ou de metafísica para o intelectual; espaço maldito dos rebeldes ou ilha de pura fruição estética para o homem refinado. De outro lado habitariam a ciência dos homens sensatos e progressistas, com suas leis e seus postulados de objetividade, racionalidade ou referencialidade, cumprindo funções utilitárias. (...) (FERREIRA, 1996, p.35)

O que fica em evidência, é o fato que os historiadores interessados no enlace com a literatura, seriam condenados a uma espécie de limbo, e que o preço da sua rebeldia seria o exílio do mundo considerado científico nesse sentido. Podemos afirmar que Ferreira propõe uma história multissignificativa e capaz de transformações. Através da influência whiteniana, o autor indica as grandes linhas do debate sobre as relações história-literatura, e da crítica aos conservadores e cientificistas que descartam a mobilidade das fronteiras de conhecimento e suas formas de expressão e representação:

(...) A história, ao contrário do que sua concepção científica afirmaria, não se distingue da *filosofia da história*. Além disso ela seria *uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa* que é, em geral, *prefigurado poeticamente por estruturas de enredo* e uso de *tropos retóricos*. Em resumo, nossa atividade intelectual seria ao mesmo tempo *poética, científica e filosófica*. (...) (FERREIRA, 1996, p.29)

É incontestável a afirmação de que a linguagem está no centro de qualquer atividade humana, sendo ela produzida ou produtora das relações sociais de determinado lugar em determinada época. Uma das formas de produção discursiva é a literatura, esta muitas vezes não se ocupa da realidade mas das possibilidades.

Outro autor engajado na aproximação entre História e Literatura é o brasileiro Nicolau Sevcenko. É no seu livro que encontramos estudos que sugerem o material literário como fonte para pesquisa histórica, uma vez que a produção literária de um autor, que se insere sempre em um universo social determinado, que reflete parcialmente a sociedade em que vive, o que pensa parte dela, e quais as características do seu meio social. A interdependência entre História e Literatura é nítida:

(...) Nem reflexo, nem determinação, nem autonomia: estabelece-se entre os dois campos uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação. A partir dessa perspectiva, a criação literária revela todo seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância complexa, repleta das mais variadas significações e que incorpora a história em todos os seus aspectos, específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção. (...) (SEVCENKO, s/d, p. 246)

A indignação, a luta, a dor, a felicidade, os sonhos e o porvir fazem parte do texto literário, estas características inseridas no texto emergem da realidade do autor; a pobreza, a riqueza, a marginalidade, o conformismo e a inquietação surgem primeiramente na vida efetiva de quem escreve, principalmente em momentos de tensões políticas, econômicas e sociais – muito visadas pelos historiadores – que intrigam e desestabilizam o ser humano. Desse modo a história serve de instrumento para legitimar ou não, partes do discurso literário.

(...) Afinal, todo escritor possui uma espécie de liberdade condicional de criação, uma vez que seus temas, motivos, valores, normas ou revoltas são fornecidos ou sugeridos pela sua sociedade e seu tempo – e é destes que eles falam. Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais?

“A(s) testemunha(s)”

Durante muito tempo os estudos que envolviam possíveis diálogos entre História e Literatura causaram polêmica, hoje, apesar de algumas resistências, a literatura já compõe o repertório das fontes históricas. Partindo dos pressupostos há pouco analisados da Nova História Cultural, podemos pensar a fonte literária como forma de expressão, que ao mesmo tempo em que adquire aspectos artísticos, adquire aspectos reais que se valem pelo seu peso simbólico. Podemos considerar que esta fonte é produzida pelo seu tempo, por isto essa forma de expressão consequentemente é uma obra cultural.

No caso deste trabalho, avaliamos outro gênero literário, que é o da Literatura Testemunhal, para pensarmos a constituição do imaginário social na época da ditadura militar. Levando em conta o contexto histórico das obras, ou seja, a ditadura militar no Brasil, concluímos que *O que é isso companheiro?*, de 1979, e *1968: o ano que não terminou*, de 1988 foram, entre outros, os primeiros vestígios a serem publicados desvendando detalhes, manobras e modos de coerção aplicados pelo regime militar. As duas obras adquirem cunho testemunhal, pois os autores Fernando Gabeira e Zuenir Ventura, além de espectadores, eram agentes, sujeitos dos acontecimentos que permearam o final da década de 1960. Através do discurso, das opiniões, conclusões e contradições dos autores-testemunhas podemos pensar na construção de um imaginário social que se estabeleceu em um período conturbado em que a censura televisiva, artística, política, comportamental e principalmente documental era determinante. Neste sentido, Chiappini afirma que:

Não é de hoje tampouco que a arte e a literatura são vistas como formas de conhecimento, como testemunhos sobre fatos e processos históricos, como intérpretes e produtoras de opinião, contraditórias e comprometidas com grupos dominantes ou dominados, com maiorias e minorias sociais, étnicas, culturais. Mas diversos estudos já demonstraram que as obras de alta elaboração estética confrontam e contrastam dialógicamente os valores e, como tal, permite ao leitor problematizá-los. (CHIAPPINI, 2000, p. 23)

O que é isso companheiro?, de Fernando Gabeira, trata do seu envolvimento com as manifestações que ocorreram em 1968, suas escolhas políticas, a vida de guerrilheiro clandestino e a luta armada; o livro agrega com detalhes o caso do sequestro do embaixador americano, em 1969, no Rio de Janeiro, que Gabeira ajudou a articular. Este episódio ficou nacionalmente conhecido com o lançamento do filme homônimo, em 1997, sob a direção de Bruno Barreto. Diferentemente da obra de Zuenir Ventura, Gabeira escreve com base em suas lembranças, sua memória; não utiliza fontes jornalísticas ou entrevistas para recompor seus passos. Ao passo em que foi um dos primeiros escritores a revelar os maus-tratos e torturas dos porões do regime militar, inteligentemente se definiu apenas guia dos acontecimentos:

Posso contar como vi aquela luta interna. Posso tentar simplificar para que todos entendam o que era exatamente. Mil vozes mais autorizadas que a minha vão surgir. Sou apenas um guia que vai apontar para que lado foi a caravana. Os atalhos que tomou vão aparecendo nos outros casos que forem contados em público. (GABEIRA, 1986, p. 33)

Quem nos leva por estes atalhos é Zuenir Ventura, que como já foi dito, constitui sua obra de maneira diferente, utilizando-se de jornais, revistas, entrevistas, músicas e documentos oficiais da ditadura para recompor o cenário urbano-comportamental que se instalava em 1968. Tido como livro-reportagem, pois contém características jornalísticas e de informação, a obra não perde seu cunho testemunhal por causa da sua literariedade, onde ficam claras as opiniões,

avaliações e posicionamentos do autor acerca dos episódios que ele testemunhou.

Na verdade, a aventura dessa geração não é um folhetim de capa-e-espada, mas um romance sem ficção. O melhor do seu legado não está no gesto – muitas vezes desesperado; outras, autoritário –, mas na paixão com que foi à luta, dando a impressão de que estava disposta a entregar a vida para não morrer de tédio. Poucas – certamente nenhuma depois dela – lutaram tão radicalmente por seu projeto, ou por sua utopia. Ela experimentou os limites de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos. (VENTURA, 2008, p. 18)

Podemos afirmar que a obra de Gabeira tem uma escrita menos generalizante, mais pessoal e individual, justamente por ser narrada em primeira pessoa. Em contraposição, Zuenir Ventura fala em nome de uma geração “[...] romântica geração de Aquário [...]” (p. 18) “[...] geração solar, escancarada e comunicativa [...]” (p. 19) “[...] geração tagarela [...]” (p. 31) “[...] geração, que se autodenominava orgulhosamente de ‘pra frente?’” (p. 33) “[...] geração de jovens intelectualizados [...]” (p. 39) “[...] a última geração loquaz’ [...]” (p. 52) “[...] espetacular, pública e gregária geração de 68.” (p. 81) “[...] ‘Geração Paissandu’, isto é, da vanguarda intelectual. (...)” (p. 53) . Atrai para seu texto não só a política, mas principalmente o comportamento, o jeito de se vestir, de cortar (ou não) o cabelo, da música, do teatro, do cinema, do sexo, das drogas, dos livros, ou seja, da cultura nascente que sofria influência do maio francês. Narra acontecimentos, manifestações, festas, reuniões e encontros para delinear uma geração da qual fazia parte, em um tempo em que, segundo ele, era um tempo sem meios tons.

Os nossos heróis são os jovens que cresceram deixando o cabelo e a imaginação crescerem. (...) Era uma juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao *político*: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento. (VENTURA, 2008, p. 19)

Como podemos perceber, a literatura

testemunhal absorve significativamente uma função identitária, ela tem o poder de aglutinar “[...] populações, etnias e classes em torno de uma mesma luta [...]” (Seligmann-Silva, 2005, p. 90). Este caráter se torna perceptível nas duas obras analisadas em que é retratada a luta contra um regime autoritário, a união de uma parcela da população, em seus diferentes segmentos, seja na luta armada, seja o vínculo partidário, o apelo intelectual ou, simplesmente, a participação coadjuvante, representando a oposição ao governo. Nos termos dos próprios autores, eles representam a “classe” dominada lutando por liberdade contra a “classe” dominante. Não podemos nos equivocar e pensar o testemunho como gênero auto-biográfico ou como historiografia, mas sim, refletir sobre seu peso simbólico e até que ponto o “real”, a imaginação e os conceitos se distinguem.

Já aqui na teoria do testemunho, ao em vez do acento na subjetividade e indizibilidade da vivência, destaca-se o ser “coletivo” da testemunha (Achugar 1994: 16). Evidentemente o ponto de vista é essencial aqui e o testemunho é parte da política tanto da memória como da história. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89)

Se a História é composta por contradições, não é diferente com os textos literários, inclusive o testemunho. Um dos motivos da seleção de *O que é isso companheiro?*, e de *1968: o ano que não terminou*, para compor este trabalho nasceu das divergências e contradições encontradas quando as obras são comparadas. Esta comparação é feita para delinear o cunho testemunhal das obras que explicitamente mostram suas opiniões e pontos de vista. Para Ventura:

Era difícil ser indiferente naqueles tempos apaixonados. Também, havia muito o que discutir. Discutia-se nas universidades, nas assembleias, nas passeatas, nos bares, nas praias: a altura das saias, o caráter socialista da revolução brasileira, o tamanho dos cabelos, os efeitos da pílula anticoncepcional, as teorias inovadoras de Marcuse, as idéias de Luács, o revisionismo de Althusser. (VENTURA, 2008, p. 72)

Enquanto que, para Gabeira:

Havia muita bandeira vermelha e preta para nosso gosto. E certas palavras de ordem – “Proibido Proibir” – soavam muito anarquistas para quem estava se preparando para luta armada e propondo um tipo de organização muito mais rígida que a do PC. (GABEIRA, 1986, p. 86)

Observe que para Gabeira o comportamento revolucionário dos jovens manifestantes de 1968 estava deslocado, irresponsavelmente anárquico para quem pretendia algo mais. Por outro lado, Ventura pensa na revolução política juntamente com a comportamental, a liberdade sexual, intelectual e a rebeldia é que caracterizaram aqueles “tempos apaixonantes”.

O autor Marcio Seligmann-Silva estuda a importância da literatura testemunhal para dar sua visão da história em contraposição aos documentos oficiais. O século XX se torna específico para este gênero, pois foi um século de grandes traumas, catástrofes e imposições sociais, desde as guerras mundiais até as ditaduras militares da segunda metade do século XX, na América Latina, muitas vezes o que restou destes eventos foram os relatos individuais ou coletivos das testemunhas das tragédias. Isso se torna precioso ao passo que muitos documentos foram extraviados, propositalmente ou não, para extinguir ou senão evitar vestígios que denotassem o iníquo. Neste ponto se concentra mais uma função da literatura testemunhal na pesquisa histórica, desfazer-se do oficial para construir uma contra-história.

A literatura de testemunho antes de qualquer coisa apresenta-se como um registro de história. Na qualidade de contra-história ela deve apresentar as provas do outro ponto de vista, discrepante do da história oficial. Não existe aqui o topos da singularidade nem o da unicidade do evento testemunhado: enfatiza-se a continuidade da opressão e da sua onipresença no continente “latino-americano”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 89)

Aqui se encontram dois pontos de vista discrepantes da história oficial, aceitavelmente

discrepantes entre si. As ponderações dos autores sobre o período ao invés de limitar nossa compreensão amplia nosso horizonte de questionamentos, interpretações e problematizações. Podemos analisar algumas avaliações de Ventura:

Na mesma época, em outro país, a Alemanha, o igualmente célebre filósofo Jürgen Habermas chamou os jovens iracundos de 68 de ‘fascistas de esquerda’, mas hoje, reconhece que toda a atualidade cultural, da ecologia ao individualismo, começou a brotar naquele ano. (VENTURA, 2008, p.17)

A geração de 68 talvez tenha sido a última geração literária do Brasil [...] (VENTURA, 2008, p. 52)

e diferentes avaliações de Gabeira:

Até que ponto não éramos modelos de um stalinismo agonizante em tantos pontos do mundo? Perguntas feitas na cama, nas muitas celas pelas quais passei. (GABEIRA, 1986, p. 209)

O assustador naquela período da exaltação ao militarismo foi o quanto andamos perto de uma visão muito rígida e burocratizante, incapaz de libertar não apenas as forças culturais dos setores onde atuávamos, mas incapaz inclusive de liberar nossa própria potencialidade. (GABEIRA, 1986, p. 183)

Como já foi dito, os textos literários integram o repertório de fontes históricas, é inevitável a tentativa de compreender os eventos históricos através da Literatura, neste caso ela representa a luta social travada no final da década de 1960 entre o povo e o regime militar. Servem de fonte para problematizar e pensar o imaginário social de seu tempo. Este tipo de análise das obras e seu contexto busca em linhas gerais:

Analisar como são criadas nos textos as representações sociais, nacionais, regionais, morais, ideológicas, científicas, religiosas, sexuais ou de gênero e etnia; as visões da cidade ou do campo, da natureza e da técnica, do passado e da modernidade, das lutas sociais, do mundo profissional, da riqueza e da miséria, do trabalho e do lazer, da norma e do desvio; as manifestações do imaginário histórico coletivo e da subjetividade de homens e mulheres. (FERREIRA, 2009, p. 83)

Conclusão

Tanto White como seus discípulos brasileiros não conseguem admitir o crivo da verdade absoluta na pesquisa historiográfica, não visam o documento como algo concreto e imutável, nem o homem como ser objetivo e insensível; concordam que todas as narrativas históricas contêm um elemento de interpretação, além disso, o próprio material coletado, o olhar lançado sobre as fontes e a classificação específica de “dados” e “fatos” conduzem o historiador a explicar, ou senão, interpretar parcialmente e de forma particular os processos históricos. Este artigo tenta dar continuidade a militância historiográfica pela aproximação entre História e Literatura, seja remontando a pesquisa histórica através de fontes literárias, ou até mesmo, a inserção da narrativa literária, de forma compatível, com a narrativa histórica.

