

Revista eletrônica

Interfaces

ISSN 2179-0027

Volume 8 número 2

Revista Interfaces

Editora-chefe

Dr. Maria Cleci Venturini

Conselho Editorial

Dr. Adail Sobral (UCPEL)
Dra. Alice Atsuko Matsuda (UTFPR)
Dra. Amanda Eloina Scherer (UFSM)
Dr. Antônio Esteves (UNESP)
Dra. Aracy Ernest (UCPEL)
Dr. Antonio Escandiel de Sousa (Unicruz)
Dra. Carme Regina Schons (UPF) in memorian
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. Ercília Cazarin (UCPEL)
Dra. Gesualda dos Santos Rasia (UFPR)
Dra. Luísa Lobo (UFRJ)
Dra. Marcia Dresch (Universidade Federal de Pelotas/RS)
Dra. Maria da Glória Di Fanti (PUCRS)
Dra. Maria Cristina de Almeida Mello Laranjeira (Universidade de Coimbra)
Dra. Mary Neiva Surdi da Luz (UFFS/Chapecó)
Dra. Sonia Pascoalati (UEL)
Dra. Verli Petri da Silveira (UFSM)

Consultores *ad hoc* desta edição

Nilcéia Valdatti (UNICENTRO)
Zélia Maria Viana Paim (UFSM)
Dejair Dionísio (UFMG)
Marilda Aparecida Lachovski (UFSM)
Aline Venturini (IFSUL)
Ana Carolina de Godoy
Maria Cláudia Teixeira (UNICAMP)
Leandro Tafuri (Faculdades Guairacá)
Renata Chrystina Bianchi de Barros (Univás)
Maria Iraci Souza (UFSM)
Mariana Sbaraini Cordeiro (UTFPR - Câmpus Toledo)
Alice Maksuda (UTFPR/UC)

Valderleia Oliveira (UENP)
Lidia Stutz (UNICENTRO)
Sônia Meriths Claras (UNICENTRO)
Claudia Maris Túlio (UNICENTRO)
Stela Castro Bichuette (UNICAMP/UNICENTRO)
Loremi Loregian-Penkal (UNICENTRO)
Cristiane Malinoski (UNICENTRO)
Jefferson Campos (UNIFAMMA)

Revisores de texto

Ana Carolina de Godoy
Débora Smaha Corrêa
Paula M. Fernandes

Arte da capa e diagramação

Paula M. Fernandes

Responsáveis Técnicos

Paulo Gilberto de Góes
Márcio José Winchuar

Sumário

Apresentação

Maria Cleci Venturini

5-7

Artigos

Mario Quintana na história literária sul-rio-grandense

Patrícia Vitória Mendes dos Santos Araújo, André Luis Mitidieri e João Claudio Arendt

08-20

Uma leitura comparativa de “A paga” e “A festa”, de Michel Torga, sob os conceitos de honra e moralidade sexual feminina

Melina Galete Braga Pinheiro

21-28

Um passado resignificado: considerações sobre engajamento social e performatividade neorrealista em Levantando do Chão, de José Saramago

Mariana Sousa Dias

29-37

“Kafkaneando” e “Erro de português”: contradiscurso em poemas de Cristiane Sobral

Mônica Cristina Metz

38-49

Vozes e ecos: relações dialógicas no conto erótico “Confissões da sedutora”, de Guiomar Grammont

Rosana Pugina

50-62

De *Viagem ao Mar Absoluto*: caminhos do Mar em Cecília Meireles

Camila Marchioro

63-81

Pedagogia da Alternância e Análise Crítica do Discurso

Jaciele Hosda e Gustavo Biasoli Alves

82-93

O poder do macho está no cheiro: a constituição do sujeito viril em campanhas publicitárias de perfumes masculinos

Rafael de Souza Bento Fernandes e Francisco Vieira da Silva

94-103

Representações de Simón Bolívar: de herói da independência para simplesmente humano

Diana Milena Heck

104-114

A circulação de sentidos: o ir e vir de sentidos de *Família* em uma peça publicitária televisiva

Lucas Martins Flores, Verli Fátima Petri da Silveira e Aracy Ernst

115-129

Interfaces

volume 08 número 02

A **Revista Interfaces** publica, nesse número, dez artigos, sendo seis de Literatura e quatro de Linguística. A publicação de textos das duas áreas atende à proposta de interfaces demandada pela revista e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Unicentro. Essa divisão, entretanto, não indica que os artigos são puramente literários ou puramente linguísticos, mas que entendemos que a língua faz parte do texto literário e os textos literários não prescindem de uma língua, sem ela não há texto e nem discurso.

Vale destacar o objetivo da Revista Interfaces de fazer circular o conhecimento pela divulgação de pesquisas da área de Letras. Os artigos filiam-se a distintas teorias e programas de pós-graduação do Brasil e também de universidades estrangeiras. Destacamos artigos da Universidade de Caxias (UCS), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UESC), da Unioeste, da Universidade de Maringá e Universidade de Coimbra (intercâmbio), da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN), da Universidade de Pernambuco, da Universidade de Évora, da Universidade Federal Fluminense, da UNESP, da Universidade Federal do Paraná, da UFSM e da Universidade Católica de Pelotas nessa edição, e destacamos que os artigos não estão separados em Literatura e Língua, pois entendemos que esses dois campos teóricos, bem como o ensino de línguas e a Linguística Aplicada são campos que se avizinham, tendo em vista que enfocam a língua, constituindo-se como domínios do saber que se completam e se reclamam.

Patrícia Vitória Mendes dos Santos ARAÚJO (UESC), I, André Luis Mitidieri e João Cláudio Arendt (UCS) debruçam-se sobre Mario Quintana na Literatura do sul-rio-grandense com o objetivo de verificar como a partir de 1940 a obra do poeta gaúcho foi enfocada na História da Literatura. Foram analisadas vinte obras e os pesquisadores chegaram aos seguintes resultados: nove estudos são de cunho biobibliográfico, histórico-literário ou monográfico, onze que se configuram como histórias da literatura sul-rio-grandense e, dentre esses onze, três delas focam na poesia. “De um total de 17 publicações que mencionam Quintana, a maioria concentra-se entre as décadas de 1970 e 1990, quando ele já obtém expressivo reconhecimento nacional”.

Uma leitura comparativa de dois contos de Miguel Torga - “a paga” e “a festa - sob os conceitos de honra e moralidade sexual feminina é o que propõe Melina Galete Braga Pinheiro (CIDEHUS - Universidade de Évora – PT) em análises que destacam a primeira experiência sexual das personagens Olga e Matilde e as consequências dessa experiência no século XX no que tange à honra e à moralidade. A pesquisadora, destaca que as mulheres que infringiam as normas estabelecidas pela sociedade da época, nesses obras de Miguel Torga foram ‘castigadas’: uma ficou mal vista e fala na comunidade em que vivia e, a outra, demonstrou arrependimento por ter tido relações sexuais sem ser casada.

Mariana Sousa Dias, da Universidade Federal Fluminense (UFF) analisa o romance *Levantado do chão* (1980), de José Saramago, buscando pensar na importância do romance para a Literatura Portuguesa. O romance, segundo a autora, ficcionaliza as memórias coletivas oriundas dos trabalhadores rurais alentejanos, às quais claramente se alinha José Saramago. Trata-se da revisitação e res-significação do passado português no período de Salazar, forma “nada inocente”, mesmo que a obra se inclua no

chamado romance histórico, não há compromisso com a história, mas com a sua representação.

O artigo “Kafkaneando” e “erro de português”: contradiscurso em poemas de Cristiane Sobral, de Mônica Cristina Metz, professora do Departamento de Letras da UNICENTRO e doutoranda da Universidade Estadual de Maringá, objetiva analisar e refletir acerca de aspectos do discurso colonial presentes em dois poemas da escritora contemporânea. As discussões teóricas ancoram-se e, Ashcroft, Griffiths e Tiffin, (2007), Bhabha (1991) e Bonnici (2005; 2009; 2012) e indicam que as formas de contradiscurso mostram a problematização da condição do negro e da mulher negra na sociedade.

Rosana Pugina, doutoranda da Universidade Federal Fluminense (UFF), propõe-se a analisar o texto “Confissões da sedutora”, de Guiomar de Grammont (2006), à luz do dialogismo bakhtiniano, com vistas a verificar as características do erotismo na obra e observar as relações dialógicas por meio do conceito de estilização. Busca, também, verificar a axiologia impressa à narrativa. As análises apontam que “o conto constitui-se dialogicamente a partir de ecos de outros textos devido ao seu caráter intertextual”. Esse caráter materializa-se pelo conceito de estilização e, nesse funcionamento, cabe ao leitor “observar e recuperar essas vozes ao longo da tecedura do fio narrativo por meio da ativação dos seus conhecimentos prévios e da sua memória textual e discursiva”.

“De viagem ao mar absoluto: caminhos do mar em Cecília Meireles”, de Camila Marchioro, doutoranda da Universidade Federal do Paraná e professora na Universidade Federal do Piauí, analisa três livros da fase madura da autora. Essas obras, segundo Marchioro apresentam consistência, coesão e continuidade temática e isso possibilita estabelecer comparação entre eles, a partir da temática “mar absoluto”. O apoio para as discussões realizadas vem da Filosofia Perene, estabelecendo diálogo com algumas culturas do extremo Oriente com o objetivo de mostrar a vastidão do conhecimento de mundo de Cecília Meireles e o seu ‘mar’ se transfigura poeticamente até se tornar símbolo do Absoluto.

Jaciele Hosda e Gustavo Biasoli Alves (Unioeste) discutem, em seu texto, uma proposta de ensino centrada na Pedagogia da Alternância, que consiste no enfoque do cotidiano do aluno, especialmente, em escolas do campo com vistas a mudanças sociais. As discussões acontecem a partir da Análise Crítica do Discurso (ACD) e da Pedagogia da Alternância, destacando que as duas perspectivas teóricas centram-se no contexto social. A metodologia empregada no artigo é histórico documental, isto é, alia pesquisa bibliográfica e teórica a experiências realizadas em uma “Casa Familiar”, no Paraná.

À “luz da arqueologia do saber”, particularmente do conceito de “função enunciativa” de Michel Foucault, Rafael Fernandes, Universidade Estadual de Maringá - UEM - e realizando parte do doutorado na Universidade de Coimbra – UC – e Francisco Vieira da Silva, docente do Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UFRN) objetivam analisar a materialidade linguística e imagética de campanhas publicitárias de perfumes masculinos, visando compreender o sistema enunciativo que atribui à virilidade características como beleza, força e potência.

Diana Milena Heck (Unioeste) apresenta o artigo “Representações de Simón Bolívar: de herói da independência para simplesmente humano” e propõe-se a estabelecer comparação entre “O General em seu labirinto”, de Gabriel García Márquez (1989) e o filme “Libertador” (2013). Segundo a pesquisadora, o filme preserva a memória de Bolívar, tal como foi enfocado pela história, como um mito e como herói do processo de independência das Colônias Espanholas, na América Latina. Já o romance de Gabriel Garcia Marques, apresenta um Bolívar mais humano, retirando o caráter mitológico. O texto objetiva compreender o processo de desconstrução da figura heroica e histórica de Simon Bolívar.

Ancorados nos pressupostos da Análise de Discurso, tal como concebida por Pêcheux, Orlandi e pesquisadores a eles filiados, os pesquisadores Lucas Martins Flores (UFSM), Verli Petri da Silveira (USFS) e Aracy Ernst (UCEPL) sublinham que “as peças publicitárias são reconhecidas por sua conformação aos sentidos estabilizados socialmente” e, exemplificam esse funcionamento por meio das campanhas da “de margarina” expõem, a família considerada padrão. Enfocam, também, os dicionários como “guardiões da língua”, mas assim como as peças publicitárias podem provocar efeitos de sentidos imprevisíveis. O recorte incide sobre a palavra ‘família’ e os autores buscam estabelecer relações entre os sentidos vinculados a essa palavra, tanto na mídia televisiva no dicionário.

Submetemos os dez artigos ao ‘olhar’ leitor à luz das diferentes teorias e desejamos a todos uma leitura proveitosa, mas ressalvamos que o salutar de uma revista é suscitar sempre mais questionamentos que certezas, tendo em vista que o conhecimento está sempre em ‘movimento’, fazendo-se, aprimorando-se.

Prof. Dr. Maria Cleci Venturini

Editora da Revista Interfaces

Guarapuava, 30 de agosto de 2017

Mario Quintana na história literária sul-rio-grandense

p. 08 - 20

Patrícia Vitória Mendes dos Santos Araújo¹

André Luis Mitidieri²

João Claudio Arendt³

Resumo

A afirmação do nacionalismo literário e a busca por parâmetros europeus sempre foram elementos comuns na literatura produzida no território brasileiro. Durante o século XX, a literatura modernista mesclou, em diversos momentos, o local e o global, através da expressão europeia e da representação da narrativa nacional. No entanto, a década de 1940 parece presenciar um movimento contrário: o local é repudiado em favor de um desejo de generalização. Nesse contexto, o presente artigo busca verificar como algumas das histórias da literatura sul-rio-grandense, publicadas a partir da década de 1940, no momento em que Mario Quintana começa a editar seus livros de poesia, recebem a sua obra. Dentre as 20 obras analisadas, verificamos nove estudos de cunho biobibliográfico, histórico-literário ou monográfico, e 11 que se configuram como histórias da literatura sul-rio-grandense, sendo três delas focadas na poesia. De um total de 17 publicações que mencionam Quintana, a maioria concentra-se entre as décadas de 1970 e 1990, quando ele já obtém expressivo reconhecimento nacional.

Palavras-chave: História literária. Mario Quintana. Modernismo brasileiro. Literatura sul-rio-grandense.

MARIO QUINTANA IN THE LITERARY HISTORY OF SOUTHERN BRAZILIAN LITERATURE

Abstract

The affirmation of literary nationalism and European parameters have always been common elements in the literature produced in Brazil. During the twentieth century, modernist literature blended local and universal, through the European expression and the representation of national narrative. However, the 40s seems to witness a contrary movement: the local is rejected in favor of a desire to generalization. In this context, this paper aims to verify how some histories of sul-rio-grandense literature, published when Mario Quintana started to edit his poetry books, embrace his work. Among 20 works analyzed, we have found nine studies of biographical and bibliographical nature, besides historical, literary or monographic ones, and 11 works are histories of Rio Grande do Sul literature, three of them are focused on poetry.

1 Mestra em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC, Brasil

2 Doutorado em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenador e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em Linguagens e Representações - da UESC.

3 Doutor em Letras, professor do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Caxias do Sul – UCS -

From an amount of 17 works that mention Quintana, most of them are concentrated between the 1970s and 1990s when he already had obtained significant national recognition.

Keywords: Literary history. Mario Quintana. Brazilian Modernism. Sul-rio-grandense literature.

Introdução

Grande parcela das obras literárias produzidas em território brasileiro, segundo Antonio Candido (1980, p. 109), fiéis à “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, além de contaminadas por ideologias hegemônicas em distintos momentos, tendiam ora à afirmação do nacionalismo literário, ora às variadas formas de aproximação aos parâmetros europeus. Para esse crítico, no começo do século XX, “Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro” (CANDIDO, 1980, p. 121).

Depois de 1940, ainda na visão de Candido (1980, p. 126), a literatura brasileira pareceu presenciar certo repúdio ao elemento local e o retorno a um desejo de generalização que concebia a expressão literária como um problema de inteligência formal e resultante de pesquisa interior:

Até 1945, mais ou menos, vemos uma produção intensa, favorecida por grande surto editorial, em que brilham veteranos e novos, estes com tendência crescente para repudiar a literatura social e ideológica, o que veio finalmente a predominar sob a

forma de uma queda da qualidade média do romance e uma grande voga de pesquisa formais e psicológicas na poesia. Entretanto, o abandono da linha modernista não se deu segundo os rumos previstos e propugnados pelos espiritualistas, – a saber, a atenção para o drama moral e o catolicismo poético. Os novos manifestaram pouco interesse pela literatura ideológica de esquerda e de direita, e os que tinham vocação política desleixaram não raro a literatura, passando diretamente à militância.

O Modernismo trouxe consigo uma concentração das escritas da história literária nacional no Sudeste brasileiro, o que se comprova, a título de exemplo, com as obras de Afrânio Coutinho (1968-1971), Alfredo Bosi (1997) e Antonio Candido (1959). Uma vez que a literatura restrita a essa região não se podia fazer portavoz da diversidade cultural do país, “as várias regiões e sub-regiões tenderam à autossuficiência ou à introversão: repelidas ou substituídas, ou simplesmente condenadas a situar-se em esfera secundária, tentaram bastar-se a si próprias, o que alimentou ainda mais o isolamento e agravou as discrepâncias de grau e densidade” (MOISÉS, 1984, p. 16). Com base nessa afirmação de Moisés, procuramos verificar se as várias das histórias da literatura sul-rio-grandense e trabalhos afins, publicados a partir da década de 1940,⁴ quando Mario Quintana começava a editar seus livros de poesia, estabelecem uma recusa à obra do poeta devido ao fato de não se conjugar a uma suposta autossuficiência da produção literária estadual.

Essa questão já marcava, na década de 1940, o pensamento de intelectuais sul-rio-grandenses como Moisés Vellinho (1960, primeira edição em 1944) cujo estudo denominado *Letras da Província*,

4 Esse critério faz-nos excluir de nossas análises um texto de suma importância (SILVA, 1927), mas lançado quando recém Mario Quintana começava a publicar seus poemas em jornais e revistas, bem antes da primeira edição do seu primeiro livro: *A rua dos cataventos* (QUINTANA, 1940). Também deixamos de considerar duas obras de Ornellas (1938; 1966), porque *esse* “foi um entusiasta do Modernismo, na ocasião, tendo chegado mesmo a publicar um livro de versos, enquadrado nos princípios do verde-amarelismo, daí a falta de objetividade em muitas de suas informações” (LEITE, 1972, p. 25). Por motivo similar, eliminamos o artigo de Olyntho Sanmartin (1970) do corpus analítico, pois o ensaísta “[...] também é contemporâneo do Movimento, entretanto nunca foi muito entusiasta por ele e nega que tenha havido Modernismo no Rio Grande” (LEITE, 1972, p. 25).

em vez de se relacionar a um desejo exacerbado de sentimento regionalista, tem a ver com a compreensão de que a imensidade do território brasileiro levaria o país a se constituir como um conjunto de províncias com peculiaridades que não comprometiam a unidade da nação, mas que pareciam primordiais à manutenção de sua vitalidade. Na perspectiva de Vellinho, apesar de se caracterizar como um dos estados brasileiros mais aferrados às suas particularidades, o Rio Grande do Sul teria sido sempre fiel ao ideal comunitário, por exemplo, nas produções literárias de Alcides Maya, Athos Damasceno Ferreira, Augusto Meyer, Dionélio Machado, Erico Verissimo, João Pinto da Silva e Vianna Moog.

Elenco similar figura em Elementos para uma bibliografia sobre o Rio Grande do Sul, no qual Francisco Ferreira [1950?] cita o nome de Quintana, mas nada afirma sobre ele. Já no ensaio “Condições histórico-sociais da literatura rio-grandense”, publicado na revista Província de São Pedro, e no qual o poeta em destaque não é mencionado, Carlos Dante de Moraes (1954, p. 7-18) mostra que, assim como ocorreu em quase toda a literatura brasileira, a produção literária sul-rio-grandense entre os anos de 1920 e 1930 registrava expressões críticas, ensaísticas ou líricas. Sobre as duas décadas seguintes, afirma:

A geração moça parece quase toda ela voltada com ardor para a universalidade. Tais jovens entram na existência numa época atormentada de problemas cruciantes, não somente sociais, mas também filosóficos e metafísicos. Tudo os leva à inquirição, à procura, ao debate. Ou, então, buscam na anotação lírica das suas emoções tumultuosas a primeira maneira de se afirmar. É uma geração que se exprime principalmente na poesia, na crítica ou na autocrítica. De certo modo, reata-se a curva ascendente do modernismo em sua fase aguda. Já não existe, porém, a euforia estética daquela hora feliz e aventureira. Agora, as experiências e os problemas assumem aspectos mais graves, mais prementes e dramáticos (MORAES, 1954, p. 17-18).

Ultrapassar questões estritas do regionalismo e da nacionalidade na história literária brasileira, segundo José Luis Jobim (1992), é tarefa árdua para alguns críticos literários e historiadores da literatura, os quais podem se declarar impossibilitados de “descalçar os próprios sapatos”, de se tornarem “diferentes do que efetivamente são” ou de recorrer a outras expressões capazes de justificar que continuem limitados aos seus modos de conhecimento:

Explicariam, assim, a sua permanência no círculo das significações perigosamente comuns, que compõem a ‘tradição’ deles. Contudo, estes historiadores e críticos poderão também vir a suspeitar que estes ‘sapatos’ e esta ‘maneira de ser’ não são os únicos possíveis. A suspeita talvez evite que, arrogantemente, tentem impor sua sombra às margens do vulto que projetam. Ou talvez implique eles se imaginarem os artífices da construção de seu próprio vulto, com uma reserva incalculável de sombra (JOBIM, 1992, p. 146).

Não seria esse o caso de Augusto Meyer (1965) que, no capítulo “O fenômeno Quintana” (p. 157-160), do livro *A forma secreta*, nota certa convivência e competição entre Parnasianismo e Simbolismo no Rio Grande do Sul, durante os anos posteriores à Semana da Arte Moderna de 1922. Dentre os poetas lidos no estado, avultariam Apollinaire, Aragon, Cendras, Ealmon, Folgore, Govoni, Max Jacob, Palazzeschi e Manuel Bandeira, especialmente, o seu livro *Ritmo dissoluto*. De outro lado, a “febre nativista” ou brasileira, que “[...] de algum modo já existia no Rio Grande, com o renovo do nosso Regionalismo, num sentido muito restrito, convencional às vezes, decerto não condizendo com o espírito da nova cruzada. Não quer dizer isto que o modernismo gaúcho resultou de uma simples transformação do Regionalismo; creio que houve coincidência de motivos, convergência de propósitos” (MEYER, 1965, p. 158).

Ao tempo em que faltava uma poesia distante dos modelos tradicionais, mais ampla, direta, livre, subjetiva, despontava Mario Quintana com “[...] a autenticidade, a cristalinidade da sua arte [...]. Não sei de outro poeta em que o poema seja uma consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar, entre sofrer vivendo e sofrer cantando. Ele é, dando luz na corrida a todos, o maior poeta moderno do Rio Grande” (MEYER, 1965, p. 159). Lígia Chiappini Moraes Leite (1972) aborda esse contexto em *Modernismo no Rio Grande do Sul*: materiais para o seu estudo, detendo-se primeiramente na centralização do referido movimento em São Paulo e no Rio de Janeiro, fato reiterado por compêndios literários que consideram ínfima sua repercussão no estado sulino. Muitos intelectuais negam sua existência nesse espaço, onde, contudo, ressaltam as expressões modernistas de Dyonélio Machado, Erico Veríssimo, Mario Quintana e Raul Bopp.

A autora destaca Quintana como uma das figuras mais originais no período, justamente por não se enquadrar no modernismo enquanto escola literária brasileira, ainda que contribua para com o aumento da liberdade formal e a quebra da distinção entre motivos poéticos e não poéticos. Moraes Leite (1972) também ressalta a declaração do escritor acerca de um possível vínculo com a cultura tradicional gaúcha, quando declarou que “[...] a poesia quanto mais individual, mais universal” ‘Sou um gaúcho sentado, o que me afasta da tradição’” (LEITE, 1972, p. 243). Por outro lado, “assinava revistas e lia os livros e revistas estrangeiras na Biblioteca Pública, principalmente na época em que Eduardo Guimarães era o seu diretor. Lia muito Dostoievski, os simbolistas, ‘tinha mania por Apollinaire’ [...]” (LEITE, 1972, p. 243-244).

Essa questão ocupa o eixo central do ensaio *O regional e o universal na literatura gaúcha*, em que José Clemente Pozenato (1974, p. 15) considera

o regionalismo como um conceito de largo espectro significativo, portador de ambiguidades, impreciso e sem estatuto literário definido, referindo-se ora à representação de uma realidade regional numa obra literária, ora à intenção de realizar essa representação. O que se verifica, no primeiro caso, é a presença do elemento local em qualquer obra literária, reconhecida como de caráter universal, sempre situada em relação a um lugar, real ou imaginário, e datada no que respeita a um tempo, igualmente real ou imaginário. Segundo o autor, no Rio Grande do Sul, como no Brasil, constata-se a presença regionalista nos movimentos romântico, realista e modernista, sendo que, nesse último, “Mario Quintana é, a rigor, o primeiro poeta gaúcho a fazer lirismo urbano, onde se sente o estigma da vida citadina da província” (POZENATO, 1974, p. 39).

Para além da expressão regional, Nelson da Lenita Fachinelli (1976) é o primeiro que, em publicação monográfica e biobibliográfica lançada no âmbito estadual, refere-se a Quintana como “[...] um dos melhores poetas do nosso Brasil. É isto que pensa quem gosta dele como um irmão, um tal de Erico Veríssimo”. Por seu turno, Antonio Hohlfeldt (1978), em *Antologia da literatura rio-grandense contemporânea*, comenta que a crítica literária tem papel importante na década de 1960, por trazer a lume em jornais, obras inéditas de autores pouco conhecidos, dentre os quais, Lara de Lemos e Lilla Ripoll, de importância ímpar no que concerne à poesia. Ao mencionar Raul Bopp e Quintana, considera que esse, juntamente com Carlos Drummond de Andrade, é um dos maiores poetas brasileiros ainda vivos.

O escritor nascido na cidade de Alegrete, todavia, não faz parte de *Poesia modernista no Rio Grande do Sul*, esboço de um panorama da produção poética gaúcha durante o século XX no qual Donald Schüller (1982) destaca os seguintes escritores e suas obras: Athos Damasceno

Ferreira, Augusto Meyer, Ernâni Fornari, Felipe de Oliveira, Guilhermino César, Manoelito de Ornelas, Olmiro Azevedo, Raul Bopp, Ruy Cirne Lima, Theodomiro Tostes, Tirteu Rocha Viana e Vargas Neto.

O mesmo objetivo de fornecer um elenco de destacados autores do estado norteia *Quem é quem nas letras rio-grandenses*, dicionário no qual Blásio Hickmann e Sérgio Faraco (1983, p. 196) dedicam nove páginas a Mario Quintana, depois de apresentá-lo com uma nota de abertura: “Jornalista, emérito tradutor, é o grande poeta rio-grandense de todos os tempos, que o Brasil, embora tardiamente, sempre descobriu e aprendeu a amar. Traduzido em diversos países e granjeando um número progressivo de leitores de todas as idades, sua poesia, hoje é um patrimônio da literatura universal”.

Sob prisma semelhante, no livro *A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos*, Luiz Marobin (1985, p. 205) trata Quintana como “poeta das belas imagens”, salientando a individualidade e a universalidade como características fundamentais desse “[...] que é profeta e anjo em sua própria terra – o Alegrete e Porto Alegre”, mas igualmente “[...] reconhecido e estimado em todo o Brasil”.

Por sua vez, em *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*, Regina Zilberman (1985, p. 117-118) destaca:

A geração modernista, que se impõe aqui depois de 1925, tendo entre seus membros Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Athos Damasceno Ferreira, Reynaldo Moura, Mario Quintana, revela ter-se abeberado, durante sua formação, na poética simbolista, que nunca abandona seus versos. Pela mesma razão, dá continuidade à perspectiva existencial que a impede de incorporar passivamente valores domésticos, próprios à visão de mundo burguesa. Porém, mostra-se mais coerente, de um lado, por rejeitar a rotina de modo integral, de outro, por

defender, sem preconceitos ou sentimento de inferioridade, sua natureza *sui generis* de artista e assumir os riscos que a atividade criadora carrega consigo.

Segundo a mesma estudiosa, nos textos modernistas do Rio Grande do Sul, não se encontram nem a temática engajada nem a espécie de apostolado que se detecta nos autores românticos e realistas, mas um componente anárquico revelado, por exemplo, no poema *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp, e nos quartetos escritos por Mario Quintana desde a década de 1930, reunidos e publicados em *Espelho mágico* apenas no ano de 1951. Isso transparece tanto no deslocamento aventureiro do protagonista de Bopp pela Amazônia, na pele de uma cobra d’água, quanto no individualismo de uns, em especial de Quintana, o menos alinhado dos poetas gaúchos, que fez questão

de acentuar a independência de sua poética, recusando-se a frequentar qualquer escola literária [...] não significam a produção de uma literatura escapista ou egocêntrica. Pelo contrário, estas opções representam a afirmação da identidade pessoal perante a massificação, reagindo ao avanço nivelador da sociedade industrial [...] (ZILBERMAN, 1985, p. 118).

No entanto, o escapismo não estaria fora do horizonte do poeta, conforme Donald Schüller (1987) que, em outra obra, intitulada *A poesia no Rio Grande do Sul*, assim se posiciona a seu respeito:

A evasão abriu a Quintana a distância necessária à observação continuada. Por não se comprometer, pode observar atentamente e detectar fraturas proibidas a comportamento apaixonado. Mario Quintana conserva-se na tradição sem resvalar para o tradicionalismo. O tradicionalismo enreda os seus cultores nas malhas do passado, bloqueando opções originais. O conservar-se na tradição permite avaliar as respostas dadas sem

comprometer-se com elas, reativando o vigor que as fez nascer. Em Mario Quintana, convergem as linhas e se abrem em leque renovadas (SCHÜLER, 1987, p. 238).

Por sua vez, no capítulo “As duas faces do emparedamento: Mario Quintana e Aureliano de Figueiredo Pinto”, do livro *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*, Luís Augusto Fischer (1992, p. 79) apresenta o universo da criação poética sul-rio-grandense como assinalado por:

[...] uma obrigação localista, espécie de tarefa construtiva inescapável inventada pela herança histórica, e um horizonte de referências balizado pelo andamento das correntes estéticas já estabelecidas ou recém-propostas. Os poemas ora mostrarão atender à demanda particular, ora quererão ajustar-se ao momento geral, mas em todos os casos terão em vista as duas mãos desse fluxo.

Mais adiante, a análise do ensaísta atinge tanto a poesia gaúcha em toda a sua extensão e recepção quanto as obras de dois dos seus já consagrados representantes:

Foi por não sabermos o que fazer com a herança guerreira, e sentirmo-nos no entanto condenados a ela, que preferimos Casimiro a Castro Alves, o lírico ao épico. Da mesma forma, foi por isso que não produzimos, em regra, poesia moderna: não ouvimos (aliás renegamos, pela pena de Quintana) o ensinamento de Baudelaire, ou o exemplo de Augusto dos Anjos; menos ainda aceitamos a lição degradada da poesia que se deixou contaminar até as entranhas pela consciência cética sobre as possibilidades de enunciar o mundo – Eliot, Fernando Pessoa, Drummond, digamos. Não estranha, pois, que nossos dois melhores poetas – considerando a consistência quantitativa e qualitativa de suas obras, o grau de influência exercida e a exemplaridade de seu trabalho no sentido de concentrar e realizar esteticamente tendências esparsas da alma gaúcha – sejam dois românticos de feição casimiriana, atentos ao registro lírico dos temas muito

mais que à atitude épica diante deles (e muito menos questionadora: **Mario Quintana** e **Aureliano de Figueiredo** Pinto, este dedicando-se ao tema regional, aquele a temas da vida urbana e à infância (FISCHER, 1992, p. 84-85, grifo nosso).

A modernidade negada ao poeta de Alegrete, no ensaio de Fischer (1992), é contraditada pela obra *A literatura no Rio Grande do Sul*, lançada no mesmo ano por Regina Zilberman (1992a), a qual tem um de seus capítulos intitulado “O modernismo e a poesia de Mario Quintana” (p. 61-74). A autora sublinha ser esse poeta quem, no cenário local, leva adiante a experiência modernista:

Evitando dois assuntos bastante frequentados pelos poetas modernistas, quais sejam, a reflexão sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade, como fazem Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade, e a expressão religiosa, própria a Jorge de Lima e Murilo Mendes, Quintana explora antes uma linha provocativamente individualista (ZILBERMAN, 1992a, p. 69).