Se passarmos pelos bosques da ficção juntamente com o semiólogo e romancista Umberto Eco, conheceremos as convergências existentes nos diferentes caminhos e trilhas que aproximam a ficção e a vida real. Eco nos diz que toda a investigação e pesquisa científica têm como ingrediente referências do mundo ficcional. O impacto histórico do século XX tornou reais fatos e objetos considerados ficcionais, as duas guerras mundiais, a bomba atômica, o avião, o computador, o celular etc. Ou seja, o que ontem era ficção, hoje é realidade, o que ontem era imaginação, hoje é palpável. Exemplo disto é a revolução tecnológica ou a turbulenta mudança de mentalidades nas diferentes partes do mundo. É a velocidade e a violência dos choques culturais que fazem com que o historiador não possa mais deixar suas conjecturas de lado ao querer interpretar determinada época ou sociedade.

E, assim, é fácil entender por que a ficção nos

fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças, aprendem a viver, porque simulam situações que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. (ECO, 1994, p. 137)

Seria saudável à historiografia desmascarar a história-verdade, e, através de transformações, tanto na narrativa como no tratamento de fontes, divulgar uma História que possa ser difundida e que o leitor interessado se sinta livre para fazer suas escolhas e preencher suas lacunas interpretativas. Este é o objetivo deste trabalho que fez uso das fontes literárias *O que é isso companheiro? e 1968- o ano que não terminou* para estudar o imaginário social, histórico e coletivo que se constitui através dos diferentes acontecimentos narrados pelos autores em seus diferentes pontos de vista, sempre compreendendo o caráter simbólico diante da pesquisa histórica; pois “[...] a história é um trem fantasma, sem nenhum razoável manual de uso para os seus ingênuos passageiros”. (GABEIRA, 1994, p. 58)

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado – ensaios de teoria da História**. Bauru, SP: Edusp, 2007.

CHIAPPINI, Lúcia. “Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos”. **Literatura e Sociedade**. n. 05. São Paulo. USP/DTLLC, 2000, p. 18-28.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Antonio Celso. “História e Literatura: Fronteiras Móveis e Desafios Disciplinares” –

Revista Pós-História, UNESP, São Paulo, 1996.

FERREIRA, Antonio Celso. “A Fonte Fecunda”. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tania Regina de. (org) **O Historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** 32. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GABEIRA, Fernando. **Etc & Tao: crônicas de fim de século**. Porto Alegre: L&PM, 1994.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. **As muitas faces da história: Nove entrevistas**. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: 34, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, s/d.

VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou**. 3.ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura**. Trad. Alípio C. França Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

Artigo enviado em: 27/07/2010

Aceite em: 09/08/2010

Uma leitura da sátira como crítica social em Viagens de Gulliver

p. 93 - 105

Kelly Cristina Rissá
Eunice Pereira Guimarães

Resumo

Reconhecendo a importância do conhecimento dos clássicos para a formação pessoal, bem como para compreensão da língua e da cultura estudada, para o professor de língua inglesa, o retorno a esses clássicos se torna um subsídio interessante para uso em sala de aula. Assim este trabalho busca desenvolver uma leitura crítica da obra Viagens de Gulliver de Jonathan Swift, dispensando uma maior atenção na crítica social apresentada por meio da sátira, buscando se estabelecer como referência de leitura para futuros professores de língua inglesa. Para tanto serão utilizados os seguintes autores: Pasold (1999), Priestley e Spear (1931), Craz (1967), Sampson (1970), Swift (1965). Em vários momentos da obra de Swift percebe-se a sátira como crítica social, assim são destacados em cada uma das quatro partes do texto onde e como isso acontece. Ao fim da análise percebe-se que a sátira e a crítica promovidas pelo autor inglês transcendem seu tempo, permitindo uma reflexão sobre diversos aspectos da sociedade atual. Assim fica a proposta de trabalhar esse clássico em sala de aula de língua estrangeira como uma experiência cultural de leitura e reflexão dos aspectos referentes à língua e a seu povo falante.

Palavras-chave: abordagem de gênero; sátira; crítica social; Jonathan Swift; Viagens de Gulliver.

Abstract

The English classics are interesting resources to use in the language classroom, considering their importance to personal formation, as well as to the understanding of the target language and culture. Thus, aiming at being a referential work for future teachers of English, this is a critical reading of Jonathan Swift's Gulliver's Travels. The focus of this study is on the social critique that Swift creates through satire. It is possible to notice that the English writer constructs a critique that crosses temporal boundaries and allows us to think about many aspects of current societies. Thus, the purpose of this study is to work with the classic work by Swift as a cultural experience of reading, and reflect on aspects of a language and its speakers.

Keywords: gender approach; satire; social criticism; Jonathan Swift; Gulliver's Travels.

Introdução

Reconhecendo a importância da literatura para identidade de um povo e uma língua. E

tomando livremente o exemplo de Danti Alighieri e a formação do latim clássico na unificação da Itália para ilustração da força desta arte. Afirmamos a importância do estudo dos textos literários de

1 Graduada em Letras Inglês e Literatura de Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: kellyriss@yahoo.com.br

2 Especialista em EFL TEACHING APPROACHES pela Faculdade Estadual de Filosofia Ciências e Letras de Guarapuava. Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: epguimaraes@gmail.com

tradição inglesa para formação de professores de língua inglesa, bem como a apresentação destas obras aos alunos para identificação do uso desta língua. Assim, revela-se a importância de estudos que busquem analisar a cultura e os elementos circunscritos em uma obra literária para a formação do futuro professor e para os cidadãos em formação.

Os clássicos literários são citados como leitura obrigatória para alunos de nível superior. Porém cada uma dessas obras traz muito mais que apenas uma história com personagens fictícios ou não. Elas revelam valores, costumes e crenças de uma época, de um povo e claro de seu autor.

Pensando neste sentido, revelou-se a obra de Jonathan Swift, que além de trazer esses aspectos, apresenta uma característica diferenciadora que a identifica com sua época e seu autor: a sátira social. Vários autores se propõem conhecer um pouco mais sobre a crítica de Swift à sociedade da sua época. Bernadete Pasold (1999) analisa a crítica feita por meio da sátira utilizada como recurso discursivo no texto do autor irlandês. Priestley e Spear (1931), Thornley (1971) e Albert Graz (1967) também analisam a obra *Gulliver's Travel*. E o livro *The concise Cambridge history of English Literature*, apresenta um contexto detalhado da obra.

Considerando estes estudos anteriores, o presente trabalho busca desenvolver uma leitura detalhada da obra *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, evidenciando sua forte crítica social desenvolvida por meio da sátira. Aspecto marcante na obra do autor e que pode se tornar instrumento de leitura de mundo na vida dos alunos.

Assim, a leitura para identificação e análise da Sátira como crítica social na obra, revela-se como objetivo geral deste trabalho, procurando modular essa leitura para sua utilização da mesma em sala de aula.

Para alcançar este objetivo será feita uma contextualização da obra segundo seu espaço-tempo, bem como a sociedade a que se refere e de onde partiu, para então relacionar o livro *Viagens de Gulliver* com a tradição literária inglesa, identificando seu período literário e suas características.

Após estas localizações e as leituras das pesquisas realizadas sobre a crítica e a sátira social nesta obra, buscaremos identificar a sátira como um recurso para elaboração dessa mesma crítica social durante toda a obra; para assim, pretensamente, chegar a uma análise literária da obra que evidencia partes da cultura e do contexto social para, possivelmente, se estabelecer como material a ser levado para sala de aula, dando assim subsídios para que os alunos conheçam a língua conjuntamente como sua cultura e literatura. Partindo de uma visão, onde a língua não se estabelece separadamente de seu povo falante e seu contexto de utilização.

É importante conhecer a produção cultural do seu país, mas na era da globalização as influências interculturais estão cada vez mais presentes no cotidiano. E pensando historicamente, o povo brasileiro sofreu (e ainda sofre) grandes influências de outras culturas, línguas, usos e costumes. Assim, se torna necessário que os alunos desde cedo tenham contado com diferentes culturas. Este contato pode acontecer durante as aulas de língua estrangeira moderna. Uma vez, que na formação dos professores eles tem contado com a literatura do idioma estudado.

A literatura está intimamente ligada à formação e reformas de uma língua. Esta pode ser considerada uma das formas de união e identificação de um povo. É a expressão mais clara do uso de uma língua, daí a importância do estudo literário acompanhar o estudo lingüístico. Apresentar a língua acompanhada de sua carga cultural pode contribuir para formação de leitores

mais completos, com mais subsídios para seu desenvolvimento intelectual.

Logo, a leitura de textos e clássicos literários na graduação é um requisito básico para uma boa formação. Porém esses mesmos clássicos são deixados de lado durante a formação básica, uma evidência disto é a ausência de uma disciplina que contemple os clássicos universais no currículo, sendo estudada apenas a literatura brasileira.

Assim, este trabalho se torna relevante quando um de seus objetivos é se tornar material de consulta para futuras experiências em sala de aula e possível ponto de partida para pesquisas futuras.

O trabalho se apresenta com uma conceituação dos elementos analisados, seguido de uma contextualização da obra de Jhonatan Swift e a análise da obra *Viagens de Gulliver*. Tendo a pretensão de se tornar referência para professores que se interessarem em utilizar esse artigo em proveito de suas aulas para elevar o aprimoramento de seus educandos.

Conceito de sátira

Ao olhar ‘sátira’ nos dicionários em muitos verbetes a definição é de texto crítico com linguagem picante e jocoso ou que faz uso do humor. (Michaelis Moderno Dicionário da língua portuguesa, p. 1900). A explicação para o termo nos dicionários de língua inglesa também não se distancia muito: “A way of criticizing a person, an idea or an institution in which you use humour to show their faults or weaknesses.” (Oxford advanced learner’s dictionary, p. 1346)³.

Pasold, em *Utopia x Satire in English Literature*, faz uso da definição de Dr. John

Reagan para sátira: “any literary form which has as its main purpose to attack a problem, situation, or people in order to change the reader’s perception of the reality that surrounds him”⁴. (PASOLD, 1999, p. 48). Neste sentido a sátira seria um ataque a algo que o autor não concorda ou não aceita, com o intuito de chamar a atenção, provocando uma reflexão e uma mudança.

Tomando esse objetivo do texto com o recurso da sátira, o texto busca a catarse aristotélica, procurando estabelecer uma mudança no leitor por meio do texto lido. A catarse definida por Aristóteles seria a propriedade do texto (ou drama originalmente) em provocar uma mudança no leitor, uma forma de educar e conscientizar sobre determinados assuntos da sociedade ou do convívio social. (COSTA, 1992). O texto que busca na sátira uma forma de alcançar essa reflexão no leitor está se propondo a promover essa catarse. Mas o que caracteriza a sátira?

De acordo com Frye (apud Pasold, 1999, p. 48) a essência da sátira é o humor fundamentado na fantasia ou no absurdo. O autor monta um mundo fantástico, com personagens caricaturais que tomam atitudes ou possuem expressões parecidas com a realidade que deseja atacar. Assim, a primeira vista o texto parece não ter relação com nada real, porém durante a leitura as comparações vão se revelando e por meio do humor e, por vezes, da ridicularização, o ataque às pessoas, costumes ou instituições vai se concretizando.

Outro ponto central da sátira ou do autor satírico é o pessimismo. “This pessimism is reflected in absence of plot, in the sense that there is no real change.”⁵ (PASOLD, 1999, p. 48). O autor toma como destino, como acabada a situação ou pessoas a quem ataca, sem esperança de mudança,

3 “Uma forma de criticar uma pessoa, uma idéia ou uma instituição em que se emprega o humor para mostrar suas falhas ou fraquezas”. (tradução nossa)

4 “Uma forma literária que tem como propósito principal atacar um problema, uma situação ou uma pessoa buscando mudar as perspectivas dos leitores sobre a realidade que os cerca.” (tradução nossa)

5 “o pessimismo é refletido na ausência de enredo, no sentido de que não tem uma real mudança.” (tradução nossa)

o texto apenas reflete fatos, ‘a pessoa/ a realidade é assim.’ Usando essa sentença acabada, a crítica se torna mais convincente e provocativa, uma vez que desafia o leitor a provar o contrário que está ali descrito.

O pessimismo também é revelado no desaparecimento do herói. O herói clássico que representa um povo e luta pela liberdade sobre um silenciamento ou desaparece durante uma obra satírica. Nas obras que apresentam um personagem principal, este não reflete seu povo, em alguns casos esse personagem principal é justamente a pessoa ridicularizada ou atacada, assim não representa exatamente o herói da obra. Outra característica da imagem do herói é a idealização do ser perfeito, sendo a obra pessimista, não se permite essa idealização impedindo a composição de um herói nos termos clássicos (KOTHE, 1985).

As personagens encontradas em uma sátira são caricaturas com pouca profundidade psicológica. Não há uma preocupação com a descrição ou composição detalhada de uma personagem, esta fala por si só, por seus atos. Não existem personagens reais, no sentido de não haver uma construção mimética de pessoas para compor o texto. Os personagens são rasos, sem passado e sem profundidade no que diz respeito a sua composição no texto, mas também são cheios de simbolismos e posições simbolicamente construídas (PASOLD, 1999). Assim essa supressão de características na composição permite que o leitor não se detenha no personagem, mas na crítica; e o que falta para o personagem e completado pela experiência do leitor, deixando o texto mais pessoal e passível a reflexões.

Pasold (1999) também cita a lista de

qualidade da sátira que foi elaborada por Kernan. A primeira seria o retrato do grotesco e distorcido, a sátira usa o absurdo o grotesco para compor um cenário que realmente cause estranhamento, para remover o leitor do estado de repouso. Outro ponto que caracteriza a sátira é que o personagem que move o ataque deve aparecer com uma moral totalmente oposta ao mundo que condena, isso em todos os sentidos, ou seja, se os condenados são maus e gordos, quem ataca deve ser bom e magro. Suas intenções devem ser exatamente opostas aos outros, sem questionamentos sobre certo ou errado, o atacante deve estar certo de suas crenças e ser capaz de distingui-las dos atacados.

A sátira, mesmo em meio aos absurdos e exageros, busca referências reais para sua composição. Um autor satírico vai incluir lugares, anos, costumes e até mesmo nomes reais em seu texto para estabelecer uma relação clara com o que é atacado. Assim, não restam dúvidas quanto à natureza do texto. O texto satírico tem abrangência circular, ele começa com ataques locais e termina questionando uma instituição ou época toda. (ROBERT C. ELLIOT apud PASOLD, 1999, p 49). Assim, as referências reais são uma forma de começar o ataque, porém ao final na leitura e reflexão o leitor é levado a refletir sobre toda instituição a que aquela referência faz parte.

Another quality of satire is *bathos*, “the effect resulting from an unsuccessful effort to achieve dignity or *pathos* or elevation of style, an anticlimax, dropping from the sublime to the ridiculous. (PASOLD, 1999, p.49)⁶

O *bathos* descreve uma ação que busca por uma elevação da dignidade ou de paixão, porém não tem sucesso no seu intento. A sátira é um exemplo de *bathos*, os textos satíricos normalmente são recheados de ações que buscam uma melhora

6 “Outra qualidade da sátira é o bathos, ‘o efeito que resulta de um esforço sem sucesso de conseguir dignidade ou pathos ou elevar o estilo, um anticlímax, recaindo em uma situação ridícula.” (tradução nossa)

nas condições adversas apresentadas, porém os personagens não têm sucesso nessa busca. Provocando uma espécie de anticlímax, fazendo-os cair novamente no ridículo.

Os satíricos fazem uso de diversas ferramentas retóricas, entre elas estão: a ironia, a justaposição, a alusão, a alegoria, o burlesco e a paródia. A ironia pode ser situacional ou inversa; na situacional o leitor vê o personagem em uma posição em que ele não deveria estar, com características contrárias ao que exige a sua posição, ou com humor diferente ao que a situação pede; ou seja, personagem feliz perto de uma catástrofe. Na ironia inversa é invertido os comentários do satírico, o elogio se torna recriminação e uma situação passível de elogios é respondida com uma crítica.

A justaposição é a apresentação de duas situações com dois personagens diferentes em um mesmo contexto para que o leitor estabeleça comparações e possa perceber suas diferenças e similaridades. Já a alusão é um termo que retoma um conhecimento prévio de leitor para que as comparações e reflexões sejam estabelecidas.

A alegoria é uma forma de narrativa que usa do cenário fantástico para levar o leitor a refletir sobre diversas situações e procurar por sentido escondidos na obra. Quando o autor de sátira compõe uma alegoria ele busca evidenciar o simbólico, fazer com que o leitor estabeleça relações que não explicitamente ditas no texto e assim tire suas próprias conclusões. Um texto alegórico permite várias leituras, reflexões e interpretações dependendo do leitor e do contexto de leitura, diferente da 'alusão' que se refere a um fato conhecido do senso comum.

Burlesco é o texto que faz uso de uma forma conhecida, mas que se distancia do modelo na escolha do tema, na composição dos personagens e/ou no encaminhamento da história. Ou seja, usar a forma do texto épico para contar um fato trivial.

Um exemplo de obra burlesca é *Dom Quixote* que usa o formato do romance cavaleresco, mas possui personagens que não condiz com a forma e uma história que se distancia em muitos pontos das obras desta categoria. A paródia é uma forma de burlesco aplicado a um autor específico, é empregado outro sentido ou outros personagens em uma obra de outro autor para modificar os significados da obra e/ou do autor.

A crítica social

A crítica social se faz presente em vários momentos durante a história literária inglesa. Aspectos da sociedade abordados durante textos literários buscando uma reflexão sobre essa sociedade é uma constante na tradição da escrita inglesa. Assim em Swift esse aspecto não poderia ser deixado de fora.

Nos textos literários a crítica literária é representada de diversas maneiras, por meio da caracterização dos personagens, dos temas escolhidos, da composição do cenário. Mesmo uma obra que não tem essa crítica como objetivo principal pode promover uma reflexão ao apresentar certos aspectos, por exemplo, compondo personagens da nobreza, ao descrevê-los pode levar o leitor a pensar sobre essa classe social e seus costumes. Da mesma forma pode acontecer com a composição do espaço/tempo e o desenvolvimento da trama.

Neste trabalho o enfoque recai sobre a crítica por meio da sátira. Como foi apresentado anteriormente, a sátira é um ataque a uma pessoa, idéia ou instituição (PASOLD, 1999). Assim quando este ataque se dirige a toda uma estrutura social leva a seu leitor a visitar os costumes da época, estabelecendo assim um olhar crítico quanto à sociedade em que a obra está inserida. Porém algumas críticas sociais excedem esse limite de espaço/tempo e se tornam referencia

para provocar reflexões sobre novas leituras em diferentes épocas e lugares.

Contexto sócio-histórico da obra e do autor

Para iniciar a análise da obra, pensando sobre os conceitos de sátira e a idéia de crítica social, é importante recuperar o contexto sócio-histórico da obra; para melhor compreender as referências e alusões do autor durante sua narrativa.

A obra foi escrita durante o processo de formação política da Grã-Bretanha, que passou a compreender os países: Inglaterra, País de Gales, Escócia e Irlanda. O autor, sendo natural da Irlanda, tinha uma visão de dominados perante os dominadores ingleses. Além das disputas internas, haviam as lutas comuns a vários reinos, a disputa entre poder papal e poder real. A Inglaterra, sendo uma ilha e estando distante do centro da igreja católica, instituiu uma religião própria ligada ao rei e sua corte.

Nesta mudança de valores religiosos houve grande repressão aos católicos e todo aquele que se negava a seguir a religião do rei. Essas pessoas eram impedidas de seguir vida pública, política, não podiam trabalhar para a corte e tinham uma cota de bem e riquezas que poderiam ter, o que excedia essa cota era confiscado pela coroa. A Irlanda era o país com maior número de católicos foi o que mais sofreu sanções econômicas.

Com o veto à exportação de gado para o reino em 1666, os irlandeses começaram a criar carneiros, em 1669 o comércio de gado foi proibido para os mercados amigos da coroa inglesa (case todos os principais portos da época), causando o êxodo a milhares de produtores rurais.

Após anos de disputas pela coroa, passando por uma guerra civil onde o puritanismo saiu vitorioso, atos para assegurar a permanência do poder para uma família; a perseguição a inimigos

políticos e religiosos ainda é uma prática comum. Nesse cenário surgiram dois grupos políticos que acabaram dividindo toda a população. Eram os *Tories*: deram origem ao Partido Conservador; que defendiam o Rei, e os privilégios da Igreja Anglicana; e os *Whigs*: deram origem ao Partido Liberal, setores da aristocracia e comércio de Londres defendendo uma política de maior tolerância religiosa.

Durante o período mais grave dessas disputas, Jonathan Swift se aproximava de seus 20 anos e cursava, em Dublin, o Trinity College, estão presente neste ambiente universitário saturado das lutas políticas e religiosas. Com a Revolução Gloriosa, a dinastia protestante da casa de Hannover voltou ao trono, levando ao poder o partido dos Whigs. Nesse momento, Swift vai para Londres e ingressa definitivamente nas lutas políticas. Ele escreve várias sátiras em defesa dos Tories, partido a que fazia parte, e se torna um dos homens mais influentes da época.

Anos depois Swift foi nomeado Deão de St. Patrick, em Dublin. Mas mesmo ligado a igreja anglicana, o autor não se furtou de defender a Irlanda, que era obrigada a viver em extrema miséria. Deste período de opressão que datam as principais obras de Swift. As sátiras em defesa do povo irlandês se sucediam cada vez mais severas, até chegar a *Modesta proposta para evitar que os filhos dos irlandeses pobres sobrecarreguem os pais ao a nação e para torná-los benefício público* (1729), onde a autor propõe que as famílias engordem seus filhos e os comam em refeições bem servidas de carne, assim se resolveria o problema da fome e do excesso de crianças católicas. Outros textos de crítica continuaram circulando até a sua morte.

Uma leitura de Swift em Viagens de Gulliver

Gulliver's Travels, ou Viagens de Gulliver

como foi traduzido, ficou conhecido como a obra prima de Jonathan Swift. O apanhado de história das viagens do médico Lemuel Gulliver, com o tempo, alcançou status de cânone da literatura inglesa e se tornou leitura obrigatória em cursos de literatura inglesa.

O livro foi primeiramente publicado anonimamente com o propósito de parecer realmente um relato de viagem. O capítulo de abertura contribui para essa ilusão trazendo uma dedicatória e detalhes da vida de Gulliver e suas experiências passadas. O livro é todo narrado em primeira pessoa, sendo o personagem principal este narrador. Assim o personagem vai montando toda a trama com relato de fatos e de suas impressões desses fatos. Priestley e Spear (1931), em seu livro *Adventures in English literature* afirmam que “the narrative moves with such directness and simplicity and with such careful attention to mathematical proportions that it becomes almost plausible in its absurdity”.⁷ (p.48) E ainda pode-se acrescentar a evolução temporal a essa composição que torna a obra ‘plausível’. O personagem-narrador se preocupa em dar referências temporais e noções espaciais em cada uma de suas ‘viagens’, detalhando o tempo gasto em cada parada e em cada estada em auto mar.

Olhando para a sátira como forma de ataque ou crítica social, o próprio autor é referência neste campo, sendo este livro sua obra-prima, a obra se tornou um grande exemplo de como compor uma sátira. Para Priestley e Spear (1931) “the satire in this adventure becomes more evident in Chapter III, which follows, where the pretensions of English politicians and the royal court are made ridiculous by reduction to tiny scale” (p.48)⁸

Neste capítulo citado, Gulliver está visitando

Lilliput e descreve os costumes deste povo para se divertir e a organização da corte deste reino. Durante essa descrição Swift faz lembrar algumas disputas travadas na corte de sua época; por exemplo, a organização da corte do Reino Unido, que se mostrava totalmente arbitrária, com justificativas pouco convincentes. Ao colocar os critérios do rei de Lilliput (a altura do salto do candidato e a classificação pelas cores) na escolha dos seus servos e companheiros mais íntimos até o de menor importância, o autor busca uma reflexão sobre a organização social e os critérios que a define; colocando em ‘cheque’ a corte de seu tempo, que para o autor possuía critérios duvidosos na escolha de seus participantes

Nessa viagem do nosso interlocutor percebemos a construção de uma ironia de situação: Gulliver, sendo muito maior que os habitantes de Lilliput, foi preso por eles e ficou sobre as ordens de um rei e uma corte que poderia ser morta com um passo do narrador-personagem.

Ainda na viagem Lilliput, Swift faz menção a problemas sobre as crenças do povo e a política da época. A política do país dos pequenos é organizada em dois partidos: tacos altos e tacos baixos, que lutam pelo poder e se revezam na cor há anos. Essa organização em muito lembra a política inglesa da época, que também se dividia em dois partidos em luta pela liderança da nação. No livro, a preocupação dos políticos que estão no poder é com o número de pessoas no partido rival e em como impedir seu avanço ou sua atuação, não é feito debate de idéias entre os grupos; e o morador do país que relata essa situação não define as idéias dos dois partidos, apenas diz que são contrários. Assim, Swift nos leva a pensar sobre a

7 “A narrativa se move com tanta objetividade e simplicidade e com tanta atenção cuidadosa as proporções matemáticas que fica quase plausível em seu absurdo” (tradução nossa)

8 “A sátira nessa aventura se torna mais evidente no terceiro capítulo, no qual se observa, que as pretensões dos políticos ingleses e da corte real parecem ridículas com a redução em pequena escala” (tradução nossa)

contrariedade dos grupos políticos, em que ponto eles divergem, se há realmente uma diferença de idéias ou apenas uma disputa de poder, disputa de controle, etc.

Quanto às crenças, outra grande disputa em Lilliput é sobre a melhor forma de quebrar um ovo. Depois de um acidente sofrido com o imperador, enquanto ainda era príncipe, provocou um decreto dizendo que os ovos deveriam ser quebrados pela extremidade mais delgada, isso causou grande revolta na população. O interlocutor de Gulliver aponta que “onze mil homens, em diversas épocas, preferiram morrer a submeter-se ao decreto (...)” (SWIFT, 1965, p. 42). E até mesmo o livro sagrado desse povo faz colocações sobre o assunto. Com essa passagem o autor ataca claramente a disputa religiosa que o Reino Unido era palco. A imposição da religião do rei e sua corte a todo reino e o desencorajamento a religião católica na Irlanda são pontos importantes na sociedade da época, assim Swift reduz essa disputa a um tema cotidiano, buscando refletir sobre o real valor das crenças particulares na vida em sociedade.

Entre as características que definem a sátira, percebemos a presença do humor para formação da crítica, sendo esse humor fundamentado na fantasia e em alguns momentos no absurdo. Nesta viagem até o nome que é atribuído a Gulliver causa o estranhamento necessário para o humor, os habitantes de Lilliput o chamam de Homem Montanha. Outro momento de humor que se apóia no absurdo e tem elementos do grotesco é quando o ‘Homem Montanha’ é chamada para ajudar a rainha em seu castelo em chamas, e sem outras idéias urina no fogo para apagá-lo. Como um herói ele salva a rainha, mas a rainha não fica agradecida e sim horrorizada pelo ato do gigante, o impede de entrar no castelo. Toda a construção da cena é cômica, os fatos, os cenários, as reações. Essa situação ataca a aristocracia e monarquia

inglesa, com seus valores e pudores. A rainha preferia morrer queimada a ter seus aposentos molhados pela urina de um súdito, revela falsos valores sobre honra e vida. Também mostra a simplicidade do povo perante as etiquetas da aristocracia. E também lembra a ingratidão, ou pouco reconhecimento por parte das autoridades quanto as feitos dos súditos. Semanas antes Gulliver tinha capturado toda a marinha do reino inimigo para o rei, porém, depois do acidente no castelo, Gulliver volta a ser prisioneiro sem estima do rei.

O pessimismo também se faz presente nessa primeira parte do livro. Gulliver, depois de ser condenado pelo que faz ao castelo, resolve fugir da ilha em busca da sua terra natal, percebendo que este reino não tem perspectivas de mudanças. O rei e sua corte são fixos em suas convicções sem abertura para outras visões. Isso também fica explícito quanto buscam uma explicação para um homem tão grande e chegam à conclusão que ele caiu da lua, não admitindo que existissem terras com seres tão grandes. Mesmo diante do fato não mudam suas teorias e afirmações.

Em sua segunda viagem, a visita ao país dos gigantes, os papéis são invertidos, agora o personagem-narrador se torna o menor homem do reino. A principal característica desse povo é a simplicidade, tanto na fala, na escrita, quanto na organização da sociedade. A corte e a política ali estavam para regulamentar e manter a ordem das coisas, “esses povos não tinham ainda reduzido a política a uma arte, como os nossos sublimes espíritos da Europa” (SWIFT, 1965, p. 141). Usando da ironia, neste ponto Swift faz uma crítica clara a toda política da Europa, colocando a política com um fim em si mesma, e não mais com o objetivo pelo qual foi criada, organizar a sociedade. O rei de Brobdingnag não compreende o que seriam os segredos de estado que o visitante tanto fala, para ele a política é feita com o senso e

o conhecimento de todos. Quanto à importância dos políticos, o rei declara que um lavrador que consegue aumentar sua produção vale mais que qualquer político, mesmo os que tinham sido descritos por Gulliver. (p.140)

A ironia de situação aparece no próprio tema da história, Gulliver passa de gigante a pigmeu em algumas páginas, se tornando uma espécie de animal de estimação para os habitantes deste país. Outro momento irônico é quando o personagem deixa a ilha e chama os homens do seu tamanho de pigmeus levando um tempo para se acostumar que agora todos são assim novamente. Neste momento percebe-se outra crítica, o autor por meio da ligação dessas duas viagens mostra que não há um valor absoluto, os valores são atribuídos em comparação a outros fatos, crenças e hierarquias. Assim o alto pode ser baixo em outro contexto.

Neste reino a medicina, a cirurgia e a farmácia eram muito valorizadas, assim era possível ver vários avanços no campo da saúde, nas cidades havia vários lugares que cuidavam desses afazeres. Com essa descrição o autor faz alusão a pouca preocupação com saúde presente na Europa, onde a medicina ainda começava e os tratamentos ainda eram feitos por meio da fé e de crenças. Mais uma vez faz alusão à força da religião e das crenças na sociedade britânica, sempre colocando os pontos negativos da religião. Pensando que nesta época era vedado o uso de cadáveres no estudo da anatomia, e havia várias restrições sobre a prática da medicina.

Outro ponto importante sobre esse país é a organização militar. O país não estava em disputa com nenhuma outra nação, servindo-se apenas de um exército formado de cento e seis mil homens, sendo a maioria negociantes e lavradores, sem um ofício específico para os militares ou uma classe regulamentada para eles. Fazendo o rei uso de apenas alguns servos para

sua segurança pessoal. A pouca importância dada à formação militar em contrapartida com o bom andamento do reino e do cumprimento das leis mais uma vez revela aspectos da sociedade inglesa. No Reino Unido, havia a guarda real e toda uma classe regulamentada de militares treinados e uma formação de marinha de guerra. Porém, os gigantes mostram que com a elaboração de leis claras, sem muitas interpretações e costumes solidificados é possível manter a ordem sem uso de forma militar.