Em vez da denúncia ao desequilíbrio social, a poética quintaniana prefere a lamentação, também moderna, da transitoriedade da vida e do homem. Além de revelar a intranquilidade e o desconforto próprios ao Simbolismo, do qual a poesia gaúcha somente se aparta depois da década de 1950 (Cf. ZILBERMAN, 1992a, p. 74), Quintana permite inferir que, a despeito de sua temática individualista, não andava sozinho a ponto de se tornar, “[...] nos limites do estado uma espécie de totem, e nos limites do país a referência praticamente única da poesia gaúcha” (FISCHER, 1992, p. 91).

Regina Zilberman (1992b, p. 21) assinala, em *Roteiro de uma literatura singular*, que Mario Quintana, juntamente com Paulo Correa Lopes e Lila Ripoll, “[...] preferiu compartilhar o intimismo herdado dos simbolistas”. Já nos

Painéis da literatura gaúcha, Luiz Marobin (1995, p. 20) dispõe o primeiro desses poetas em companhia de Armindo Trevisan e Carlos Nejar, como exemplos da “temática ascensional”, plano que uniria o regional e o universal na poesia sul-rio-grandense. Considerado o lírico gaúcho verdadeiramente modernista por Francisco Bernardi (1997, p. 55), em *As bases da literatura rio-grandense*, Bopp e uma parte da obra de Augusto Meyer contariam entre as únicas exceções locais que se somariam ao conteúdo temático e filosófico do modernismo observado no restante do país. Sobre Quintana, considera que “nunca se preocupou com a estética modernista, com o nacionalismo, com o gauchismo (regionalismo), com a modernidade, em suma”.

Entretanto, Zilberman (1992b, p. 21) afirma que esse poeta se identifica com uma experiência modernista distante da ruptura própria ao futurismo, assim como ela seria herdeira do individualismo e da preocupação com a forma, típica do Simbolismo e do Parnasianismo que, no Brasil, não trilhavam rumos muito diferenciados:

Poesias, obra em que reúne a produção dos anos 40, expressa suas preocupações mais candentes: o respeito a um princípio formal de composição; e a manifestação do eu lírico, cuja natureza especial, à margem das convenções da sociedade, defende a qualquer preço. Este individualismo reaparece nos livros da década de 70, como *Apontamentos de história sobrenatural*, e ainda caracteriza na poesia mais recente, no seu percurso de oitogenário .

Portanto, o autor d’*A rua dos cataventos* não suportaria o traço que lhe atribui Fischer (1992, p. 93): “uma carga de romantismo evidente (entre nós, veja-se o poema ‘Ahasverus e o gênio’, de Castro Alves, ou, noutro sentido, de antiformalismo); ao poeta repulsa desde sempre qualquer tendência poética cujo epicentro seja a forma”. Em afastamento à ideia de que Quintana

possa rejeitar “[...] um dos vetores radicais da modernidade poética – a especulação dos limites da forma” (FISCHER, 1992, p. 93), Guilhermino César (1994, p. 147), em *Notícia do Rio Grande: literatura*, infere que a liberdade formal da poesia quintaniana cria realidade sonora própria:

Aliás, a poesia de Mario Quintana, em sua fase atual, tende a superar, e tem alcançado isso em muitos momentos, a musicalidade que encontrou feita. No princípio de sua admirável trajetória de poeta, ele se prendia bastante, no concernente ao ritmo, a certos bons poetas simbolistas e parnasianos europeus. Hoje, em plena maturidade artística, sua poesia tem uma nota pessoal inconfundível; pelo ritmo, precisamente, é uma das mais finas, das mais sábias da língua portuguesa. Para certos ouvidos duros à translinguagem lírica, a leveza dos quintanares pode parecer uma concessão ao ‘fácil’. Que engano! Quintana é o contrário do poeta bem comportado, em matéria de ritmo. A surdina, no que escreve, é uma feição própria do homem & do artista. Repito: do homem & do artista. Os dois formam uma combinação em que diviso, antes de tudo, o pudor de ser .

Enquanto Guilhermino César (1994, p. 147) crê que a poesia quintaniana e seu próprio sujeito produtor se fundem com os objetos e os seres vivos dos quais falam, Fischer (1992, p. 94) assevera que essa fusão entre a vida vivida e a lírica assinalaria “uma poética antirracionalista, que se felicita por perder o assunto (que jamais existiu) e, por afinal, consumir um desejo latente de imiscuir-se na paisagem”. Esse mesmo estudioso que compreende a obra de Quintana como “solidária com a vida e afastada dos tormentos modernos: poesia compreendida como lição de vida, depoimento de experiência, e não artefato, construção, nem mesmo o torturado fingimento definido por Fernando Pessoa na ‘Autopsicografia’” (FISCHER, 1992, p. 95), na página anterior do mesmo ensaio, ele alerta para seus “momentos mais radicais de

indagação, que, se não chegam a problematizar o trabalho poético a ponto de fazer perder a fé nas palavras e na formulação escrita do mundo, certamente estabelecem sua poética num plano nosso contemporâneo” (FISCHER, 1992, p. 94).

Afinado com a primeira de tais posturas, como visto, Bernardi (1997, p. 55) ressalta que o poeta de Alegrete não demonstrou preocupações nem com a modernidade, nem com o modernismo. Sua obra estaria situada no mundo onírico, e do mistério que se une ao humor espontâneo, voltado ao cotidiano:

A cidade de seus poemas foi Porto Alegre, porque se tornou porto-alegrense, assim como poderia ter se tornado paulistano ou parisiense. Vai captando os detalhes do ambiente, da vida das pessoas, numa postura contemplativa própria dos impressionistas, o que o aproxima do Simbolismo. Com efeito, sua poesia frequentemente se vale de sinestésias, de entretons, de musicalidade.

Em outro livro de sua autoria, denominado *Literatura gaúcha*, Fischer (2004) discorre acerca da produção literária modernista, afirmando que se tornou comum eleger como parâmetro as obras literárias apresentadas na Semana de Arte Moderna de São Paulo, principalmente, as de Mário e Oswald de Andrade. Por esse prisma, seriam desconsideradas produções sul-rio-grandenses que não seguiram totalmente os padrões propostos pelos artistas paulistas e cariocas, pois o modernismo gaúcho, “[...] por vários motivos (que incluem o temperamento da cultura local, mais próximo do estilo hispano-americano de ver as coisas) foi um desdobramento do Simbolismo” (FISCHER, 2004, p. 75).

Para o estudioso, no livro de estreia de Quintana – *A rua dos cataventos* –, já se localizariam as temáticas dominantes de sua obra, como o desconsolo com o tempo presente e com a cidade grande, a busca de lugares utópicos que compensem a degradação da vida, “o domínio

altíssimo dos meios expressivos colocados a serviço de uma visão ora simbolista, em parte meditativa, em parte ainda brandamente surrealista” (FISCHER, 2004, p. 94). Em *Do Caderno H*, o poeta

revelou-se um coração romântico, que recusava os debates apresentados pelo mundo contemporâneo – e talvez essa recusa seja um marco geral da limitação de seu alcance: na hora em que o mundo se via metido na Segunda Guerra, em chacinas como as dos campos de concentração, na Guerra Fria, etc., Quintana tomava a palavra para dizer, ativamente, que sua poesia (e toda a verdadeira poesia, em sua opinião) não tinha nada a ver com aquilo. Claro, é de desejável e impostergável liberdade do artista que ele tenha essa opinião; o ponto é que talvez justamente essa atitude, se lhe levou a lírica a locais elegantes, expressando uma visão de certa forma passadista do mundo, cobrou-lhe talvez um alto preço, o de permanecer à margem (FISCHER, 2004, p. 94-95).

Nos trabalhos sobre a literatura gaúcha que Fischer (1992; 2004) publica, com intervalo de pouco mais de uma década, o passado aparece-lhe como elemento incômodo na obra de Mario Quintana, ora apreciada como antiestética, antiformalista, antimoderna, antirracionalista e passadista, ora como “depoimento da experiência”, “refém da herança histórica” ou “romântica de feição casimiriana”. Por outra via, Zilberman (1985) situa a poética às vezes anárquica de Quintana nos tempos modernos, como reação à sociedade industrial massificada, enquanto Schüller (1987, p. 229-238) avalia que a originalidade do poeta consiste em revigorar crítica e criativamente a tradição, sem que essa, contudo, imponha limites a uma diversidade de tendências que individualiza em sua poética.

Além de conciliar, em *Pé de pilão*, “[...] suas qualidades de miniaturista às de narrador” (SCHÜLER, 1987, p. 237), n’*A rua dos cataventos*, o poeta evoca os tempos de infância, em

simplicidade que “[...] lembra Casemiro de Abreu, com frequência elogiosamente citado por Quintana. Esta tendência o conecta com a linhagem dos casimiristas, que na observação de Guilhermino César atuaram no Rio Grande do Sul antes mesmo de Casimiro. Mario Quintana recupera esta tradição contra a poesia heroica e laudatória por ele condenada” (SCHÜLER, 1987, p. 236). O mesmo crítico ainda dá ciência de traços que caracterizam a poesia quintaniana posterior aos livros citados:

A poesia pura tivemos em *Canções e Aprendizagem de feiticeiro*. A poesia de reflexão teórica enche *Espelho mágico*, inaugurando um grupo a que se filiam os últimos livros de Quintana; tanto em prosa, *Caderno H*, *A vaca e o hipogrifo*, como em versos, *Apontamentos de história sobrenatural*, *Esconderijos do tempo*. As reflexões teóricas não pretendem armar-se em sistema. *Espelho mágico* mostrou-se, ao contrário, demolidor de sistemas. Dois títulos apontam para o assistemático: *Caderno*, *Apontamentos*. As reflexões aparecem assentadas ao acaso das evocações e das sugestões de leitura. Muitas delas na sua concentração oferecem o vigor da literatura epigramática. Cobrem preferencialmente dois campos: teoria literária e filosófica. Não se busquem nas reflexões pensamento original. Nem Quintana tem pretensão de originalidade (SCHÜLER, 1987, p. 236).

Não seria muito distinto o posicionamento de Moraes Leite (1972) quando sublinha, nos textos quintanianos, certa libertação formal e temática, nesse último caso, ao problematizar a distinção entre o que seria ou não matéria de poesia. Essa liberdade da forma, ressaltada por César (1994), tipifica a obra de Quintana como modernista, conforme explicitam Bernardi (1997) e Zilberman (1992a; 1992b). Muito além de um pouco provável antimodernismo, embora se vincule, de alguma maneira, ao Parnasianismo e ao Simbolismo (Cf. ZILBERMAN, 1992b, p. 21), o escritor delimita o círculo de atuação do Modernismo gaúcho: “[...] ainda está dentro dele, porque simpatizante da nostalgia simbolista, o

que sugere o passadismo do movimento em nosso meio e sua relativa importância no conjunto da literatura brasileira” (ZILBERMAN, 1992a, p. 74).

Além de situar-se na configuração regional do modernismo, afastando-se, portanto, de uma corrente preponderante na literatura brasileira, o poeta tampouco deixaria de se vincular, de alguma forma, à tradição literária do seu estado:

Em Mario Quintana, confluem várias correntes da poesia rio-grandense. O dizer singelo dirigido à captação do cotidiano revigora o texto arcaico. O ironista, demolidor de sistemas, recolhe as farpas de Amaro Juvenal. O pensador navega cético no mar de ideias que inunda o estado desde a Guerra dos Farrapos. O experimentalista prolonga os inventos já frequentes no princípio do século. O narrador mantém viva a poesia narrativa (SCHÜLER, 1987, p. 238).

Dentre os 20 trabalhos aqui consultados – nove estudos de cunho biobibliográfico, histórico-literário ou monográfico, e 11 obras consideradas especificamente histórias da literatura sul-rio-grandense, sendo três delas focadas na poesia (SCHÜLER, 1982; 1987; FISCHER, 1992) –, apenas três não citam Mario Quintana: Vellinho (1960 [1944]); Moraes (1954) e Schüler (1982). O segundo desses ensaístas destaca que o problema dos escritores sul-rio-grandenses na década de 1950 dizia respeito a suas preocupações com o universalismo, ainda que a tradição gaúcha diferisse do modernismo praticado no eixo Rio-São Paulo e esse, dos padrões universais da escola modernista.

De um total de 17 publicações que mencionam Quintana, a maioria concentra-se entre as décadas de 1970 e 1990, quando ele já possui expressivo reconhecimento nacional. Dentre elas, apenas a de Ferreira [1950?] não tece comentários a seu respeito, ao passo que Moraes Leite (1972) ressalta o fato de o poeta não se

encaixar no modernismo considerado enquanto movimento da literatura brasileira. Meyer (1965) ainda o trata como um poeta do Rio Grande do Sul, enquanto Fachinelli (1976) e Hohlfeldt (1978) já o inserem entre os melhores poetas brasileiros, assim como Hickmann e Faraco (1983), que também não deixam de ressaltar sua pertença ao panorama literário do estado sulino, tal qual mais tarde o fazem Fischer (1992) e Zilberman (1992a).

A contraposição localismo x cosmopolitismo, conforme detectada por Candido em 1965, sobressai ou está implícita nas avaliações da poética quintaniana realizadas mais tarde por Moraes Leite (1972), Pozenato (1974), Marobin (1985; 1995); Schüller (1987), Bernardi (1997) e Fischer (1992; 2004). Marobin (1985), Schüller (1987) e César (1994) detectam nela determinada individualidade que, para o primeiro, ombreia com a universalidade; para o segundo, faz com que não saia da tradição sem, contudo, deslizar ao tradicionalismo; para o terceiro, expressa-se em liberdade formal. Na visão de Zilberman (1985), as marcas individuais e a recusa em aderir a movimentos literários permitem a Quintana superar qualquer tipo de questões relativas ao tensionamento entre o regional e o universal. Em estudos posteriores, Zilberman (1992a; 1992b) confirma e amplia essa tese, a partir do momento em que tributa a sua dicção individualista um ponto de corte em referência aos modernistas do Sudeste brasileiro, mas, ao mesmo tempo, um viés de concomitante inserção no Simbolismo e ao Modernismo, em proximidade que teria assinalado a lírica sul-riograndense entre as décadas de 1920 e 1950 e a obra do poeta alegretense em seu conjunto.

A presente investigação permite concluir que instrumentos da pesquisa de caráter histórico-literário não vêm sendo relegados pela crítica brasileira nem no século XX, nem a princípios

do século XXI. Muitas histórias da literatura ou materiais contíguos que estudamos demonstram certa mistura entre os horizontes da crítica e da historiografia literária, bem como o domínio da crítica universitária entre as publicações de teor histórico-literário. No percurso da pesquisa, notamos que a história literária sul-riograndense raras vezes escapa da submissão a uma estética hegemônica em determinados tempos. Desse modo, a obra de Mario Quintana, nos diferentes estudos analisados, tem no Modernismo um ponto fulcral, quando comparada em afastamento dessa escola ou em aproximação a ela.

Nesse polo, situa-se Fischer (1992; 2004) quando tributa ao poeta de Alegrete uma suposta inabilidade para elaborar artefatos de extrema originalidade e sofisticação ou quando lhe impinge rótulos de casimiriano e passadista. O estudioso sintoniza, pois com a “estética da terra arrasada”:

Ela é o princípio do Modernismo, como a expressão de um dos seus maiores expoentes: T. S. Eliot. A euforia otimista do final do século, a belle époque, é substituída pelo desencanto de depois da I Guerra Mundial. Para Otto Maria Carpeaux, ‘esse pessimismo estava no ar quando Eliot escreveu *The Waste Land* [1922]. A guerra deixara a impressão duma catástrofe profundamente desmoralizada e muita gente preferiu, como mais verdadeira, a visão duma corrida para o fim’. Carpeaux caracteriza o poeta norte-americano de reacionário, portanto, excluindo o fim de suas pretensões. Isso significa que o Modernismo também não deixa de ser, pelo poema emblemático, expressão da passagem temporal, Modernidade, e literária, Modernismo, pelo efeito da acidez do arrasamento da terra. Há, no dizer do autor de Livros na mesa, uma orientação pela manutenção dos grandes códigos e cânones como saída para o desencanto e para o arrasamento moral similar à obscena imitação da paisagem lunar a partir da edificação das incontáveis crateras em solo rural e urbano, como efeito de bombardeios. Nesse sentido, da passagem do otimismo para o pessimismo na inauguração do século XX, forja-se a

tradição da ruptura. Expressões intelectuais eufóricas e depressivas sempre aparecem na cena da cultura do Ocidente, então, o interesse volta-se para a banalização das duas estéticas e filosofias. Octavio Paz, ao questionar o modelo de poesia moderna na tradição sempre em falso, acaba produzindo o esquema da Modernidade: ‘Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado’, tradição, agora, é a destruição de um modelo de escola literária para que outro tome seu lugar vigorosamente. O modelo previa o primeiro passo de destruição e um segundo, de remoção dos detritos (PINHO, 2008, p. 30-31).

Trilhando caminho menos faccioso, Fausto Cunha (1964) procura entender as incompletudes e os meandros daquela que considera uma poesia difícil. Em apreciação, cuja perspectiva crítica afasta-se deste corpus formado por histórias da literatura e estudos similares, Cunha assim dirige sua visada a Mario Quintana: “Um poeta **quase** ‘passadista’ repentinamente inscreve seus versos ao lado da belíssima canção dos astronautas russos (que diz: ‘Não, não está muito longe o mais longínquo planeta!’) e dos poemas neogóticos de Heinlein e de Bradbury: ‘Vamos! vamos lançar no espaço – alto, cada vez mais alto! A rede das estrelas’” (CUNHA, 1964, p. 158, *grifo nosso*).

A articulação observada por Zilberman (1992a; 1992b) entre Modernismo, Simbolismo e literatura gaúcha permite contrariar ideias expressas por Candido – tanto a lógica binária (localismo x cosmopolitismo), quanto a refutação ao elemento local (observada na literatura nacional pós-1940). No momento em que a mesma autora não subtrai a Quintana uma digital modernista bastante individualizada, também nos permite o desprendimento de vícios críticos, dentre eles, aquele que o toma por neossymbolista ou romântico fora de seu tempo, embora não se esquive de sublinhar os tons passadistas do movimento modernista no Rio Grande do Sul. Neste caso particular, o acercamento aos padrões europeus e os elementos locais das

escritas deslocadas do eixo através do qual se estabelecia a modernização periférica brasileira davam forma a normas e desvios que, sem se identificarem estritamente com as dominâncias estéticas nacionais, tampouco se limitavam às balizas de um regionalismo cujos cenários, temas e vocabulário pudessem limitar sua recepção.

É desse modo que o “anjo-poeta” não se restringe às margens da modernidade literária, dentro das quais também não fica circunscrita a literatura do seu estado que, não só com ele, mas a lhe dever “pesada moeda”, pôde evitar pretensões de autossuficiência, sem que fosse substituída, repelida ou confinada em uma esfera secundária. Em última análise, embora a história literária sul-rio-grandense raras vezes escape da submissão a uma estética hegemônica em determinados tempos, a poética de Quintana ultrapassa a lógica binária pressuposta pela dialética localismo x cosmopolitismo. Sua proximidade aos padrões europeus e aos elementos locais de uma escrita deslocada do eixo Rio-São Paulo desvia-se de uma compreensão regionalista em sentido estrito.

Referências

- BERNARDI, F. **As bases da literatura rio-grandense**. Porto Alegre: AGE, 1997.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. 17. tiragem. São Paulo: Cultrix, 1997 [1970].
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 2. ed São Paulo: Martins, 1959. 2. v.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980 [1965].
- CÉSAR, G. **Notícia do Rio Grande: literatura**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; EdUFRGS, 1994.

- COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil**. 7. ed. Segunda edição da obra completa publicada entre 1968-1971. Rev. amp. 1986 sob a codireção de Eduardo de Faria Coutinho São Paulo: Global, 2004. 6 v.
- CUNHA, F. **A luta literária**. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.
- FACHINELLI, N. da L. **Mario Quintana, vida e obra**. Porto Alegre: Bels, 1976.
- FERREIRA, J. F. **Elementos para uma bibliografia sobre o Rio Grande do Sul**. [S.l.]: [S.n.], [1950?].
- FISCHER, L. A. **Literatura gaúcha**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- FISCHER, L. A. **Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje**. Porto Alegre: Editora da Universidade; UFRGS, 1992.
- HICKMANN, B.; FARACO, S. **Quem é quem nas letras rio-grandenses**. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 1982.
- HOHLFELDT, A. **Antologia da literatura rio-grandense contemporânea**. Porto Alegre: L&PM, 1978.
- JOBIM, J. L. História da literatura. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 127-149.
- LEITE, L. C. M. **Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- MAROBIN, L. **A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos**. Porto Alegre, Martins Livreiro, 1985.
- MAROBIN, L. **Painéis da literatura gaúcha**. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 1995.
- MEYER, A. O fenômeno Quintana. In: MEYER, A. **A forma secreta**. Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p. 157-160.
- MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1984. 5 v. v. 1 (Das origens ao Romantismo).
- MORAES, C. D. d. **Condições histórico-sociais da literatura rio-grandense**. Província de São Pedro, Porto Alegre, p. 7-18, 1954.
- ORNELLAS, M. d. **Máscaras e murais de minha terra**. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ORNELLAS, M. d. **Vozes de Ariel**. Porto Alegre: Globo, 1938.
- PINHO, A. M. **Uma história da literatura de jornal: O Imparcial da Bahia**. 2008. 404 f. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2008. 3v. v. 1.
- POZENATO, J. C. **O regional e o universal na literatura gaúcha**. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- SANMARTIN, O. **O modernismo na literatura rio-grandense**. Correio do Povo, Porto Alegre, 15 ago. 1970.
- SCHÜLER, D. **Poesia modernista no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SCHÜLER, D. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- SILVA, J. P. d. A poesia nova e o Rio Grande. In: SILVA, João Pinto da. **Vultos do meu caminho**. Porto Alegre: Globo, 1927, p. 186-193.
- VELLINHO, M. **Letras da Província**. 2. ed. rev. acrescentada. Porto Alegre: Globo, 1960 [1944].
- ZILBERMAN, R. **Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, L&PM, 1985.
- ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992a.
- ZILBERMAN, R. Roteiro de uma literatura

singular. Porto Alegre: EdUFRGS, 1992b.

Artigo enviado em: 15/05/2017

Aceite em: 28/07/2017

Uma leitura comparativa de “A paga” e “A festa”, de Miguel Torga, sob os conceitos de honra e moralidade sexual feminina

p. 21 - 28

Melina Galete Braga Pinheiro ¹

Resumo

O presente trabalho pretende analisar dois contos do escritor português Miguel Torga: “A paga”, publicado no livro *Contos da Montanha* (1941), e “A festa”, publicado em *Novos Contos da Montanha* (1944). Inicialmente e de maneira introdutória, será apresentada a história dos dois contos. A partir dessa rápida apresentação, será discutida a estória de Matilde e a de Otilia, as duas personagens femininas dos contos. Abordaremos especificamente o momento da narrativa em que cada uma das personagens supracitadas tem a primeira relação sexual, e as consequências advindas desse ato – considerado por muitos um erro à época (primeira metade do século XX) –, pois ambas eram solteiras.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Moralidade sexual. Miguel Torga.

A COMPARATIVE READING OF “A PAGA” AND “A FESTA”, BY MIGUEL TORGA, LED BY THE CONCEPTS OF FEMININE HONOR AND SEXUAL MORALITY

Abstract

This paper aims to analyze two short stories written by the Portuguese author Miguel Torga: “A Paga”, published in *Conto da Montanha* (1941), and “A Festa”, published in *Novos Contos da Montanha* (1944). The storyline of both short stories will be presented as an introduction, followed by the discussion of the stories of the feminine characters, Matilde and Otilia. We will focus on the moment of the narrative when each of them has her first sexual relation, and the consequences that follow that act — considered a mistake by most people at the time (first half of the 20th century) —, because they were both single.

Keywords: Portuguese literature. Sexual morality. Miguel Torga.

Mas a ficção não se reduz ao romance. Outros gêneros interferem nela; e o que é comum a todos eles é o contar uma história, sob todas as formas que isso envolve. A base da ficção, em todo o caso, é o conto; e mesmo no grande romance há um princípio narrativo que se pode resumir a ele.

Nuno Júdice

Além disso, a feição tradicional e popular do conto está mais em consonância com o homem do povo que é Torga, que sempre quis ser entendido por todos e não apenas pelos intelectuais.

Maria da Assunção Morais Monteiro

¹ Doutoranda do CIDEHUS - Universidade de Évora - PT

² A edição utilizada é de 2002, da Publicações Dom Quixote, que reúne todos os livros de contos do autor.

³ A edição utilizada é de 1980.

Introdução

Serão analisados aqui dois contos do escritor português Miguel Torga: “A paga”, do livro *Contos da Montanha* (1941), e “A festa”, de *Novos Contos da Montanha* (1944). Inicialmente e de maneira introdutória, será apresentada a história dos dois contos. A partir dessa rápida apresentação, será discutida a história de Matilde e a de Otilia, as duas personagens femininas dos contos. Abordaremos, especificamente, o momento da narrativa em que cada uma das personagens supracitadas tem a primeira relação sexual, e as consequências advindas desse ato, considerado por muitos um erro à época – primeira metade do século XX –, pois ambas eram solteiras. No entanto, elas sentem-se culpadas, mas divergem na maneira como reagem à perda da virgindade – ou, como o autor refere-se, perda da honra – outra maneira de se referir à perda da virgindade naquela época.

Para Fabíola Rohden,

A reificação de uma determinada visão única e invariável de honra pode ser muito contraproducente. Seu perigo reside exatamente na força que o termo possui ao ser capaz de associar muitos núcleos simbólicos ou remeter a muitos domínios importantes como gênero, família, política, religião. Sem uma definição clara e precisa, em cada situação etnográfica, honra pode se transformar em um conceito mágico que fecha as explicações sem levar a uma compreensão mais aprofundada dos fenômenos. (ROHDEN, 2006, p.103)

Portanto, é importante esclarecer que falaremos neste trabalho da honra na perspectiva de gênero, em relação às mulheres transmontanas da primeira metade do século XX.

Nos dois contos analisados, os acontecimentos mais importantes ocorrem em festas religiosas. Em “A paga”, os principais acontecimentos se passam, duas vezes, em anos

consecutivos, na festa de São Domingos. Em “A festa”, tudo ocorre na celebração de Santa Eufémia, a dita “bem aventurada”, que foi consagrada à virgindade ainda criança. Interessante perceber que foi exatamente na festa dessa santa – a virgem – que Otilia, a personagem a ser analisada, teve sua primeira relação sexual. A moral cristã – que era muito presente na sociedade portuguesa em princípios do século XX, e ainda é –, também influencia nas reações das mulheres e da família e grupo ao qual elas pertencem, o que também será discutido no decorrer deste trabalho.

Os contos

Em “A paga”, Matilde não é a personagem principal, e permanece na sua falta de importância ao longo da narrativa. Ela é apresentada como uma rapariga tola e iludida. A força, nesse conto, está nas personagens masculinas. No entanto, ela é a mais importante, pois a vingança subentendida no título, mesmo realizada pelos homens de sua família, ocorre com o objetivo de limpar sua honra – e, portanto, a honra de sua família.

Matilde encanta-se por Arlindo, um fadista conquistador. Este a engana, fingindo estar apaixonado, até conseguir ter uma relação sexual com ela. Depois da relação consumada, ocorre o que todos da cidade já esperavam: Arlindo abandona a rapariga. Contudo, como vingança, um ano depois, os homens da família de Matilde cercam Arlindo ao final da festa de São Domingos – a mesma celebração em que, um ano antes, ele a conhecera –, e cortam o seu órgão genital.

Em “A festa” é apresentada a história de três personagens da mesma família, que possuem igual importância no conto. Contudo, irei ater-me à filha. Otilia é uma jovem um pouco mais esperta que Matilde, de “A paga”. A rapariga passa o ano inteiro à espera da festa de Santa Eufémia, e até

rouba dinheiro das economias da família para ter uma saia nova para usar na noite da celebração, fantasiando antecipadamente uma dança com o namorado, que certamente duraria a noite inteira. Na festa, durante as danças, eles se afastam e tem uma relação sexual – a primeira de Otília. Ela arrepende-se, momentaneamente, mas depois vai aproveitar o final da festa, pois não há mais o que fazer em relação à virgindade – ou honra, como aparece no conto – perdida.

As duas mulheres são apenas personagens a mais nos contos. A primeira é o motivo da vingança, a segunda divide a importância com o pai e a mãe no decorrer da narrativa. O narrador não dá detalhes sobre as vidas das personagens antes ou depois do momento do conto. No entanto, pode-se perceber como eram essas vidas, o que vai acontecer e o que fica subentendido. Afinal, não é um romance, onde as histórias e sentimentos das raparigas seriam detalhados minuciosamente. Para Andrade Junior,

Como se pode observar pela análise de diversos contos, percebemos que a economia é uma das qualidades principais do gênero. Esse aspecto é de fundamental importância para que se possa compreender como – através do dizer e do não dizer – esse tipo de narrativa curta pode propor uma profunda reflexão sobre temas para os quais o silêncio (o não dito) é fundamental. (ANDRADE JUNIOR, 200, p.33)

Moralidade sexual na Montanha⁴

Matilde e Otília possuem, segundo a sociedade da época, uma obrigação: defender a própria honra, que no contexto dos dois contos significa manter a virgindade até o casamento. Contudo, as mulheres eram consideradas incapazes de defenderem sozinhas a própria

honra, pois, segundo a sociedade da época, elas nem sempre resistiam aos apelos masculinos. Por esse motivo, deveriam contar com a ajuda da família – principalmente a parte masculina dela – para que a honra pudesse ser defendida. Para Fabíola Rohden,

A honra de um grupo depende, nesse caso, da complementaridade ideal entre esses dois pólos, que também estão associados a masculino e feminino: enquanto a pureza de sangue deve ser uma característica essencial do comportamento das mulheres, a fama ou o renome deve ser de responsabilidade dos homens. (ROHDEN, 2006, p.111)

Matilde tem a ajuda do pai e dos irmãos. Esses voltam do Brasil apenas para a vingança contra Arlindo. E, ao contrário do que normalmente acontecia com mulheres que perdiam a virgindade em contexto exterior ao casamento, ela não foi desprezada pela família: “[...] os irmãos encheram a irmã de prendas, tratavam-na como uma rainha, e nem por sombras falavam no sucedido.” (TORGA, 2002, p.53) Naquele momento, eles já estavam, é certo, articulando a vingança. No princípio, as pessoas comentavam sobre a rapariga na rua: “Entretanto, a nova fora-se espalhando pelas redondezas. E ao cabo de algum tempo o nome da Matilde simbolizava apenas a façanha mais atrevida e gloriosa do farçola de Vale de Mendiz.” (TORGA, 2002, p.52). Mas seu pai, um homem de oitenta anos, defendia-a: “[...] o pai, a todos que lhe falavam no caso, respondia secamente que a filha dele não era melhor do que as demais [...]” (TORGA, 2002, p.53). Segundo Fabíola Rohden, “(...) o centro da honra da família, do grupo, estaria no comportamento das mulheres, mas caberia aos homens a responsabilidade por defendê-la em ofensas públicas.” (ROHDEN, 2006, p.107)

4 Montanha aparecerá sempre com a letra inicial maiúscula quando fizer referência às montanhas transmontanas, pois é assim que aparece nos contos de Miguel Torga

O mesmo não ocorre com Otilia, que não encontra quem possa defendê-la. Em sua família “Ninguém tinha tempo para cuidar dos outros. Cada um tratava de si, dos seus amores, da sua fé, dos seus ódios.” (TORGA, 1980, p.198) Seu pai estava mais preocupado em defender a própria honra – em outro contexto – diante dos amigos, e sua mãe só queria conversar com a Santa – e frustra-se ao perceber que a conversa é unilateral. Eles demonstravam cuidado com a filha apenas por obrigação, como fica evidente com a recomendação despreocupada da mãe, ao ver que a filha se afastava dela e do pai durante a festa: “_ Diverte-te, mas tem juízo... – avisou a mãe.” (TORGA, 1980, p.196). Estavam mais interessados em cuidar dos assuntos pessoais.

Por trás de todo o caráter de resistência em relação à moralidade sexual feminina e a defesa da honra familiar está a moral cristã. “O povo português é, em sua maioria, católico, e as instruções transmitidas na catequese excluem o relacionar-se sexualmente antes do sacramento do matrimônio. Mas o povo transmuntano nem sempre entende desse jeito. As regras cristãs adaptam-se às leis da Montanha, desde que os transmuntanos não se sintam ofendidos.” (PINHEIRO, 2015, p.74-75) Segundo Maria Helena Santana,

A moral cristã, com um peso relativo nas decisões individuais, costuma contornar-se ou adaptar-se aos ditames da fecundidade. A aldeia porém incorporou nos seus códigos algumas das normas de conduta (e de repressão) que a igreja prescreve às uniões carnis. Fáz-lo de acordo com o seu próprio interesse, encorajando casamentos fecundos e socialmente harmônicos, vigiando com alguma complacência a virgindade das raparigas, ou castigando os prevaricadores. (SANTANA, 2007, p.157)

Para Nietzsche, “O advento do Deus cristão, o deus máximo até agora alcançado, trouxe também ao mundo o máximo de sentimento de

culpa.” (NIETZSCHE, 1999, p.34). A crítica ao cristianismo aparece de diversas formas nas obras torguianas, em muitas vezes na descrição dos padres, em outras na hipocrisia religiosa das beatas. Otilia, curiosamente, lembra-se de Deus assim que perde a virgindade, na hora do desespero: “_ Oh! Meu Deus da minha alma, que há-de ser de mim?!...” (TORGA, 1980, p.198) Contudo, como explicitado na citação acima, o transmuntano adapta as leis ditas divinas de acordo com seus interesses. As mulheres e os homens sabem que a Igreja condena o sexo fora do casamento, no entanto, arrumam desculpas para o ato, deixando evidente que não temem as leis consideradas divinas, pois até para elas pode-se dar um jeito – como, por exemplo, um casamento. Para Fernão de Magalhães Gonçalves, “(...) o homem transmuntano é um ser sobrevivente e mortalmente agredido – ele soube descobrir que Deus não o destruirá.” (GONÇALVES, 1995, s.p.)

Contudo, o casamento não vem para nenhuma das duas raparigas. Matilde entregou-se a Arlindo acreditando em suas promessas: “O rapaz assentara, falava-lhe com todo o respeito, e, tão certo como dois e dois serem quatro, recebia-a.” (TORGA, 2002, p.51) Mas antes da conversa entre seu pai e Arlindo esclarecer que ela havia sido enganada, a rapariga já havia percebido: “Matilde [...] põe-se a chorar, a chorar, e acaba por declarar tudo: o ladrão tinha-lho feito. Tantas loas lhe cantara, tantas juras, tantas promessas, que caíra como uma papalva.” (TORGA, 2002, p.52) O pai ainda tentou resolver da melhor maneira possível: “O justo, no desejo de compor aquilo, ainda o procurou, a saber que destino queria dar à filha. Meteu os pés pelas mãos, que não podia casar agora, que as vidas estavam muito más, e mais aldrabices.” (TORGA, 2002, p.52) Otilia entrega-se sem a promessa matrimonial. No entanto, ao perceber seu desespero, Leonel fala em casamento

apenas para consolá-la: “_ Juro... – prometia frouxamente o Leonel, reticente, a dizer que casava.” (TORGA, 1980, p.199) Essas tentativas para consertar o que era considerado um mal – a perda da virgindade antes do casamento – eram de suma importância, pois a mulher desonrada estava acabada para o matrimônio. A solução era casar com o homem que a desvirginou. Fora isso, dificilmente outro homem a aceitaria.

Os padres tem uma função fundamental na obra de Miguel Torga. Geralmente eles aconselham as raparigas sobre a importância da defesa da honra e de seguir os dogmas católicos. Nos contos aqui analisados, não aparece nenhum detalhe sobre a vida dos padres. Em “A festa”, sequer aparece um padre, apenas a santa e a igreja. Em “A paga”, o prior tenta aconselhar Matilde: “Pensasse no que andava a fazer. Fugisse das tentações. Desse uma cabeçada, e depois se queixasse. Tivesse vergonha na cara e tratasse de pôr os olhos num rapazinho da terra, honrado e trabalhador.” (TORGA, 2002, p.52) Não se pode saber, ao ler o conto, se esse padre respeitava as leis católicas ou apenas as aconselhava. Contudo, os padres torguianos, na maioria das vezes, respeitam da maneira que bem entendem, como o padre Gaspar, do romance *Vindima* (1945)⁵: “Mortal até à raiz, o diabo do homem! E a prova eram os seis filhos, que nem se dava ao cuidado de chamar afillhados (...).” (TORGA, 1999b, p.175)

É importante ressaltar que, no conselho que o padre dá à Matilde, há a referência ao fato de Arlindo não ser de Litém, cidade onde se passa o conto – ele é, portanto, um forasteiro, o que agrava ainda mais a situação, pois os habitantes locais não conhecem detalhes de sua vida. Contudo, os pormenores da vida de Arlindo são informados

ao leitor pelo narrador onisciente, que pode, a partir deles, imaginar qual será o destino de Matilde: “Mesmo no povo, desgraçou a Arminda, uma cachopa tão dada, tão bonita, que cortava o coração vê-la depois, *desprezada de toda a gente* [...]. Em Guiães foi a filha do Bernardino [...]. Em Abaças, escolheu a Olímpia [...].” (TORGA, 2002, p.51)⁶ Pode-se perceber nas palavras destacadas a inutilidade da mulher após a perda da virgindade em contexto exterior ao casamento.

A culpa cristã, mais uma vez, persegue as personagens femininas. Ela aparece em Matilde através do choro, ao desabafar em casa de uma amiga. Enquanto Otília demonstra sentir-se culpada ao clamar por Deus, em seu desespero. No fim da festa, com o clarear do dia, ela percebe a realidade e sente aumentar seu sentimento de culpa: “Acordada pela luz da manhã que rompia calma e diáfana, a serra mostrava os largos horizontes varridos e amortecia nas consciências a confusa exaltação que a noite permitira.” (TORGA, 1980, p.199) A sua relação sexual não é narrada, o que indica a falta de importância daquela, principalmente para o casal envolvido. Entretanto, pode-se decifrar na citação acima, nas palavras “rompia”, “largos horizontes varridos” e “confusa exaltação”, uma alusão à perda da sua virgindade e como ela estava se sentindo, confusa e devastada. A claridade e o fim de festa mostram para Otília a realidade, o que aumenta seu arrependimento: “A rapariga, essa reduzia tudo à sua honra perdida atrás de uma fraga que nem saberia agora identificar.” (TORGA, 1980, p.200).

Considerações finais

5 A edição utilizada é de 1999.

6 Grifo meu.

Pode-se perceber uma tentativa de apresentar uma lição de moral em muitos contos do português Miguel Torga. Nos contos aqui analisados, o tom moralizante é destinado às mulheres que perdem a virgindade em contexto exterior ao casamento. Para Monteiro,

A brevidade discursiva do conto está relacionada com o efeito que se pretende atingir e que, por sua vez, se relaciona com a *intenção moralizadora* que tradicionalmente lhe está subjacente, conferindo-lhe *unidade de tom*, já que tudo converge para um único objectivo, procurando causar uma determinada impressão junto do receptor da mensagem. (MONTEIRO, 2001, p.80)⁷

Nos contos aqui analisados, as mulheres – de certa forma – são punidas ao final. Matilde ficou falada e mal vista pela sociedade. Otilia transformou-se em uma mulher completamente arrependida e sentia-se culpada, com muitos remorsos. O mesmo ocorre com outras personagens femininas, em diversos contos do autor transmontano. Com algumas exceções, como em “Mariana”, em que a personagem “contraria muitas ideias sobre as mulheres da primeira metade do século XX” (PINHEIRO, 2015, p.77) Algumas vezes essa punição é evidente na narrativa, em outras é quase imperceptível, não escapando apenas ao olhar de um leitor mais atento, como ocorre em “A revelação”, uma das narrativas breves do livro *Contos da Montanha*. No conto supracitado, a rapariga perde a virgindade, o rapaz vai embora, ela descobre que está grávida, decide ter a filha e após um tempo consegue casar-se com outro homem. Este, em nenhum momento da vida – e do conto – fala com a mulher sobre o pai da enteada. Contudo, anos depois, quando já estão velhos, ele percebe que o homem apareceu novamente na cidade e quebra, com violência, o prato que o rival havia consertado. Mais uma vez,

pode-se perceber o não dito no conto: a vida do casal a partir dali não será mais a mesma.

Podemos, portanto, perceber, com a análise dos contos “A paga” e “A festa”, que a moralidade sexual na sociedade transmontana da primeira metade do século XX era exigida apenas das mulheres, estando os homens desobrigados de manterem-se virgens até o matrimônio. Esses tinham a função defender a honra das mulheres da sua família, mesmo que, em algum momento, desonrassem mulheres de famílias alheias. Com isso, pode-se inferir que a honra e a moralidade sexual são, de fato, muito importantes para as mulheres transmontanas da obra torguiana de meados do século XX, e que, ao perder essa honra, elas estão mortas como mulher para a família e para a sociedade, pois a mulher, “em consequência da sua desfloração, torna-se definitivamente um ser sexualmente diferenciado (...)” (GEISLER, 2009, p.141).

Referências

ALBINO, Teresa de Jesus. Mães solteiras numa aldeia transmontana. In: **Análise Social**, vol. XXII, 1986.

ÁLVAREZ, Eloísa. A lei da terra e a lei do céu em *Novos Contos da Montanha*, de Miguel Torga. **I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, pp. 55-64.

ANDRADE JUNIOR, Antonio Francisco. A palavra pede silêncio! – Uma análise do conto *Uma simples flor nos teus cabelos claros*, de José Cardoso Pires. In: JORGE, Silvio Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. **A palavra silenciada** – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana.

⁷ Grifos da autora

- Niterói: Vício de Leitura, 2001, pp. 33-40.
- FAGUNDES, Francisco Cota. Os Novos Contos da Montanha, de Miguel Torga, como ciclo de contos regionais. In: FAGUNDES, Francisco Cota (org.). **Sou um Homem de Granito: Miguel Torga e o seu Compromisso**. Lisboa: Salamandra, 1997, pp. 167-236.
- FERREIRA, António Manuel. Vindima, de Miguel Torga: os contos de um romance. In: MARINHO, Maria de Fátima (Org.). **Actas do Colóquio Comemorativo do Nascimento de Miguel Torga**. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2007, pp. 7-13.
- GEISLER, Eberhard. O que é o Humano? Leitura psicanalítica da obra de Miguel Torga. Veredas – **Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, V. 11, 2009, pp. 131-154.
- JESUS, Maria Saraiva de. Símbolos femininos e masculinos na obra de Miguel Torga. **I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve**, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 93-109.
- JÚDICE, Nuno. Uma ideia de Literatura para um século de ficção. In: PERNES, Fernando (coord.). **Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX – Artes e Letras I**. Edições Afrontamento, 2001.
- MCNAB, Gregory. Resistência à patriarquia: sobre dois contos de Miguel Torga. In: FAGUNDES, Francisco Cota (org.). **Sou um Homem de Granito: Miguel Torga e o seu Compromisso**. Lisboa: Salamandra, 1997, pp. 279-288.
- MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. Narrativas breves no Diário de Miguel Torga: intertextualidade homo-autoral e hetero-autoral. **I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001, pp. 77-92.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da Moral: uma polémica para a história natural da moral**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. Para o estudo da antropologia torguiana. Alguns vectores dos contos. In: MARINHO, Maria de Fátima (Org.). **Actas do Colóquio Comemorativo do Nascimento de Miguel Torga**. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2007, pp. 235-250.
- PINHEIRO, Melina Galete Braga. **Desejo fugaz, errância e telurismo em ‘Mariana’, um conto de Miguel Torga**. Interfaces, v. 6, n. 2, 2015, pp. 72-78.
- ROHDEN, Fabíola. Para que serve o conceito de honra, ainda hoje?. In: CAMPOS – **Revista de Antropologia Social**. V. 7, n. 2. Paraná: UFPR, 2006.
- SANTANA, Maria Helena. Notícias do Paraíso – O povo rural nos contos de Miguel Torga”, in MARINHO, Maria de Fátima (Org.). **Actas do Colóquio Comemorativo do Nascimento de Miguel Torga**. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2007, pp. 155-165.
- SANTOS, Maria Helena Duarte. A perda da virgindade da mulher em contexto exterior ao casamento. In: MARQUES, António Lourenço. **Medicina na Beira Interior – Da Pré-História ao Século XXI**. Castelo Branco: EdiRAIA, 2000.
- TORGA, Miguel. **Contos**. 3ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

TORGA, Miguel. **Diário**. Vols. I – VIII. 2ª ed.
Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

TORGA, Miguel. **Diário**. Vols. IX – XVI. Lisboa:
Publicações Dom Quixote, 1999a.

TORGA, Miguel. **Novos Contos da Montanha**.
9ª ed. revista. Coimbra: Coimbra, 1980.

TORGA, Miguel. **Portugal**. 3ª ed. revista.
Coimbra: Coimbra, 1967.

TORGA, Miguel. **Vindima**. 7ª ed. Lisboa:
Publicações Dom Quixote, 1999b.

Artigo enviado em: 10/03/2016

Aceite em: 08/09/2016

Um passado ressignificado: considerações sobre engajamento social e performatividade neorrealista em *Levantado do chão*, de José Saramago

p. 29 - 37

Mariana Sousa Dias ¹

Resumo

O presente artigo analisa a performatividade neorrealista do romance *Levantado do chão*, de José Saramago, pontuando sua importância para o engajamento social e para o desenvolvimento da literatura portuguesa da segunda metade do século XX.

Palavras-chaves: José Saramago. *Levantado do chão*. Neorrealismo.

Abstract

This article analyzes the neorealist performativity of the novel *Levantado do chão*, by José Saramago, focusing its importance for social engagement and the development of portuguese literature in the second half of the twentieth century.

Key words: José Saramago. *Levantado do chão*. Neorealism.

Levantado do chão (1980) foi escrito a partir de uma viagem de dois meses que Saramago empreendeu ao Alentejo, no ano de 1975, em busca de documentos e depoimentos sobre a região. A partir de suas impressões, o escritor re(a)presenta, no romance, os diversos relatos dos trabalhadores rurais, traçando os processos que desencadearam sucessivas mobilizações, greves e enfrentamentos, diante das injustiças estabelecidas durante anos pelo sistema latifundiário.

Os anos 30 e 40 do Século XX, em Portugal, foram marcados por uma série de problemáticas, como desemprego, fome e indigência. Politicamente, a ascensão do salazarismo instaura um forte aparelho censório como principal forma de inibição do processo de contestação que postula um claro direcionamento ideológico de subversão da ordem opressora. No campo

literário, a contraposição do neorrealismo à arte pela arte, bem como a defesa de uma literatura comprometida com os problemas do país, são características notórias: sob as influências do materialismo dialético, o movimento buscou apresentar informações sobre a sociedade portuguesa, tornando-se uma importante voz de resistência ao regime. Assiste-se, assim, ao surgimento de uma escrita que não enfoca os grandes e tradicionalmente sacralizados heróis da nação portuguesa, mas sim o retrato da dura realidade operária.

A partir de tais considerações, pode-se afirmar que as temáticas da miséria do povo e da exploração dos trabalhadores representam a tônica do neorrealismo português, juntamente à resistência ao regime ditatorial. O discurso (anti) épico de uma identidade nacional baseada na

¹ Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal Fluminense - UFF

glória da pátria é subvertido, voltando-se para os problemas concretos da população.

Numa aproximação de tal olhar, *Levantado do Chão* ficcionaliza as memórias coletivas oriundas dos trabalhadores rurais alentejanos, às quais claramente se alinha o autor. Segundo Vitor Viçoso:

O romance neorrealista arquetípico [...] seria a fusão de uma interpretação sociológica das classes trabalhadoras (campesinato e operariado) e de uma idealização do outro social enquanto agente épico da revolução que viesse a atualizar o desejo ético-político do escritor. (VIÇOSO, 1999, p. 241)

Uma vez que o neorrealismo desenvolveu-se entre finais da década de 30 e meados da década de 60 do século XX, evidentemente, *Levantado do chão* não pode ser considerado um romance da corrente. É preciso, entretanto, notar que alguns de seus elementos constitutivos – em especial o grupo social retratado –, dialogam claramente com tal estética. Mediante suas experiências, as personagens criados por José Saramago indicam a trajetória da tomada de consciência que resulta em momentos e meios adequados para que o povo pudesse reagir às forças opressoras: o traço mais evidente da interseção do romance com o neorrealismo está, desse modo, na evocação dos homens que outrora foram condenados à margem da sociedade, ou seja, numa retratação aos heróis desconhecidos da/pela nação.

Lembrar o passado e escrever sobre ele mostram-se como atividades complexas e nada inocentes. Utilizando-se de um aparato cuidadosamente instituído para justificar e obscurecer determinadas vozes, classes dominantes perpetuam o processo de apagamento, e a história, enquanto instância seletiva, não pode dar conta de todos os acontecimentos e pontos de vista.

A partir de tais premissas, um elemento

fundamental no tocante à arbitrariedade do discurso histórico deve ser levantado: a diferenciação entre memória coletiva e história. Maurice Halbwachs aponta distanciamentos básicos entre tais estruturas:

[A] memória coletiva não se confunde com a história e a expressão “memória histórica” não é muito feliz [...]. A memória coletiva [...] é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial [...]. A história divide a sequência dos séculos em períodos, como distribuimos a tragédia em muitos atos [...]. Ademais, existem muitas memórias coletivas. Esta é a segunda característica pela qual elas se distiguem da história. A história é só uma e se pode dizer que só existe uma história. (HALBWACHS, 2004, p. 100)

Levantado do Chão apresenta a trajetória de uma família de trabalhadores rurais alentejanos, atravessando o século XX. O romance culmina com a Revolução dos Cravos, em 1974, e acompanha a grandiosa conquista dos camponeses, que lutaram arduamente contra a exploração daqueles que constituíam a ordem vigente:

Esta terra é assim. A Lamberto Horques disse o rei, Cuidai dela e povoai-a, zelai pelos meus interesses sem vos esquecerdes dos vossos, e isto vos aconselho para conveniência minha, e se assim fizerdes sempre e bem, viveremos todos em paz. E o padre Agamedes, às ovelhas apascentadas, [...] Boas doutrinas são estas, e provavelmente por causa delas é que os quatro de Monte Lavre tiveram de aceitar que o salário ganho e não pago, nove escudos por dia, três dias e um quarto por junto na semana daquele crime, fosse para o asilo dos velhos, ainda que Felisberto Lampas tivesse resmungado quando já vinham de regresso, Se calhar, vão gastar o nosso dinheiro em cervejas. E não era verdade, desculpe-se esta juventude que tão facilmente pensa mal de quem tem mais experiência. (SARAMAGO, 2013, p. 143)

São três as instâncias de poder que fazem uso de suas ferramentas para obter um mesmo resultado: a exploração do povo. O autoritarismo

dos grandes senhores é aplicado para a manutenção do Latifúndio; o discurso religioso, que incute a obediência, constitui o poder da Igreja; a polícia, como representante da ordem a serviço do Estado, age de modo a intimidar os camponeses a um passo da revolta. Por meio de tal máquina repressora, a ditadura vem a encontrar perfeitas condições para o seu estabelecimento. Para Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

Os ecos da história portuguesa no romance não se colam artificialmente nem são fornecidos pelo narrador como meio de criar um pano de fundo, de modo a justificar para o livro a denominação de romance histórico. Não é essa a sua perspectiva: a de criar um cenário histórico onde a ficção se pudesse desenrolar. O que parece muito mais sério é a nova maneira de ler a própria ficção como um agente recuperador da História. Não é pelo facto de os Mau-Tempos não terem um registo civil que a sua história se torna menos real. Não há que se forjar uma ambiência histórica, com um volume de informações adensado para dar historicidade ao romance, pois os homens são a História. É através da sua história que chegam ao leitor os ecos da situação portuguesa e europeia, com os seus atrasos, a sua distância e as dificuldades na percepção que dos factos poderia ter um camponês alentejano, preso à terra e sem acesso à cultura e à informação. Por isso, se a História é relida em *Levantado do chão*, ela é-o, antes de tudo, na perspectiva do homem rural diante dos acontecimentos que compõem a história oficial. (SILVA, 1989, p. 189)

O leitor é apresentado, por um lado, à trajetória de vida e término do latifúndio, desde a Idade Média até finais dos anos 1970; por outro lado, à saga da família Mau-Tempo, que conquista seus direitos sobre a terra num processo tão grandioso quanto o das exaltadas conquistas marítimas. As duas abordagens entrelaçam-se, apresentando-nos um rico panorama das gentes portuguesas. Escolhendo uma família camponesa em particular, o narrador revela o comportamento e as representações sociais do grupo como um todo, o que se confirma em especial a partir da

percepção de que “Quem diz Mau-Tempo diz outro nome qualquer” (SARAMAGO, 2013, p. 75).

Acerca de tal aspecto, Maria Alzira Seixo indica-nos que:

Levantado do chão é, antes de mais, a epopéia dos trabalhadores alentejanos, a elucidação da reforma agrária, a narrativa dos casos, conhecidos ou não (mas quem os não conhece não terá mais desculpa para a sua ignorância, depois da publicação desta obra), que fizeram do Alentejo um mar seco de carências, privações, torturas, sangue e uma total impossibilidade de viver. [...] Romance político, pois; e sociocultural, no sentido mais pleno destes termos. Mas romance de uma nostalgia bucólica que só se não consente pelo impossível prosseguimento de uma atmosfera de brandura, romance de amores rústicos e mágicas ancestrais, romance que é um hino à natureza e um cântico da terra que deplora seus fins de tormento dos humanos, gente feita instrumento, que custa a erguer-se do utensílio em que se tornou, mas que a crença no trabalho, no tempo e na vida alçam finalmente à luz redonda do dia. (SEIXO, 1999, p. 36-37)

Não obstante a narrativa atravessar diferentes regimes políticos, notam-se dois momentos cruciais para a leitura das trajetórias da família Mau-Tempo e de Portugal: o antes e o depois de 25 de Abril. No que toca à melhoria das condições de vida do operariado agrícola alentejano, o romance encena a possibilidade de o campesinato aparecer como sujeito coletivo portador de uma história própria, com base revolucionária e inflexão transformadora, capazes de insurgir contra a ordem vigente.

De acordo com as considerações apresentadas devemos ressaltar que os parâmetros do romance histórico foram delineados durante o período romântico, no início do século XIX. As marcas essenciais pautadas por Georg Lukács (2011) indicam-nos que as obras de tal gênero traçam grandes painéis sociais, abarcando determinada época e um conjunto de

acontecimentos; a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da história, organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados; valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos; as personalidades, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas; os dados são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a história incontestável; o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso historiográfico:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizam. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E a lei da figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial. (LUKÁCS, 2011, p. 60)

O romance histórico clássico, assim, é uma narrativa baseada em um tempo anterior à época do escritor, como pano de fundo, articulando história e ficção na descrição de uma sociedade e de suas transformações. De fato, a obra estudada traça um grande painel histórico da nação portuguesa; entretanto, a subversão de algumas das propostas indicadas é notável, principalmente no que se refere ao distanciamento e à imparcialidade.

Podemos afirmar que existe um afastamento irônico que define a escrita de Saramago, tanto

em termos ficcionais, quanto em termos de historiografia e de memória(s) coletiva(s). O autor demonstra que a história é o produto de um sujeito específico; o historiador recorta, seleciona, escolhe e interpreta o passado em função dos seus conceitos e valores. Em consequência, os acontecimentos não são simplesmente expostos, mas selecionados, organizados e interpretados. Essas alterações e reescrituras apontam para uma história que pode ser corrigida, problematizada e contada de um outro modo, pautando-se no descentramento do patrimônio coletivo.

O discurso historiográfico por sua vez, encontra em Saramago uma formulação própria, com o presente concebido como apropriação de um passado que o preserva, mas também o inova. Assim, com o objetivo de contribuir para o fortalecimento da identidade nacional, as diferentes gentes portuguesas são aspectos revigorados intencionalmente na ficção saramaguiana. Para Eduardo Lourenço, a inscrição do seu imaginário no passado:

[...] não é um simples capricho ou uma característica sem significado na sua ficção. Assinala-a logo como “não realista”, mas de uma maneira diferente da do romance histórico para quem o “passado” devia ser evocado como presente no Passado. A ótica de Saramago é inversa: é o Passado que é Presente. [...] A sua ficção nasce de um propósito de re-escrever uma história que já está escrita, e que como tal se vive ou é vivida enquanto “verdade” de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção não inocente. (LOURENÇO, 1994, p. 186)

Nesse ponto, destacamos a importância da releitura dos fatos como memórias coletivas, patrimônios culturais armazenados pelo povo. Essa valorização ideológica das camadas populares é, indubitavelmente, legado neorrealista aproveitado por José Saramago, não somente para o desenvolvimento de *Levantado do chão*, mas

também para concepção da arte que encontra nas camadas populares os elementos desencadeadores das transformações sociais.

O posicionamento de Saramago pode ser identificado, notadamente, na defesa da melhoria das condições de vida do operariado agrícola alentejano e na ênfase ao sujeito coletivo, portador de uma história própria e incentivador de uma dinâmica de profunda democratização da sociedade, os quais propiciariam uma nova movimentação, gestada por intermédio de um árduo processo de conscientização política dos trabalhadores, especialmente do campesinato lusitano:

A história das searas repete-se com variantes. Neste caso de agora, não é a andarem os homens naquele obstinado alvoroço de pedirem salário maior. A bem dizer, é a mesma ladainha todos os anos, em todas as estações e propósitos de serviço, Parece que não aprenderam a dizer outra coisa, senhor padre Agamedes, em lugar de se preocuparem com a salvação da sua reles alma imortal, se é que a têm, só cuidam dos confortos do corpo, não aprenderam a lição dos ascetas, apenas no dinheiro pensam, nem perguntam se o há e a mim me convém pagar. (SARAMAGO, 2013, p. 400)

Tendo em vista os tensionamentos que abarcam literatura e história, o processo narrativo em *Levantado do chão* focaliza as camadas silenciadas. A grandiosidade portuguesa é construída também (e principalmente) por aqueles que não estão inscritos na galeria dos heróis:

[...] crucifica-te, estende o braço para a sangria, abre as veias e diz, Este é o meu sangue, bebei, esta é a minha carne, comi, esta é a minha vida, tomai-a, com a bênção da igreja, a continência à bandeira, o desfile das tropas, a entrega das credenciais, o diploma da universidade, façam-se em mim as vossas vontades, assim na terra como nos céus. (SARAMAGO, 2013, p. 74)

As passagens iniciais da obra apresentam-

nos a Domingos Mau-Tempo e sua esposa, Sara da Conceição. Domingos é um sapateiro briguento e alcoólatra, incapaz de se estabelecer nos sítios que habita. Sua natureza errante acarreta grandes sofrimentos para toda a família – é pai de cinco crianças, dentre as quais se destaca João Mau-Tempo, cujas peripécias o narrador seguirá, assim como a dos seus filhos, Amélia, Gracinda e António Mau-Tempo. Maria Adelaide, filha de Gracinda Mau-Tempo e de António Espada, é a personagem com a qual se concluirá a narração, com a derrocada de um do regime ditatorial, em Abril de 1974. Apesar do emblemático nome, o narrador fornece pistas de que é preciso ter esperanças em um futuro melhor, pois “esta família Mau-Tempo parece escolhida pelo destino para negros casos, mas seria fruto de pouco entendimento assim supor” (SARAMAGO, 2013, p. 65).

Se a historiografia elegeu o ponto de vista dos senhores de terras, do Estado e da Igreja, chegou o momento de dar preenchimento ao vazio e reconstruir os fatos pelos olhos da família Mau-Tempo – em especial os olhos azuis, herdados de um antigo forasteiro, Lamberto Horques, que havia alguns séculos, violara uma moça da região:

Minha querida filha, e é então que João Mau-Tempo vê que os seus olhos são imortais, estão ali depois de uma longa peregrinação, nem ele conhece o mais distante dela, donde vem, como foi, basta-lhe que em Monte Lavre outros assim não houvesse, tanto na sua família como fora dela, os filhos da minha filha meus netos são, os do meu filho serão ou não, ninguém se livra de malícias populares, mas destes ninguém pode duvidar, olhem bem para mim, para estes meus olhos azuis, e agora vejam os desta minha neta, que vai chamar-se Maria Adelaide e é retrato daquela sua avó com mais de quinhentos anos, mais os olhos que são do seu avô saltador estrangeiro de donzelas. Todas as famílias tem as suas fábulas, algumas nem isso sabem, como esta dos Mau-Tempos, que bem a podem agradecer ao narrador. (SARAMAGO, 2013, p. 297-298)

A permanência secular dos olhos azuis na família Mau-Tempo representa a marca da exploração histórica sofrida, que não pode ser esquecida ou apagada, a primeira e mais antiga a que foi submetido o povo alentejano, subjugado dia após dia por seus senhores. Essa marca, posteriormente, servirá para a grande tomada de consciência: saber quem realmente são e, ao levantarem-se do chão, lutar por seus direitos e por um espaço que lhes pertença.

O contraste social riqueza/pobreza marca as representações do latifúndio, espaço em que a fartura dos campos opõe-se à miséria daqueles que os mantêm:

O que mais há nessa terra, é paisagem. Por muito que do resto lhe falte, a paisagem sempre sobrou, abundância que só por milagre infatigável se explica, porquanto a paisagem é sem dúvida anterior ao homem, e apesar disso, de tanto existir, não se acabou ainda. Será porque constantemente muda: tem épocas no ano em que o chão é verde, outras amarelo, e depois castanho, ou negro. E também vermelho, em lugares que é cor de barro ou sangue-sangrado. Mas isso depende do que no chão se plantou e cultiva, ou ainda não, ou não já, ou do que por simples natureza nasceu, sem mão de gente, e só vem a morrer porque chegou seu último fim. (SARAMAGO, 2013, p. 11)

Trata-se de um lugar em que as esperanças de muitos se esvaem, assim como suas forças para lutarem por uma vida mais digna. As leis são ditadas pela cobiça, pelo poder e pelos interesses de poucos:

O dinheiro sobe, só para subir tem asas, não para descer. O lugar do dinheiro é um céu, um alto lugar onde os santos mudam de nome quando vem a ter de ser, mas o latifúndio não. Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, matriz, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para chegar

a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até à consumação dos séculos? E esta outra gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multipliquei-vos. Cresci e multipliquei-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira. (SARAMAGO, 2013, p. 13)

Ao afirmar já nas páginas iniciais da obra que tudo pode ser contado de outra maneira, o narrador assume que são muitas as possibilidades de perceber e relatar um mesmo fato, o que solicita do leitor uma percepção mais crítica tanto da historiografia quanto do (seu) fazer literário.