Outro ponto dessa sociedade que se torna relevante é quanto à busca das explicações. Quando o pequeno viajante vai para corte, vários filósofos se põem a estudá-lo buscando uma explicação por meio da ciência e da lógica para o que seria essa 'criatura' tão pequena. Chegaram à conclusão que era uma outra espécie de homem. Durante toda a deliberação sobre o assunto não foi levantada a hipótese de causa oculta ou elemento mágico ou divino atribuído a existência de Gulliver. Mais uma vez Swift busca a valorização da ciência em detrimento ao poder religioso. O que, de certa forma, se contradizia com sua vida, sendo o autor funcionário da igreja.

O absurdo nesta história se apresenta pela situação do nosso interlocutor, que se um pequenino em meio a gigantes, onde tudo pode ser perigoso para tão pequena criatura. Esse absurdo leva ao humor nas condições precárias de acomodação para o viajante e nas ocupações dele, promovendo o divertimento, primeiro em feiras e depois na corte. O pigmeu é o bobo da corte no país.

E mais uma vez o narrador-personagem deixa o país com um tom de pessimismo. Não teve sucesso ao explicar ao rei sobre a política e as guerras na Europa e não conseguiu entender as tradições dos habitantes de Brobdingnag. Ao leitor, o governo desse país parece melhor que os da Europa, porém a população parece menos

politicizada e culta, revelando os principais defeitos dos homens: a inveja, luxúria, ganância entre outros. Pasold (1999) afirma que a sátira nesta passagem acontece em dobro: “Gulliver, when he criticizes the Brobdingnagians; on the other hand, the king of Brobdingnag, who criticizes the English.” (p. 72)

A terceira parte do livro cuida de narrar a visita a vários lugares, entre eles a visita a ilha de Lapúcia, a terra dos sábios, uma ilha flutuante que fica acima do continente de Balnibarbo. Toda essa viagem é cheia de simbolismos, alusões e ironias quanto ao excesso de conhecimento, método e ciência. Estabelecendo um paralelo com a viagem anterior. Assim percebemos que o autor busca atacar os extremos e não o objeto, ou seja, o excesso de religião traz problemas, mas o outro extremo também não é ideal.

As alusões começam na própria natureza da ilha, uma ilha que voa, assim como muitas pesquisas da época que buscavam construir objetos voadores, bem como as primeiras histórias de viagens a lua ou de visitantes de lá. A ilha era composta de pessoas muito ‘inteligentes’ que se dedicavam ao ato de pensar, de formular idéias e refletir sobre elas. Porém não é possível estabelecer um diálogo com os habitantes dessa ilha, cada pensador tem um porta-voz para assuntos externos à sua mente. E mesmo sendo habitada por sábios, é um país muito pobre, sem grandes avanços científicos ou econômicos.

Ao compor os sábios de Lapúcia, Swift faz um ataque direto à valorização da razão pelo iluminismo, apontando como seriam as universidades e o grau de alienação que o mundo acadêmico poderia chegar. As pessoas da ilha eram cheias de idéias, preocupadas com o futuro da terra, mas se tornavam miseráveis. O autor satiriza cientistas e filósofos, que se preocupavam muito com a pesquisa, e quase nada com a prática.

Essa ilha, mesmo sendo um país livre, tem

uma aliança com a corte de Balnibarbo. Muitos habitantes da ilha gostam de visitar Lagado, em troca das visitas e ilha era usada como instrumento para reprimir possíveis movimentos contrários à corte. O rei desse continente era autoritário e mantinha a ordem por meio de ameaças e ações armadas, uma dessas ações era colocar a ilha sobre a terra dos revoltosos a provando de sol e chuva e a levando a miséria, ou até mesmo ordenando que a ilha se abaixasse sobre uma região provocando sua destruição completa.

Em alguns momentos dessa parte do livro, o narrador-personagem faz comparações sobre os costumes das terras visitadas e os da sua terra ou de toda a Europa. Quanto ao totalitarismo, ele reflete sobre a influencia e a posição dos reis no que diz respeito a se manter no poder, segundo o personagem eles são capazes de coisas terríveis.

Nessa viagem Gulliver também retrata a força da tradição, os moradores dessa terra não mudavam sua forma de cultivar a terra ou construir as casas, mesmo que não dê os resultados necessários. Alguns foram à ilha de Lapúcia e conheceram as ciências e a matemática, colocaram em prática seus conhecimento, porém esses habitantes eram discriminados e hostilizados por seus vizinhos por praticarem culturas e arquiteturas ‘erradas’.

Nessa terra Gulliver teve a oportunidade de conhecer a academia, e nesta descrição Swift desfere seu ataque ao estudo formal e a pesquisa. A academia da capital de Balnibarbo está cheia de pesquisas estranha, para o narrador, por vezes não procedentes e muito menos lógicas. Essa alegoria leva o leitor a refletir sobre a importância e a relevância de algumas pesquisas desenvolvidas nas academias, da lógica que rege essas pesquisas. O método já tão enraizado nos pesquisadores sobre como proceder à pesquisa impede que dividam seus avanços formando utilidades para a sociedade. A academia de Lagado é uma alusão a

Royal Society, porque na época havia uma grande crítica quanto às pesquisas ali desenvolvidas e sua aplicabilidade. Esse era o início da ciência clássica como a conhecemos hoje, começava uma divisão sobre as áreas de estudos e as pesquisas a serem desenvolvidas. Assim muitas críticas eram dirigidas a esse novo método de ser fazer ciência.

Após essa visita a Academia de Lagado, Gulliver decide deixar o país. Durante a espera de um navio até um Japão (sua rota escolhida para volta para casa), o narrador é convidado a conhecer Glubbdudrib, a ilha dos mágicos. Nessa visita conhece uma família que era servida por fantasmas. Ficou pouco tempo nessa ilha, mas pode perceber que nada é o que parece nessa terra e quanto aos fantasmas, após a morte as pessoas perdem um pouco de sua capacidade de pensar, assim mesmo fantasmas de grandes pensadores como Descartes, eram pouco ‘inteligentes’, não eram capazes nem de explicar a sua própria obra.

Nessa passagem o humor se faz presente ao ver grandes personalidades da história humana servindo a mesa e sem as capacidades que as definiam em vida. Assim o conhecimento não é eterno e Swift chama atenção à temporalidade das grandes descobertas e grandes feitos. Mesmo a obra mais inovadora vai se tornar antiga ou antiquada com o tempo. Os grandes avanços são sucedidos por outros grandes avanços que tomam seu lugar.

Saindo de Glubbdudrib, Gulliver embarca em um navio para Luggnagg, última escala até o Japão. Nessa ilha nosso interlocutor encontra os imortais, porém sua descrição é um exemplo de grotesco; ao contrário do ideal buscado pelos pesquisadores da imortalidade, essa não era uma qualidade muito desejada entre os habitantes dessa terra. Segundo o próprio narrador, a imagem de um imortal revela a necessidade da morte, essas pessoas continuavam envelhecendo, adoecendo, perdiam seus sentidos e a capacidade

de se comunicar, com as mudanças de língua e linguagem, eles acabavam isolados com uma imagem fantasmagórica.

Swift apresenta ironicamente um dos maiores desejos da humanidade, enganar a morte, viver para sempre. Desde os alquimistas a tradição científica busca alongar a vida, porém o autor toca o ponto central da questão: não querem o poder de não morrer, querem ser jovens para sempre. Assim ao descrever um imortal, como alguém incapaz de morrer e de viver como os outros e a própria imortalidade como um defeito, ele ataca a busca por desejos além das nossas capacidades. Seria preciso primeiro aceitar nossa condição humana para assim melhorar nossa sociedade.

Após deixar Luggnagg, o narrador se dirige para o Japão e de lá para a Europa.

A quarta parte do livro são os relatos da visita de Gulliver a terra dos Huyhnhnms. Uma terra governada por cavalos, onde a forma humana era representada por seres chamados yahus, estes não eram dignos de confiança e não possuíam inteligência. Os Huyhnhnms eram seres extremamente inteligentes, entendiam todas as línguas do mundo, conheciam ciências, filosofia e seu reino são descrito como um reino ou estado ideal. Não tinham doenças, guerras, maldades, fraudes e corrupção em sua história.

Essa parte contém a sátira mais ‘pesada’ de Swift, com a descrição dos yahus o autor demonstra toda a degeneração da raça humana. Fazendo uso da ironia coloca os cavalos no poder e como os governantes ideais, logo os animais mais domesticados e mais encontrados nas cidades da época. Era o principal meio de transporte, esses animais não são muito prezados pela sua inteligência e sim pela sua força. Porém Swift descreve os Huyhnhnms como seres realmente superiores; sua língua, para Gulliver, parece o mesmo relincho dos cavalos europeus, mas depois de aprender um pouco sobre o idioma percebe

que é uma língua riquíssima, como algumas falhas de vocabulário para as palavras que representam a maldade, a corrupção e as doenças européias.

Swift também demonstra com essa alegoria que qualquer animal é mais capaz de governar um país que os humanos. Os animais não têm as fraquezas e falhas humanas. Que mesmo o mais simples dos animais triunfa nessa tarefa. A espécie humana não tem a capacidade de governar em favor do comum, as particularidades aparecem, desolando toda a população. Gulliver descreve isso aos leitores com precisão ao fazer as comparações com sua terra e toda a Europa. As justaposições dos costumes Huihnhnms e os europeus ou os ingleses deixam essas diferenças em evidência, levando o leitor a refletir sobre as grandes ações tomadas pela corte e também ações do dia a dia tomadas pela população.

Considerações finais

Após a reflexão em separado de cada uma das partes do livro podemos perceber a riqueza de detalhes presente na obra, as referências e os recursos utilizados; o que permite várias leituras diante do texto. Pensando na sátira como crítica social percebemos a atemporalidade do texto, onde as críticas permitem uma reflexão de diferentes contextos e não apenas da época de Swift.

Pensando em estimular a leitura crítica em nossos alunos seria válido um trabalho de reflexão buscando um paralelo sobre a época da formação do Reino Unido e o contexto sócio-histórico atual, buscando mudanças, diferenças e semelhanças. Buscar uma leitura além do texto, procurar por suas referências e raízes para alusões, justaposições e ironias. Refletir também sobre as próprias ferramentas retóricas utilizadas, como elas significam e como são construídas, buscando enriquecer o texto desse aluno e suas referências culturais.

Ao contextualizar o estudo da linguagem em um texto autêntico desafiando os alunos a compreender toda a expressão desse texto, ou utilizar o texto como ponto de partida para o estudo da língua, o processo de ensino-aprendizagem tornar-se-á concreto, pois apresentará um objetivo claro para os alunos, motivando e demonstrando a aplicação prática do aprendizado; assim, frente à leitura de outros textos o caminho já estará traçado.

O texto literário, nesse momento, faz-se completo por ser uma expressão cultural legítima. “Quando se estuda um texto literário, estamos estudando não só a literatura ou a língua, estamos estudando também as manifestações culturais” (GASPARI, 2002, p. 296). Esse estudo de toda a cultura do outro, colabora com o propósito atribuído a educação formal pelas Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná, que é a de formar cidadãos críticos, capazes de refletir sobre sua situação e sobre o mundo que o cerca (DEC’s, 2006).

Nessa busca pela educação ideal, fica a proposta de um trabalho diferenciado dentro da disciplina de língua inglesa, onde o trabalho com idiomas pode se tornar cada vez mais completo dentro da esfera cultural onde a fala de um povo está inserida. Pois a linguagem é parte define, e também unifica seu povo, logo não seria possível o estudo de uma língua sem uma análise das manifestações de seus falantes, manifestações essas presentes na literatura dessas civilizações.

Referências

CRAZ, Albert G.; **English Literature II: 1600-1780**, Wichita: Mc Cormick-Mathers vol. 2. Publishing Company, 1967.

COSTA, Ligia Militz da. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática,

1992.

GASPARI, S. . O texto literário em aula de língua estrangeira. In: Meta Elisabeth Zipser; Marta Elisabete Zanatta; Angelita Mendes; Maria José Damiani Costa. (Org.). **Línguas, ensino e ações**. Florianópolis: Nuspple UFSC, 2002, p. 295-299.

KOTHE, Flavio Rene. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

PARANÁ. **Diretrizes curriculares estaduais de línguas estrangeiras modernas para a educação básica**. Curitiba: SEED, 2006.

PASOLD, Bernadete. **Utopia x Satire in English Literature**. Florianópolis: UFSC, 1999.

PRIESTLEY, J. B.; SPEAR, J. **Adventures in English literature**. Chicago: Laureate vol. 3. Edition, 1931.

SAMPSON, George; **The concise Cambridge history of English literature**. London: Cambridge University Press, 1970.

SWIFT, Jonathan; **Viagens de Gulliver**. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda/ W. M. Jackson inc., 1965.

Artigo enviado em: 21/07/2010

Aceite em: 15/08/2010

Dois olhares sobre Tom Sawyer: análise de traduções brasileiras

p. 106 - 113

Patricia Bronislawski¹
Mariana Sbaraini Cordeiro²

Resumo

Segundo a Teoria da Invisibilidade (VENUTI, 1996), o tradutor deve escolher entre uma versão fluída, no qual o seu trabalho será invisível, ou deixar que o texto pareça estrangeiro, mostrando as suas próprias características e as do autor original. Com base nessa teoria, o trabalho objetiva analisar a estratégia usada em duas traduções brasileiras (por Monteiro Lobato e Duda Machado) para traduzir as falas do personagem Injun Joe, da obra *The Adventures of Tom Sawyer*, de Mark Twain.

Palavras-chave: Tradução; Invisibilidade do Tradutor; *Tom Sawyer*.

Abstract:

According to the Theory of the Invisibility (VENUTI, 1996), the translators must choose between a fluid version, in which their work will be invisible, or make the text appear stranger, showing their own characteristics and the features of the original author. Based on this theory, the work aims to analyze the strategy used in two Brazilian translations (by Monteiro Lobato and Duda Machado) to translate the speeches of the character Injun Joe, from the book *The Adventures of Tom Sawyer*, by Mark Twain.

Kew words: translation; Invisibility of the translator, Tom Sawyer.

Tradução: lentes para os monolíngues

A tradução é definida como um processo de substituição de um texto de uma língua fonte para outro correspondente na língua alvo. A definição é simples, mas gera muitas discussões, pois nem sempre é possível traduzir fielmente um texto – o que gera um mito de que o texto traduzido é sempre inferior ao original. Segundo Lefevere, existem duas concepções populares sobre a tradução que diminuem sua real importância: a obra deve ser lida no original para que não existam perdas; o

autor é visto como um gênio intocável, e, por isso, nada no seu texto pode/deve ser alterado. (apud RODRIGUES, 2000).