As conquistas dos trabalhadores são apresentadas como uma consequência da organização popular, baseada na crença marxista de que as mudanças decorrem da conscientização. Inicialmente, nesse processo, temos João Mau-Tempo, filho mais velho de Domingos Mau-Tempo e de Sara Conceição que “um dia, moído de pancada e de trabalho excessivo, desafiou a ameaça de ser esfolado e desossado, e abriu-se com a mãe estupefata” (SARAMAGO, 2013, p. 55). A insatisfação com sua condição é cada vez maior, levando-o a reflexões sobre a exploração: “tu és um homem, és o parceiro enganado de uma grande batota universal, brinca, que mais queres, o salário não dá para comer” (SARAMAGO, 2013, p. 76).

O questionamento da sua situação e a corajosa verbalização demonstram a passagem para um degrau superior de consciencialização social. Todavia, não há aqui ainda luta coletiva organizada. O atingir de um novo patamar virá com o término da Segunda Guerra Mundial. É nesse período que uma onda popular de reivindicação pela democratização percorre o país. Também é nesse momento que o Partido Comunista Português se torna a força política hegemônica nos campos alentejanos.

A aplicação de maquinaria à produção agrícola resultaria, nas condições do capitalismo tardio, na expulsão de operários do trabalho agrícola, o que eleva a taxa de desemprego nos campos e torna a imposição de ritmos de trabalho desumanos:

Vai o moço para a moinha, recebe-a na cara como um castigo, e o corpo começa de mansinho a protestar, para não mais lhe sobram as forças, mas depois, só não o sabe quem isto não tenha vivido, o desespero alimenta-se da extenuação do corpo, torna-se forte e a sua força regressa violenta ao corpo, e então, de dois feitos, o rapaz, que se chama Manuel Espada, deixa a moinha, chama os companheiros e diz, Vou-me embora, que isto não é trabalhar, é morrer. (SARAMAGO, 2013, p. 104)

Temos aqui um princípio de greve, iniciada pelas próprias impossibilidades físicas dos trabalhadores. As consequências não demoram a surgir:

[...] no domingo foram os quatro grevistas à praça e não arranjaram patrão. E no outro, e no outro também. O latifúndio tem boa memória e fácil comunicação, nada lhe escapa, vai passando palavra, e só quando muito bem lhe parecer dará o feito por perdoado, mas esquecido nunca. (SARAMAGO, 2013, p. 109)

Diante do quadro, os trabalhadores, “encontram-se aos três e aos quatro em sítios escondidos, e mantêm grandes conversações. Fala sempre um de cada vez e todos os mais ouvem” (SARAMAGO, 2013, p. 121). A existência de lideranças políticas revolucionárias e ligadas aos interesses dos trabalhadores, bem como o caráter coletivo e a ruptura com a inércia e o conformismo contribuem para que os grevistas se percebam como classe, com interesses assumidamente tomados como distintos e opostos aos das classes dominantes. Paralelamente, a burguesia, os capatazes e os guardas respondem com o

aumento da exploração e o aumento da repressão.

Tal reação, a longo prazo, tem como resposta o fortalecimento da unidade dos alentejanos e permite que estes identifiquem mais claramente quem são os seus antagonistas, bem como de onde vem a causa da condição exploratória:

Camaradas, não se deixem enganar, é preciso que haja união entre os trabalhadores, não queremos ser explorados, aquilo que pedimos nem sequer chegava para encher a cova dum dente ao patrão. E avança o Manuel Espada, Nós não podemos ser menos que os camaradas das outras terras, que a esta hora reclamam um salário mais certo. E há um Carlos, outro Manuel, um Afonso, um Damião, um custódio, e um Diogo, e também um Filipe, todos a dizerem o mesmo, a repetir as palavras que acabaram de ouvir, só a repeti-las porque ainda não tiveram tempo de inventar outras suas próprias, e agora adianta-se João Mau-Tempo, (...) juntemo-nos todos para exigir o nosso salário, porque já vai sendo tempo de termos voz para dizer o valor do trabalho que fazemos, não podem ser sempre os patrões a resolver o que nos pagam. (SARAMAGO, 2013, p. 144)

A evolução da luta organizada, a partir da união dos trabalhadores, é representada como o maior receio da classe dominante, conforme nos indica o diálogo entre o pároco e a esposa de um latifundiário: “o orgulho é um pecado mortal, O pior de todos, senhora dona Clemência, porque é ele que levanta o homem contra o seu patrão e o seu deus” (SARAMAGO, 2013, p. 245).

A compreensão de que a luta faz parte de um longo processo é um ponto também evidenciado na obra:

[...] a Montemor vamos segunda-feira, reclamar o pão dos filhos e dos pais que os devem criar, Mas isso é o que sempre fizemos, e os resultados, Fizemos, fazemos e faremos, enquanto não puder ser diferente, Canseira que não acaba nunca, Um dia acabará, Quando já estivermos todos mortos e ao de cima vierem os nossos ossos, se houver cães

que os desenterrem, Vivos haverá bastantes quando chegar esse dia. (SARAMAGO, 2013, p. 308)

Assim, a coragem em afrontar um inimigo com recursos financeiros, políticos, militares e ideológicos muito superiores é uma prova do avanço progressivo da capacidade de organização e persistência do proletariado alentejano. Com a Revolução dos Cravos, chega, enfim, a liberdade de manifestação; os trabalhadores finalmente consumam as suas aspirações pela lida por si mesmos, sem necessidade de abusos:

E então num sítio qualquer do latifúndio, a história lembrar-se-á de dizer qual, os trabalhadores ocuparam uma terra. Para terem trabalho, nada mais, cubra-se de lepra a minha mão direita se não é verdade. E depois numa outra herdade os trabalhadores entraram e disseram, Vimos trabalhar. E isto que aconteceu aqui, aconteceu além, é como na Primavera, abre-se um malmequer do campo, e se não vai logo Maria Adelaide colhê-lo, milhares de seus iguais nascem em um dia só, onde estará o primeiro, todos brancos e todos voltados ao sol, é assim o noivado desta terra. (SARAMAGO, 2013, p. 361)

A luta organizada, correlativa da elevação dos níveis de reflexão dos trabalhadores, aparece como o fator de maior impacto para a transformação social. O enfoque não é mais a ação individual, tradicionalmente apresentada pela literatura portuguesa, mas a coletiva, a partir da qual os trabalhadores adquirem clareza sobre sua situação na sociedade e confirmam-se como classe consciente dos interesses econômicos, políticos e ideológico-culturais que movem os grupos sociais hegemônicos.

Pode-se afirmar, ainda, que os aspectos neorrealistas do romance são fundamentais à ressignificação de acontecimentos passados sob o ponto de vista do subalterno. As imbricações de episódios públicos e privados de uma família problematizam a responsabilidade dos homens

diante dos impasses dos acontecimentos históricos, o que nos possibilita buscar, em suas lacunas, o pretexto para revisitá-los e tecer críticas a respeito de tais omissões.

Considerar as dificuldades daqueles que, no campo, produzem e fornecem a mão de obra para sustentar os que estão no poder reforçam o fato de que Saramago olha para o latifúndio, mar de terra, como o novo espaço das viagens épicas e da saga de muitos portugueses, sem nomes nobres. Sendo assim, a reescrita do passado, sob uma voz narrativa de características neorrealistas, que questiona o legado político de outrora, confere a reavaliação ideológica dos fatos e dos atores sociais, por certo um sentido alternativo que privilegia o marginalizado e redimensiona o papel revolucionário da escrita conscientizadora de Saramago.

Referências

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

JUNIOR, B. A. & PASCHOALIN, M. A. **História Social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1985.

LOURENÇO, E. **O canto do signo**. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SEIXO, M. A. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: INCM, 1999

SILVA, T. C. C. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

VIÇOSO, V. "Levantado do chão e o romance

neo-realista”. In: **Colóquio Letras**: 1999, n. 151/152, p. 239-248.

Artigo enviado em: 25/10/2016

Aceite em: 14/07/2016

“Kafkaneando” e “erro de português”: contradiscurso em poemas de Cristiane Sobral

p. 38 - 49

Mônica Cristina Metz¹

Resumo

A partir dos estudos literários pós-coloniais, este trabalho objetiva analisar e refletir acerca de aspectos do discurso colonial presentes em dois poemas da escritora contemporânea Cristiane Sobral. Baseando-se, principalmente, nas discussões de Ashcroft, Griffiths e Tiffin, (2007), Bhabha (1991) e Bonnici (2005; 2009; 2012), apresentam-se alguns aspectos da teoria pós-colonial que subsidiam as análises e reflexões sobre os modos como a representação do negro e da mulher negra no colonialismo são recuperados para a construção de contradiscursos nos poemas de uma escritora negra da atualidade. A análise dos poemas *Kafkaneando* e *Erro de Português* permite dizer que as formas de contradiscurso constituem-se da problematização da condição do negro e da mulher negra na sociedade atual, mostrando que a luta pela sua representação como sujeito é árdua e contínua. A denúncia do erro e a criação de verbos de ação constroem, assim, metáforas de estratégias que precisam ser criadas cotidianamente para resistir nessa luta.

Palavras-chave: Pós-colonialismo. Contradiscurso. Cristiane Sobral.

Abstract

From post-colony literature studies, this paper goal is to analyze and make a reflexion about the colony discourse aspects present in two poems from the contemporary writer Cristiane Sobral. It is based, mainly, in Ashcroft, Griffiths and Tiffin, (2007), Bhabha (1991) and Bonnici (2005; 2009; 2012) discussions, being presented some aspects of the post-colonial aspect which assist the analysis and reflexions about the ways how the black and the black woman in the colonialism are recovered to the construction of the opposite discourse in poems of a black writer in the current times. From the poem's analysis *Kafkaneando* and *Erro de Português* it is possible to say that the opposite discourse is built about the problem of the black and black woman condition in the current society, showing that the fight by its representation as subject is hard and continuous. The denouncement of the error and verb action creation is built, thus, strategy metaphors which need to be daily created to resist in this fight.

Keywords: Post-colonialism. Opposite discourse. Cristiane Sobral.

“A literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da

ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”
(CANDIDO, 1988, p. 175).

Introdução

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEM

A literatura, ao longo da sua história, foi se delineando com um papel importante na constituição da cultura das sociedades letradas, seja como manifestação artística, seja como uma forma de retrato das condições históricas e ideológicas vivenciadas pelas sociedades nas quais se desenvolveu. Como apontado por Antonio Candido (1988), a literatura é um espaço no qual as questões sociais de diferentes ordens se fazem transparecer, se dispõem a problematizar e se põem a polemizar.

Sob essa perspectiva, este trabalho tem por objetivo analisar dois poemas da escritora, atriz e poetisa brasileira Cristiane Sobral, a partir das discussões dos Estudos Pós-coloniais, com o intuito de refletir sobre as formas como as escritas literárias da atualidade buscam ainda a construção de um contradiscurso em relação às ideologias coloniais tão presentes na literatura das sociedades colonizadas. A análise se fundamenta, principalmente, nas discussões de Ashcroft, Griffiths e Tiffin, (2007), Bhabha (1991) e Bonnici (2005; 2009; 2012) acerca dos modos de representação dos sujeitos coloniais.

Nesse sentido, uma análise literária sob o viés do pós-colonialismo “vai além de uma análise estética, penetrando mais nas estruturas profundas da ficção e na ideologia pós-coloniais” (BONNICI, 2012, p. 13). Dessa forma, busca-se pensar nas formas dialéticas utilizadas pela poetisa de vivenciar e contra-argumentar os discursos racistas e machistas ainda preconizados numa sociedade pós-colonial.

Questões sobre a teoria pós-colonial

Para Bonnici (2005, *online*), em sentido geral “o pós-colonialismo é uma práxis social, política, econômica e cultural objetivando a resposta e a resistência ao colonialismo, tomado no sentido mais abrangente possível”. Dessa forma, as

reflexões e análises realizadas sob o viés dos chamados Estudos Pós-coloniais se configuram a partir de estratégias interpretativas que buscam problematizar e desconstruir o modo como os sujeitos coloniais são representados e construídos nas produções culturais colonialistas, bem como, de análises acerca de produções pós-coloniais que produzem um contradiscurso, numa tentativa de resistência a essas representações de dominação e em busca de autonomia. De acordo com Bonnici (2005, *online*), pesquisas nesse sentido “estão crescendo continuamente porque a crítica pós-colonial permite uma investigação abrangente nas relações de poder em múltiplos contextos”.

Segundo Burke (2008, p. 64), “uma das principais razões para a reação contra a grande narrativa da civilização ocidental consistiu na consciência cada vez maior daquilo que ela havia deixado de fora ou tornado invisível”. Vários são os aspectos deixados de fora no contexto das escritas eurocêntricas e um desses aspectos se refere às vozes do negro, do índio e da mulher. Desse modo, os Estudos Pós-coloniais foram se constituindo de um grupo de tópicos interdisciplinares a partir dos quais se começou a problematizar as formas como o discurso eurocêntrico se constitui na fabricação do sujeito colonial e como perdura em tempos pós-coloniais.

Um desses tópicos se volta à problematização acerca da dicotomia entre sujeito-objeto na qual as figuras do dominador e do dominado são respectivamente representadas. Assim, o sujeito é aquele que se representa (homem, branco, europeu), por se considerar superior é o possuidor da voz e do poder, e o objeto é o representado, por ser considerado inferior, não tem direito à voz (todo aquele que não é homem branco europeu).

Sob essa perspectiva, os conceitos de raça e racismo, também, foram usados muitas vezes como forma de justificar através de características biológicas, comportamentais e genéticas as ações

dos colonizadores sobre os povos colonizados. Pode-se dizer que esse processo passou por algumas etapas que ajudaram os colonizadores a montar uma imagem sobre o colonizado. Nesse sentido, o discurso imperial fabrica o outro a partir de um processo de outremização, que terá a tarefa de construí-lo estereotipadamente e excluí-lo da sociedade.

Com a expansão marítima da Europa e consequente colonização dos diversos sertões pelo mundo a explorar, esse processo culminou no extermínio e segregação de povos pelos mais diversos aspectos, sendo os principais ligados à biologia e aspectos físicos das populações colonizadas, desencadeando aquilo que foi conhecido como racismo e ainda está presente em nossa sociedade. Dijk (2012, p. 11) afirma que “nesse sistema de dominação, os não europeus (outros) foram sistematicamente segregados e tratados como inferiores, uma ideologia que serviu como legitimação da escravidão, da exploração e da marginalização”.

O conceito de racismo começou a ser cunhado ainda no século XVI nas formações dos estados nacionais, procurando enfatizar algumas diferenças entre os povos, como as diferenças linguísticas e históricas. Nesse sentido, Silva e Silva (2006, p. 347) nos mostra que o conceito de raça foi ao longo da história se modificando, sendo normalmente estudada dentro das academias. Esse processo teve seu ápice no século XIX, em que a partir das diversas academias como a de biologia, física, medicina, criminologia, bem como, as teorias do positivismo de Augusto Comte “[...] pretendiam estabelecer as características psicológicas de cada raça com base nas medidas e tamanhos dos crânios” (SILVA e SILVA, 2006, p. 347). Esse tipo de pensamento influenciou as teorias eugênicas do século XIX e XX, que propagavam a superioridade de uma raça sobre as outras, juntamente com as teorias evolucionistas,

das quais Charles Darwin foi o expoente, a partir das quais se começou afirmar através do que foi chamado de Darwinismo social que haviam não somente diferenças entre raças, mas como uma raça seria superior a outra.

Outra teoria que teve grande difusão no século XIX, principalmente no Brasil, refere-se à teoria do branqueamento. Devido à miscigenação que “assolava” o país, muitos teóricos acreditavam ser essa a “salvação da nação”. O objetivo principal dessa teoria era o da manutenção ou conservação de uma sociedade regida por uma hierarquização extremamente rígida na qual o branco era o superior e o negro e as demais raças inferiores. Essa teoria, segundo Schwarcz (1993, p. 12), acreditava que “passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco”.

Desse modo, o sujeito colonizado será deixado às margens pelo discurso colonial, pois esse indivíduo será caracterizado como sendo inferior, primitivo, canibal, sem alma, preguiçoso, etc. Sobre o discurso colonial Bhabha (1991, p. 178) pontua:

Reside na força da ambivalência dar ao estereótipo colonial sua atual forma de ser: assegura sua repetição ao mudar as conjunturas históricas e discursivas; informa suas estratégias de individualismo e marginalização; produz este efeito de verdade provável e de predicabilidade que, no caso do estereótipo, deve aparecer sempre *em excesso*, mais do que ser provado empiricamente ou construído logicamente.

Vemos que os colonizadores constroem seu “eu” a partir do “outro” fazendo com que haja uma separação bem definida entre o colonizado e o colonizador a partir da diferença entre ambos. Nesse sentido é que se fala em outremização. Segundo Ashcroft, Griffiths e Tiffin, (2007, p. 156):

This term was coined by Gayatri Spivak for the process by which imperial discourse creates its 'others'. Whereas the Other corresponds to the focus of desire or power (the M-Other or Father – or Empire) in relation to which the subject is produced, the other is the excluded or 'mastered' subject created by the discourse of power. Othering describes the various ways in which colonial discourse produces its subjects. In Spivak's explanation, othering is a dialectical process because the colonizing *Other* is established at the same time as its colonized others are produced as subjects.²

Esse discurso foi legitimador do processo de colonização, pois formava esse outro (colonizado) como ser inferior não dotado de inteligência, isto resulta em uma forma de deixá-lo às margens das estruturas sociais, ou seja, é uma forma de mantê-lo fora da sociedade. Ao passo que esse outro é caracterizado estereotipadamente, este não pertence ao meu grupo (europeu-branco-civilizado), pois não atende aos padrões do meu "eu" que veio colonizá-lo, logo, posso tratá-lo como inferior. Ainda, nesse sentido, Ashcroft, Griffiths e Tiffin, (2007, p. 155-156) afirmam:

This Other can be compared to the imperial centre, imperial discourse, or the empire itself, in two ways: first, it provides the terms in which the colonized subject gains a sense of his or her identity as somehow 'other', dependent; second, it becomes the 'absolute pole of address', the ideological framework in which the colonized subject may come to understand the world.³

Portanto, pode-se dizer que o Outro se construiu a partir de um discurso colonial, imperial,

o qual é moldado por uma filosofia ocidental que prega uma superioridade do "europeu-branco-colonizador-civilizado" transformando os colonizados numa forma de objetificação do nativo, como mostram também Alves e Bonnici (2005, p. 8). Será contra este tipo de discurso que a teoria pós-colonial se dedicará, mostrando que esse "outro" não é aquele indivíduo que é objetificado, mas sim, um novo "outro" que irá lutar contra o "Outro".

Nessa perspectiva, também, é que se fala na dupla colonização da mulher, à medida que lhe é negado o direito à voz por ser duplamente dominada, por ser colonizada e por ser mulher. Assim, as questões ligadas às mulheres, que sofriam com a marginalização dentro de sociedades patriarcais, também são problematizadas.

Alguns teóricos tratam das questões pós-coloniais a partir das relações colonizador-colonizado, entendendo que essa seria a lógica primordial do pensamento colonial e que as mulheres, assim como os homens, estariam representadas nessa relação. No entanto, estudos feministas discordam desse ponto de vista, apoiados na argumentação de que as opressões coloniais são diferentes para homens e mulheres e, portanto, as mulheres sofreram o que se entende por dupla colonização, como apresentado por Ashcroft, Griffiths e Tiffin, (2007, p. 95):

[...] colonialism operated very differently for women and for men, and the 'double colonization' that resulted when women were subject both to general discrimination as

2 "Este termo foi cunhado por Gayatri Spivak para o processo pelo qual o discurso imperial cria seus "outros". Considerando que o Outro corresponde ao foco do desejo ou poder (o M-Outro ou pai - ou Império) em relação ao qual o sujeito é produzido, o outro é excluído ou sujeito dominado criado pelo discurso do poder. A outremização descreve os vários modos pelos quais o discurso colonial produz seus sujeitos. Na explicação de Spivak, a outremização é um processo dialético porque o colonizador Outro é estabelecido ao mesmo tempo em que seus colonizados outros são produzidos sujeitos" (tradução nossa).

3 Este Outro pode ser comparado ao centro imperial, discurso imperial, ou o próprio império, de duas maneiras: primeiramente, ele fornece os termos a partir dos quais o sujeito colonizado ganha um senso de sua identidade como, de alguma forma, 'outro', dependente; em segundo lugar, ele se torna o 'pólo absoluto de endereço', o quadro ideológico no qual o sujeito colonizado pode vir a compreender o mundo (tradução nossa).

colonial subjects and specific discrimination as women needs to be taken into account in any analysis of colonial oppression (Spivak 1985a,1985b,1985c and 1986;Mohanty 1984; Suleri 1992).⁴

Nesse sentido, as discussões sobre gênero acabam reivindicando o seu espaço entre os estudos pós-coloniais, ajudando numa forma de integrar essa mulher à sociedade, dando-lhe voz ativa, numa luta contra os binarismos “que relacionam em última instância a mulher com o outro, a terra, a natureza, o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina” (TELLES, 2006, p. 403). Ao longo da colonização, “à mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. [...] É musa ou criatura, nunca criadora” (TELLES, 2006, p. 403).

A luta das mulheres pela sua autonomia e pela problematização das formas como eram sempre representadas, como aponta Telles, tem mais de século, e é marcada por diferentes desafios, a começar pelo próprio direito de alfabetização: “[as mulheres] tentaram se livrar da tirania do alfabeto, tendo primeiro de aprendê-lo para depois deslindar os mecanismos de dominação nele contidos” (TELLES, 2006, p. 410).

Sob essa perspectiva, pensar nas formas de representação do negro e mais especificamente da mulher negra na literatura pós-colonial deve levar em conta esse processo de outremização delineado por Spivak para, nesses termos, refletir sobre o poder do discurso colonial na produção das identidades pós-coloniais. Nesse sentido, pode-se aproximar a teoria do discurso de Foucault à crítica pós-colonial para analisar como essa outremização se constrói por meio do discurso e, além disso, como os sujeitos envolvidos nesse processo também constroem sua subjetividade a

partir desse mesmo discurso: “semelhantemente à teoria de Lacan, a subjetividade é construída através do discurso: o indivíduo se identifica com ou reage contra várias posições de sujeito oferecidas por uma variedade de discursos num dado momento” (BONNICI, 2009, p. 257). Dessa forma, sob um viés pós-colonial, não se pode refletir sobre a escrita literária sem que se leve em conta os aspectos sócio-histórico-ideológicos que, por assim dizer, determinam a construção dos seus discursos.

Nesses termos, uma das estratégias apontadas por Bonnici (2009, p. 271) para a análise de obras literárias sob o viés da crítica pós-colonial é “passar de uma atitude que define a literatura como enaltecida e transcendente para uma visão de literatura inserida no contexto histórico e no espaço geopolítico”. Assim, a análise proposta neste trabalho objetiva refletir sobre produções literárias que se enquadram no terceiro momento da literatura pós-colonial, o qual, de acordo com Bonnici (2009, p. 268), refere-se aos escritos literários que buscam desde um certo grau de diferenciação até uma ruptura total dos padrões da metrópole. Na próxima sessão, portanto, passamos a analisar como esses discursos coloniais são recuperados nos escritos contemporâneos de Cristiane Sobral.

Poemas “Kafkaneando” e “Erro de português” de Cristiane Sobral

Cristiane Sobral é escritora, poeta e atriz brasileira, primeira negra graduada em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Suas primeiras publicações literárias foram publicadas nos Cadernos Negros em 2000. Seus escritos tematizam principalmente questões

4 “O colonialismo operou de forma muito diferente para as mulheres e para os homens, e a ‘dupla colonização’, que resultou quando as mulheres estavam sujeitadas tanto à discriminação geral como sujeitos coloniais quanto à discriminação específica como mulheres, precisa ser levada em consideração em qualquer análise da opressão colonial” (tradução nossa).

sobre as condições dos negros e das mulheres negras na sociedade brasileira contemporânea.

Passamos à análise, primeiramente, do poema *Kafkaneando*.

O título do poema já começa apresentando uma metáfora ao fazer referência a um autor reconhecido universalmente pelas suas obras literárias que problematizam diferentes questões caracterizadoras das sociedades modernas, como, por exemplo, a crise existencial, a burocratização e as relações sociais: Kafka. De acordo com Modesto Carone (KAFKA, 1997), tradutor de diversas obras de Kafka, o adjetivo *kafkiano* foi criado para caracterizar a incompreensão gerada pelas sequências narrativas, ao mesmo tempo banais e absurdas, de Kafka, que problematizam a condição humana dentro de determinadas estruturas sociais. Nesses termos, o que significaria já no título Kafkanear? Em que consiste a criação de um novo neologismo a partir da transformação de formas nominais (substantivo e/ou adjetivo – Kafka /kafkiano) em uma forma verbal?

Observando a primeira estrofe do poema, percebemos a referência a uma obra específica do autor, *A Metamorfose*, e ao longo do poema a metáfora com o metamorfoseado inseto monstruoso de Kafka vai se constituindo. O eu-lírico inicia o poema com o vocativo “irmãos” para se dirigir a determinado grupo da sociedade, os negros, no qual também se insere ao utilizar pronomes de primeira pessoa. Ao mesmo tempo que se dirige a esse grupo, o eu delinea as formas como esse grupo é representado na sociedade a partir da metáfora com o inseto metamorfoseado que representa apenas aquilo que está à margem nas estruturas sociais. O inseto kafkiano não tem espaço nessas estruturas, figura como um ser inferior que vive em busca de explicações sobre sua própria existência, já que se vê inútil na constituição do mundo humano.

Sob essa perspectiva, Sobral constrói, a

partir da metáfora com o inseto de *A Metamorfose*, uma representação da figura do negro na sociedade contemporânea. Podemos perceber nessa construção como a fabricação do negro pelo discurso colonial permanece nas ideologias brancas atuais. O negro como uma “raça” ou “inseto” inferior que “suja” a sociedade e, portanto, vive resistindo ao extermínio propagado por inseticidas que buscam a “limpeza étnica”, tal como a teoria do “branqueamento” propagada pelos estudos raciais do século XIX.

Constata-se, dessa forma, esse sentimento de inferioridade como herança do processo de outremização fabricado pelo discurso colonial, como aponta Figueiredo (1998, p. 64 *apud* ALVES; BONNICI, 2005, p. 09) “o negro, como colonizado, é criação da Europa. Antes de ter contato com o branco, o colonizado/ o negro não se sente inferior a nenhuma outra raça. Toda a crise identitária surge da negação dos valores humanos e culturais imposta pela colonização”.

O negro ainda luta para conseguir determinados espaços dentro das estruturas sociais contemporâneas, vive “procurando abrigo em qualquer beco” como os insetos, numa luta e metamorfose diárias. No entanto, ainda em comparação com qualquer inseto, o negro é representado como inferior também a este, ao passo que o seu “perfil suspeito” é motivo suficiente para o seu extermínio. Assim como as teorias raciais do século XIX buscavam comprovar por meio da “ciência” que aqueles de pele negra pertenciam a uma raça inferior aos de pele branca (humanos) e com isso justificavam as diversas formas de dominação engendradas aos negros, também hoje a cor da pele justifica determinadas ações, mesmo com os avanços dos movimentos sociais. Os “suspeitos” assassinados são “suspeitos” porque possuem determinado perfil: pele negra. Nesse sentido, “talvez fosse melhor ser um inseto” pois a sua existência,

mesmo muito inferior à humana, não está sob ameaça constante da “polícia genocida”.

Nesses termos, kafkanear pode representar sinonimicamente a ação de sujeitos que estão na busca de uma compreensão acerca da sua condição humana dentro de estruturas sociais desumanizadoras. O sujeito negro busca num verbo que problematiza a relação do cotidiano com o absurdo uma forma de compreender os modos de suas representações e sua condição existencial. Kafkanear é um verbo que pode designar as ações absurdas sofridas e realizadas cotidianamente pelos negros numa sociedade racista. O seu emprego na forma de gerúndio indica a continuidade desses “absurdos”, desde a época colonial as mesmas formas de representação, e as ações que essas desencadeiam, continuam presentes na sociedade.

No segundo poema, *Erro de português*, podemos perceber a referência intertextual a um poema de Oswald de Andrade, com o mesmo título, que trata sobre o encontro dos portugueses com os índios na época da colonização. No escrito de Oswald de Andrade, o erro de português pode ser interpretado como o “erro” dos portugueses em impor sua cultura ao povo que habitava a terra descoberta – erro causado pela “bruta chuva” que encobria a sua capacidade de percepção – ao passo que o “correto” talvez fosse assumir a cultura desse povo. Mas na contemporaneidade, qual a relação metafórica do erro de português em Sobral?

Assim como no poema anterior, o eu-lírico se inscreve na primeira pessoa, mas além disso também se define em relação ao gênero: “a mulata”, “a preta mais linda”, “a neguinha exótica” é a voz que fala no poema, e essa voz é feminina e negra.

Diferentemente do poema *Kafkaneando*, em *Erro de português* a voz negra e feminina não se representa numa posição de inferioridade em relação ao sujeito outro “com seu estilo europeu”,

por impor a sua voz, sua vontade, negando, desse modo, uma condição objetificada do discurso colonial para marcar a sua posição de sujeito: “Tira a mão do meu quadril”.

A negação da condição de objeto, na relação sujeito-objeto do colonialismo, também se mostra na desconstrução de sua condição feminina que passa a se perceber a partir de aspectos que não estão ligados ao corpo feminino como objeto sexual, mas a uma posição sujeito que possui capacidades intelectuais, como o conhecimento de várias línguas, por exemplo. Passamos a perceber uma mulher que resiste a dois tipos de dominação, a do negro que não tem voz e é explorado por ser negro e a da mulher que não tem voz e é explorada por ser mulher: “não sou mulata exportação Brasil”.

Percebemos aspectos da outremização do discurso colonial sendo retomados para se contrapor a eles. As caracterizações das mulheres negras por esses discursos objetivavam justificar as diferentes formas de dominação a elas impregnadas. “O cabelo bombril”, “a preta mais linda”, “a neguinha exótica” são exemplos dessas caracterizações, que, às vezes travestidas de certa positividade, reafirmam a condição inferior e objetificada dessa mulher, que por ter essas características deve servir subjugada aos interesses do dominador, superior, homem e branco.

Como, a partir do terceiro momento da literatura pós-colonial, os sujeitos colonizados passam a problematizar sua condição de objeto e a reivindicar seu direito à condição de sujeito, a mulher negra em *Erro de português* é aquela que constrói sua representação a partir da negação desses discursos outremizados.

Nesse sentido, os discursos agora podem ser reconstruídos de outro ponto de vista, ou seja, não há mais objetos a serem representados, mas sujeitos que adquirem o direito à voz: “Agora é a minha vez...”. O discurso de objetificação não é

mais aceito, bem como aquele discurso travestido de bonzinho, o qual Pratt denominou, em suas análises, “anticonquista” por se constituir de “estratégias de representação por meio das quais os agentes burgueses europeus procuram assegurar sua inocência ao mesmo tempo em que asseguram a hegemonia europeia” (PRATT, 1999, p.32). No poema em análise, a mulher negra não aceita mais esse discurso proveniente de “sua diplomaticamente elaborada cara simpática”, pois este não entra mais em sua gramática. A sua capacidade intelectual permite a análise das relações de poder que esses discursos “escondem” e, portanto, não é mais tão fácil garantir o seu poder de dominação.

A questão da reforma ortográfica, aprovada recentemente nos países de língua portuguesa, também é metaforizada no poema. O objetivo de uniformização da ortografia de língua portuguesa representa determinados apagamentos de idiosincrasias da escrita dos países falantes da língua e, portanto, haveria uma unificação entre esses países. O que Sobral ironiza a partir da metáfora com essa reforma é que a tentativa atual de “unificação”, de “igualdade”, ou de mostrar-se “bonzinho” ao modelo do discurso de anticonquista, não vai apagar aquilo que o discurso colonial construiu e que aparece muitas vezes de forma travestida. Assim, os discursos e as ações que buscam a sua inferiorização são agora denunciados, pois, a partir do seu conhecimento linguístico por muito tempo ignorado, há a capacidade de entendê-los e mais do que isso há a possibilidade de contra eles lutar.

O erro de português para Sobral, desse modo, pode representar a falsa ideia de superioridade do europeu, mais especificamente dos portugueses no Brasil, em relação aos outros povos. Além disso, as ações realizadas na tentativa de dominação a partir dessa superioridade também estão baseadas no erro, afinal, as justificativas e

métodos utilizados para legitimação dessas ações são falsas, à medida que se constroem aos moldes do processo de outremização e deixam escapar a sua falta de conhecimento acerca da constituição dos sujeitos não europeus: “Você desconhece a profundidade da minha língua”, “vai ler muito livrinho de história pra me contextualizar na sua memória”. Assim como qualquer erro, as formas de representação da mulher negra pela sociedade machista branca merece reprovação.

Numa comparação entre *Kafkaneando* e *Erro de português*, podemos perceber duas formas de contradiscurso em relação à representação do negro na sociedade contemporânea. No primeiro, a representação a si mesmo se dá a partir da denúncia da inferiorização e condição objetificada pregada pelos discursos coloniais que se mantém na atualidade. Essa denúncia constitui uma forma de contradiscurso, ao passo que o sujeito negro reflete sobre o discurso que busca a manutenção de uma superioridade branca e problematiza a sua condição inferior. Além disso, denuncia ações cotidianas responsáveis por esse processo. No segundo, há também a denúncia desse mesmo discurso que muitas vezes aparece travestido, e a representação de um sujeito que nega e se contrapõe a uma dupla inferiorização do discurso colonial, colocando-se numa condição de sujeito de fato, com, pois, direito a voz. Os dois poemas, desse modo, constituem-se da problematização da condição do negro e da mulher negra na sociedade atual, mostrando que a luta pelo direito à voz, à autonomia, à condição de sujeito e ao empoderamento da mulher negra é árdua e contínua. A denúncia do erro e a criação de verbos de ação são, assim, metáforas de estratégias que precisam ser criadas cotidianamente para resistir nessa luta.

Conclusão

Retomando nosso objetivo neste trabalho de analisar dois poemas de Cristiane Sobral com o intuito de refletir sobre as formas como as escritas literárias da atualidade buscam ainda a construção de um contradiscurso em relação às ideologias coloniais, podemos concluir que as formas construídas pela poetisa constituem-se de denúncia e de criação de ações que buscam, cada vez mais, problematizar as representações herdadas pelo discurso eurocêntrico para se opor e agir contra ele.

Sob um viés pós-colonial, portanto, é necessário levar em conta os aspectos sócio-histórico-ideológicos que determinam a construção também desses contradiscursos. Nesse sentido, Sobral deixa transparecer, a partir da denúncia, ações e discursos da sociedade brasileira responsáveis pela reprodução das ideologias racistas e machistas do discurso colonial. A perseguição aos negros e o tratamento da mulher negra como objeto sexual são exemplos de ações que presenciamos cotidianamente por meio da mídia, seja pelas páginas policiais, seja pelas publicidades. E é contra essas formas atuais de estigmatização que também se luta nas escritas literárias atuais.

Para concluir, destacamos, também, que o contexto sócio-histórico-ideológico contemporâneo, apesar de reproduzir os discursos até aqui discutidos, possibilita que a voz de uma escritora, mulher e negra, seja objeto de análise e reflexão dentro do contexto das discussões literárias.

Referências

ALVES, Elis Regina Fernandes; BONNICI, Thomas. Estratégias de outremização em The Narrative of Jacobus Coetzee. In: **Acta Sci. Human Soc. Sci.** Maringá, v. 27, n. 1, p. 7-14, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/>

[viewFile/1163/589](#)>. Acesso em: 20 set. 2016.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **Pos-Colonial Studies: The Key Concepts**. 2. ed. New York: Routledge, 2007.

BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 177-203.

BONNICI, Thomas. Avanços e ambiguidades do pós-colonialismo no limiar do século 21. *Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 4, no 3, 2005, p. 186-202. Disponível em: <http://www2.uefs.br/ppgldc/revista3_186.html> Acesso em: 01 out. 2016.

_____. **O Pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura**. 2. ed. Maringá: EDUEM, 2012.

_____. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomaz; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: _____. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

DIJK, Teun A. van. Introdução. In: _____. (Org.) **Racismo e discurso na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Trad. Modesto Carone. 17. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PRATT, M. L. **Os Olhos do Império: relatos de**

viagem e transculturação. Bauru: USC, 1999.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças:** cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

SOBRAL, Cristiane. **Kafkaneando.** Disponível em: <<https://cristianesobral.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

_____. **Erro de Português.** Disponível em: <<https://cristianesobral.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 ago. 2016.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org). **História das Mulheres no Brasil.** 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

Artigo enviado em: 18/07/2017

Aceite em: 25/07/2017

ANEXO 1

Kafkaneando (Cristiane Sobral)

irmãos

nossa metamorfose é diária

insetos que somos

restos sociais

exército de reserva da humanidade

As armas usam apurada técnica

para realizar a limpeza étnica

nossas vidas ceifadas diariamente

não resistem ao inseticida bélico do capitalismo

a desumanizar nossas trajetórias

como qualquer inseto

não temos teto

vamos kafkaneando

procurando abrigo

em qualquer beco

mas atenção à minha psicose

não sobreviveremos à metamorfose

nem estamos à altura dos insetos!

estes são privilegiados

não poderão ser assassinados

pela polícia genocida

exterminadora de negros e pobres

com perfil suspeito

Kafkaneando

talvez fosse melhor ser um inseto

não temer pela vida do neto ainda não nascido

impossível existência

nesse sistema cruel

fique por aí anjinho

no céu

escondido nas nuvens...

inútil ambição!

não vale a pena

metamorfosear-se em humano

por aqui viver em vão

sem qualquer plano

de salvação.

ANEXO 2

Erro de português (Cristiane Sobral)

pensa que é malandro? Que vai cavalgar na situação?

Tira a mão do meu quadril

Sua diplomaticamente elaborada cara simpática

não sou mulata exportação Brasil

não entra mais na minha gramática

you vacilou, perdeu a vez

enjoei do seu perfume francês

Não adianta apelar para a reforma ortográfica...

Bancou o superior com seu estilo europeu

Você foi reprovado pelo seu erro

Ei, essa cooperação internacional já deu...

erro de português.

fazendo piadas, meu cabelo não é bombril

pra remediar me chamando de “a preta mais linda que você já viu”

Você desconhece a profundidade da minha língua

minha saliva tem tupi, guarani

bantu com iorubá

italiano com sueco e tupinambá

vai ler muito livrinho de história

pra me contextualizar na sua memória

Agora é a minha vez...

you não sabe o que fez?

vem cá neguinha exótica do meu coração?

Vozes e ecos: relações dialógicas no conto erótico “Confissões da sedutora”, de Guiomar de Grammont

p. 50 - 62

Rosana Pugina¹

Resumo

O tema proposto é o estudo do conto “Confissões da sedutora”, de Guiomar de Grammont (2006), à luz do dialogismo bakhtiniano. Os objetivos são analisar as características do erotismo na obra; observar as relações dialógicas no conto a partir do conceito de estilização; e verificar a axiologia impressa à narrativa. A fundamentação teórica são as reflexões de Bakhtin (1997; 1998) e de estudiosos de sua obra, tais como Fiorin (2006a; 2006b), e Morson e Emerson (2008). Quanto ao erotismo, são utilizados os estudos de Bataille (1980), Castello Branco (1984), Moraes e Lapeiz (1986), Alexandrian (1994), Paz (1993) e Hunt (1999a; 1999b). A metodologia da pesquisa é de cunho bibliográfico sobre o erotismo e as relações dialógicas. Ao final da análise, apurou-se que o conto erótico constitui-se dialogicamente por meio da estilização, o que lhe dá um caráter intertextual.

Palavras-chave: Bakhtin. Relações dialógicas. Conto erótico brasileiro. “Confissões da sedutora”.

VOICES AND ECHOES: THE DIALOGICAL RELATIONS IN THE EROTIC TALE “CONFISSÕES DA SEDUTORA”, BY GUIOMAR DE GRAMMONT

Abstract

The presented subject is the study of the tale “Confissões da sedutora”, by Guiomar de Grammont (2006), concerning the Bakhtinian’s dialogism. The objectives are analyzing the characteristics of the eroticism in the tale; observing the dialogical relations based on the stylization concept; and verifying the axiology printed to the narrative. The theoretical foundations are Bakhtin’s reflections (1997; 1998) and also others by specialists of his studies, such as Fiorin (2006a; 2006b), and Morson and Emerson (2008). Turning to the eroticism, studies by Bataille (1980), Castello Branco (1984), Moraes and Lapeiz (1986), Alexandrian (1994), Paz (1993) and Hunt (1999a; 1999b) were used. The methodology of the research is bibliographical about the eroticism and the dialogical relations. At the end of the analysis, it was concluded that the erotic tale is dialogically constituted by the stylization process that gives it an intertextual characteristic.

Keywords: Bakhtin. Dialogical relation. Brazilian erotic tale. “Confissões da sedutora”.

Introdução

Para Bakhtin, o dialogismo é o fundamento de toda a discursividade, pois se faz presente em todos os enunciados, no jogo de vozes sociais e

históricas. Os contos eróticos, como enunciados literários, são marcados pelo entrecruzamento de vozes que dialogam com outros textos e discursos, sendo também ecos de vozes do seu tempo, as quais evidenciam os valores e as crenças

¹ Doutoranda em Estudos Literários, Universidade Federal Fluminense – UFF

de uma determinada formação social. Com base nisso, o tema deste trabalho é o estudo do conto erótico brasileiro do século XXI, “Confissões da sedutora”², de Guiomar de Grammont (2006), à luz do dialogismo bakhtiniano.

Optou-se por utilizar as reflexões e descobertas de Bakhtin na leitura do corpus como uma tentativa de efetuar uma análise do texto erótico voltada para a sua constituição dialógica e os modos de estabelecimento de suas relações dialógicas com a cultura e com a diversidade de temáticas literárias do passado e do presente.

Como fator de relevância da pesquisa, está o fato de que o erotismo na literatura precisa ser mais investigado do que tem sido até agora, uma vez que seu valor artístico nem sempre é reconhecido e explorado pelos estudiosos. Para isso, é importante expandir os estudos acerca do erotismo e da pornografia, sobretudo no campo das ciências para que deixem de ser tabu, pois o preconceito com a temática tratada em obras eróticas obrigou esse tipo de literatura a se esconder na marginalidade.

Como objetivo geral, está o interesse em observar como se edificam os conceitos de erotismo no conto em análise. Como objetivos específicos, compreender como se dão as relações dialógicas em uma materialidade discursiva dita erótica, na perspectiva das reflexões de Bakhtin (1997; 1998); e verificar qual é a axiologia que preside o conto eleito como *corpus*. Ao lado dessa busca, será feito um estudo em torno do conceito de erotismo com vistas a colaborar para a distinção do que seja uma obra literária considerada erótica, uma vez que os conceitos de erótico, de obsceno e de pornográfico confundem-se no imaginário popular.

O estudo terá como fundamentação teórica os conceitos de dialogismo e de carnavalização de Bakhtin (1997; 1998) e os estudos de pesquisadores da sua obra, tais como Fiorin (2006a; 2006b), e Morson e Emerson (2008). Quanto ao erotismo, para a revisão histórica, serão utilizados Alexandrian (1994) e Hunt (1999a; 1999b). No que concerne à conceituação do vocabulário erótico, Almeida (1980). Nas distinções entre erótico, pornográfico e obsceno, a base será Bataille (1980), Castello Branco (1984), Moraes e Lapeiz (1985) e Paz (1993).

Após a realização de todas as leituras e a aplicação da teoria no corpus escolhido, como resultado, espera-se ter observado profundamente como as relações dialógicas nesse tipo de materialidade discursiva, a qual é, conforme Bakhtin, sempre memória e eco de outros textos.

Erotismo e literatura

Muitos dos estudos dos autores especialistas no assunto, na busca de definir os conceitos de erotismo e de pornografia, recorrem à comparação dos dois como forma de facilitar os seus trabalhos.

Sob o ponto de vista de Castello Branco, há um aspecto que merece ser ressaltado em especial:

ora, se o erotismo é “nobre” e “grandioso” exatamente por saber esconder, vestir a sexualidade, e se a pornografia é “grosseira” porque revela, exhibe o sexo “nu”, é evidente que, em última instância, todo impulso sexual, natural ao ser humano, deverá ser considerado também grosseiro e vulgar. Parece-me que é precisamente aí que discriminações desse tipo pretendem chegar (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 20)).

Com o aparecimento da indústria cultural,

2 O conto pertence à coletânea *69/2 contos eróticos*, organizada por Ronald Claver (2006): “O título do livro é fruto de encontros, telefonemas, mensagens trocadas entre as quinze pessoas que escrevem esse livro: curiosamente 15 é a soma de 6 e 9 (pura casualidade! Esperamos que nos traga bons augúrios), 69 é visualmente o número perfeito, entretanto apresentamos aqui apenas a ‘metade’ da perfeição: dividimos por 2 nosso círculo: sugerimos que o leitor se encarregue da complementação” (CLAVÉR, 2006, p. 12, grifo no original).

a separação entre obras eróticas e pornográficas recai na distinção entre cultura erudita e cultura de massa. Neste contexto, são consideradas eróticas se chamadas de obras-de-arte, para isso, precisam abordar temas ligados direta ou indiretamente à sexualidade. Em contraposição, são chamadas de pornográficas aquelas excluídas para o segundo plano, isto é, as obras sobre sexo, produzidas em larga escala e com objetivo primordial de comercialização e consumo (CASTELLO BRANCO, 1984).

Por conseguinte, do lado oposto ao erotismo, cuja feição corresponde a uma forma não utilitária de prazer porque propõe o deleite como fim em si mesmo, a pornografia é sempre dependente de outros objetivos para existir, como, por exemplo, o pacto com a ideologia social que veicula (CASTELLO BRANCO, 1984).

Nas palavras de Moraes e Lapeiz (1986, p. 56), o único ponto capaz de separar os conceitos seria o caráter fantástico do erotismo, pois “é só no reino da ficção é que ele pode realizar-se completamente. Assim, a extrema licenciosidade da pornografia pode ser vista como uma forma de tentar dizer o erotismo”. Isso acontece devido ao traço humano que o erotismo possui em oposição ao traço instintivo da pornografia. Logo, podemos concluir que a pornografia explicita o sexo por meio do excesso.

Conforme Castello Branco (1984), o instinto sexual é violento. Deriva daí, exatamente, a necessidade de “humanizá-lo”, o que é, na prática, o erotismo. Já a pornografia, a qual não possui essa intenção, mostra, às claras, a sexualidade tal qual ela é: animal e instintiva. Logo, o seu objetivo é satisfazer, nas palavras de Durigan (1985), os apelos sexuais imediatos do indivíduo. Humaniza, porém não submete o erotismo às regras sociais, daí o seu caráter subversivo.

Esse é outro elemento que precisa ser levado em consideração, relativo ao caráter dos

dois conceitos, e que nos permite distingui-los com razoável nitidez: “o erotismo é um fenômeno poderoso e subversivo exatamente porque caminha em direção à re-união dos seres, a sua imersão na origem e a sua reintegração na ordem natural do universo” (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 26). A pornografia, ao contrário, “insiste sempre na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la” (CASTELLO BRANCO, 1984, p. 26).

Assim, quando se tem um olhar mais humanizado, é possível, com base em Bataille (1980), Castello Branco (1984) e Paz (1993), afirmar que o erotismo canaliza e torna os instintos da sexualidade mais sociáveis. Entretanto, possui um caráter subversivo bastante marcante, uma vez que nega o individualismo do ser, ao contrário da pornografia, e tenta questionar o que é socialmente imposto com relação às práticas sexuais.

Em contraposição, a pornografia é, para Moraes e Lapeiz (1986), Hunt (1999) e Alexandrian (1993), a sexualidade como instinto, sem humanização. Conseqüentemente, é uma forma de reiteração de certos estigmas, os quais são capazes de solidificar valores e crenças, sobretudo com referência aos gêneros masculino e feminino, uma vez que apregoam o individualismo e a satisfação sexual imediata.

Pode-se concluir que o erotismo é capaz de abarcar a pornografia. Podemos ter obras ditas eróticas, num viés de sexo mais humanizado, com passagens pornográficas, ou seja, com descrições mais realistas do ato sexual propriamente dito. Entretanto, o contrário não é possível. A obra dita pornográfica, devido à sua forma de encarar o sexo como algo instintivo, não tem a capacidade de misturar erotismo, isso acontece porque o seu objetivo é excitar diretamente o leitor e, como efeito, vender um produto.

Conforme os estudos dos autores citados, as linhas que separam os conceitos são bastante frágeis e socialmente estruturadas, o que lhes dá um caráter de relatividade.

Passaremos ao conceito de estilização, o qual é fundamental para a observação das relações dialógicas presentes no conto em análise.

Ecos: estilização

Para Bakhtin, todos os enunciados são, por definição, dialógicos. Na sua construção, o autor ou o falante elenca algumas tarefas, as quais os enunciados deverão cumprir, ou seja, determina o seu enunciado a partir de propósitos que quer que ele desempenhe (MORSON; EMERSON, 2008, p. 161).

Fiorin (2006b) assegura que há duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado: a primeira cita claramente o discurso alheio, separando-o do discurso citante. Bakhtin o chama de discurso objetivado. Nesse caso, usam-se o discurso direto, o discurso indireto, as aspas e a negação. Na segunda maneira, não há indicação direta ou nítida do enunciado citante e do citado, assim, o discurso é bivocal.

Na palavra bivocalizada, a marca de outra voz é componente importante da construção do enunciado. Nesse caso, o autor apropria-se do “discurso de alguém mais para os seus próprios propósitos de inserir uma nova intenção semântica num discurso que já tem, e que já mantém, uma intenção própria” (BAKHTIN, 1984, p. 189, apud MORSON; EMERSON, 2008, p. 165). É possível perceber com facilidade o quanto o discurso cotidiano se cruza com as palavras de outrem e as absorvem. Temos, por isso, formas numerosas e infinitas do discurso bivocalizado.

Portanto, para Bakhtin, os discursos de dupla orientação (que levam em conta o discurso do outro) também precisam ser diferenciados, pois

englobam fenômenos como a estilização, a paródia e o solilóquio. É necessário indicar que esses são essencialmente heterogêneos (BAKHTIN, 1997). Esse estudioso está inteiramente interessado na categoria das palavras bivocalizadas ativas, porque tal discurso exhibe os tipos mais complexos de dialogização interna (MORSON; EMERSON, 2008).

Para Morson e Emerson (2008), há ainda mais uma subdivisão dentro da classificação de discurso bivocalizado: ele pode ser também “unidirecional” ou “varidirecional”. Essa distinção relaciona-se aos propósitos do falante e os do outro. No discurso unidirecional as funções dos dois são essencialmente a mesma, como exemplo, tem-se a estilização. Na análise, tal conceito bakhtiniano será utilizado e, por isso, segue apresentado na sequência.

As palavras de outrem, inseridas em uma fala, são carregadas inerentemente de um acento novo, o qual pode ser de compreensão ou de avaliação. Pode-se observar, nesse fenômeno, o nível de reciprocidade entre essas duas vozes: “a transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação de outros” (BAKHTIN, 1997, p. 195). Em alguns casos, as vozes se fundem completamente, perdendo, cada uma delas, a sua identidade. Em outros casos, elas podem ser reforçadas por meio da aceitação das palavras alheias. Tal procedimento é chamado de estilização.

Na estilização, o estilizador estrutura o seu enunciado de modo que a voz do outro seja percebida através de sua própria, pois ele quer que ela seja ouvida e que a sua própria voz também seja ouvida concordando com a outra e, talvez, reforçando essa voz.

De acordo com Morson e Emerson,

o caso típico do discurso bivocalizado passivo unidirecional é o que Bakhtin denomina “estilização”. O estilizador adota o discurso de um falante ou escritor anterior cujo modo de falar ou escrever é visto como essencialmente correto e consentâneo com a tarefa a cumprir. Um crítico revive um estilo herdado de uma geração anterior que ele admira, ou um escritor adota o estilo assinalado como pertencente a uma escola anterior particular porque concorda com essa escola. [...] a concordância, não menos que a discordância, é uma relação dialógica (MORSON; EMERSON, 2008, p. 166)

Sobre tal fenômeno, Bakhtin (1998) explica que “a força mais característica e nítida deste aclaramento mútuo das línguas na dialogização interna é a estilização”. Para ele, a estilização, para ser considerada verdadeira, é aquela em que há a representação literária do estilo linguístico de outrem, isto é, a inclusão de uma outra voz no discurso. Portanto, para funcionar, é obrigatória, na estilização, a apresentação de “duas consciências linguísticas individualizadas: a que representa (a consciência linguística do estilizador) e a que é para ser representada, estilizada”. Essa outra presença linguística dá à estilização importância e significação novas, exatamente devido ao fato de o estilo inicial ser recriado (BAKHTIN, 1998, p. 159).

O mesmo autor explicita ainda que, a voz de outrem, introduzida pelo estilizador, traz para a produção “um material da língua”, o que provoca a união entre “o mundo estilizado com o mundo da consciência contemporânea” (BAKHTIN, 1998, p. 160). A língua estilizada é recriada e renovada, o que nos permite observar que “a imagem da linguagem criada pela estilização é a mais tranquila, a mais artisticamente acabada” (BAKHTIN, 1998, p. 160), o que está indiscutivelmente relacionado ao esteticismo da prosa romanesca.

Por isso, nas palavras do filósofo, na estilização, as duas vozes que a constituem devem ser ouvidas: tanto a que estiliza quando a estilizada,

caso contrário, o estilizador cairá no erro. Isso acontece porque “a consciência linguística do estilizador [...] esclarece e introduz nele [discurso estilizado] seus interesses de ‘língua de outrem’” (BAKHTIN, 1998, p. 160, grifo no original).

Portanto, na estilização, o discurso do autor expressa e enfoca o discurso de outrem, carregado de outra voz, e lhe dá, dessa forma, um novo ponto de vista, a partir do qual “distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico” (BAKHTIN, 1998, p. 156).

Em outras palavras, na estilização a voz de outrem é completamente passiva nas mãos do autor que a utiliza. Ele se apodera da palavra “pura” ou “indefesa”, isto é, sem responsividade, e a reacentua com nova significação, a qual é atribuída conforme a vontade do autor para que possa servir a novas finalidades. Dessa forma, a estilização é a imitação de um texto ou estilo, sem a finalidade de contradizer, ridicularizar ou desqualificar o que está sendo imitado, pois as vozes apresentadas seguem uma única direção, uma vez que caminham para a mesma posição significativa, daí a convergência entre os efeitos de sentido. Para que o leitor reconheça a estilização é necessário que ele ative o seu conhecimento de mundo e a sua memória textual.

Em seguida, será apresentada a análise do conto “Confissões da sedutora”, à luz dos conceitos anteriormente explorados neste trabalho.

Vozes de Eros: relações dialógicas no conto erótico “Confissões da sedutora”

O conto traz as confissões de uma mulher sem nome, contadas por ela mesma, assim como anuncia o título “Confissões da sedutora”. A

narrativa é psicológica e se desenvolve a partir das memórias da personagem feminina, as quais são apresentadas desordenadamente. Temos, dessa forma, uma narradora em 1ª. pessoa: “Competitiva, eu? Não! Não sou” (GRAMMONT, 2006, p. 69). O tom confessional justifica a escolha do foco narrativo. As memórias são contadas com nível igual de importância em sua vida, desde a infância e a adolescência, quando começou a perceber a sua inadequação no mundo, até as lembranças mais atuais, próximas da maturidade.

Ela faz uma caracterização de si mesma com base nos acontecimentos diários: “Envolvia-me em situações caóticas, engraçadas, que me sugeriam ser eu uma série de mulheres concentradas em um invólucro, um único corpo” (GRAMMONT, 2006, p. 67). A narradora sugere ser, ela mesma, múltipla, isto é, uma mulher que comporta outras tantas. Como efeito, tem-se a citação de outras narrativas dentro do conto, as quais vão delineando as peculiaridades físicas e psicológicas da personagem. Tal recurso evidencia o aproveitamento de histórias análogas na tecitura das lembranças da sedutora. Dessa forma, podem ser observadas relações dialógicas arquitetadas a partir do conceito bakhtiniano de estilização.

Conforme já foi explicado, a estilização permite que o autor explore narrativas e personagens já conhecidas na construção de uma nova trama. Nesse caso, as vozes de outrem utilizadas na narrativa são convergentes com a voz que faz o enredo avançar. É o contrário da paródia:

na estilização, não há o interesse em ridicularizar a palavra do outro, mas sim dar a ela um enfoque inédito, o qual concorda com as intenções do autor-criador. As relações dialógicas acontecem por meio de uma interligação de personagens historicamente famosas, com referência a narrativas reais e imaginárias, perpassando, por exemplo, pela Mitologia Grega e pela Bíblia.

Nos trechos abaixo, pode-se observar a menção a duas personagens femininas dos mitos gregos. No primeiro excerto, está Cassandra³, cuja lenda enfatiza o seu poder premonitório, o mesmo que a levou à punição de Apolo:

A sedução tornou-se minha maldição. Era aprisionada por esse poder, como Cassandra não podia escapar a seu dom adivinhatório, o que a levou à desgraça. Eu era uma espécie de Cassandra, o poder que possuía – que as mulheres invejavam e fascinava os homens – me destruí, me afastava de toda a realidade (GRAMMONT, 2006, p. 67).

Na próxima passagem, a alusão é à Helena⁴, personagem mitológica bastante conhecida: “A história é antiga: Helena era apenas o pretexto para que os heróis se disputassem em honra, força e virtude” (GRAMMONT, 2006, p. 67). A narradora se diz conhecedora dos poderes da sedução, assim, utiliza duas protagonistas célebres pela beleza e, conseqüentemente, pela atração provocada nos homens. No caso de Cassandra, o seu dom de pressentir o futuro causava espantoso interesse nas pessoas. E Helena, como é sabido,

3 “Filha de Príamo e de Hécuba. Recebeu de Apolo o dom de vaticinar o futuro: tendo, porém, faltado a uma promessa ao deus, este, para vingar-se, fê-la passar por doida, de modo que ninguém acreditava nas suas predições. Após a guerra de Tróia, Agamênon levou-a como escrava para a Grécia, onde Clitênestra a mandou matar” (VICTÓRIA, 2000, p. 27).

4 “Princesa grega. Filha de Leda, irmã de Castor e Pólux, mulher de Menelau, foi raptada por Páris, o que determinou a expedição dos gregos contra Tróia” (VICTÓRIA, 2000, p. 67).

5 “Narciso – jovem de rara beleza, era filho do Rei Céfiso e da ninfa Liríope. Ao nascer, o adivinho Tirésias profetizou que Narciso viveria muito tempo sem que jamais se desse conta de sua beleza. Um dia viu sua imagem nas águas de um rio e tomou-se, por ela, de louca paixão. Imóvel dia e noite junto da água, consumiu-se de inanição e melancolia. No lugar onde caiu brotou uma flor a que chamaram *narciso* e foi consagrada a Plutão, Prosérpina e às Eumênides” (VICTÓRIA, 2000, p. 103, grifo no original).

foi o pivô da lendária guerra de Tróia.

No exemplo a seguir, a citação é de Narciso⁵, jovem de rara beleza, e do adjetivo que vem de seu nome: “Não importa, foi ali, na arena daquele consultório, onde eu era touro e toureira, que percebi o quanto era narcísica. Ali aprendi a aceitar meus rituais de morte e sedução” (GRAMMONT, 2006, p. 69-70). Aqui há, do mesmo modo, alusão às touradas espanholas. A narradora considera-se o caçador (toureiro) e a presa (touro), ou vice-versa, enquanto dialoga com o seu analista em busca de respostas para a sua própria existência. Portanto, assim como Narciso só era capaz de enxergar a si mesmo em detrimento do mundo, a sedutora colocava os seus desejos acima de qualquer outra coisa, da mesma forma como acontece na arena, onde cada um, para sobreviver, tem a urgência de cuidar de si de forma exclusiva e egoísta.

Na progressão da história, vislumbramos a narradora com os pensamentos voltados para a sua adolescência, período em que enfrentou grandes obstáculos na relação com a sua mãe:

Cresci angustiada pela ideia de que era a causa da infelicidade sexual de minha mãe. Era eu o objeto do desejo... de meu pai? Vivi minha adolescência torturada: exteriormente, porque minha mãe, por insegurança, vingava-se em mim dos atributos que julgava não possuir. Interiormente, por minha própria culpa em relação a ela. Por que nós, mulheres, estamos condenadas a esses tristes jogos? (GRAMMONT, 2006, p. 69).

Como pôde ser percebido, a chave do conflito com a mãe vinha do relacionamento que a sedutora tinha com o seu pai. Nos seus pensamentos, a sua progenitora desconfiava de um incesto, temática esta pouco discutida e considerada tabu. Ela continua:

O que pode haver de mais narcísico do que a ideia de que era a causa da separação e do ódio entre meus pais? Então eu tinha culpa do incesto! Um incesto que se processava

nos abismos mais recônditos da minha imaginação. [...] Só se pode desejar o que não se tem. Eu o quis. A meu pai. Por ódio e por amor. Por vingança contra ele e contra todos os homens que secularmente nos perseguiram e desejaram, como se quisessem de volta o que Deus lhes roubara. Eu o quis e, de algum modo, o tive (GRAMMONT, 2006, p. 70).

A narradora sente-se culpada pela separação dos pais ao mesmo tempo em que gostava da ideia de ter desejado o progenitor e, de alguma forma, tê-lo tido. Esse embate familiar levou a personagem principal a fazer terapia quando adulta.

Na continuação do conto, contemplamos a narradora questionando, em seus pensamentos, as regras sociais impostas às mulheres na fase adulta, sobretudo no que condiz aos padrões de beleza fixados pela mídia, a qual reproduz a ideologia machista ainda presente nos nossos dias. A grande crítica feita pela narradora é quanto ao fato de a mulher ter que seguir certos modelos para ser amada, custe o que custar. Temos, no excerto a seguir, um indício da axiologia tratada pelo autor-criador na narrativa:

Não é que não tenha podido optar, muitas opções se apresentaram para mim, embora deva dizer que, nos dias de hoje, ainda é quase impossível uma mulher escolher sua própria existência. Mesmo as revistas que se dizem feministas nos ensinam sempre como nos adequar melhor aos modelos que se julga serem os que os homens esperam de nós. Impressionante a quantidade de receitas para afastar o envelhecimento, como se, para sermos amadas, não pudéssemos ser humanas (GRAMMONT, 2006, p. 67-68).

A postura da narradora é totalmente libertária, pois ela afirma que só conseguiu o seu objetivo depois que quebrou esses paradigmas: “É irônico que, talvez, as próprias mulheres ajudem a alimentar as imagens nas quais se aprisionam. Meu triunfo como sedutora vinha da recusa desses modelos. Os homens inteligentes queriam mais do que um autômato pasteurizado” (GRAMMONT,

2006, p. 67-68). Para ela, os homens, mesmo criados segundo as regras machistas da sociedade, querem mulheres contestadoras, muito mais do que máquinas produzidas em série.

Mais adiante, as lembranças continuam na fase da vida adulta quando, normalmente, as mulheres são escolhidas pelos homens para namorar, noivar e casar. Nesse momento, a narradora novamente se nega a seguir os moldes e salienta: “O primeiro caminho que me era oferecido era clássico: casar-me e ter filhos e conformar-me a uma felicidade falsa, feita das migalhas da felicidade dos outros” (GRAMMONT, 2006, p. 68). Para ela, o casamento é “[...] uma armadura que me protegeria de mim mesma. Mas eu seria capaz de suportar a paralisia sob o peso dessa instituição de lata?” (GRAMMONT, 2006, p. 68). De lata porque enferruja e estraga com o passar do tempo.