A discussão sobre traduzibilidade se amplia quando o texto passa a ser visto como uma estrutura dinâmica, em que o significado é construído através do contexto e do sentido de cada uma das palavras. O texto também não é mais visto como uma estrutura isolada, mas é vinculado a aspectos culturais e ideológicos. Lawrence Venuti explica essa dificuldade baseando-se na teoria de Derrida:

[...] se, como ele argumenta, o texto não é, de

1 Acadêmia de Letras e Literatura de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Centro Oeste. Bolsista do PET-Letras, E-mail: patricia.bronislawski@gmail.com

2 Doutoranda em Literatura pela Universidade Estadual de Londrina. Professora da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Email: marianasbaraini@hotmail.com

forma alguma, um objeto estático, mas uma fluidez de significados possíveis que pode crescer ou decrescer com cada mudança de contexto, com cada 'iteração', então o esforço do tradutor para dar significado ao original através de sua substituição por uma cadeia significante substancialmente diferente acarreta a criação de um contexto totalmente novo que (re) constitui e restringe, e portanto pode mudar, o significado do original. (VENUTI, 1996, p. 114)

Apesar do caráter negativo atribuído ao texto traduzido na maioria das discussões, é importante ressaltar sua importância na formação de literaturas nacionais e na introdução de novas obras em uma cultura alvo. Ela se revelou muito importante para a constituição da literatura inglesa, por exemplo, principalmente durante o Período Augustan, período das grandes traduções para o inglês e quando se iniciaram as discussões teóricas sobre o assunto (MILTON, 1993).

O papel do tradutor na maior parte das vezes é esquecido e desvalorizado – e em algumas edições de livros seu nome nem mesmo é citado. A sua função é comparada à de uma vitrine, ou de uma lente, pois serve de instrumento intermediador para que o leitor possa enxergar o mundo do escritor estrangeiro, mesmo sem conhecer seu idioma original:

Para corrigir a falácia da formulação, nem é preciso descartar o símile do vidro interditando o olho e seu campo de visão. Basta imaginá-lo como lente focalizadora, em vez de neutro vidro plano: é a lente tradutória que faculta, à miopia do monolíngüe, enxergar o mundo, vasto mundo que se estende para além das suas limitações lingüísticas. (PAES, 1990, p. 110)

A ausência de termos correspondentes aos da língua-fonte na língua-alvo exigem a interferência do tradutor (que possui poder de decisão e transformação) e a escolha de uma entre várias alternativas de tradução apropriadas. Segundo a Teoria da Invisibilidade do tradutor (VENUTI, 1996), ele deve escolher entre uma versão domesticadora ou estrangeirizadora. Nesse processo existe uma grande influência da

ideologia, do contexto e do mercado editorial, que, na maior parte das vezes, determina o que e como será traduzido. A influência da ideologia burguesa, por exemplo, leva o mercado editorial a preferir textos claros e fluentes, pois estes possuem maior poder de venda.

Com base na Teoria da Invisibilidade, este trabalho objetiva analisar a estratégia usada por dois tradutores brasileiros – Monteiro Lobato e Duda Machado – para traduzir as falas do personagem Injun Joe, do livro *The Adventures of Tom Sawyer*, de Mark Twain. Um traço marcante do personagem é sua descendência indígena, que faz com que suas falas apresentem aspectos culturais diferentes dos brasileiros – que, portanto, não possuem correspondentes diretos na cultura alvo.

Suas falas foram escolhidas por apresentar algumas gírias e expressões características da oralidade, comuns nas cidades das margens do Mississipi no tempo em que a história acontece (século XIX). A oralidade é um verdadeiro desafio para os tradutores, pois essa forma de discurso é normalmente formada por expressões regionais, gírias e construções que não seguem a gramática culta. Ao traduzir determinadas falas, o tradutor depara-se com a opção de adaptar a fala para o modo culto, dexiando de lado as características discursivas originais, ou reescrevê-la de modo correspondente na língua em que foi traduzido (tradução domesticadora). Sabendo-se que livro de Mark Twain é marcado pelo uso constante do discurso direto, pergunta-se: qual foi a estratégia de cada um dos tradutores para essas questões?

A Invisibilidade do tradutor

Por muito tempo os estudos de tradução se referiam a questões como fidelidade e correspondência formal, sem considerar o contexto e a ideologia que estão envolvidos no processo tradutório. A boa tradução, além de fiel,

deveria ser fluente, e corresponder ao que o autor do texto escreveria se estivesse escrito em outra língua. Essa tradução faz com que o trabalho do tradutor não seja percebido pelo leitor:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the 'original.' (VENUTI, 1995, p. 1)

O critério de fluência reflete os valores econômicos burgueses, pois quanto menos estranho e ambíguo for o texto, mais facilmente será vendido (VENUTI, 1996). Para tornar o texto fluente, acredita-se que o tradutor deve permanecer invisível, deixando de lado as intervenções cruciais para a construção do significado e a aproximação do leitor com o contexto de criação do texto original. Sustentado pelo lugar-comum de que o texto traduzido é sempre inferior, a Teoria da Invisibilidade do tradutor é responsável pela desvalorização de seu trabalho. Essa desvalorização não se limita a fatores linguísticos, mas também a fatores socioeconômicos, pois normalmente os tradutores não são nem citados, e recebem um baixo salário por uma tarefa que exige meses de trabalho e pesquisa.

O tradutor, ao que parece, é invisível em duas frentes, uma textual ou estética, a outra socioeconômica, e não é difícil perceber aqui uma rede de ligações causais: a invisibilidade do tradutor para os leitores, apesar de ser em primeira instância um efeito determinado do texto, do próprio uso da língua feita pelo tradutor, determina parcialmente o baixo *status* cultural e econômico da tradução, e este baixo *status*, por sua vez, desempenha seu papel, determinando que a tradução continue a ser julgada segundo o critério da fluência, que inicialmente encobre o trabalho do tradutor (VENUTI, 1996, p.112)

Ao analisar uma obra traduzida, porém, é necessário saber quando se deu esse processo (o

texto é influenciado pelo contexto) e qual a sua motivação, pois até a escolha da obra estrangeira reflete ideologias. Na Teoria da Invisibilidade proposta por Venuti, o tradutor “[...] é entendido como um sujeito inserido num certo contexto cultural, ideológico, político e psicológico – que não pode ser ignorado ou eliminado ao elaborar uma tradução” (BOHUNOVSKY, 2001, p. 54).

Enquanto as intervenções do tradutor no texto não forem mais explícitas, não será possível distinguir o que é a sua voz, influenciada por sua bagagem contextual, e o que é a voz do autor, apenas transposta para a cultura alvo. Venuti propõe em sua teoria uma “técnica de leitura crítica” (CORDEIRO, 2005), pois só quando o leitor é constantemente lembrado que está lendo uma tradução pode ficar atento à especificidade e ao contexto da obra original.

A Teoria da Invisibilidade é influenciada por Schleiermacher (apud MILTON, 1993), que conceitua duas diferentes maneiras de traduzir: a domesticadora e a estrangeirizadora. Segundo essa teoria, não existe um meio termo, porque ou o tradutor transforma a cultura da língua-fonte em algo semelhante à cultura-alvo (domesticadora), eliminando qualquer passagem que pareça estranha, ou apresenta a cultura da língua-fonte ao leitor (estrangeirizadora).

A fluidez do texto traduzido é uma das principais características da tradução domesticadora, que se apropria do texto original para substituir seu contexto cultural, social e ideológico pelo contexto da língua alvo. Nela, “O leitor não tem nenhum contato com outro tipo de cultura, tendo a falsa impressão que todas as outras formas de cultura devem ser parecidas com a sua” (CORDEIRO, 2005, p. 18). Normalmente representam os livros mais vendidos, quando o leitor não percebe que o texto de partida é estrangeiro, e que foi escrito em uma língua diferente da sua (efeito ilusório de transparência).

A tradução domesticadora gera a invisibilidade do tradutor que busca priorizar a intenção do autor adaptando-a para a cultura local por meio do apagamento de quaisquer traços que possam, porventura, causar estranhamento ao leitor. Dessa forma, o tradutor faz com que o seu texto passe por um texto original sem que o leitor perceba que se trata, na verdade, de um texto traduzido. O esforço do tradutor em aproximar o texto fonte da cultura alvo envolve aspectos políticos e sociais que visam priorizar o cânone. É, pois, uma leitura conservadora. (FREITAS, 2003, p. 56)

A tradução estrangeirizadora exige uma maior interferência do tradutor, e ao causar estranhamento no leitor, o apresenta a contextos culturais diferentes do seu. Ela é positiva na maneira em que aproxima o leitor a culturas diferentes – mas só é acessível a um pequeno número de leitores da elite educada, que conhecem e se preocupam com o processo de tradução. Ela se refere também da escolha de valores lingüísticos e literários marginais, que serão apresentados para o leitor alvo como forma de resistência aos valores dominantes. Usando a metáfora da lente, ou do vidro, a tradução estrangeira seria opaca, permitindo o leitor visualizar a obra original consciente dessa intermediação:

A tradução deve ser vista como um *tertium datum*, que ‘soa estrangeiro’ para o leitor, mas tem uma aparência opaca que a impede de parecer uma janela transparente através da qual se visse o autor ou o texto original: é esta opacidade – um uso da língua que resista à leitura fácil segundo os padrões contemporâneos – que deixará visível a intervenção do tradutor, seu confronto com a natureza alienígena do texto estrangeiro. Uma tradução deste tipo será lida, simplesmente, como se houvesse sido traduzida. (VENUTI, 1996, p. 118)

Ao defender a tradução estrangeirizadora, Venuti tenta incentivar a visibilidade do tradutor, pois só a partir do momento que o leitor ler um texto traduzido como tal, poderá valorizar seu trabalho e compreender o contexto da obra “original”.

Dois olhares: Monteiro Lobato e Duda Machado

Monteiro Lobato ficou muito conhecido no Brasil por seus livros de literatura infanto-juvenil, principalmente pela coleção Sítio do Pica-Pau Amarelo – mas ainda há muito para se falar sobre sua importância como editor e tradutor. Ele se preocupava muito com a ausência de livros adequados para as crianças brasileiras, pois reconhecia a importância da leitura literária. A maioria dos livros publicados no Brasil era em francês ou em português de Portugal, o que não chamava a atenção das crianças. As poucas traduções brasileiras eram extremamente formais, e não tinham grande prestígio entre o público. Isso o motivou a traduzir os grandes clássicos:

Pretendemos lançar uma série (sic) de livros para crianças, como Gulliver, Robinson, etc., os clássicos (sic) e vamos nos guiar por umas edições do velho Laemert, organizadas por Jansen Müller. Quero a mesma coisa, porém com mais leveza e graça de língua.[...] reescrever aquilo em literatura desliteraturizada – porque a desgraça da maior parte dos livros é sempre o excesso de ‘literatura’. (LOBATO, 1951, p. 233)

Lobato prezava pela simplicidade da linguagem em suas traduções, como pode ser percebido nas cartas que trocava com Godofredo Rangel. Suas traduções foram de grande importância para a inserção da literatura infanto-juvenil estrangeira no Brasil, pois sua intenção era contar grandes histórias aos meninos como se fossem brasileiras, para que fossem mais facilmente aceitas pelas crianças. “Estou a examinar os contos de Grimm dados pelo Garnier. Pobres crianças brasileiras! Que traduções galegas! Temos de refazer tudo isso – abrigar a linguagem” (LOBATO, 1951, p.276).

Sabe-se que o contexto de tradução de Duda Machado é muito diferente do contexto de Lobato, quando não existiam amplas discussões

teóricas sobre o assunto. Duda Machado, ou Carlos Eduardo Lima Machado, é poeta, tradutor e professor de Teoria Literária na Universidade Federal de Ouro Preto. Baseado no prefácio de uma de suas traduções, *Cartas Exemplares*, o Dicionário de Tradutores *online* organizado pela UFSC discorre sobre seu trabalho de tradução:

Ele observa que para ser um bom tradutor é necessário conhecimento da língua da qual se traduz, convivência com a leitura e a literatura da 'língua de partida' e da 'língua de chegada', domínio e exercício contínuo da 'língua de chegada', um bom repertório de referências e, por fim, um bom prazo para traduzir e revisar a tradução, um item raramente seguido pelas editoras. (DITRA)

Sua tradução do livro de Mark Twain foi publicada em 2004 pela Editora Ática, em uma coleção chamada “Eu Leio”, de livros infanto-juvenis. Essa coleção é muito usada por professoras do Ensino Fundamental para incentivar novos leitores, e possui várias obras clássicas infanto-juvenis traduzidas.

Ao comparar ambas as obras com o livro na língua-cultura fonte é possível perceber grandes diferenças culturais, além do uso de estratégias de tradução domesticadoras. Ambos os tradutores preservam o aspecto formal do livro, e a tradução é correspondente em vários aspectos – mas domestica algumas expressões. Uma das únicas exceções dessa correspondência direta das traduções é no nome dos capítulos, pois enquanto Lobato traduz os títulos originais, Machado se limita a numerá-los. Existem algumas diferenças na estrutura dos parágrafos e pontuação, principalmente em diálogos, mas estas não são tão importantes no contexto das obras.

Alguns pontos merecem destaque nas traduções, como a opção de Monteiro Lobato de traduzir *Pain-killer* por Mata-dor – e não Analgésico como Duda Machado. A tradução literal da expressão por Lobato consegue gerar uma ambigüidade interessante para o sentido do

livro: o remédio (analgésico), que deveria matar a dor também pode ser um “matador”, pois provoca efeitos nocivos no gato quando este o ingere. Apesar da ambigüidade ser interessante para o sentido da história, ela não faz parte do contexto original, mostrando uma opção domesticadora. A tradução de Duda Machado corresponde exatamente ao sentido da palavra original (mesmo sem a riqueza de significado obtida por seu precedente).

As falas de Injun Joe apresentam características orais marcantes, que não seguem as regras da gramática inglesa culta. Em suas falas ele usa as formas verbais “warn’t” e “‘tain’t”, que são traduzidas para o português culto pelos dois tradutores. Na impossibilidade de encontrar correspondentes informais para esses termos, os tradutores brasileiros decidem por formas verbais cultas, mostrando uma tendência domesticadora, como pode ser percebida no seguinte trecho:

Tabela 1. Falas de Injun Joe.

| Texto original em inglês | Tradução de Monteiro Lobato | Tradução de Duda Machado |
|--|--|--|
| “Five years ago you drove me away from your father’s kitchen one night, when I come to ask for something to eat, and you said I warn’t there for any good; [...]” (p.60) | “Cinco anos atrás o senhor expulsou-me da cozinha de seu pai certa noite, quando fui pedir comida, e disse que eu não estava ali para nada de bom; [...]” (p.48) | “Há cinco anos, você uma noite me expulsou da cozinha da casa de seu pai quando fui pedir comida, e disse que eu não valia nada; [...]” (p.72) |

O personagem Injun Joe usa expressões de origem regional que causam estranhamento até em alguns leitores americanos. É o caso da expressão “as dead as a wedge” (TWIN, 1981, p. 61). A comparação em português não tem muito significado, e soa estranha para o leitor. Na hora de traduzi-la, Duda Machado optou por “como se tivesse morrido” (TWIN, 2004, p. 74), conservando o sentido da frase sem citar a expressão coloquial norte-americana, enquanto

Monteiro Lobato simplesmente a ignora. Ambas as escolhas são domesticadoras, pois mostram uma intenção do tradutor de eliminar as expressões canhestras, que possam causar estranhamento no leitor.

É possível perceber também essa aproximação do leitor na tradução de Monteiro Lobato quando ele insere expressões em seu texto que não existem no texto original, nem têm correspondentes em inglês. É o caso de “agora que o pilhei nas unhas” (TWIN, 1980, p.48), expressão usada para traduzir o “And now I’ve got you” (TWIN, 1981, p.60). Ao mesmo tempo que Lobato usa linguagem coloquial para se aproximar do público infantil, deixa marcas de sua escrita, como nessa expressão. É possível perceber nessas intervenções sua característica de grande defensor da língua portuguesa.