Aqui está instalada a maior indagação da sedutora, a qual leva a personagem a perceber o quanto não está ajustada ao mundo. Como um grito de socorro, ela revela ter pensado em ir morar em um convento: “cogitei internar-me em um convento e dedicar-me ao conhecimento” (GRAMMONT, 2006, p. 68). Com isso,

renunciaria a todos os prazeres terrenos, protegeria meu corpo jovem da concupiscência até que ele se degradasse a ponto de perder todos os atributos que, aparentemente, o tornavam desejável. A ideia era mais do que atraente: murar-me e dedicar-me ao senhor (GRAMMONT, 2006, p. 68).

Nesse momento, a narradora inspira-se em uma santa: “Eu seria uma nova Teresa d’Ávila, abriria meu seio e meu espírito para o anjo que neles quisesse cravar a sua lança” (GRAMMONT, 2006, p. 68-69). Nas palavras de Pádua (2007,

p. 181), Santa Teresa acreditava que saber sobre Deus não era suficiente. Seria necessário fundar, na vida cotidiana, uma forma existencial sobre o conhecimento de Deus, “um saber por experiência”, agregado ao saber racional. Devido a esse pensamento avançado, Santa Teresa era considerada uma mulher à frente de seu tempo, articulada com posicionamentos e causas políticas, sociais, espirituais e femininas da época. A mesma autora afirma que “audácia e ousadia são características teresianas para hoje” (PÁDUA, 2007, p. 188). A base de seu pensamento teológico está no diálogo entre corpo e alma. Talvez seja esse o motivo que levou a sedutora a buscar em Santa Teresa a inspiração para se tornar freira: amenizar os conflitos vividos entre os apelos da carne e as carências do espírito. Entretanto, antes de se fechar entre os muros do convento, a narradora reflete e conclui com uma crítica: “Em pouco tempo, porém, descobri que não aguentaria. Não que não pudesse suportar a renúncia às coisas terrenas. Não aguentaria justamente porque os conventos estão longe da ideia de espiritualidade que eu buscava” (GRAMMONT, 2006, p. 69).

Além disso, outro fator dificultava a ida da sedutora para a clausura. Ela afirma, na sequência, não ser capaz de conviver entre outras mulheres, pois recriava em cada uma delas a sua mãe e, como já foi dito, esta relação não foi sadia para ela, sobretudo, no período da adolescência:

talvez eu não suportasse o convívio de outras mulheres. [...] Falo sério. [...] costumava anular-me o tempo todo diante delas. Eu as temia. Reproduzia em todas as mulheres que conhecia uma mãe terrível que se imprimiu na fragilidade da minha adolescência. Criava mães em série, como uma máquina produz enlatados (GRAMMONT, 2006, p. 69).

6 Ou Santa Teresa de Jesus. Mística espanhola do século XVI (1515-1592). Nasceu na cidade de Ávila. Foi religiosa carmelita, escritora e poeta, reformada no Carmelo e fundadora do Carmelo Descalço. Em 1970, foi a primeira mulher a ser declarada Doutora da Igreja Universal, pelo Papa Paulo VI (PÁDUA, 2007, p. 181).

Depois da citação da santa, a sedutora passa a usar alusões à Bíblia, com ênfase na teoria religiosa da criação do mundo: “Com certeza, Deus estava drogado pelos perfumes do paraíso quando me fez” (GRAMMONT, 2006, p. 67), ou ainda: “O desejo é uma fruta proibida” (GRAMMONT, 2006, p. 70), e também: “Estudei, desde o comportamento da serpente do paraíso [...]” (GRAMMONT, 2006, p. 70). Nesses trechos, nitidamente, a narradora faz uma comparação entre ela mesma e Eva, personagem que, de acordo com a Bíblia, teria comido a maçã proibida no paraíso e levado Adão ao pecado. Assim como ela é capaz de levar os homens à transgressão por meio de seus conhecimentos no campo da sedução. Como já foi explanado, a sedutora caminha na corda-bamba entre as urgências do copo e da alma, o que a faz, claramente, procurar referências tão amplas para explicar a sua própria existência: desde a serpente do paraíso até o Marquês de Sade, sobre o qual falaremos agora.

No que condiz aos conhecimentos de mundo mostrados pela personagem central, outros diálogos aparecem, tais como: “Li tudo o que se escrevia sobre o assunto, de Kierkegaard⁷ a Laclos⁸, de Sade a Bataille” (GRAMMONT, 2006, p. 70). No caso de Kierkegaard, a referência está calcada na sua filosofia: a busca e a realização da

existência, isto é, a narradora estudou um filósofo do existencialismo para tentar encontrar o sentido de sua própria vida. Para ele, o ser humano vive em um paradoxo: corpo e alma. Sobre Laclos, foi citado no conto porque escreveu um livro de cunho erótico que causou espanto nas pessoas no século XVIII. Essa obra versa sobre o comportamento das personagens mostrado em cartas, cujo objetivo é destruir a reputação umas das outras através de intrigas e jogos de sedução. Na sequência, temos Sade⁹, um dos maiores expoentes da literatura pornográfica de todos os tempos. Devido a isso, é um escritor muito conhecido. Do seu sobrenome, derivam os vocábulos: sadismo, sádico e sadomasoquismo. Já Bataille é um nome frequente nos estudos sobre as temáticas de Eros. Para ele, o conceitua erotismo é um impulso resultante de duas forças divergentes: a vida e a morte, isto é, a busca de continuidade em contraposição ao caráter mortal dos seres humanos (BATAILLE, 1980).

Surge ainda outro diálogo, agora com a obra *O príncipe*¹⁰: “Maquiavel exortava o Príncipe a se adequar às representações de virtude do povo que pretendia dominar. Eu me fantasiava para ser a representação ideal para as expectativas dos homens” (GRAMMONT, 2006, p. 70). De acordo com as palavras de Carvalho (1986, p. 25),

7 Soeren Aabye Kierkegaard (1813-1855) foi filósofo e teólogo da angústia e do desespero. É considerado o precursor do existencialismo devido ao seu pensamento voltado para a síntese do temporal e do eterno; e do humano e do divino (FARAGO, 2009).

8 Pierre Ambroise François Chordelos de Laclos (1741-1803) foi integrante do Corpo Real de Artilharia francesa e escritor. Seu livro *As relações perigosas* causou sucesso e espanto pela postura das personagens: o livro, uma crônica dos costumes eróticos do século XVIII, foi condenado, sem muitos problemas para o autor. A carreira militar e política de Laclos sobrepõe-se à literária, entretanto este romance é considerado inovador na história da literatura. Muitas vezes, foi considerado imoral porque oferece uma visão lúcida e crua da paixão. Até os dias de hoje *As relações perigosas* é visto como obra-prima da literatura psicológica (LACLOS, 1980).

9 A Revolução Francesa (1789-1799) provocou a produção de uma grande quantidade de panfletos pornográficos políticos e de uma literatura que retomou a tradição pornográfica, o que culminou nos escritos do Marquês de Sade (1740-1814). Ele abordou possivelmente todos os temas concernentes à pornografia moderna e especializou-se na catalogação das práticas pornográficas (HUNT, 1999b, p. 36).

10 Obra escrita em 1513 e dedicada a Lourenço II (1492-1519), potentado da família dos Médicis, Itália (CARVALHO, 1986).

a obra *O príncipe* contém ensinamentos de como conquistar territórios e conservá-los sob domínio, resumidamente, é um manual para governantes. Nessa obra, o autor deixa claro que um líder, para ser bem sucedido, precisa conhecer muito bem o seu povo. Com base nisto, a sedutora fazia-se passar por um reflexo daquilo que os homens gostavam para conquistá-los. Como efeito, mantinha os seus troféus sob o seu manto, em outras palavras, ela “coleccionava” homens.

Mesmo tendo negado, por toda a narrativa, a sua vontade de se moldar conforme o padrão de mulher exigido pelos homens, ela acaba inferindo que fez isso: “Aos poucos, percebia, aterrorizada, que eu não existia mais, não passava de uma névoa. Essas artimanhas, contudo, não fui eu que as criei, são feitiçarias que as mulheres passam milenarmente umas para as outras” (GRAMMONT, 2006, p. 70-71). Consoante às palavras da narradora, as mulheres carregam a força da sedução pela sua própria natureza, mesmo que neguem, em algum momento essa marca da feminilidade virá à tona, como se fosse um ensinamento passado de geração em geração.

Sobre o erotismo manifestado na narrativa, ele é sutil e ameno. Não há alusões ao ato sexual, somente ao processo de encantamento que acontece anteriormente ao contato físico, assim como está explicitado no título do conto: “Confissões da sedutora”.

Seguem alguns excertos que mostram a suavidade do erotismo na história: “Era feita do excesso. Excesso em minhas formas” e “Quantos homens me quiseram! Antes, porque queriam a si mesmos” (GRAMMONT, 2006, p. 67). Nesses exemplos, é possível verificar a “arma” de atração que a sedutora usava em suas conquistas: o seu corpo.

Na continuidade da trama, aparecem outros trechos eróticos, com um viés um pouco menos discreto: “A sedução era minha

vingança. Eu cavalgava, orgulhosa amazona, conduzindo seus ginetes” (GRAMMONT, 2006, p. 67). Nesta passagem, há uma metáfora como essência da afirmação: o verbo cavalgar possui forte conotação sexual. Na sequência, a correspondência com o sexo é mais cristalina e subversiva, em especial quando sabemos que um dos diálogos estabelecidos na tessitura do conto diz respeito a Sade, o maior expoente da literatura pornográfica e perversa: “Mas, eu, escrava?! Não. Preferia antes escravizar do que ser escrava (GRAMMONT, 2006, p. 68). Assim como o vocábulo “cavalgar” possui duplo entendimento, a palavra “escravizar” pode ser entendida como uma forma de cerceamento social com relação aos padrões de feminilidade impostos às mulheres, ou então uma alusão às práticas sexuais sádicas, em que há sempre um senhor e uma escrava, ou vice-versa.

E a última menção ao erotismo está no trecho em que a narradora justifica as razões pelas quais desistiu de isolar-se em um monastério: “Freiras são fêmeas ainda mais terríveis, porque privadas dos prazeres do sexo e, com frequência, sem nada para ocupar o lugar dessa falta” (GRAMMONT, 2006, p. 69). A respeito dessa passagem, é evidente o aspecto sexual enfatizada pela narradora. As palavras “fêmea” e “sexo” trazem em si uma maciça relação com a pornografia, ou seja, a dimensão mais animalesca do prazer proporcionado pelo contato físico entre as pessoas. “Fêmea”, como se sabe, é um vocábulo utilizado para distinguir o gênero dos animais.

Outra crítica inerente ao conto está nos valores desta sociedade reproduzidos em revistas ditas “femininas”, as quais apresentam fórmulas de beleza que negam a própria mulher. Juntamente com essa opinião, o autor-criador desvela o seu posicionamento sobre o casamento, ainda visto como única alternativa de vida para a mulher,

como se união matrimonial fosse sinônimo de felicidade. Os dogmas católicos continuam sendo alvo da avaliação da narradora também quanto à Inquisição, período em que muitas mulheres foram mandadas para a fogueira por “bruxaria”.

Enfim, a narradora faz da emancipação feminina o seu mote e, para isso, utiliza inúmeras citações de mulheres marcadas historicamente, seja pela força, pela beleza, pela posição política, em suma, personagens reais e fictícias de narrativas que atravessaram séculos.

Considerações finais

Após a análise feita, pode-se perceber que a axiologia escolhida pela narradora torna-se patente principalmente quanto à identidade da mulher. Para ela, apesar de estarmos no século XXI, ainda é preciso que haja a quebra de regras e de paradigmas sociais com relação ao papel da mulher, ou melhor, àquilo que a sociedade machista espera de uma mulher, por exemplo, padrão físico de beleza, casamento e filhos. No caso do conto em análise, o erotismo e a sedução são usados como formas de questionamento aos padrões impostos às mulheres. A força da sedutora vem exatamente da sua negação aos modelos sociais, aos quais muitas mulheres, mesmo na contemporaneidade, são forçadas a obedecer em troca de aceitação.

A respeito das vozes de Eros, o tom é brando e volátil, entretanto, criativo, pois não se materializa nas partes do corpo, mas sim no exercício da sedução e, conseqüentemente, na ruptura de regras sociais machistas, as quais, mesmo no século XXI, ainda são notadamente vividas, duplicadas e recriadas com o passar do tempo. As metáforas constroem os sentidos eróticos na narrativa por meio da ativação da fantasia, sem menção ao sexo e, principalmente, ao sexo com fins reprodutivos. Dessa forma, o

tom erótico é bastante sutil, o que tem como causa a fundamentação metafórica da narrativa. Todas as referências usadas possuem alguma ligação, direta ou indireta, com a sedução e tudo isso é encaixado na história a partir de sugestões concatenadas ao sexo, sem que o ato seja explicitamente descrito. Em outras palavras, o ato sexual possui o único objetivo do prazer, o que também é contrário, muitas vezes, à ideologia repassada às mulheres de geração em geração. Isso significa que ter uma vida sexual ativa sem se casar, como no caso da narradora, é uma forma de afrontar tais imposições.

No que concerne ao dialogismo, as relações se dão em conformidade umas com as outras, o que configura a estilização. Todos os fios de diálogos que compõem a narrativa são confluentes e legitimam os efeitos de sentido esperados pela narradora. Assim, no conto “Confissões da sedutora” (GRAMMONT, 2006), as relações dialógicas acontecem a partir do uso de uma dezena de referências a outros textos anteriormente escritos, tanto verídicos quanto fictícios, pertencentes às esferas da literatura, da filosofia, da religião, etc. O autor-criador, quando elege tais fontes para embasar e criar uma nova trama, segue aproveitando os papéis já desempenhados pelas personagens dentro do enredo e constrói uma nova narrativa, daí a convergência de vozes na direção de um único sentido: caracterizar a sedutora, personagem central do conto. Temos o que Bakhtin chama de estilização.

Como operadora simbólica da solução de conflitos, a literatura tem como papel trazer a conscientização sem fins pedagógicos. Pode-se notar que, no conto analisado, o sexo é compreendido como algo natural e constitutivo do existir humano, por isso deve ser encarado como um valor, só assim deixará de ser visto socialmente como um tabu, sobretudo quanto

à sexualidade da mulher. Como consequência dessa posição responsiva, quanto à axiologia, o corpus tem uma preocupação com valores éticos e cognitivos necessários à responsividade do ato de existir humano: o sexo e o corpo são vistos como mediadores de relações de poder.

Ao final do percurso de análise do corpus, observou-se que o conto constitui-se dialogicamente a partir de ecos de outros textos devido ao seu caráter intertextual, materializado no conceito de estilização. Cabe ao leitor observar e recuperar essas vozes ao longo da tecitura do fio narrativo por meio da ativação dos seus conhecimentos prévios e da sua memória textual e discursiva.

Referências

- ALEXANDRIAN, S. **História da literatura erótica**. 2. ed. Trad. Ana Maria Scherere e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALMEIDA, H. de. **Dicionário erótico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1980.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Iara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- _____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. **O prazer o texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo II – a experiência vivida**. 2. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006a.
- _____. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006b.
- _____. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- CARVALHO, E. M. M. **Maquiavel**. São Paulo: Martin Claret, 1986.
- CASTELLO BRANCO, L. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Col. Primeiros Passos).
- CLAVER, R. (Org.). **69/2 contos eróticos**. Belo Horizonte: Leitura, 2006a.
- D'ONOFRIO, S. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- DURIGAN, J. A. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).
- FARAGO, F. **Compreender Kierkegaard**. 2. ed. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006a. p. 161-193.
- _____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006b.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, C. **As 100 melhores histórias da mitologia: heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana.** Porto Alegre: LP&M, 2003.

GRAMMONT, G. de. Confissões da sedutora. In: CLAVER, R. (Org.). **69/2 contos eróticos.** Belo Horizonte: Leitura, 2006. p. 67-71.

HUNT, L. (Org.). **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800.** Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999a.

_____. Introdução. In: _____ (Org.). **A invenção da pornografia: obscenidades e as origens da modernidade – 1500-1800.** Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999b.

IDE. **Revista de Psicanálise e Cultura.** Erotismo. n. 41, jul. 2005.

LACLOS, P. A. F. C. de. **As relações perigosas.** São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MOISÉS, M. **A criação literária: introdução à problemática da literatura.** 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S. M. **O que é pornografia.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 128).

MORAES, E. R. Eros bem-comportado. **Folha de São Paulo,** São Paulo, Caderno Mais, 24 de agosto de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/24/mais!/31.html>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

_____. **Erotismo e literatura: efeito obsceno.** Cult – Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, ano 3, n. 30, jan. 2000. p. 49-53.

_____. Topografia do risco – o erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu,** n. 31, p. 399-418, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n31/n31a17.pdf>>. Acesso em: 5 dez. 2013.

_____. Erotismo é criação. **Revista Geni,**

Entrevista, n. 2, jul. 2013. Disponível em: <<http://revistageni.org/08/erotismo-e-criacao/>>. Acesso em: 2 dez 2013.

MORAES, R.; MORAES, E. R. **A estética da sacanagem na literatura brasileira.** 16 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.ovale.com.br/viver/a-estetica-da-sacanagem-na-literatura-brasileira-1.414478>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Bakhtin: criação de uma prosaística.** Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PÁDUA, L. P. de. Espiritualidade integradora: o testemunho privilegiado e Santa Teresa de Ávila. In: RUBIO, A. G. (Org.) **O humano integrado: abordagens de antropologia teológica.** São Paulo: Vozes, 2007.

PAZ, O. **A dupla chama amor e erotismo.** São Paulo: Siciliano, 1993.

VICTORIA, L. A. P. **Dicionário básico de mitologia – Grécia, Roma e Egito.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Artigo enviado em: 05/06/2017

Aceite em: 25/07/2017

De *Viagem ao Mar absoluto*: caminhos do mar em Cecília Meireles

p. 63 - 81

Camila Marchioro ¹

Resumo

Foram escolhidos para este estudo acerca do *mar* em Cecília Meireles três livros da autora: *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto e outros poemas* (1945). Os dois primeiros foram analisados na sua totalidade, enquanto que no último a atenção voltou-se somente para o poema “Mar Absoluto”. Os livros são os três primeiros da fase madura da autora e apresentam uma consistência, coesão e continuidade temática que propiciaram as comparações entre eles. A abordagem aqui feita apoia-se na Filosofia Perene, estabelecendo assim um diálogo com algumas culturas do extremo Oriente na tentativa de fazer jus ao vasto conhecimento de mundo de Cecília Meireles, mostrando como o mar ceciliano se transfigura poeticamente até se tornar símbolo do Absoluto.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Mar absoluto. Filosofia Perene. Mar.

Abstract

Viagem (1939), *Vaga música* (1942) and *Mar absoluto e outros poemas* (1945) are the three books by Cecília Meireles chosen for this study about the images of the sea in her poetry. The first two were analyzed in its entirety while in the latter only the poem “Mar absoluto” was closely analyzed. These books are the first three that compose the mature phase of the author. They have a consistency and a thematic cohesion which enable making comparisons between them. The approach adopted in this study is based on Perennial Philosophy, thus establishing a dialogue with different cultures and peoples in an attempt to contemplate Cecília Meireles’ vast knowledge of the world. The objective of this work is to show how the cecilian sea is poetically transformed into a symbol of the Absolute.

Keywords: Cecília Meireles. Absolute Sea. Perennial Philosophy. Sea.

Introdução

“Deus te proteja, Cecília, / Que tudo é mar – e mais nada”. Este verso do poema “Beira Mar” revela a centralidade que o *mar* assume na poesia de Cecília Meireles. É o eu-lírico “Cecília, moradora das areias” que entende que tudo é mar, assim revelando os fortes laços entre autor e obra e redimensionando poeticamente certos elementos da vida:

*Sou moradora das areias,
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas
como o sangue das minhas veias,
como os peixinhos nos rios...*

*Não têm velas e têm velas;
e o mar tem e não tem sereias;*

¹ Doutoranda na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora substituta no Departamento de Polonês e Letras Clássicas, da UFP.

*e eu navego e estou parada,
vejo mundos e estou cega,
porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha...
E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada.*

*Deus te proteja, Cecília,
que tudo é mar – e mais nada.
(Mar absoluto e outros poemas, 2001, p.488)*

Dentre tantos simbolismos que o mar assumiu na poesia e literatura, em Cecília Meireles ocorre que o eu-lírico, ao se ver refletido no mar, vislumbra a possibilidade de desenrolar-se eternamente tal e qual o movimento das ondas, sendo como o mar ou estando disposto a desbravá-lo, navegá-lo, todavia o afogamento é sempre um risco.

No poema acima, a imagem que se eleva para o leitor é a de alguém perdido em alto-mar. Entretanto, ao afirmar que os barcos “Não têm velas e têm velas; / e o mar tem e não tem sereias”, o eu-lírico abre espaço para um entendimento metafórico dos temas marítimos, de modo que o mar passa a simbolizar também a jornada da própria vida: “E até sem barco navega / quem para o mar foi fadada.”

Fascinados pelos mistérios e pela força do mar, os mais diversos povos retrataram sua relação com essa potente força da natureza por meio de contos, cantos, poemas, lendas, épicos, romances. Um dos que mais expressou literariamente esta relação ambivalente foi o povo português. Das cantigas de amigo, passando por Camões e Fernando Pessoa, até hoje os lusos carregam o mar em seus versos. Assim como seus antepassados portugueses, Cecília Meireles empreendeu uma viagem tanto sobre os mares reais quanto nas águas de seu próprio pensamento, metaforicamente. Construiu um eu-lírico pastor

de si mesmo, na tentativa de acalmar as torrentes das aflições até compreender que a única saída era de fato mergulhar no Mar Absoluto e mesclar-se a ele, assumindo em si as características e naturezas das águas, ar e nuvens. A sua poesia mostra a possibilidade da eternidade diante de um mundo material e a tentativa de equilibrar-se entre a vida mesquinha dos homens da Terra e a vastidão do mar eterno.

As mortes ocorridas na família da autora (orfandade e a morte precoce do primeiro marido), desde a infância impeliram-na para as areias de uma praia solitária. Seu caminho, como revela o poema supracitado, era para e pelo mar a fim de buscar a si mesma. Nessa busca, deparou-se com um conhecimento compartilhado e desabrochado nas mais diversas culturas ao longo de séculos (leu desde o místico cristão São João da Cruz aos *Vedas* da literatura sânscrita). Cecília Meireles encontrara ali as várias chaves que abririam a mesma porta. Ainda que variassem os modos de relatar, de se relacionar e de entender o fato, o conhecimento passado por meio dos textos aos quais se voltava a autora era o mesmo: há uma verdade perene e eterna que a tudo subjaz; há algo que está em tudo; que tudo gera, mas não é gerado; há algo a que pertencemos e não é pertencido; criador de si mesmo e de onde tudo emana.

Como descrever a imensidão do que é Absoluto? Como falar daquilo que seria a origem de si mesmo? “O dançarino e sua dança?” Cecília Meireles foi uma das ousadas mentes que tentaram retratar o Absoluto de maneira poética. Disso decorre uma poesia vasta, tão multiforme quanto o próprio mar, motivo e símbolo maior de sua poética nos primeiros três livros de sua fase madura: *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942) e *Mar absoluto e outros poemas* (1945).

A crítica tratou das questões do tempo nos versos cecilianos, da sua metafísica, chamou-a mística, traçou suas influências no Oriente,

no Ocidente, em Portugal e na Índia, falou da importância do mar, da presença de uma certa religiosidade e assim abriu caminho para ampliarmos as análises de sua produção poética. A autora tinha grande conhecimento de folclore e se interessava pelos povos e suas culturas, dedicando-se à tarefa de aprender diferentes línguas a fim de melhor reconhecer o outro: “Gosto de estudar o que me dá conhecimento melhor das pessoas, do mundo, *da unidade*. Por meio dos idiomas e do folclore, vejo até que ponto somos todos filhos de Deus. A passagem do mundo mágico para o mundo lógico me encanta.” (Cecília Meireles em sua última entrevista, concedida ao jornalista Pedro Bloch em maio de 1964. *Grifo nosso*).

Os símbolos de sua poesia, portanto, estão além da simbologia construída dentro dos limites da própria literatura. Nesse sentido, Cecília Meireles dialoga com poetas, mas também com filósofos, monges, santos, vivos e mortos. Sua poesia abarca naufragos e navegadores.

O budismo, hinduísmo, estoicismo, judaísmo e neoplatonismo (entre outros) foram assuntos de interesse da escritora. Esses aqui citados tratam do Absoluto de diferentes modos em algumas de suas vertentes e propõem caminhos que permitam a união do indivíduo com aquilo que seria a substância do universo. São caminhos para tal união o desapego, a renúncia, a dissolução da ideia de ego, a destruição das ilusões e desejos a fim de livrar-se do sofrimento. Esses temas foram abordados por Dillip Loundo em seu ensaio de 2007, “Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética”, a partir da relação da poeta com a Índia. Tais aspectos também foram notados por outros críticos, que a princípio relacionaram as temáticas de um certo ascetismo

a uma vertente cristã devido à relação de Cecília Meireles com o grupo da revista *Festa*. Dada a grande possibilidade de associar esses temas centrais da primeira fase de sua madura poesia com diversas filosofias e culturas, é que se propôs aqui o uso da *Filosofia Perene*².

A fim de ilustrar com maior precisão o objeto da Filosofia Perene, vejamos uma famosa e importante anedota brâmane da tradição sânscrita recontada por Robert Heinrich Zimmer (1890-1943) em *Filosofias da Índia*, 1951.

Era uma vez Svetaketu Aruneya. Aos doze anos seu pai lhe disse que fosse viver a vida de um estudante do conhecimento sagrado e o enviou para ser um brâmane. Ao voltar, com vinte e quatro anos, tiveram a seguinte conversa:

“Svetaketu, meu querido, já que agora estás envaidecido, te acreditas erudito e és orgulhoso, pediste também aquele ensinamento mediante o qual o que não tem sido ouvido chega a ser ouvido, o que não se pensou vem a ser pensado, o que não se entendeu vem a ser entendido?”
“Imploro, senhor, qual é esse ensinamento?”
“Assim como, meu querido, por um pedaço de argila se pode conhecer tudo o que é feito de argila (...) tal como por um ornamento de cobre pode se conhecer tudo que é feito de cobre (...) assim é, meu querido, este ensinamento”
“Em verdade, aqueles homens dignos não sabiam disso; caso o soubessem por que não mo teriam contado? Mas tu, senhor, conta-me!”
“Assim seja, (...) traze-me um figo de lá.”
“Aqui está!”
“Divide-o.”
“Está dividido, senhor.”
“Que vês aí?”
“Estas sementes muito pequenas, senhor.”
“Divide uma delas, por favor. (...) Que vês aí?”
“Absolutamente nada, senhor.”
“Em verdade, meu querido, esta utilíssima essência que tu não percebes;

2 O termo “Philosophia Perennis” foi retomado por Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), com o intuito de designar uma filosofia comum que faria parte de várias religiões. A popularização do termo se deveu a Aldous Huxley (1894-1963) em seu livro *A Filosofia Perene*, de 1945. Para este escritor o termo seria usado para descrever “a metafísica que reconhece uma Divina Realidade substancial ao mundo das coisas, (...); a ética que coloca a finalidade do homem no conhecimento da Base imanente e transcendente de todo o ser – a coisa é imemorial e universal.” (HUXLEY, 1971, p. 01).

em verdade, meu querido, desta utilíssima
essência é que surge esta
grande figueira sagrada. Acredita-me, meu
querido, isso que é a essência
mais sutil, este mundo inteiro tem isso como
seu Eu. Isso é a Realidade.
Isso é o atman. Aquilo tu és (tat tvam asi),
Svetaketu.” (ZIMMER, 2008, p.245-246).

A partir de uma visão não dualista, segundo o relato de Zimmer, compreende-se que o *princípio supremo* (o divino referido neste trabalho como *Absoluto*) é inerente a todos os seres, subjacente a eles, sendo também seu fundamento. Todavia é ao mesmo tempo também invisível e sem substância. Então, ainda que pareça se transfigurar nas formas do mundo (assim como a argila pode ser matéria para muitos potes), as formas visíveis seriam apenas transformações do Absoluto e como tal não devemos limitar nossa atenção ao espetáculo de suas transfigurações (ZIMMER, 2008, p.247). Sendo assim, a Filosofia Perene relaciona-se primeiramente ao Absoluto e, ainda, ao múltiplo mundo da matéria, vidas e pensamentos. No entanto, a natureza da unidade não pode ser apreendida diretamente. Essa filosofia refere ainda que é desejável conhecer a base de tudo (Absoluto), não apenas dentro da alma, mas também fora do mundo e da alma (HUXLEY, 1971, p.09), nas suas variadas formas.

Aqueles que trabalharam com a influência da Índia em Cecília Meireles puderam aproximar os temas de sua poesia às práticas de origem sânscrita, entretanto sabe-se que a autora jamais filiou-se a alguma religião e que suas predileções temáticas não se restringiram à tradição védica. Conhecidora de yoga, mas também da Cabala

e leitora de São João da Cruz, muitas vezes os temas de sua poesia foram adjetivados pela crítica como “místicos”. Se definirmos misticismo/mística como sendo a busca da comunhão com o Absoluto (divindade, verdade espiritual) através da comunhão direta, intuição, instinto ou *insight*³ pode-se, de certo modo, tentar avançar um pouco além nos objetivos de uma crítica que assim adjetivou a obra de Meireles.

Em *Poesia e estilo de Cecília Meireles*, ao falar sobre “Noturno de Amor”, poema do livro *Nunca Mais...e poema dos poemas* (1923), Leodegário A. de Azevedo Filho afirmou: “Poesia aérea e vaga, lânguida e fluida, numa atmosfera intimista de penumbra, perdida no sonho... Ao mesmo tempo mística e sensual(...)” (AZEVEDO FILHO, 1970, p.26). O crítico não definiu o termo “mística”, provavelmente usando-o em seu sentido comum intuindo que o leitor compartilhasse da mesma ideia sobre o que seria “mística”. Já sobre o livro *Baladas para El-Rei* (1925), Azevedo disse: “Misticismo, solidão, penumbra, melancolia, tristeza, abstração, consciência e temor da fugacidade do tempo, o sonho... tudo isso caracteriza a temática das Baladas” (Idem, p.30). Bastante sensível à manifestação poética de Cecília Meireles, o crítico vislumbrou em meio às nuvens de uma poesia assaz imprecisa aquilo que era a sua consistência: filosofia e mística. Portanto seriam decorrentes daí as demais temáticas também apontadas por ele, tais como fugacidade do tempo e renúncia. Nas análises dos livros mais maduros da autora, Azevedo Filho apontou ainda para uma recorrente busca pelo “mistério”, ou “mistérios da vida”, elementos que não deixam de estar

³ A palavra “misticismo” e o conceito de “místico” assumiram os mais variados contornos no decorrer da história da humanidade. O termo sofreu muitas deturpações ao longo dos séculos e atualmente assumiu significados ingênuos que denotam uma espécie de fanatismo ou irracionalidade. Não se pode falar de mística em sua acepção original, pois o termo advindo do grego *mustikós* significava mistérios, em especial relacionava-se aos “mistérios de Elêusis”. Foi Pseudo-Dionísio Areopagita quem modificou o significado do termo. A nova acepção foi fixada na Idade Média e consagrada pelos místicos cristãos posteriores. Seu Tratado da Teologia Mística foi um dos escritos mais lidos da Idade Média. Assim, “mística” diz respeito a uma forma superior de natureza religiosa ou religioso-filosófica, que se dá de modo supra-racional. Portanto a mística está estreitamente ligada à Filosofia Perene, sendo a primeira a constatação e compreensão supra-racional da última.

relacionados à ideia de mística (Idem).