Enquanto fala com seu parceiro de crimes, Joe o chama de “pard” (TWIN, 1981, p. 148). Tal palavra corresponde a uma forma menos formal de *partner*, que significa parceiro, comparsa. Nas traduções para o português, esse sentido é perdido, pois Monteiro Lobato o transforma em “compadre”, enquanto Duda Machado não o traduz. Sabe-se que o termo *compadre* possui um significado muito diferente no Brasil, pois remete ao compromisso que as pessoas assumem ao batizar filho de seus amigos mais próximos, que não existem entre os dois personagens. Os compadres, ou padrinhos dos filhos, são escolhidos por sua boa índole. Embora sejam duas traduções muito diferentes, ambas são domesticadoras, pois afastam o leitor do contexto norte-americano, e sua proximidade com o contexto cultural brasileiro deixam a impressão de que o texto não é uma tradução, mas sim um texto originalmente brasileiro.

Em uma de suas falas, Joe exclama “No! by the great sachim, no!” (TWIN, 1981, p. 149). *Sachim* é um termo que se refere aos chefes indígenas

norte-americanos, sem correspondente direto ao contexto brasileiro. A expressão usada por ele exige uma intervenção do tradutor, aproximando o leitor brasileiro do contexto indígena original ou domesticando a fala do personagem. Monteiro Lobato, em sua versão, preserva o termo - porém sem explicar seu contexto cultural: “Não, pelo grande Sachim, não!” (TWIN, 1980, p. 114), enquanto Duda Machado substitui a palavra por termos conhecidos dos leitores brasileiros: “Não, por todos os meus antepassados, não.” (TWIN, 2004, p. 162). Nenhuma das duas traduções aproxima o leitor do contexto original, pois, embora Lobato preserve o termo, não se refere a outra cultura, já que a maioria dos brasileiros desconhece seu significado.

Considerações finais

Apesar de ser considerado um livro infantil, *The Adventures of Tom Sawyer* é um livro que encanta tanto crianças quanto adultos. O próprio autor, em seu prefácio, escreve sobre o direcionamento de suas histórias para ambos os públicos:

Although my book is intended mainly for the entertainment of boys and girls, I hope it will not be shunned by men and women on that account, for part of my plan has been to try to pleasantly remind adults of what they once were themselves, and of how they felt and thought and talked, and what queer enterprises they sometimes engaged in. (TWIN, 1981)

As histórias de Twain podem ser lidas só como um livro de aventuras, histórias para provocar a imaginação das crianças - mas também permite uma profunda análise cultural e social dos EUA no século XIX. Segundo Venuti, em sua Teoria da Visibilidade, para que o leitor brasileiro também consiga entender e analisar esse contexto, a melhor forma de tradução seria a estrangeirizadora.

O objetivo principal dos tradutores brasileiros, Monteiro Lobato (1980) e Duda

Machado (2004), era recontar a história do livro de maneira simples aos leitores brasileiros, e desenvolver o gosto das crianças e jovens para a leitura. Ambas as traduções são fieis, e obedecem em sua maioria a sequência de parágrafos do texto original, facilitando a realização da comparação. Nenhuma das versões brasileiras apresenta expressões canhestas, que causam estranhamento ao leitor, nem mostra a diferença cultural existente entre o contexto brasileiro e o contexto da obra original.

Em relação às falas do personagem Injun Joe, é possível perceber que tanto Monteiro Lobato quanto Duda Machado usaram a tradução domesticadora. As falas do personagem Injun Joe possuem caráter coloquial, com algumas expressões regionais ou que fogem da gramática normativa, mas que são comuns na fala cotidiana. Nas duas traduções o tom de coloquialismo permanece, mas as falas do personagem são escritas de maneira formal, gramaticalmente correta, criando uma diferença na imagem do personagem construída nos dois contextos. A partir das falas do personagem no livro original, construído por Twain, é possível percebê-lo como um sujeito com pouca preocupação com a linguagem culta, e com uma forte ligação com aspectos culturais de seus antepassados indígenas. Nas traduções brasileiras essas marcas desaparecem, deixando lugar a um vilão sem as principais características de Injun Joe.

As traduções estudadas apresentam algumas diferenças, que podem ser explicadas ao estudar o seu contexto. Essas diferenças contextuais podem explicar muitas de suas opções, e são importantes para entender as características de cada um dos tradutores.

Sabe-se que um dos principais objetivos de Lobato era incentivar a leitura literária no Brasil, fazendo dessa um prazer para o público infantil. Para tal, traduzia grandes obras da literatura universal de maneira simples e fluida, como

confessa em suas cartas a Godofredo Rangel. Sua escolha pela tradução domesticadora pode ser explicada, então, por essa tentativa de aproximar os leitores das grandes histórias, e criar o gosto pela leitura. Algumas expressões usadas por ele podem soar estranhas para algumas crianças hoje, mas sabe-se que eram populares quando foram escritas.

É possível perceber que Duda Machado, em sua tradução, decide por omitir algumas expressões e palavras que soariam estranhas para os leitores brasileiros. Devido ao contexto de produção literária atual, esperava-se que sua tradução, por ser mais recente, fosse mais ousada. O caráter domesticador e a intenção do tradutor de deixar o texto fluido, porém, podem ser explicados pelo fato da sua versão ser parte da coleção de livros infanto-juvenis “Eu Leio”. O objetivo principal da coleção, como já foi dito anteriormente, é incentivar a leitura entre os jovens.

Em sua Teoria da Visibilidade, Venuti defende a tradução estrangeirizadora, pois, para o teórico, só esta aproxima o leitor do contexto original de escrita da obra literária. Após analisar as duas traduções brasileiras do livro *The Adventures of Tom Sawyer*, e percebê-las como domesticadoras, pergunta-se: nesse tipo de tradução, só existem perdas para o leitor? Ao analisar o objetivo das traduções, que é conquistar jovens leitores, entende-se que essa opção, cumpre melhor com o proposto, pois este público é atraído mais facilmente por textos fluentes.

Os elementos analisados nessa pesquisa são textuais, mostrando que a tradução estudada é linguisticamente domesticadora. Apesar disso, olhando para a obra em sua totalidade, é possível perceber que a cultura de origem não foi completamente apagada do texto. A relação de Tom com a religião, por exemplo, ou as crenças e superstições não são domesticadas, pois são manifestações culturais que ultrapassam os

elementos linguísticos.

Referência

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a letra, ou O albergue do longínquo.** Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerrini. Rio de Janeiro: 7letras/PGET, 2007.

BOHUNOVSKY, Ruth . **A (im)possibilidade da ‘invisibilidade’ do tradutor e da sua ‘fidelidade’: por um diálogo entre a teoria e a prática.** Cadernos de Tradução (UFSC), Florianópolis, SC, v. VIII, p. 51-62, 2001. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5884/5564>> Acesso em 01/09/09, às 17h40.

CORDEIRO, Mariana Sbaraini. **Mark Twain na “vitrine” de Lobato** (Dissertação). UEL: Londrina, 2005.

DITRA – Dicionário de Tradutores. Disponível em <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/CarlosEduardoLimaMachado.htm>> Acesso em 09/12/09 às 16h20

FREITAS, Luana Ferreira. **Tradução e autoria: de Schleiermacher a Venuti.** Cadernos de Tradução (UFSC), 2008, v. 21. (p. 95-108) Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/8201/7583>>. Acesso em 01/09/09, às 17h45.

FREITAS, Luana Ferreira. **Visibilidade problemática em Venuti.** Cadernos de Tradução (UFSC), UFSC, v. 12, 2003. (p. 55-63) Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6197/5756>> Acesso em 01/09/09, às 17h50.

MILTON, John. **O Poder da Tradução.** Ars Poética: São Paulo, 1993.

PAES, J. P. **Tradução: A Ponte Necessária – a arte e os problemas de traduzir.** São Paulo: Ática, 1990.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença.** São Paulo: Editora UNESP, 2000.

TWAIN, Mark. **The Adventures of Tom Sawyer.** New York: Bantam Books, 1981.

_____. **As aventuras de Tom Sawyer.** Trad.: Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. **As aventuras de Tom Sawyer.** Trad.: Duda Machado. São Paulo: Ática, 2004. (Eu leio).

VENUTI, Lawrence. **The translator’s invisibility: a history of translation.** London and New York: Routledge, 1995.

_____. A invisibilidade do tradutor. In: **Palavra 3.** Rio de Janeiro: Grypho, 1996. (p. 111-134)

Artigo enviado em: 28/07/2010

Aceite em: 15/08/2010

Propagandas de cerveja e o imaginário nacional

p. 114 - 125

Tangriane Bonissoni Cella¹
Luciana Cristina Ferreira Dias²

Resumo

O presente estudo tem por objetivo analisar a mobilização dos sentidos de brasilidade em quatro peças publicitárias sobre o produto cerveja extraídas da revista *Veja*, considerando seu funcionamento discursivo. Dessa maneira, o trabalho parte da necessidade de considerar a problemática da brasilidade, analisando como a propaganda de cerveja reinterpreta os estereótipos culturais ligados à identidade nacional para produzir um texto que estabeleça uma identificação com o consumidor, de modo que a cerveja é falada, a partir do lugar da nacionalidade. Para tanto, voltaremos nosso olhar para esses lugares-comuns nacionais e para os efeitos que a propaganda produz em termos de estratégias discursivas.

Palavras-chave: Análise do Discurso, brasilidade, propagandas de cerveja.

Abstract

This present paper aims to analyse mobilization of senses of brazilianness in four advertisements of beer extracted from *Veja* magazine, taking in account their discursive functioning. Thus, this work parts of consideration of problematic of brazilianness, analysing how advertisement of beer reinterprets cultural stereotypes linked to national identity in order to produce a text that establishes a relationship with the consumer, in that beer is spoken, from the place of nationality. For that, we will turn our eyes to these national common places and to effects produced by advertisement in terms of discursive strategies.

Keywords: discourse analysis, brazilianness, advertisements of beer.

Introdução

Neste trabalho buscaremos analisar, à luz da Análise do discurso de linha francesa (ORLANDI, 1999; PÊCHEUX, 1988), quatro peças publicitárias relacionadas ao produto cerveja extraídas da revista *Veja* dos anos de 2006 e 2009.

Consideramos como ponto nodal a relação entre a esfera da publicidade e a problemática da brasilidade, na medida em que a cerveja,

enquanto um produto a ser comercializado, produz um efeito de identificação com o público-consumidor, mobilizando um discurso que se apóia na identidade nacional.

Dessa maneira, voltaremos o foco de análise para a compreensão de como a propaganda de cerveja mobiliza um sentimento de brasilidade, tendo-se em vista a construção de um efeito-leitor nas propagandas. Dito de outro modo, julgamos válido, de um lado, compreender como

1 Graduada em Letras e suas literaturas - Unicentro E-mail: tangricella@yahoo.com.br

2 Doutora em Linguística Aplicada pela Unicamp, professora associada da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: diaslucian@yahoo.com

a propaganda coloca em cena elementos nacionais tidos como imagens fixas do Brasil tais como o carnaval, o futebol, a mulher brasileira e o clima tropical e de outro, analisar de que forma a brasilidade é transferida para o produto cerveja.

Entendemos que, de uma perspectiva discursiva, os sentidos na propaganda se produzem pela articulação de três instâncias: (i) a formulação ou a textualização do anúncio publicitário, em termos de textos verbais e não-verbais (eixo horizontal do fio do dizer), (ii) a constituição do dizer, a partir do interdiscursivo (eixo vertical) que tem a ver com a memória que ganha corpo na linguagem e (iii) a circulação dos sentidos.

Enfim, julgamos interessante um estudo a partir do qual busquemos compreender a brasilidade sendo materializada em discursos que circulam em nossa sociedade. O presente trabalho, ao compreender a construção discursiva da identidade do Brasil, pode abrir espaços para uma reflexão sobre as estratégias publicitárias e midiáticas a partir das quais o país emerge como constitutivo da identidade de alguns produtos, transferindo para esses suas especificidades.

Análise do discurso: princípios teóricos e analíticos

Segundo Orlandi (1999), a Análise do Discurso se constituiu nos anos 60 no espaço de questões criadas pela relação entre três domínios disciplinares que são ao mesmo tempo uma ruptura com o século XIX: a Lingüística, o Marxismo e a Psicanálise.

Orlandi (1999) afirma que a análise do discurso trabalha na confluência desses campos do conhecimento, irrompe em suas fronteiras e produz um novo recorte de disciplinas, constituindo um novo objeto que vai afetar essas formas de conhecimento em seu conjunto: este novo objeto é o discurso.

Tendo como objeto o discurso, a AD trabalha em busca dos processos de produção do sentido e de suas determinações histórico-sociais que estão inscritas na linguagem. De acordo com Orlandi (1999), a linguagem é linguagem porque faz sentido, e a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história.

Os sentidos são mobilizados por meio da memória. Para um enunciado produzir sentido, não basta nos atermos somente às palavras ou aos elementos formais da língua, é preciso manter relações com a exterioridade, com a historicidade, com o trabalho dos sentidos no texto. De acordo com Gregolin (2007), o fazer sentido é efeito dos processos discursivos que envolvem os sujeitos com os textos e, ambos, com a história.

Tomando por base o conceito de discurso “como efeito de sentidos entre locutores” (PÊCHEUX, 1990, p. 82), é válido pensar a respeito do efeito-leitor que as propagandas produzem. Uma relação, segundo Orlandi (1988, p. 103) que “supõe uma relação de interlocução na construção dos sentidos”. Em sintonia com a autora:

..se temos, de um lado, a função-autor como unidade de sentido formulado, em função de uma imagem de leitor virtual, temos, de outro, o efeito-leitor como unidade (imaginária) de um sentido lido. [...] ... o efeito-leitor é uma função do sujeito como a função-autor. (ORLANDI, 2001, p. 65-66)

Os sentidos e as interpretações são regidos pelas condições de produção que, segundo Orlandi (1999), compreendem os sujeitos, a situação e a memória. As condições de produção fazem parte da exterioridade lingüística e podem ser agrupadas em condições de produção em sentido estrito (circunstâncias de enunciação) que compreendem o contexto e o momento imediato, e em sentido amplo tem-se o contexto sócio-histórico-ideológico, que mobiliza a memória discursiva e trabalha na produção de acontecimentos que

acabam por significar.

A memória discursiva, ou o interdiscurso, trabalha com a re-significação do sujeito sobre o que já foi dito, já o intradiscurso evidencia a formulação de um discurso, ou seja, sua textualização na ordem da linearidade do dizer.

Em termos de processos de produção de sentido Orlandi (2001) destaca a formulação, a constituição (memória) e a circulação como momentos igualmente importantes na produção dos sentidos. Dessa forma, nos voltaremos justamente para o estudo desses três processos no que diz respeito à instauração de sentidos na propaganda, em termos de categorias analíticas.

Para que as palavras façam sentido, é preciso que elas tenham sentido. Neste sentido, o intradiscurso, eixo horizontal do fio do dizer, é cortado pelo interdiscurso, eixo vertical do fio do dizer, ou seja, o conjunto das enunciações que já foram ditas, porém esquecidas, e que ganham corpo na linguagem quando relacionamos o intradiscurso com o interdiscurso, acabando por significar.

Quanto ao intradiscurso, estamos entendendo-o como eixo horizontal do fio do dizer, ou seja, como o eixo da formulação, isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas. Assim, se o intradiscurso é a formulação do texto em si, é a utilização da materialidade verbal e não-verbal que acaba por formular o enunciado, o interdiscurso se relaciona à memória, isto é, a um conjunto de enunciações anteriores e exteriores com as quais o texto se relaciona.

Nas palavras de Pêcheux (1988, p. 167) “pode-se dizer que o intradiscurso enquanto ‘fio do discurso’ do sujeito, é a rigor, um efeito do interdiscurso sobre si mesmo, uma interioridade inteiramente determinada como tal “do exterior”. Neste caso, o sujeito identifica-se com uma

formação discursiva, sob efeito do interdiscurso, de modo que neste processo de se identificar com um dado saber discursivo o sentido surge como *já lá*, ou seja, como evidência e o sujeito é “produzido como causa de si”.

O último processo de produção do discurso que Orlandi (2001, p.10) enfatiza é o momento da circulação que se dá em certa conjuntura e seguindo certas condições. No caso da circulação das propagandas, tais materialidades significam em relação aos meios/suportes nos quais circulam e à conjuntura sócio-histórica em que isso se dá. Com efeito, compreender o espaço discursivo da mídia e os discursos que circulam nela nos leva a entender a materialidade dos enunciados e a relação que esses estabelecem com outros que o antecedem.

Dessa maneira, observamos que a análise dessas peças publicitárias parte do princípio da relação sócio-histórico com o que ela está envolvida, de modo que é preciso olhar para as memórias mobilizadas e para os sujeitos históricos que estão inseridos em uma dada prática discursiva para a constituição do sentido, sendo que a análise do discurso é o dispositivo teórico que serve de base conceitual para que estabeleçamos relações entre a mídia, por meio do interdiscurso, das condições de produção das propagandas e dos sentidos que fazem parte da nossa formação social. Assim sendo, buscaremos analisar quais estratégias discursivas a que a propaganda faz alusão para produzir um efeito-verdade no consumidor (efeito-leitor) e de que forma se dá a mobilização dos sentidos de brasilidade.

Análise do corpus

Na tentativa de identificar as práticas discursivas a partir das quais se dá a mobilização dos sentidos de brasilidade nas peças publicitárias

do produto cerveja, tomaremos como referencial os conceitos teóricos de formulação, constituição e circulação dos sentidos, à luz das reflexões de Orlandi (2001, p. 9).

Copa do mundo e cerveja: na transferência dos sentidos.

Mobilizando sentidos sobre a Copa do Mundo, as campanhas publicitárias a serem focalizadas trazem à tona elementos relacionados ao futebol e ao domínio esportivo, relacionando-os ao consumo de cerveja e a um sentimento de brasilidade. Assim, a primeira peça publicitária a ser analisada, a campanha da cerveja *Brahma*, veiculada na revista *Veja* no ano de 2006, dá corpo à figura do jogador, rememorando um gesto típico da comemoração do Gol, já a campanha, peça publicitária da cerveja *Skol*, analisada na seqüência, veiculada no mesmo ano de 2006, também, pela revista *Veja* joga com sentidos que ligam o brasileiro à diversão, ao futebol e ao gesto de tirar vantagem em tudo.



Figura 01

Considerando-se a formulação da propaganda, o texto traz, em primeiro plano, um homem jovem que beija a garrafa de cerveja da marca anunciada. No rosto do homem, aparecem pintadas a bandeira do Brasil, cinco estrelas e um texto verbal que traz construções sintáticas

relacionadas ao futebol. A garrafa de cerveja apresenta, além do rótulo típico desta marca, as cores da bandeira nacional com a expressão sintática nominal “Para o país do futebol”, e as cores da bandeira da Alemanha, com a expressão sintática nominal “Receita da Alemanha” sendo que esta expressão faz referência ao país sede do campeonato mundial daquele ano. No canto superior direito da imagem aparecem novamente cinco estrelas, desta vez das cores amarelo e verde, e a exclamação “Olé”, relacionada ao futebol. As cores predominantes da propaganda são o verde, o amarelo, que lembram as cores da bandeira nacional, e o vermelho, cor que lembra a bandeira nacional alemã, além de ser normalmente a cor utilizada pela esfera publicitária devido ao efeito de destaque.

De acordo com as condições de produção, podemos dizer que a propaganda está direcionada a um público consumidor de cerveja, e ela foi elaborada em um momento específico, ou seja, quando estava acontecendo o campeonato mundial de futebol. Dessa maneira, percebemos que a propaganda não é a-histórica nem a-social, não acontece no vácuo, ela produz sentidos a partir de um contexto específico de Copa do mundo, convocando, em termos de constituição dos sentidos, uma memória que é social e histórica. Uma vez que a propaganda traz imagens que convocam a representação do Brasil como país do futebol, o futebol é apresentado como orgulho nacional, rememorando sentidos constitutivos do imaginário nacional brasileiro.

Esta peça publicitária convoca, faz retornar, a imagem dos campeonatos mundiais de futebol, mobilizando, para tanto, as representações do Brasil como país campeão ou país do futebol, enunciações da ordem do já-dito.

Esse modo de significar o Brasil está relacionado a uma memória que ressoa a partir

de repetições da imagem do “jovem” beijando a cerveja- que entra no lugar da bola-, das cores e do desenho da bandeira nacional-símbolo da nacionalidade³, de itens lexicais relacionados aos campeonatos mundiais de futebol.

Em se tratando do eixo da formulação, as imagens postas em cena na propaganda relacionam o produto cerveja ao futebol: as cinco estrelas que aparecem no pescoço do jovem estão atreladas à palavra “olé”⁴ que é tomada pela marca, a partir de uma representação de cerveja que “dá um olé nas outras”.

O jovem que aparece na propaganda beijando a garrafa de cerveja associa-se ao estereótipo de um jogador de futebol pelo fato de ser jovem, possuir o cabelo raspado, bem como pelo tom de sua pele. Neste caso, a ação de o jovem beijar a garrafa de cerveja associa-se à imagem do gesto de comemoração dos jogadores quando esses beijam a bola ou a taça conquistada, ou seja, a propaganda retoma o sentido da comemoração de um título ou de um gol e neste caso a imagem do gesto é carregada de polissemia.

Também, destacam-se as cinco estrelas que seguem fixadas ao corpo do “jogador” na propaganda. Essas estrelas nos remetem aos cinco títulos mundiais conquistados pela seleção brasileira, de modo que os sentidos instituídos para o Brasil, neste caso, estão ligados a estereótipos construídos para o brasileiro: apaixonado pelo futebol, vitorioso nos campeonatos e consumidor de cerveja. De fato, a propaganda traz à tona estereótipos, fortemente presentes na memória nacional que são representativos do modo de ser do brasileiro. De acordo com Ferreira (1993, p. 69), os estereótipos se apresentam como “evidências,

indistintamente repetidas e consensualmente aceitas” ou ainda “[o estereótipo é o] lugar privilegiado de observação, no seu papel de produtor de sentidos que circulam no imaginário de uma nação”

Nos textos verbais presentes na peça publicitária, isto é, no eixo intradiscursivo, os enunciados presentes estão ligadas ao futebol, como por exemplo, a comparação da cerveja Brahma com a seleção.

SD⁵ (1) “No mundial, a seleção tem 2 uniformes, 2 centroavantes, 2 laterais e a Brahma tem 2 sabores.”.

Percebemos que há uma comparação produzida pela esfera publicitária que aproxima o produto cerveja do futebol, ou seja, há uma transferência das especificidades da seleção brasileira para o produto que parece se aproximar de um elemento constitutivo da identidade do país.

Outra construção sintática que irrompe a formulação e nos chama a atenção está materializada no rótulo da garrafa, nas cores verde e amarelo:

SD (2) “Para o país do futebol”.

Notamos que com este enunciado a propaganda produz um gesto em que a cerveja é direcionada, oferecida ao país, neste caso o Brasil. No rótulo da garrafa aparece, também, no canto superior esquerdo, a expressão: “*Receita da Alemanha*”, que retoma, além do campeonato mundial realizado neste país naquele ano, o fato de que a cerveja tem tradição alemã.

SD (3) “*Edição especial até o fim do mundial*”,

3 As cores pintadas na face do jovem estão relacionadas à bandeira brasileira e rememoram as matas verdes, o ouro e o céu azul, imagens típicas brasileiras, ou sentidos que constituem o imaginário da nacionalidade.

4 A palavra “olé” tem uma espessura semântica, visto que essa nos faz recordar o movimento das torcidas que vão ao estádio de futebol e da destreza dos jogadores brasileiros no momento em que driblam os seus adversários. A cerveja se apropria deste gesto para se constituir como marca que também se destaca em relação às outras.

5 Entendemos SD como sequência discursiva.

Esse anúncio está inscrito no pescoço do jovem, de modo que percebemos que a cerveja foi produzida para uma ocasião especial, neste caso o campeonato mundial de futebol. Percebe-se uma regularidade na propaganda em relação aos textos verbais que apontam para uma forte imbricação entre o Campeonato mundial de futebol e a produção, venda e consumo da cerveja.

Voltando o nosso olhar para o texto que é apresentado como não-verbal, neste caso, as imagens, percebemos a imagem principal de um homem jovem que beija a garrafa de cerveja da marca anunciada. Com efeito, notamos a re-significação da imagem de comemoração de um jogador beijando a bola ou a taça conquistada: no lugar da taça, na transferência dos sentidos, tem-se a garrafa de cerveja que entra no lugar do símbolo da vitória ou da comemoração brasileira.

Percebemos, também, que a bandeira nacional está materializada na face do jovem, sendo que as cores da bandeira do Brasil, além de estarem pintadas no rosto masculino, estão presentes no rótulo da garrafa de cerveja.

Em termos de circulação dos sentidos, a propaganda, ao ser publicada em uma revista destacada no mercado editorial brasileiro, a Revista *Veja*, movimenta-se por entre grupos diversos, produzindo efeitos-leitores variados (consumidores ou não de cerveja, homens, mulheres, jovens, etc).

Ademais, podemos concluir que a propaganda da *Brahma*, a partir da transferência de sentidos, faz migrar o símbolo da identidade nacional, neste caso a bandeira, para a imagem do jovem na propaganda, sendo que a cerveja toma para si a brasilidade passando a ser constitutiva da identidade nacional.



Figura 02

Pensando a formulação dos sentidos, a propaganda da *Skol* traz, em primeiro plano, dois homens jovens e duas mulheres bonitas e jovens, todos vestidos com roupas das cores amarelo e verde. As mulheres estão com roupas insinuantes que deixam à mostra o seu corpo, neste caso o seio e a barriga, que se encaixam num padrão de beleza legitimado pela mídia: seios grandes e barriga magra e firme.

Os sujeitos em cena na propaganda representam os torcedores em um estádio durante um jogo da seleção brasileira, na copa da Alemanha. Um dos homens que aparece em primeiro plano aparenta estar feliz e comemorando o gol ou a vitória em uma dada partida, já o segundo homem aparece abraçado a uma das mulheres, com um cartaz redondo em frente ao rosto cujo enunciado produz o efeito de sentido de que o sujeito não deseja ser visto, contrariando a lógica dos torcedores que com seus cartazes desejam “aparecer” na televisão, durante a transmissão de um jogo.

SD (1) *Não me filma, minha mulher acha que eu tô no médico.*

A peça publicitária fora produzida em um contexto específico de Copa do mundo, fazendo valer uma memória de cerveja como produto que faz parte do consumo dos brasileiros em

campeonatos de futebol e que está atrelada à alegria (comemoração, festas, momentos de descontração) e à possibilidade de malandragem, o velho gesto do tirar vantagem (lei de Gerson) Para Ferreira (1993, p. 69) a formação dos sentidos que circulam no imaginário do Brasil caracteriza-se por três enunciados: todo brasileiro gosta de levar vantagem em tudo, o jeitinho brasileiro e Deus é brasileiro.

Com efeito, o espaço da formulação dos sentidos atualiza a memória discursiva, que faz ressoar sentidos relacionados ao produto cerveja: uma bebida para ser apreciada nos campeonatos de futebol e que ainda pode ser associada ao jeitinho brasileiro ou à malandragem. A textualização “não me filma, minha mulher acha que eu tô no médico”, marcada pela informalidade, emerge como um pedido do torcedor para que ele não seja reconhecido a partir da transmissão da televisão.

Neste aspecto, o sujeito, que se esconde atrás do cartaz, representa a imagem social masculina relacionada à traição, em termos de trabalho da memória. Ao se esconder por meio do cartaz, o sujeito anula sua identidade e impede seu reconhecimento a partir de uma materialidade que tem o formato mais conveniente- redondo- assim como a cerveja *Skol*. Assim, vale trazer uma formulação que produz efeitos de sentidos que ligam a cerveja à possibilidade da malandragem.

SD 2: *Se o cara que inventou a Skol tivesse inventado o cartaz do torcedor, ele seria assim.*

SD (3): *Com Skol, o Brasil fica redondo.*

De fato, a propaganda, no gesto de rememorar a imagem da paixão nacional pelo futebol, traz para cena a típica figura masculina do brasileiro (torcedor) malandro e sedutor. Em termos de especificidade, a propaganda dá corpo a uma dada imagem fixa, isto é, a uma representação de brasileiro (torcedor e consumidor de cerveja) que se apóia na malandragem e no jeitinho

brasileiro para se dar bem ou para conseguir “tirar um proveito da situação”.

Mas um ponto que merece destaque tem a ver com o efeito produzido pela palavra “redondo” ao longo das formulações da propaganda. Neste caso, esta palavra, que marca a cerveja *Skol*, vai impregnando o país, o futebol e até mesmo abre espaços para a possibilidade de malandragem e do logro, no caso do torcedor. Assim, os sentidos migram, derivam para outros sítios de significação e produzem o novo: se a cerveja desce redondo, ela deixa tudo redondo, conseqüentemente o Brasil fica também redondo com a marca, bem como cartaz, assumindo a forma redondo, que esconde o rosto do sujeito-torcedor.

Em termos de discurso não-verbal, as imagens reiteram sentidos de Brasil, país do futebol e da comemoração. No texto da propaganda, além do sujeito que se esconde e as belas mulheres que o acompanham, em primeiro plano e mais próximos de um alabrado em que várias bandeiras em verde e amarelo estão postas em cena, há a presença de vários homens e mulheres dispostos em uma arquibancada, todos vestidos com as cores verde e amarelo, com bandeiras, cornetas, perucas, apitos, em pé, representando um gesto em que a torcida toda se levanta para comemorar o gol.

No que diz respeito à circulação dos sentidos, a propaganda da cerveja *Skol* circula juntamente com outros discursos que também falam sobre a Copa e sobre futebol em meio a um contexto específico. Se a circulação se dá em meios nunca neutros, os sentidos são geridos em um gesto a partir do qual a imagem de Brasil campeão é repetitivamente mencionada, citada, resignificada por uma infinidade de discursos sociais.

Assim, podemos afirmar que a cerveja *Skol* se singulariza em uma peça publicitária em que o efeito de “tornar tudo redondo” é o

que permite ao sujeito “dar um jeitinho” e “na malandragem” conseguir aquilo que quer. Além disso, a comemoração e o clima festivo de Copa do mundo são elementos da identidade nacional que estão associados ao consumo do produto.

A cerveja toma para si elementos da brasilidade:

Além da transferência de sentidos de brasilidade que são deslocados para a cerveja ou para seu consumo, há que se levar em conta a possibilidade de a cerveja tomar para si a própria brasilidade. Assim, temos uma peça publicitária, da cerveja *Nova Schin*, que foi veiculada na revista *Veja* em fevereiro de 2009 que entra no lugar do Carnaval como protagonista da festa e a campanha da cerveja *Sol*, também publicada na *Veja*, no mesmo ano, em que verão e o nome da própria marca se (com)fundem e se inter cruzam.



Figura 01

A peça publicitária apresenta, em primeiro plano, uma lata de cerveja da marca anunciada, de modo que duas mãos materializadas em forma de lantejoulas douradas a seguram e fazem o gesto de abri-la, no que concerne à formulação do texto.

Levando em conta o momento imediato da enunciação, que compreende o contexto imediato e os sujeitos, notamos que a propaganda, em termos de contextualização, foi produzida em

um momento específico, neste caso o Carnaval, festa popular brasileira marcada pela alegria, pelo brilho e pelas fantasias enfeitadas de adereços e lantejoulas.

Dessa maneira, percebemos que a propaganda retoma a memória do Carnaval como momento de festa e descontração, sendo que, neste contexto, a cerveja emerge como figura central da festa e como destaque principal da propaganda.

Em termos das materialidades verbais do eixo horizontal do fio do dizer, citemos uma seqüência que, ao fazer menção ao carnaval, associa esta festa popular com o Brasil e com o produto cerveja, conforme segue:

SD (1) “O *pega leve* tá contagiando os *carnavais do Brasil*”.

Percebemos, neste trecho, que a peça publicitária articula o slogan da marca Nova Skin - “o *pega leve*” - ao carnaval. Ora, a cerveja *Nova Skin* se propõe como parte da alegria nacional, em um movimento em que a cerveja ocupa a cena e passa a desempenhar o papel do Carnaval, festa marcada no imaginário por ser vibrante, alegre e contagiante. Assim, quem faz o gesto de contagiar o país não é só do carnaval, mas sim da cerveja.

Também, a expressão “*carnavais do Brasil*” rememora uma representação das diversas manifestações que simbolizam o carnaval brasileiro. Neste caso, tal enunciado refere-se não somente a um carnaval específico, mas sim aos carnavais que o Brasil possui, tais como o da Bahia, do Rio de Janeiro, de Pernambuco, ou ainda os bailes em clubes ou os blocos que desfilam nas avenidas.

A peça publicitária convoca, faz retornar as imagens típicas dos carnavais brasileiros marcadas pela fantasia ou pelo adereço, permeados por adornos e por enfeites. Assim, as lantejoulas

tanto compõem as mãos que seguram a lata de cerveja quanto se espalham por todo o cenário da propaganda, mobilizando sentidos relacionados ao glamour dos carnavais brasileiros. Se o carnaval é representado como brilho e como espaço do adereço, a cerveja está também impregnada deste brilho e deste destaque, ou seja, há uma fusão entre a cerveja e o carnaval pela representação da bebida por lantejoulas, de modo que a escolha do dourado aproxima o carnaval da cerveja pela cor da bebida, o dourado. Ou seja, a *Nova Schin* é o produto que “brilha” nas variadas manifestações do Carnaval: desfiles de rua, bailes em salões, blocos carnavalescos, trios elétricos.

Também, as cores da bandeira nacional estão simbolizadas no brilho dourado e esverdeado das lantejoulas que compõem a cena da propaganda. Essas lantejoulas, no gesto da mão que abre a lata de cerveja, se espalham e representam tanto movimento do carnaval quanto o “derramar” da cerveja, proporcionando à propaganda um certo efeito visual de movimentação. O fundo preto que é predominante na propaganda rememora as noites de carnaval, quando acontecem, na maioria das vezes, os desfiles luxuosos e glamorosos ou mesmo os bailes durante as quatro noites da festa.

A propaganda traça um novo modelo de peça publicitária, sendo, dessa maneira, sutil, pois foge do estereótipo proposto por propagandas que tem a ver com o carnaval, quando, na maioria das vezes, trazem as mulatas ou belas mulheres desnudas como pano de fundo. Nesta peça publicitária quem toma o espaço da mulata é a lata de cerveja, que acaba se tornando a protagonista da propaganda e da festa.

Normalmente, as peças publicitárias relacionadas ao produto cerveja, como as analisadas neste trabalho, trazem um texto fixo que orienta os consumidores no sentido de utilizarem o produto com responsabilidade, sendo que, nesta

peça publicitária o texto educativo apresentado é “*se beber não dirija*”. No deslocamento ou migração dos sentidos, notamos que a propaganda promove um diálogo entre o texto educativo fixo com o enunciado “*se rebolar, não derrame*”. Neste caso, no texto da *Nova Schin* se produz uma relação de metáfora, de modo que em lugar de “beber”, entra em cena o verbo “rebolar” - que se associa ao carnaval e a um movimento marcado como tipicamente nacional - e no lugar de “não dirija”, temos a forma verbal “não derrame”- que se relaciona ao gesto de beber e a incidentes típicos de “derramar a bebida, quando nos movimentamos”.

Dessa maneira, podemos dizer que a circulação da propaganda está relacionada ao contexto de carnaval, de maneira que a festa esteja imbricada no/pelo produto cerveja. A cerveja parece transportar-se para o contexto de carnaval, sobrepondo-se à festa, seja quando a cerveja é destaque e constitui a cena da propaganda, permitindo a dispersão das lantejoulas, seja pelo efeito de sentido de que é “*o pega leve*” que está contagiando o Brasil, ou seja, quem contagia não é mais o carnaval, mas sim a marca anunciada.

Ademais, à luz do gesto de consumir o produto, o enunciado-fixo “*se beber, não dirija*” é ressignificado em um processo em que o sentido passa a ser outro: “*se rebolar, não derrame*” de modo que a propaganda acaba se distanciando da orientação moralizadora do texto educativo e a partir de uma relação de jocosidade, estabelece, produz o novo: um efeito de sentido calcado na condicionalidade, nessas condições de produção da propaganda, é produzido pelo gesto “de festejar o carnaval”, ou seja, rebolando e bebendo, mas sem derramar.

A propaganda, neste caso, da cerveja *Sol*, traz em primeiro plano dois jovens, sendo que um deles é um homem bonito, de corpo desnudo e o outro uma mulher bonita e de corpo desnudo que está em cima das costas do rapaz, segurando

em suas mãos uma garrafa de cerveja da marca anunciada. No canto inferior direito, aparece uma tampa de garrafa em formato de sol - nome da marca - contendo itens lexicais que fazem menção ao produto cerveja e ao verão, de modo que a cor predominante na propaganda é o amarelo, lembrando a imagem do astro sol.



Figura 2

A peça publicitária foi produzida no contexto específico de verão⁶, quando o clima quente é característico desta estação, em se tratando do clima tropical. A propaganda rememora o imaginário de que o brasileiro gosta do clima quente do verão, pois os dois personagens da propaganda aparecem felizes e radiantes, relembrando também que o verão brasileiro está atrelado ao clima quente, devido ao corpo desnudo dos personagens, o que se associa diretamente ao produto cerveja, de modo que o consumo do produto aumenta nesta referida estação.

A imagem retoma sentidos que relacionam a cerveja ao verão, ao sol e ao calor, rememorando o estereótipo de que o Brasil é um país de clima tropical, relembrando também, que, no verão, as pessoas costumam vestir-se com poucas roupas, fato predominante na propaganda, pois os dois

personagens estão apresentados com trajes de banho, ou seja, com o corpo desnudo.

A própria marca da cerveja anunciada, *Sol*, faz menção ao astro Sol, rememorando o imaginário de transmissão de calor, luz, iluminação. Assim como o produto cerveja, o astro Sol ilumina e traz uma atmosfera de alegria e descontração própria dos sujeitos que vão à praia ou à piscina se refrescarem (neste caso, a partir da cerveja).

A imagem do astro sol aparece incorporada às pessoas, na medida em que ele toma conta do cenário e aparece como pano de fundo da peça publicitária, ou seja, o sol na propaganda não somente irradia as personagens, como também produz o efeito a partir do qual os sujeitos passam a fazer parte do “sol”: dessa maneira, o astro sol está ligado à marca de cerveja anunciada, a partir do gesto de interpretação em que tanto o Sol-astro ou “Sol”-marca de cerveja incorporam as personagens.

Outra imagem que rememora o astro sol é a tampinha de garrafa que aparece no canto inferior direito da peça publicitária, ela vem na cor amarela, cor esta que simboliza o astro Sol, e materializada com a imagem do astro.

Tendo em vista as materialidades dos textos verbais, percebemos que a marca de cerveja anunciada está sendo direcionada ao público brasileiro, ligando-o ao verão e à cerveja *Sol*.

SD (1) “É só chegar o verão que todo brasileiro tem vontade de Sol”

Neste excerto, notamos o duplo sentido que pode ser atribuído ao item lexical “sol”. Neste sentido, o público brasileiro “tem vontade” tanto de sol (calor, luz, energia) quanto de *Sol* (marca da cerveja).

6 Entendemos verão como uma estação típica de um país tropical como o Brasil, onde o clima quente predomina na maioria dos estados.

Outra expressão que chama a atenção é “no ponto” que tem relação com a imagem que a cerveja projeta de si mesma :

SD (2) “*Chegou Sol. Nem forte, nem fraco. No ponto*”.

Neste trecho, notamos que a peça publicitária aposta na fórmula da cerveja, na medida em que a marca de cerveja anunciada tem uma fórmula perfeita, satisfazendo o consumidor.

Esta propaganda é permeada de sentidos polissêmicos relacionados à palavra “vontade”, sendo que a peça publicitária trabalha com recursos de imagens e textos verbais que produzem efeitos que instigam o sujeito-leitor a consumir o produto, enfatizando a ideia de desejo.

SD (3) “*Essa vontade é demais*”

Observamos a polissemia, neste trecho, de modo que a vontade é tanto a vontade do sol, por ser verão, quanto é vontade da cerveja *Sol*. Considerando, ainda, a forma adverbial *demais*, essa pode estar relacionada tanto à intensidade da vontade (a vontade é muita) quanto à quantidade, ou seja, essa vontade é de mais cervejas, de mais copos ou garrafas para o consumo. Mais do que isso, a vontade de cerveja se funde à vontade de verão, produzindo o efeito de que o verão pede cerveja e de que a cerveja pede o verão.

Nesta propaganda, a maneira como os sentidos circulam se relaciona a um processo de mobilização de um símbolo da identidade nacional, neste caso, o clima tropical brasileiro. Trazendo uma imagem fixa de país tropical, a marca procura relacionar o clima quente ao produto cerveja. Neste sentido, a brasilidade é transferida para o produto pelo/a partir do desejo de consumo: assim, se o brasileiro deseja o sol – astro, no verão, ele deseja também o “Sol” – marca de cerveja, como bebida.

Considerações finais

De acordo com as análises feitas a partir das quatro peças publicitárias, foi possível identificar que todas as propagandas de cerveja trazem imagens fixas do imaginário nacional, de modo que elementos da identidade brasileira são transferidos para o produto anunciado.

Na primeira propaganda analisada, a da cerveja *Brahma*, notamos que, por meio da transferência de sentido, a bandeira brasileira, como símbolo constitutivo de identidade nacional está materializada na face do jovem bem como o futebol que está inscrito no contexto da propaganda, fazendo com que a cerveja tome para si a brasilidade como parte dela.

Percebemos, na segunda peça analisada, a da cerveja *Skol*, que a brasilidade emerge no sentido de tornar “*tudo redondo*”, ou seja, é o “jeitinho brasileiro” de conseguir tudo o que quer que se realiza a partir da intervenção da cerveja. Também, a imagem do futebol é mobilizada de modo que o clima festivo e de Copa do Mundo são elementos constitutivos da identidade nacional e estão associados ao produto cerveja.

A terceira propaganda analisada, a da cerveja *Nova Schin*, traz a brasilidade materializada no carnaval e significa o Brasil a partir de um imaginário estereotipado sobre o país, no qual a cerveja ou o gosto pela cerveja se inscreve. O efeito é que a cerveja é tão brasileira quanto o carnaval.

Notamos que a quarta peça publicitária analisada, a da cerveja *Sol*, apresenta o clima tropical, neste caso, o verão, como símbolo de identidade brasileira, sendo que o verão está associado ao produto, visto que o brasileiro deseja o sol no verão como também deseja a bebida *Sol*.

À guisa de conclusão, no desenrolar da análise conjunta de quatro peças publicitárias de

marcas e campanhas diferentes, relacionadas ao produto cerveja e que compõem o corpus deste artigo, podemos apontar que as propagandas formulam e fazem circular várias imagens e representações dominantes que mobilizam o sentido de brasilidade de acordo com o funcionamento discursivo de cada propaganda. Notamos que todas as peças publicitárias aqui analisadas apresentam regularidades que podem ser associadas a elementos que funcionam como parte do imaginário da nação brasileira, tidos como traços simbólicos de nacionalidade, tais como o carnaval, o jeitinho brasileiro, o futebol, as mulheres bonitas e de corpo desnudo e o clima tropical.

As propagandas analisadas constroem e retomam sentidos fixos sobre o Brasil, principalmente sobre o clima tropical, o futebol, o carnaval e o “jeitinho brasileiro de ser”, justamente, pelo fato de mobilizarem parte do imaginário nacional, sendo que, neste sentido, estamos diante de algo pertencente à ordem do já-dito.

Notamos que as peças publicitárias estão direcionadas especificamente ao público brasileiro e consumidor de cerveja, sendo que, neste contexto, a construção de imagem do consumidor passa a ser constituída a partir das imagens fixas de Brasil, de modo que o consumidor e a cerveja estão atrelados e associados a tais imagens.

Tais imagens que fazem parte do imaginário nacional, nas peças publicitárias analisadas, são transferidas ou apropriadas pelo produto cerveja, de modo que o produto cerveja toma a cena e passa, também, a ser constitutivo da identidade nacional.

Referências

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. “A antiética da vantagem e do jeitinho na terra em que Deus

é brasileiro (o funcionamento discursivo do clichê no processo de constituição da brasilidade)”. In: ORLANDI, Eni P. **Discurso fundador. A formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas: Pontes, 1993, p. 69-79.

GREGOLIN, M. R. F. V. “Formação discursiva, redes de memória e trajetórias sociais de sentido: mídia e produção de identidades”. In: Roberto Leiser Baronas. (Org.). **Análise do discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. São Carlos, 2007, v. , p. 155-168

ORLANDI, E. **Interpretação**. Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. São Paulo, Vozes, 1996

_____. , **Discurso e Leitura**. São Paulo/Campinas: Cortez/Editora da UNICAMP, 1988

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas/SP: Pontes, 1999

_____. **Discurso e texto**. Campinas/ SP: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, M. “Análise Automática do Discurso (AAD- 69)”. Trad. Eni P. de Orlandi. Em F. Gadet & T. Hak (orgs.) **Por uma Análise Automática do Discurso: uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990 (1ª ed. 1969), p. 61-162.

_____. **Semântica e Discurso**. Uma Crítica à Afirmação do Óbvio. Trad. Eni P. de Orlandi et alii. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

SERRANI, S. **A linguagem na pesquisa sociocultural**. Um estudo da repetição na discursividade. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993

Artigo enviado em: 04/08/2010

Aceite em: 29/08/2010

Interfaces