Se Dillip Loundo, no supracitado ensaio de 2007, relatou a influência da Índia e das correntes de pensamento indianas na poesia da autora, algo que não deixa de estar relacionado à mística, no sentido em que a poeta se voltava para um conhecimento que pretenderia “explicar” os mistérios da vida, Darcy Damasceno, em *Cecília Meireles: O mundo Contemplado* (1967), e Leila Gouvêa, em *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles* (2008), também desenvolveram um pensamento sobre o caráter místico da poesia cecilianiana. Leila Gouvêa aprofundou-se na tentativa de explicar o “Lirismo Puro” da poeta, enquanto que Damasceno abordou a manifestação “mística” de Meireles a partir da relação com o grupo de Festa.

Por tudo isso, o mar enquanto tema e símbolo na poesia de Cecília Meireles pode estar intrinsecamente relacionado à busca pelo Absoluto e à tentativa de compreensão dos “mistérios”, o que traria o certo “ar místico” de parte da poesia cecilianiana. É nesse sentido que se pretende observar os contornos que o *mar* assume no centro da poesia compreendida nos três primeiros livros da fase madura da autora, pelo que se utiliza aqui, muitas vezes, referências a textos de culturas diversas do extremo Oriente e de matrizes judaica e greco-latina a fim de ampliar as possibilidades de compreensão de seus poemas, corroborando a fruição estética.

“E foi desde sempre o mar”: o mar como tema e símbolo

O título do livro *Vaga música* remete às ondas do mar e ao seu som, é desse livro o seguinte poema cujo trecho destaca-se abaixo:

Em Voz Baixa
(...) Mas não. Sempre mais comigo
vou levando os passos meus,
até me perder de todo
no indeterminado Deus.
(*Vaga Música*, 2001, p.353).

Nesse poema ocorre uma demonstração bastante explícita dada pela palavra “indeterminado” da ideia de Deus feita pelo eu-lírico. Segundo a Filosofia Perene, o Absoluto/Deus é infinito e suas formas são inúmeras e vastas, de modo que está sempre em mutação, sendo assim impossível concebê-Lo ou compreendê-Lo totalmente. Na literatura sânscrita, muito admirada por Cecília Meireles⁴, encontramos algumas referências relevantes acerca da “indeterminação” do divino. Na *Bhagavad-gita* (que faz parte do poema épico *Mahabharata*), por exemplo, ao ver a forma transcendental de Krishna, a Suprema Personalidade de Deus, o arqueiro-herói Arjuna perde a razão tamanha a potência e opulência do Absoluto. O guerreiro sente-se incapaz de conceber o esplendor divino e pede a Krishna que se mostre de modo mais simples para que possa contemplá-Lo (*Bhagavad-gita*, 2015, cap. 11, versos 5 a 55, p. 559-605). Em Cecília Meireles o divino é muitas figurado como essa grande força vasta, multiforme e impenetrável. Desse modo, em “Em voz baixa”, temos que o eu-lírico decide

4 A proposta mística de Cecília foi enriquecida por meio de leituras sistemáticas, tanto de textos tradicionais hindus, quanto de escritores indianos. Segundo Dillip Loundo (que teve acesso à sua biblioteca) a autora leu desde a literatura sânscrita, clássica e antiga: os épicos *Ramayana* e *Mahabharata*; os textos dos *Vedas* e *Upanishads*, os *Sutras*, fábulas e sagas históricas. Passando pelo teatro e poesia, traduziu poetas místicos como Kabir, Mirabai e Tulsidas, clássicos como o livro de *Simbad* e *As Mil e Uma Noites*. Além disso, leu muitos orientalistas franceses e também se deteve no folclore regional de algumas regiões da Índia. Leu escritos como os de Ramakrishna, Vivekananda, Aurobindo Gosh, Sarojini Naidu, Abhay Khatau, entre outros. Dessas influências, as mais marcantes foram a do poeta ganhador do prêmio Nobel de 1913, Rabindranath Tagore, e a de Mahatma Gandhi.

ir sozinho pelo seu próprio caminho até “perder-se/confundir-se” com Deus, um deus que aqui surge sem adjetivações, aspecto que reforça o seu cariz misterioso e inapreensível.

Essa característica mutante e toda penetrante assumida pelo divino, nesse poema, relaciona-se muito proximamente com o movimento eterno das águas e a sua capacidade de adquirirem qualquer forma, seja quando retidas em um recipiente ou mesmo dada a possibilidade das suas alterações físicas, que passam do sólido ao gasoso, do gelo ao líquido, da nuvem à chuva. Todavia, a grandiosidade e a força do mar são talvez os mais precisos símbolos para tratar de tema tão impalpável. Mais um exemplo dessa indeterminação que nos leva para o Absoluto está em “Velho Estilo”, também de *Vaga Música*:

(...)De ti só resta o que se consome.
Vais para morte? Vais para a vida?
Tua presença n’alguma parte
é já sinal da tua partida.
E eu disse a todos desse teu fado,
para esquecerem teu chamamento,
saberem que eras constituída
da errante essência da água e do vento.
(Idem, p.357-358).

Nos versos acima, a “essência errante” da água e do vento e a ambiguidade do verso “de ti só resta o que se consome” amplificam a inexatidão de algo que é inapreensível e sem forma. Mais uma vez o fado de ser como água e como vento surge como tema, e a incerteza acerca do caminho revelam morte e vida como dois aspectos indissociáveis. Em Cecília Meireles, de modo muito sutil, a água toda penetrante vai assumindo várias formas até que ser mar, símbolo maior para o Absoluto, essência de tudo e de si mesmo que abarca toda a existência, ou seja, vida e morte:

Êxtase

(...) Deixa-te estar neste embalo de água
gerando círculos
Nem é preciso dormir, para a imaginação
desmanchar-se em
figuras ambíguas

Nem é preciso fazer nada, para se estar na
alma de tudo.

Nem é preciso querer mais, que vem de
nós um beijo eterno,
e afoga a boca da vontade e os seus
pedidos.
(Viagem, 2001, p.255).

Em “Êxtase” há uma sugestão de relaxamento, pois o eu-lírico, estando sobre a água e “gerando círculos”, sugere que ele mesmo é o centro de onde emanam as ondas. O verso seguinte remete à imaginação e aos processos da mente que, relacionados ao verso anterior, insinuam que as figuras ambíguas projetam-se em círculos da água. Até esse momento a água parece estar estreitamente ligada à mente/imaginação do eu-lírico, metaforizando o processo criativo. Tais conexões se amplificam se relacionarmos estes primeiros versos da citação ao conteúdo do Gênesis bíblico em que o espírito de Deus pairava sobre as águas e desse estado primordial adveio toda a criação. Adiante, esse estado de tranquilidade que ambigualmente gera movimento nas águas é tomado como espaço de conexão entre o eu-lírico e a totalidade do mundo. O verso “Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo” reforça a ideia de êxtase indicada pelo título da composição. Inesperadamente as formas da imaginação, talvez sonhos/desejos, se consomem diante de tal êxtase. Afogadas pelas águas, as vontades sucumbem diante do infinito.

No que concerne às possibilidades de compreensão do poema, é possível avançar para

além das comparações com o mito de criação cristão, uma vez que a autora conhecia e estudava diversas culturas; tendo inclusive manifestado em carta a Armando Cortes-Rodrigues a sua vontade de lecionar religião comparada na universidade. Ao considerarmos que Meireles já conhecia muito bem várias das vertentes da cultura de língua sânscrita à altura da organização do livro *Viagem*, especialmente seus mitos, é possível colocar o poema ao lado do simbolismo da imagem de Narayana, divindade védica associada às águas.

No livro *Bhagavata Purana* (ou também conhecido como *Śrīmad Bhāgavatam* – “o livro de Deus”), da antiga cultura sânscrita, Narayana é descrito como sendo o centro de tudo, o supremo desfrutador (capítulo 9, v.18) e todas as austeridades, meditação, misticismo e busca por conhecimento transcendental se destinam a alcançá-lo (capítulo 5, v.16). Ainda nesse *Purana*, a divindade surge relacionada às águas quando é descrito que, no final dos tempos, *Narayana* se deita na água da devastação e submerge levando consigo toda a criação (capítulo 6, v.29). Já no livro *Manusmriti* (*As leis de Manu*, escrito em aproximadamente 1500 a.C), também da tradição sânscrita, temos que:

The waters are called *narah*, (for) the waters are, indeed, the offspring of *Nara*; as they were his first residence (*ayana*), he thence is named *Narayana*. From that (first) cause, which is indiscernible, eternal, and both real and unreal, was produced that male (*Purusba*), who is famed in this world (under the appellation of) *Brahman*. (*The laws of manu*, s/d, trad. G. Buhler).

As águas são chamadas *narah*, (pois) as águas são, de fato, a prole de *Nara*; como eram sua primeira residência (*ayana*), decorre daí que se chama *Narayana*. Daquela (primeira) causa, que é indiscernível, eterna e real e irreal, foi produzido o masculino (*Purusba*), que é famoso neste mundo (sob o nome de) *Brahman*. (Tradução própria).

Assim, o poema de Cecília Meireles se

redimensiona diante de tais informações, e o motivo da água pode ser lido como um modo de recriar poeticamente qualidades que em outros tempos já haviam sido configuradas literariamente em outras culturas de modo similar ao que nos sugere “Êxtase”. Vemos, portanto, que já em *Viagem* a água é utilizada para dar forma ao informe, exprimindo ao leitor a fluidez e os contornos imprecisos do Absoluto. Sendo assim, a água assume variadas imagens no centro da poesia cecilianiana, sendo o mar o aspecto central do presente estudo.

Em *Viagem*, dos cerca de 100 poemas, em pelo menos 21 deles há a ocorrência da palavra mar, desconsiderando o vocabulário náutico e as referências à água, que perpassam o livro todo. Nesse livro, o mar ainda não está posto como símbolo do Absoluto, mas suas características cantadas, como a imensidão, eternidade do movimento, capacidade de dar e tirar vida, já dão indícios da amplidão que o elemento receberia em *Mar Absoluto*. De modo que é no desenvolver dos três livros que o tema “mar” aos poucos transfigura-se em um símbolo. A passagem se dá de modo sutil. Ainda em *Viagem* lemos:

Corpo no mar

Água densa do sonho, quem navega?

Contra as auroras, contra as baías:

barca imóvel, estrela cega.

(...)

Adeus a todos os meridianos!

Deito-me como num caixão.

Ah! sobrevive o mar no meu ouvido...

“Marinheiro! Marinheiro!”

(Ilhas... Pássaros... Portos — nesse ruído.

— O mar!... O mar!... O mar inteiro)

Mas é tempo perdido.
(Idem, p.267).

Nesse caso, o eu-lírico dá a entender, na primeira estrofe, que sua navegação é pelas “águas do sonho”. Todavia esse sonho/barco se desmonta até que reste apenas o corpo do eu-lírico dentro da barca à deriva. Assim, tomado pelo som do mar, boia como morto ao sabor das ondas salgadas. Sem mais velas que lhe permitam guiar a barca, o eu-lírico é tomado pela imensidão do mar em redor. Há o reconhecimento de que várias “formas” lhe chamam: “Ilhas... Pássaros, Portos”, mas o marinheiro reconhece que, diante da falta das velas e dos remos, é tempo perdido tentar aproximar-se das figuras e talvez ele já esteja metaforicamente morto para esse mundo de chamados.

O barco no mar é motivo bastante recorrente na poesia cecilianiana, bem como o navegador. Esta viagem metafórica através dos sonhos representa a impossibilidade de alcançar os desejos e realizá-los, ao mesmo tempo em que sugere aceitação e renúncia (morte). Assim, o eu-lírico compreende a sua situação no seio da imensidão do mar, remetendo à própria vida e seus (des)caminhos. A “viagem” a que se refere o título do livro no qual o poema foi publicado é mote para uma jornada em busca do encontro com o misterioso gerador da vida e também é metáfora para o domínio dos próprios desejos: das águas da própria mente. Se Fernando Pessoa como Alberto Caeiro se fez “pastor” e o seu rebanho era formado pelos seus pensamentos, Cecília Meireles compôs poeticamente marinheiros que tentam apaziguar as águas da mente.

De *Viagem* para *Vaga Música*, notou-se uma importante modificação dos temas marítimos, pois, no segundo livro, a atmosfera que permite a forte simbologia de “Mar Absoluto” começa a tomar maior corpo e decorre daí que o mar passa

a ganhar forma simbólica. O primeiro poema do livro reforça a ambiguidade do título em que a palavra “vaga” pode ser também uma referência às ondas do mar:

Ritmo

O ritmo em que gemo
doçuras e mágoas
é um dourado remo
por douradas águas
(*Vaga Música*, 2001, p.328).

Neste livro de 1942, a autora dá contornos mais espessos às temáticas marinhas: “se alguém ouvir temos pena / só cantamos para o mar...” (Idem, p.329). Desse modo, mar, onda, remos, barco, marinheiro, águas de toda a sorte, praia, areia entre outros elementos marítimos, são o fio condutor de *Vaga Música*. É também nas composições desse livro que areia e mar, terra e água, começam a significar o equilíbrio entre o “mundo dos homens da Terra” (os que têm desejos) e o mundo dos homens do mar (os desprendidos/desapegados, portanto livres). Esta duplicidade entre mar e terra também remete ao dentro e fora, de modo que os eu-líricos cecilianos tentam equilibrar a introspecção (águas dos sonhos e imaginação) com a ação (mundo da areia e, conseqüentemente, metáfora essencial para efemeridade da vida cotidiana):

Canção Excêntrica

(...)

Meu pé dançando pela
extremidade da espuma
e meu cabelo por uma
planície de luz deserta

Sempre assim:

de um lado, estandartes do vento...
□ do outro, sepulcros fechados,

e eu me partindo, dentro de mim,
para estar no mesmo momento
de ambos os lados.
(*Idem*, p.336).

Logo, o mar passa a ser composto como detentor de todos os conhecimentos. Aos poucos vai assumindo as características do Absoluto, de modo que é a partir de Vaga música que a poeta cria os significados de seus símbolos, estreitamente conectados com a busca pelo mistério que rege a vida:

O mar, de língua sonora,
sabe o presente e o passado.
Canta o que é meu, vai-se embora:
que o resto é apagado
(*Idem*, p.386).

Suas escolhas filosóficas e seu conhecimento vasto de muitas culturas e religiões estão sutilmente refletidos em seus poemas de modo que, olhando para a totalidade dos três livros analisados aqui e para a sua biografia, ampliam-se as possibilidades de compreensão de poemas que, por vezes, parecem muito herméticos.

Se em Vaga música os símbolos começam a existir como tal, vale delimitar o que se possa compreender por “simbólico”, que nesse caso não se refere à prática da corrente Simbolista, ainda que Meireles tenha demonstrado certa afinidade com o Simbolismo em suas composições anteriores à Viagem. Entende-se aqui que Cecília Meireles fazia um uso assaz consciente de seus símbolos, dadas as repetições dos mesmos em poemas de conteúdos parecidos. A autora demonstra ainda bastante genuinidade nas suas escolhas.

O termo “símbolo” tem, na sua acepção mais comum, a designação de ser algo que se usa, ou se considera, como representativo de outra coisa, ou seja, o símbolo é diferente

daquilo que é simbolizado. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “um símbolo é muito mais do que um simples signo: transporta para lá da significação, depende da interpretação e, esta, de uma certa predisposição. Está carregado de afetividade” (CHEVALIER, GHEERBRANT, s/d, p.13). A função de um símbolo é, segundo Mircea Eliade, “revelar uma realidade total inacessível aos outros meios de conhecimento (...) o pensamento simbólico faz explodir a realidade imediata, mas sem diminuí-la ou desvalorizá-la” (ELIADE, 2002, p.177).

O uso do símbolo em Cecília Meireles parece ter a intenção da busca por significados em lugares além da razão; um discurso não simbólico seria menos penetrante e impactante. A sua opção para falar da questão do Absoluto foi a de expandir a realidade imediata, levando o leitor a um conhecimento ao qual não se pode chegar apenas conceitualmente.

Walter Benjamin, em *Origem do Drama Barroco Alemão*, afirmou acerca do símbolo nas artes plásticas:

O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a “manifestação de uma ‘ideia’ é caracterizada como um símbolo”. A unidade do elemento sensível e do supra-sensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico é deformada numa relação entre manifestação e essência. A introdução na estética desse conceito distorcido de símbolo foi uma extravagância romântica hostil à vida, que precedeu o deserto da moderna crítica de arte. (BENJAMIN, 1987, p.183).

Citando a definição de Creuzer para alegoria e símbolo, Benjamin recortou trechos que são importantes para o presente estudo.

Segundo Benjamin, Creuzer propôs que a diferença entre símbolo e alegoria está numa questão que é temporal. Sob esse aspecto, no símbolo há uma totalidade momentânea que não ocorre na alegoria e Creuzer, ainda citado por Benjamin, conclui em uma passagem sobre os filósofos naturais jônicos que: “eles devolvem ao símbolo (...) as suas antigas prerrogativas. O símbolo (...), é mais apropriado que a saga para indicar o caráter uno e inefável da religião, devido à sua concisão significativa, a seu caráter total, e à exuberância concentrada de sua essência” (Idem, *ibidem*). Isso posto, podemos compreender a opção de Cecília Meireles pelos símbolos. Se para a autora o poeta era tal como profeta ou santo, seguindo certa tradição petrarquista, o símbolo auxiliaria sobremaneira a tarefa reveladora do ato poético.

Benjamin sublinhou que a ênfase de Creuzer no aspecto momentâneo do símbolo aponta para a *verdadeira* solução: “a medida temporal da experiência simbólica é o *instante místico*, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante” (Idem, p.187. Grifos nossos). Apesar de a frase ser um tanto obscura, podemos compreendê-la melhor ao retomar a definição do conceito “místico(a)” proposto neste trabalho. Sendo “mística” a busca pelo Absoluto, o “instante místico” pode ser entendido como o momento do encontro. É nesse momento que o símbolo recebe seu sentido. Portanto, o símbolo em Cecília Meireles está bastante conectado com as definições de Benjamin sobre artes plásticas, uma vez que se refere àquilo que só pode ser apreendido fora do tempo, em um instante de êxtase (vide os poemas supracitados). Concomitante, simboliza as impossibilidades desse encontro, ou seja, o momento exato do descaminho e da profunda amargura e tristeza de reconhecer-se distante do encontro com “a alma de tudo” (tendo em vista que é tratado na poesia

ceciliana tanto de modo pessoal, o Absoluto como sujeito portador de personalidade – especialmente nos livros anteriores a *Viagem*, quanto impessoal: o Absoluto como essência dos seres e formas).

Entretanto não é possível fixar os limites de um símbolo, leia-se o que afirmou Marcel Raymond em *De Baudelaire ao Surrealismo*:

Parece que o espírito humano, no sonho, no devaneio ou mesmo durante a vigília, é dotado de um poder de criação autônomo, que imagina livremente fábulas, figuras, imagens, nas quais se projeta a afetividade profunda do eu. Simbolismo espontâneo, ao qual a razão ou diversos órgãos de censura, nos civilizados, vêm colocar obstáculos, mas que funciona quase sem controle nos “primitivos” ou durante o sonho. (...)

O símbolo autêntico, de fato, nasce de uma adesão direta do espírito a uma forma de pensamento *naturalmente* figurada; “não sendo nunca uma tradução, também não pode nunca ser traduzido”. (RAYMOND, 1997, p.42).

De fato, os símbolos autênticos, aqueles em que há a “totalidade momentânea” citada por Benjamin, são polivalentes. Nesse sentido, não se pode encerrar o mar de Cecília Meireles em uma fórmula. Pode-se considerar o trabalho do poeta de tomar consciência de um processo espontâneo, de um estado de alma e de lapidá-lo, redimensioná-lo e figurá-lo no poema simbolicamente. Este modo de utilização do símbolo não é novidade de Cecília Meireles, é, na verdade, um modelo antigo já muito usado pelos textos sagrados, veja-se os exemplos da tradição védica e mesmo cristã entre tantas outras.

O trabalho do poeta seria, portanto, o de uma espécie de tradutor do universo, da Natureza. Segundo Raymond (1997, p.19), Baudelaire, por exemplo, via na natureza exterior um imenso reservatório de analogias, resultando na ideia que toda a criação deve ser encarada como algo a ser

decifrado, ou seja, deve-se descobrir o sentido oculto, a “realidade” das coisas para transitar no “além espiritual que banha o universo visível” (Idem, *Ibidem*). Podemos dizer que Cecília Meireles não se afasta dessa prática. A paralisação do instante, segundo o próprio Benjamin, é a essência do símbolo. O símbolo como captação do momento está ligado às artes plásticas (arte à qual o texto de Benjamin se refere), entretanto, a paralisação do momento é essencial também na poesia de Cecília Meireles (vide poemas como “Motivo”, os Epigramas de *Mar Absoluto*, “Canção Mínima”, “Excursão” e “Serenata”). O que ocorre, na verdade, não é um total congelamento do ato, mas uma eternização do instante. Tal aspecto é simbolizado especialmente pelo uso de elementos do mundo natural.

Foi na fase madura da autora que os símbolos começaram a ganhar força e características próprias, dando singularidade à sua poesia. Meireles passou a usar elementos do mundo natural para exprimir as jornadas dos vários eu-líricos. A autora construiu em sua poética o ambiente para seus símbolos. Desse modo esteve afastada do uso do vocabulário modernista, que remetia às cidades e ao seu movimento, o que não significa que não tenha sido moderna a seu modo.

O “Mar Absoluto”

É em *Mar Absoluto* e *Outros Poemas*, portanto, que o mar enquanto símbolo se eleva com maior força. Diante da vastidão das possibilidades de interpretações para um símbolo, optou-se por restringir a busca de significados para a simbologia do mar em Cecília Meireles nas culturas portuguesa, sânscrita e na tradição greco-latina remetendo, em alguns casos, a mitos e culturas que contenham exemplos daquilo que se pretendeu demonstrar, visto que os conhecimentos culturais da poetisa eram bastante

amplos.

Mar, Nau, Viagem, Descobrimento, Demanda, Oriente, Amor, Império, Saudade e Encoberto são palavras escolhidas por Antônio Quadros, em *O Espírito da Cultura Portuguesa*, como constituintes do ideário português (sendo a cada uma delas dedicada uma parte de seu livro) e, de certo modo, não se pode negar que estejam presentes em Cecília Meireles. De origem açoriana, tendo como primeiro marido um português, a escritora nunca escondeu sua admiração por Portugal (e também pela Índia) e são muitos os bons trabalhos críticos que tratam dessa proximidade, paixão e influências (como os trabalhos de Leila V.B. Gouvêa e Luísa Mota).

A posição geográfica de Portugal levou seu povo a sentir e exprimir o mar nas suas manifestações artísticas e literárias. Uma vez concluída a conquista da terra pátria (com as lutas contra os mouros), o mar passa a ser visto como a porta que se abria “da Ocidental praia Lusitana” para o mundo, e Portugal lançou-se na sua maior aventura em busca de conquistar os “mares nunca dantes navegados” (Camões, Canto I, est. I). O Cabo da Tormentas deu lugar ao Cabo da Boa Esperança e o mar Tenebroso deu lugar ao Mar Português. Em poucas décadas, Portugal contribuiu muito para uma profunda alteração nas experiências de troca entre povos (que nem sempre se deu de modo pacífico ou em níveis de igualdade) e, sobretudo, para a tecnologia de navegação. Decorre dessa experiência um dos ricos capítulos da literatura portuguesa: a literatura de viagem e o épico camoniano.

Não só Portugal manifestou literariamente a força do mar. Dentre tantos povos tomemos como exemplo a mitologia romana, em que o deus das águas e correntes é Netuno que, posteriormente, torna-se deus dos mares (sendo equivalente a Poseidon, da mitologia grega). Para Cícero, em seu *De Natura Deorum*, a

palavra “Netuno” deriva do verbo “nadar” (*nare*) (CICERO, 1967, III. xxiv-xxv, p.347), todavia Varrão - em *De lingua latina* - assume que *Neptunus* deriva de *nuptus* (cobertura) e alude a derivação à palavra *nuptiae* (núpcias), o casamento do Céu e da Terra:

Neptunus, quod mare terras obnubuit ut nubes caelum, ab nuptu, id est opertione, ut antiqui, a quo nuptiae, nuptus dictus.

Neptune, because the sea veils the lands as the clouds veil the sky, gets his name from *nuptus* ‘veiling,’ that is, *opertio* ‘covering,’ as the ancients said. (VARRÃO, V.72, trad. KENT, 1938, p.69).

Netuno, porque o mar envolve a terra como nuvens envolvem o céu, tem o seu nome derivado de *nuptus* “velamento”, isto é, *opertio* “cobrir”, como disseram os antigos. (Tradução nossa a partir do original em latim).

A questão da etereidade/nebulosidade na poesia de Cecília Meireles, termos muito usados pela crítica, pode ser devido ao uso de um vocabulário marítimo que remete à etimologia latina do nome do deus do mar. Nome este também dado ao planeta que deve sua cor azul à alta concentração do elemento químico éter: Netuno. A escolha lexical remete ao místico e à nebulosidade. A própria autora usou tanto em crônicas quanto em poemas o adjetivo “nebuloso”. Também se chamou “pastora de nuvens” e o termo foi apropriado pela crítica como alcunha para a poeta. Para além do éter, Netuno, o mar, tomando-se a ideia de Varrão, refere-se ainda a *núpcias* (Idem, *ibidem*). Na mitologia grega (conforme a *Teogonia* de Hesíodo),

Gaia cria Urano para cobri-la e de sua união com o céu nasceu o mar (HESÍODO, 2006). Nesse sentido, o mar é símbolo desse casamento entre Céu e Terra e também da geração da vida. Na poesia de Cecília Meireles não é diferente, uma vez que o equilíbrio entre nuvens, água e terra é um dos eixos temáticos da sua poesia.

Já segundo a tradição de língua sânscrita, especificamente com origem nos *Vedas*, Varuna é o deus do céu, da água e do oceano celestial (como se pode perceber por meio das mitologias citadas aqui, há essa noção de “oceano celestial” ou rio que envolve o mundo tanto acima da esfera celeste quanto abaixo do submundo). Sendo assim é considerado o deus de todas as formas do elemento água, principalmente dos oceanos. O *Atharva-veda* retrata essa divindade como um ser onisciente, “o divino observador”, sendo que os céus e o oceano são partes de seu corpo (*Atharva-veda*, 1905, p.174). Ainda segundo esse veda, as estrelas são seus espiões de mil olhos (Idem, p.177), observando os homens, é ainda chamado também senhor dos “grilhões” (p.178), cujos nós/correntes simbolizam a capacidade de prender ou libertar, de dar vida ou de tirá-la, tal como o mar. Georges Dumézil (1940) identificou Varuna com o deus grego Urano (Céu). Outras teorias tendem a identificá-lo com o deus grego Poseidon ou o romano Netuno. Varuna, portanto, guarda a alma dos afogados na mesma medida em que os afoga – assim como os mares cecilianos, que também estão repletos de vozes e rostos. Na poesia de Cecília Meireles, o mar tem também esse poder de dar e tirar a vida, principalmente em Viagem⁵.

5 Considerando-se a origem portuguesa de Cecília Meireles, ainda seria possível pensar em uma relação com a Nossa senhora Navegantes. A autora também tinha bom conhecimento sobre as práticas culturais de matriz africana, tendo publicado um livro intitulado Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e ritmo, mas em suas crônicas e escritos tais como cartas, pouco mencionou sobre uma afinidade mais próxima com as mitologias dessa mesma matriz, diferentemente do que se dá com a mitologia judaico-cristã e indiana (amplamente mencionadas em suas cartas, crônicas e poemas), por isso o recorte desse trabalho não deu enfoque para divindades também relacionadas com a água Yemanjá e Mamãe Oxum. Todavia isso não exclui a possibilidade de aproximação.

Solidão

Imensas noites de inverno,
com frias montanhas mudas,
é o mar negro, mais eterno
mais terrível, mais profundo
(...)
(*Viagem*, 2001, p.240).

Aceitação

(...) É mais fácil, também, debruçar os
olhos no oceano
e assistir, lá no fundo, ao nascimento mudo
das formas, (...)
(*Idem*, p.241).

Canções do Mundo Acabado

(...) A água salgada me escuta
e mistura nas areias
meu pranto e o pranto da lua.

Penso no que me dizias,
e como falavas e como te rias...
Tua voz mora no mar:
(*Vaga Música*, 2001, p.347).

Vigilância

A estrela que nasceu trouxe um presságio
triste;
inclinou-se o meu rosto e chorou minha
fronte:
que é dos barcos do meu horizonte?
(*Mar Absoluto e Outros Poemas*, 2001, p.549).

Esses são alguns exemplos de poemas nos quais o eu-lírico coloca-se diante do mar a esperar por alguém que não vem, ou alguém que já se foi e agora habita o mar, como se o mar fosse o lugar dos mortos ou dos que vão nascer. Esse tipo de relação com o mar está bastante próxima também daquela das cantigas medievais portuguesas, o mar enquanto portador da vida, ora a leva, ora a traz.

Todavia outras significações são possíveis. As águas ainda podem ser metáfora para o próprio pensamento que, assim como o mar, esconde amores e rostos. O mar ceciliano é atemporal, em *Mar Absoluto e Outros Poemas*, com a simbologia do mar já mais consolidada, dada toda a trajetória dos livros anteriores, lemos no poema “Compromisso”:

**Transportam meus ombros secular
compromisso.
Vigílias do olhar não me pertencem;
trabalho dos meus braços
é sobrenatural obrigação.**

(...)Esta sou eu — a inúmera.
**Que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus
símbolos.
Com o entendimento tácito,
instintivo,**

**das raízes, das nuvens,
dos bichos e dos arroios caminheiros.
(Idem, p.463).**

O mar e a sua simbologia, portanto, são a vocação desse eu-lírico que tem, sob esse aspecto, a capacidade de abarcar os sofredores, de conduzi-los sobre suas ondas e de, num movimento ora suave, ora brusco, mas incessante, eternizá-los. É um processo que passa da angústia causada pela espera diante do mar, da confissão e desabafo à serenidade de quem atribuiu a si mesmo a força e imensidão do movimento eterno das águas. Diante dessas características, pode-se aproximar o mar ceciliano da representação de Varuna, rei dos oceanos e senhor da noite (PIKE, 1930, p.44). Representando a pureza etérea e a amplidão da Verdade Infinita; o mar destrói tudo o que interfere no crescimento da Consciência/Verdade na mente.

Apesar da força do simbolismo do elemento marítimo na poesia ceciliana, foi apenas em *Viagem* que ocorreu a segunda aparição da palavra “mar” na poesia da autora. Em seus livros anteriores o “mar” ainda não era eixo central, o que reforça o fato de Meireles os ter excluído de sua *Obra Completa* organizada na década de 1950.

Em “Anunciação”, poema de *Viagem*, lemos: “Toca essa música de seda, frouxa e trêmula/ que apenas embala a noite e balança as estrelas noutra mar”. Nesses versos, as águas salgadas começam a assumir o mesmo significado

que terão no poema “Mar Absoluto”, ou seja, há um mar imensurável e atemporal para além daquele natural/terrestre,

Em Cecília Meireles é permanente a visão subjetiva do mar, não apenas do mar, mas de toda a realidade exterior. (...) Na ânsia de abarcar o mistério da vida, transfigura elementos do mundo exterior, em plano marcadamente impressionista, para apresentar uma visão renovada dos próprios sentimentos, dos aspectos e das forças da natureza. (AZEVEDO FILHO, 1979, p. 66).

No poema “Mar Absoluto”, todos os elementos que vinham sendo moldados no decorrer dos livros anteriores se unem para configurar o grande símbolo do mar enquanto o Absoluto:

Foi desde sempre o mar,
E multidões passadas me empurravam
como o barco esquecido.

Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

E o rosto de meus avós estava caído
pelos mares do Oriente, com seus corais e
pérolas,
e pelos mares do Norte, duros de gelo.
Então, é comigo que falam,
sou eu que devo ir.
Porque não há ninguém,
não, não haverá mais ninguém
tão decidido a amar e a obedecer a seus
mortos.
(...)
(*Mar Absoluto e Outros Poemas*, 2001, p.448).

Uma característica fundamental aparece já no primeiro verso, a atemporalidade: “Foi desde sempre o mar”. Na primeira estrofe o destino do eu-lírico se apresenta: “E multidões passadas me empurravam”; tais multidões o empurram para o mar e a comparação “como a barco esquecido” o situa no ambiente do marítimo, ao sabor das ondas. Ocorre que, empurrado pelas multidões,

o eu-lírico está à deriva e esquecido de si mesmo, navegando nesse mar desde um passado distante.

Na segunda estrofe, o primeiro verso ainda tem como sujeito “multidões passadas” e sugere a atração que o mar sempre exerceu sobre a humanidade. Os versos seguintes retomam elementos ligados à mitologia sobre o mar, repassada de geração em geração. A repetição de sons em ‘v’ e ‘s’ e o vocabulário dessa estrofe evocam uma atmosfera de aventura e mistério suscitada pelo mar, remetendo ao som das ondas e ventos. O eu-lírico dá indícios de que está se lembrando aos poucos do fato que o colocou à procura de algo misterioso.

O oitavo verso do poema remete, novamente, ao passado, dessa vez evocado pela figura dos avós. Lembremos que os avós de Cecília Meireles eram de origem portuguesa, logo, assim como em *Viagem*, o mar surge com a ambiguidade típica com a qual foi tratado à época das Grandes Navegações: pode ao mesmo tempo tirar e dar a vida, é local de partida e regresso.

Nesta terceira estrofe, a ambiguidade é dada pelo rosto dos avós, que estão tanto no mar rico do Oriente, quanto nas condições adversas dos mares do Norte. Note-se ainda a importância desses dois elementos (Oriente e Norte): os mares do Norte referem-se, provavelmente, a Portugal e o “rico Oriente” possivelmente à Índia, China e Japão, locais cujas filosofias inspiraram a obra da autora. É lá que estão situados aqueles que influenciaram o eu-lírico, ligados à própria figura de Cecília Meireles, que se reconfigura em poesia. Mais; foi por meio das histórias contadas pela avó vinda do Norte que a autora travou contato com o mar do Oriente e suas riquezas. Na crônica “Meus Orientes”, Cecília Meireles aponta para a importância que os objetos orientais trazidos de Portugal por sua avó tiveram na construção do imaginário que ela própria consolidou de locais como China e Índia.

A quarta estrofe tem no primeiro verso o verbo “falar” no presente do indicativo. As mesmas multidões que “falavam” na primeira estrofe, agora falam. Esta alternância nos tempos verbais reflete a atemporalidade do mar, significa que presente e passado interagem e se sobrepõem, ou seja, não são considerados linearmente.

Adiante, o eu-lírico deve “obedecer seus mortos”, ou seja, seu destino é mesmo o mar.

E tenho de procurar meus tios remotos
afogados.
Tenho de levar-lhes redes de rezas,
campos convertidos em velas,
barcas sobrenaturais
com peixes mensageiros
e cantos náuticos.

E fico tonta.
acordada de repente nas praias
tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer
mirar
a rosa-dos-ventos.
(Idem, *ibidem*)

Na quinta estrofe, acima reproduzida, essa continuidade (própria do mar) assume um ar religioso dado pelo vocabulário. O mar representa o compromisso da humanidade em manter viva a “memória de seus mortos”, ou seja, o comprometimento de transferir crenças de geração a geração. Esta relação com o passado se interrompe na quinta estrofe e passa para um presente contínuo. Inicia-se, então, a viagem do eu-lírico pelo mar, sem poder conferir a direção em que segue. Mais que isso, ir ao mar é a única possibilidade para o humano, o único objetivo possível ainda que se tenha esquecido dele: “Ao mar! - Disciplina humana para a empresa da vida!”. Assim impelido pela multidão, tonto, o eu-lírico se lança ao mar “livrando o corpo da lição frágil da areia!”. A terra é, em Cecília Meireles, oposta ao mar. Representa, portanto, a ilusão e os apegos mundanos ou o ego. Isso é reiterado

na sétima estrofe para, na oitava, afirmarem-se as características do mar. Poderoso, atemporal, solitário, enquanto que a areia é frágil e, em outros poemas, relacionada ao tempo fugaz em que o eu-lírico não se vê como eterno:

Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao
mesquinho formigar do mundo,
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de
cada dia.

O alento heróico do mar tem seu pólo
secreto,
que os homens sentem, seduzidos e
medrosos.

O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua
própria sombra,
e arremetendo com bravura contra
ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande
exercício.
(Idem, p.449)

O eu-lírico mostra ter uma relação sanguínea com as vozes que o impelem para o mar. Já vimos a paixão de Cecília Meireles pela Índia e por Portugal, sabemos de seus laços sanguíneos com este país e que aquele era tido como sua pátria de espírito. Diante disso, identificada com as vozes poderosas (talvez sábios) o eu-lírico vai em direção ao mar. Aqui o mar ainda refere-se ao mar que banha a praia em sentido denotativo. E, mais uma vez, a terra representa um local de fracas ilusões e de monotonia: “mesquinho formigar do mundo”. Na oitava estrofe avança-se para a solidão do mar que começa a ser construído como metáfora de algo maior. “Queremos a solidão robusta, / uma solidão para todos os lados”: esta solidão pode ser entendida (tendo como base as estrofes seguintes) no sentido de o mar ser metáfora do ente primeiro e do infinito, origem de toda a criação, aquele que criou a si mesmo,

como em quem joga com a própria sombra. Metamorfoseia-se sendo a ação, o executor e o objeto da própria ação e, por conseguinte, eterno.

Desse modo, o mar faz o tempo “inteiriço”, portanto retira-se de um tempo fugaz. O mistério desse ser grandioso e solitário seduz o homem e, na duodécima estrofe, há a referência ao fato de o mar “jogar um jogo” com seu próprio corpo. Aqui pode-se fazer a ligação com uma anedota hindu que também explica o conceito de *tavan asi* (exemplificado anteriormente segundo Heinrich Zimmer). Brahma, o primeiro ser, estava completamente entediado em sua solidão. Então a partir de si mesmo criou Maya (Ilusão) com o propósito de se divertir. Uma vez que Maya existiu, esta lhe propôs um jogo. Brahma concordou e, seguindo as instruções de Maya, criou o sol e as estrelas, a lua e os planetas, a vida na Terra, os animais, os oceanos, a atmosfera, tudo. Então Maya tomou Brahma e o cortou em milhares de minúsculos pedaços. Ela colocou um pedaço de Brahma em cada ser e disse: “Agora o jogo começa! Eu vou fazer você esquecer o que você é e você deverá tentar encontrar a si mesmo”.

Assim como ocorre com a natureza de Brahma, o Mar Absoluto de Meireles “desdobra suas visões” (ilusões), origina o múltiplo, mas não deixa de ser água (não perde sua essência primordial). O mar está como que dentro do próprio eu-lírico e tenta acordá-lo para a compreensão de que também ele (o eu-lírico) é mar. Então temos que:

E assim como água fala-me.
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,
nem por dentro de si:
mas para que me converta nele mesmo. É
o seu máximo dom.
(Idem, p.450)

Por um lado, o termo “búzio” remete à tradição africana do jogo de tradição divinatória – o que permitiria interpretar o verso “Atira-me búzios, como lembranças de sua voz” como uma manifestação do destino, do fado que impele o eu-lírico para o caminho inevitável rumo ao mar. Por outro lado, também é possível a aproximação com a tradição indiana dos *búzios transcendentais*. No livro *Bhagavad Gita*, por exemplo, há o “soar dos búzios”. No início do épico todos soam seus búzios para anunciar o início da batalha, todavia apenas aqueles tocados por Krishna e Arjuna (do outro lado da guerra) são descritos como “transcendentais”. Segundo o mito, o soar dos búzios transcendentais indicava que a vitória estava ao lado de Arjuna. Desse modo, ao aproximarmos tais interpretações do poema, pode-se compreender que “a voz” (distante, portanto transcendente ao eu-lírico naquele momento) presente no ato de “atirar os búzios” também é um indicativo de que não havia chances de luta para o eu-lírico diante da força do mar Absoluto.

O mar chama o eu-lírico para que se “converta” nele mesmo (verso 66). A palavra “converter” é muito significativa, remetendo a uma união mística. Decorre então a modulação do mar como gerador de várias formas, de modo similar à simbologia de Narayana, anteriormente citada aqui para auxiliar na compreensão dos complexos contrastes que o mar recebe na poesia de Cecília Meireles. Narayana, portanto, é também o nome original para o Supremo Ser do qual tudo provém. Como explicado anteriormente, segundo o *Bhagavata Purana*, Narayana é o único senhor e além dele não há outro. Tal característica aparece nas seguintes estrofes do poema, em que o mar cria a si mesmo:

O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua

própria sombra,
e arremetendo com bravura contra
ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande
exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.
(Idem, p.449)

Este mar (representação da unidade), diferente daquele mar dos mitos de seus mortos, não quer “arrastar” o eu-lírico, mas o aceita como a si próprio, “convertida em sua natureza” desprendida (como se Brahma finalmente desvendasse o jogo de Maya e reunisse seus pedaços). As palavras “desprendida” e “disponível” remetem ao processo pelo qual se dá a conversão: por meio da renúncia. Tal desapego objetiva atingir a consciência plena, ou seja, a transformação do ser naquilo que ele é, sempre foi e sempre será: eterno como o mar. Segue-se que o eu-lírico percebe que encontrou um mar muito maior do que aquele que outrora conhecera. Fora em busca de seus entes perdidos e nessa jornada conheceu um mar soberano e sublime. Recorda-se então da sua “herança de âncoras”, talvez de prisões e em contraste se depara com algo “sobre-humano”. Então diante do mar que a levaria quem sabe a Portugal ou à Índia, diante das leituras que falariam de seu passado, o mar que reboava na sua vidraça se retrai em pequena concha, pequena célula no reino do Mar Absoluto, aquele que tudo contém e tudo gera.

Considerações finais

Escolhendo a Filosofia Perene como uma das bases para as comparações feitas aqui, pudemos ampliar o horizonte de análises, não focando apenas na influência hindu, mas buscando ainda

correspondências nas influências portuguesas e na tradição greco-latina, o que permitiu um maior uso de textos para buscar bases de comparação, fosse nos Vedas, na Bhagavad-gita ou nos mitos romanos, por exemplo.

Aos poucos, ao longo de *Viagem, Vaga Música e Mar Absoluto e Outros Poemas*, o mar foi se transmutando em símbolo do Absoluto, dado seu caráter de mistério e eterno movimento. Entre as possibilidades do eterno e o sofrimento dado pela transitoriedade, equilibra-se o eu-lírico ceciliano. Seu lugar de poeta está posto como meio entre o Absoluto e o homem comum, sem, no entanto, haver separação entre os dois. Tudo está contido no Absoluto e é por isso que pela simples contemplação da rosa, da gota de orvalho ou do pássaro e especialmente do mar é possível chegar à compreensão ou percepção do eterno.

Os símbolos em Cecília Meireles podem ter vários outros significados, não excludentes. Assim como os deuses da mitologia hindu, um símbolo pode incluir em si muitas noções sem suprimir nenhuma. Tentou-se mostrar como o mar pode também ter uma simbologia perene quando avaliado comparativamente tendo como objeto suas configurações no centro de diferentes manifestações literárias, mas isso não exclui o fato de que um símbolo como esse possa ser reinventado pelo próprio poeta e transformar-se em algo completamente novo.

No caso de Cecília Meireles, parece bastante forte e inegável a relação com a mitologia e o folclore, dadas as características e interesses da própria autora. Com base em seus depoimentos sabemos que ela preferia usar aquilo que o povo já tinha criado, pois acreditava que esse era o melhor modo de passar algum conhecimento.

A autora nos presenteou com o seu eu-lírico poeta, cantando o instante e evidenciando as dificuldades de equilibrar-se em um mundo em que a maioria de nós se percebe fadado à morte ao

passo que o poeta, assim como o santo, é capaz de ver o eterno dentro de toda a transitoriedade do mundo material. Meireles versificou os vislumbres da eternidade, estando ao mesmo tempo “dentro e fora das horas”, vivendo na terra e navegando no mar Absoluto, assumindo assim natureza toda penetrante da água e por isso ela mesma dizia:

Deixar que a pedra e o fogo e o ferro sejam segundo a sua natureza. Mas que a água e a sua melodia possam também ser ouvidas. Que, desde o princípio, o espírito de Deus era levado sobre as águas. A terra era vã e vazia. E as trevas cobriam a face do abismo. Como se lê no “Gênese”. (MEIRELES, 1999, p.119)

Aceitando que há no mundo aquilo que é da natureza da pedra, do fogo e do ferro, Cecília Meireles elegeu a permeabilidade e fluidez da água como símbolo poético para a espiritualidade, concentrando no mar toda a potência da manifestação do Absoluto como provedor, mantenedor, destruidor e restaurador da vida.

Referências

Atharva-veda (vol. VII). Cambridge, Massachusetts: The Harvard Oriental Series, 1905. Disponível em: <<http://upload.vedpuran.net/Uploads/73543Atharvaveda.pdf>>. Acesso em: abril de 2017.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. **Poesia e Estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

Bhagavad gita: a canção do Divino Mestre. Trad. Rogério Duarte. São Paulo: Companhia da

Letras, 1998.

Bhagavad gita: como ela é. A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada (trad. do sânscrito para o inglês). Valdomiro Vaz e Radhanatha Dasa (revisão para o português). São Paulo: The Bhaktivedanta Book Trust, 2015.

Bhagavata Purana (A Set of Two Volumes). Ramesh Menon (trad.). New Delhi: Rupa & Co, 2011.

CAMOES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1999.

CHEVALIER, Jean, CHEERBRANT, Alais. **Dicionário de Símbolos**. Lisboa: ed. Teorema, s/d.

CICERO, Marcus Tullius. **De natura deorum**. H. Rackham (trad.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles: O mundo Contemplado**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DUMÉZIL, Georges. **Mitra-Varuna: essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté**. (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses, LVIIe vol.). Paris: Leroux, 1940.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERRO, António G. Quadros. **O Espírito da Cultura Portuguesa**. Lisboa: SEC, 1967.

GOUVÊA, Leila V. B (org) **Ensaio sobre**

Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

_____. **Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles.** São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Cecília em Portugal.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

HESÍODO. **Theogony and Works and Days.** Ann Arbor (trad.). Michigan: The University Press, 2006.

HUXLEY, Aldous. **A Filosofia Perene.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

LOUNDO, Dilip. **Cecília Meireles e a Índia: Viagem e Meditação Poética.** In: Ensaio sobre Cecília Meireles. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, pp. 129-178.

MEIRELES, Cecília. **Cecília Meireles: Poesia Completa.** Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

_____. **Crônicas de viagem 2.** Org. Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PIKE, Albert. **Indo-Aryan deities and worship** - as contained in The Rig Veda. The Supreme Council, 33°, Southern Jurisdiction of the United States of America, 1930.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo.** Flúvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado (trad.). São Paulo: EDUSP, 1997.

VARRO, M.T. **On the latin language.** Roland G.

Kent (trad.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938. Disponível em: <<https://archive.org/details/onlatinlanguage01varruoft>>. Acesso em: abril de 2017.

_____. **De língua latina.** Disponível em: <<http://www.thelatinlibrary.com/varro.html>> . Acesso em abril de 2017.

ZIMMER, Heinrich. **Filosofias da Índia.** Trad. Nilton Almeida Silva, Cláudia Giovani Bozza e participação de Adriana Facchini de Cesare. São Paulo: Palas Athena, 2008.

Artigo enviado em: 30/04/2017

Aceite em: 31/07/2017

Pedagogia da Alternância e Análise Crítica do Discurso

p. 82 - 93

Jaciele Hosda ¹
Gustavo Biasoli Alves ¹

Resumo

A Pedagogia da Alternância (PA) é uma proposta de ensino a partir do cotidiano do aluno e tem se destacado em diferentes contextos e práticas institucionais. Assim, também, a Análise Crítica do Discurso (ACD), que leva em consideração o contexto do sujeito, vem ganhando espaço em pesquisas sobre discurso e mudanças sociais. Dessa forma, propomos, neste artigo, comparar a PA apresentado por GIMONET (2007) e FREIRE (1981,1987), e a ADC, de FAIRCLOUGH (1997, 2001) e VANDIJK (2008). A partir de uma metodologia de estudo documental e histórico apresentaremos as teorias da PA e da ACD fazendo um comparativo, principalmente, no que se refere ao contexto social, foco de ambas as teorias.

Palavras-chave: Pedagogia da Alternância. Análise Crítica do Discurso.

Abstract

The Pedagogy of Alternation (PA) is a teaching proposal based on the student's daily life and has been highlighted in different contexts and institutional practices. Thus, the Critical Discourse Analysis (ACD), which takes into account the context of the subject, has been gaining ground in research on discourse and social changes. In this paper, we propose to compare the AP presented by GIMONET (2007) and FREIRE (1981, 1987), and ADC, by FAIRCLOUGH (1997, 2001) and VANDIJK (2008). From a methodology of documentary and historical study, we will present the theories of PA and ACD, comparing, mainly, to the social context, focus of both theories.

Keywords: Pedagogy of Alternation. Critical Discourse Analysis.

Introdução

A Pedagogia da Alternância (doravante PA) é um método de ensino diferenciado que busca atender o contexto do aluno, fazendo com que ensino e realidade possam trabalhar juntos, unindo

em reciprocidade a teoria e a prática. A PA surgiu a partir da necessidade social de um determinado grupo, que a partir de lutas e discussões conseguiu tornar algo possível, acessível e viável.

Para tal comparação e análise será utilizado aporte teórico da Análise Crítica do Discurso

¹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, área de concentração Linguagem e Sociedade.

² Doutorado em Ciência Política, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

(doravante ACD), por Fairclough (1997, 2001) e Van Dijk (2008). A escolha teórica em ACD, em meio à pesquisa educacional foi devido à compreensão e entendimento de que a mudança social é constante em nossa sociedade, e que este ensino trazido pela PA, constitui além do ensino básico, trabalho com a parte social, histórica e ideológica dos alunos.

Segundo Gimonet,

aprender é um processo de mudança, uma construção e não uma colocação, uma acumulação, uma soma ou uma superposição de noções. Aprender é estar construindo conhecimentos, capacidades novas, e, mais globalmente, se construir a si próprio. Aprender significa encontrar uma resposta às necessidades, às vontades, aos desejos, à curiosidade, à identidade... do momento. Aprender é ligar, conectar com o existente, superando “saberes adquiridos” já presentes. (GIMONET, 2007, p.134)

Outro ponto fundamental, é que a ACD, atenua possibilidades de uma análise nos modelos diferenciados de educação, pelo entendimento de que a língua não é neutra, para a ACD sempre há um ponto de vista uma posição tomada pelo sujeito, ele não é assujeitado, é dono de suas escolhas. Fairclough (2001) entende que o discurso é produzido a partir de valores ideológicos, criados e recriados com base na realidade do sujeito.

Neste sentido entendemos que a grande diferença entre o ensino tradicional e a proposta da PA, está no que compreende a ACD como o lugar social do sujeito, que determina as prioridades de ensino. Ou seja, no ensino tradicional a tendência é repassar aos alunos aquilo que lhes foi previamente determinado, ou por livros didáticos, por apostilas, ou outros materiais disponibilizados, que nada, ou pouco condizem com a realidade do aluno. Já a PA, entende como importantes a realidade do aluno, une a teoria da sala de aula com a prática do aluno na família e comunidade, onde o discurso escolar torna-se realidade,

atendendo ao anseios dos alunos e familiares, no que concerne a utilização do que se aprende com aquilo que necessita aprender.

VanDijk (2008) acrescenta que em grupos sociais com maior acesso, aqueles que tem oportunidade de aprendizado, inclusive aos discursos públicos, conseguem difundir aos demais grupos a sua ideologia, estabelecendo além da relação de poder com demais grupos, uma valorização de sua própria comunidade.

Nas escolas há uma diversidade de culturas, podendo ser diferenciadas nas famílias, comunidades, igrejas, entre outros grupos que se estabelecem ideologicamente. Diferenças estas e que, de certa forma, padroniza o conhecimento da juventude. A partir desta reflexão é que podemos entender que a escola tradicional, nas mais diversas vezes, não trabalha com e para a realidade do aluno, o que acaba repetindo a imposição de única ideologia. Para Braga

os discursos que circulam na instituição escolar tanto podem contribuir para manter quanto para transformar as relações de dominação entre os sujeitos. Os educadores, nesse processo, são os responsáveis pela reprodução de muitos dos discursos que inferiorizam certos grupos sociais. Isso pode ocorrer pelos discursos oriundos do estado que, por meio de propostas, diretrizes, currículo, material didático, encaminhamentos em cursos de formação continuada ou outros, veiculam ideologias que favorecem alguns grupos sociais e marginalizam outros. Os educandos são aqueles que recebem esses discursos e nem sempre possuem leitura de mundo suficiente para compreenderem que existem outras possibilidades de interpretação, além daquelas direcionadas pelo livro didático. (BRAGA, 2013, p.17)

Em paralelo ao ensino tradicional a PA, apesar de atender a mesma quantidade de ideologias, é voltada a realidade dos alunos, com perspectivas de aprendizado reais o que acaba viabilizando que o aluno aprenda a partir de sua realidade. Mesmo a PA atendendo aos conteúdos

básicos estabelecidos pela Base Nacional Comum Curricular, o conhecimento é adaptado com o que o aluno traz de casa, cada um aprimora o aprendizado a sua realidade, fazendo com que esse discurso monopolizado e apoderado socialmente seja minimamente influenciador em suas atividades corriqueiras e sociais. Dessa forma a PA apresenta uma perspectiva diferenciada de ensino de acordo com a realidade do aluno.

Para melhor compreensão, o artigo, será dividido em três partes. A primeira contextualizará o surgimento da PA e apresentará a proposta da teoria de Freire (1981-1987) e Gimonet (2007) como um método de ensino diferenciado. O segundo apresentará de forma breve resgate do pressuposto teórico de ACD, e por fim considerações finais que trazem elementos presentes na ACD e na PA, que embora sejam linhas teóricas diferentes, ambas trabalham com o social e seu contexto.

Pedagogia da alternância

Em primeira instância é preciso compreender o termo pedagogia, como toda técnica utilizada para a educação, como sendo métodos de encaminhamento educacional, práticas ou estratégias de aprendizado. Para Franco; Libâneo; Pimenta (2011) a Pedagogia está vinculada à ação formativa ou educativa em todas as circunstâncias da vida. Como a pedagogia liga a educação à sociedade. A pedagogia recebeu várias terminologias devido às

instituições de formação de educadores incidirem posições que identificaram os estudos sobre o fenômeno educativo, ora como Pedagogia geral (Ciência Pedagógica), ora como Ciência da Educação ou Ciências da Educação e até a identificação da Pedagogia com o ensino. (FRANCO; LIBÂNEO; PIMENTA, p. 59, 2011)

Como todo processo de reconhecimento a algo novo, a pedagogia passou por longo processo de constituição, caracterização, conhecimento até que pudesse ser conhecida e aperfeiçoada como ramo da educação. No Brasil foi confundida com didática, e só definida posterior como:

o termo Pedagogia designa um determinado campo de conhecimentos com especificidade epistemológica, cuja natureza constitutiva é a teoria e a prática da Educação ou a teoria e a prática da formação humana, e a Didática, o ramo da Pedagogia que trata do processo de ensino e aprendizagem. (FRANCO; LIBÂNEO; PIMENTA, p. 61, 2011)

Neste sentido podemos aprimorar o conceito de pedagogia aos métodos educacionais capazes de agir na formação educacional e humana. Sendo assim todo e qualquer processo de aprendizagem pode ser compreendido como uma parte da pedagogia, que não necessariamente tenha que estar vinculada a uma escola, mas sim às teorias e práticas, pois educação não é constitutivo exclusivo das salas de aula, mas de toda sociedade.

Ao conceituar pedagogia, precisamos entender que ao longo do tempo houve estruturas de formação nas instituições de ensino, sendo caracterizadas como três grandes tendências, ou três grandes correntes, importantes para identificar as concepções de aprendizagem de cada época:

Corrente da pedagogia tradicional centralizada no programa e no docente; Corrente da pedagogia ativa centralizada na pessoa em formação; e Corrente da pedagogia centralizada na realidade que pode também ser chamada de corrente da pedagogia da complexidade e na qual se situe a Pedagogia da Alternância. (GIMONET, 2007, p.108)

A corrente da pedagogia tradicional, é a mais utilizada nas escolas, que obriga o professor a cumprir programa específico e pré determinado. O professor é detentor do saber, o aluno o receptor

de conhecimento. Segue os modelos do sistema educacional imposto pelo estado. Que segundo Gimonet (2007) uma organização escolar do tipo racional, burocrático e diretivo.

A corrente da pedagogia ativa, também conhecida como escola nova, o aluno tem autonomia de aprendizado, o docente se torna mediador do conhecimento, identifica apresenta, mas não interfere. O aluno aprende se forma e se educa, o docente se adapta ao aluno. De acordo com Gimonet (2007) esta orientação pedagógica acentua a autonomia da criança e sua especificidade em relação ao adulto.

E a corrente centrada na realidade, engloba a Pedagogia da Alternância, pois entende que conhecimento e aprendizado estão em todos os lugares, não só na sala de aula, cada pessoa desde que nasce constrói sua formação educacional ao longo do tempo. Paulo Freire (1987) defendia que a escola tinha como objetivo ensinar o aluno a ler o mundo para então transformá-lo.

A escola deve ser adaptada a realidade do aluno, unindo a teoria à prática diária, tendo em vista que a vida fora da sala de aula é mais ampla que dentro da escola. Gimonet (2007) considera todos os componentes da vida da pessoa e da instituição escolar como cadinho de formação e de educação.” É nesta corrente que a alternância se instaura, na tentativa de unir a teoria com a prática, cuja qual teve seu início há muito tempo atrás.

A alternância não é de ontem. A aprendizagem das profissões aconteceu durante muito tempo por imitação e transmissão direta no terreno da prática. Sem dúvida, alguns processos de alternância entre a teoria e a prática existiram em tempos mais recuados, mas é na Idade Média que um deles aparece, na França, como *compagnonnage* – ou seja, um tipo de associação que visa a instrução profissional e a ajuda mútua, uma corporação. (GIMONET, p. 112, 2007)

A alternância foi utilizada em muitas experiências, por trabalhar com a teoria e a prática, contribuindo com o conhecimento da profissão, da realidade das crianças e jovens. Nos séculos XVI e XVII destacam-se atividades para minimizar o problema de crianças abandonadas à miséria, num intuito de incluí-las no ambiente natural e social, com perspectiva na própria realidade. Nos séculos XVII e XVIII criou-se entre outras a *escola dominical*, que atendiam as crianças somente no domingo, pois durante a semana elas precisavam trabalhar. Em XVIII um grupo de engenheiros foi a campo aprender junto com seus professores sobre a arquitetura, numa perspectiva de alternância. Depois vem a era da industrialização, onde nos termos de alternância, que une a prática e o conhecimento, as escolas atendiam a demandas das indústrias capacitando para o mercado de trabalho produtivo. Por muito tempo a alternância era considerada como a aprendizagem de profissões. (GIMONET, p.112-115, 2007).

A PA iniciou sua trajetória de discussões e surgimento a partir de uma estrutura escolar adaptada ao Brasil como Escola Família Rural e posterior Casa Familiar Rural, teve seu início no sudoeste da França, especificamente na comunidade de Sérignac-Peboudou, em Lot-et-Garone, no ano de 1935, era chamada de *Maisons Familiales Rurales* (MFRs), demandado de um descontentamento dos camponeses daquela região, em relação ao sistema educacional que seus filhos participavam e que não condizia com as atividades desenvolvidas no meio rural (ESTEVAN, 2003).

Segundo Estevan (2003) a França passava na década de 30, por crises econômicas e sociais, devido à derrota sofrida na Primeira Guerra Mundial para a Alemanha, que afetou diretamente a agricultura, necessitando de um longo processo de reconstituição. Porém o estado, apesar de

a maioria da população ser de agricultores, enfatizou a educação escolar nos centros urbanos, direcionada às questões urbanistas e desenvolvimento da mão-de-obra em indústrias e comércio, ocasionando a evasão escolar de muitos jovens que não se encontravam neste contexto escolar, que pretendiam e necessitavam, por questões econômicas, priorizar a vida no campo e seu desenvolvimento.

Sendo conhecedor de que o ser humano, é movido pelas necessidades, sejam elas de sobrevivência ou de conforto, e que a partir dessas é que se geram as transformações e modificações sociais, humanas e econômicas, é que entendemos que os camponeses da França, se viram obrigados a encontrar uma forma de unir o conhecimento escolar às suas atividades econômicas, evitando a evasão dos jovens da escola e reconstruindo a vida no campo. Nesta perspectiva é que os agricultores, que tinham seus filhos vinculados a essa educação proposta pelo Estado, não condizente com a realidade do campo, buscaram soluções, num intuito de manter os jovens na escola, mas sem abandonar a vida camponesa.

De acordo com Estevan (2003) após longas discussões entre os agricultores e comunidades vizinhas, com o mesmo propósito, e numa tentativa de solucionar o problema existente, com apoio do Sindicato Rural, que tinha força social mais relevante na época, auxiliados ainda, por alguns membros do SCIR (Secretaria Central de Iniciativa Rural), uma organização sindical com objetivo de incentivar e apoiar iniciativas voltadas ao desenvolvimento rural, é que as discussões ganharam força para propor uma educação diferenciada. O primeiro agricultor que chamou a atenção a questão da necessidade de uma nova metodologia para a educação foi Jean Peyrat, membro do SCIR, devido à atitude de seu filho, em abandonar a escola na tentativa de reconstruir e sobreviver com a família no campo. Peyrat relatou

a situação ao Sindicato Rural, o qual assumiu a causa se envolvendo e promovendo discussões com os demais agricultores, que se viam na mesma situação, procurando uma alternativa para manter os filhos na escola, e ao mesmo tempo no campo, mas que principalmente unissem o conhecimento à prática. Apesar de ter sido um processo lento e de muita discussão, aliados também com propostas advindas da religião, e do JAC (Juventude Agrícola Cristã), as ações foram se expandindo, até a criação de um projeto por meio das articulações de desenvolvimento da SCIR.

Assim em 1935, surgiu a primeira turma de MFR, com apenas cinco jovens, entre 13 e 14 anos, sendo considerado como um projeto de vivência, num funcionamento que demandava uma semana na escola (com aulas teóricas) e três em casa (utilizando o conhecimento teórico na prática da agricultura). Essa estrutura inicialmente criada para atender as necessidades dos camponeses da França, mais tarde deu origem e campo de estudo a muitos pesquisadores, e que hoje é conhecido como “Pedagogia da Alternância (PA)”. O projeto inicial funcionava em regime de internato nas instalações da igreja da comunidade, onde os alunos aprendiam os conhecimentos técnicos e científicos, e depois desenvolviam a prática dentro das propriedades, unindo as técnicas à necessidade da atividade no campo, o que propiciava o estudo e trabalho no meio rural, sem um comprometer o outro, mas um contribuindo com o outro. Ao “unir o útil ao agradável”, a junção de teoria e prática, se percebeu os jovens mais motivados e interessados, tanto no aprendizado quanto no trabalho, além da percepção de maior envolvimento com a comunidade a que estavam inseridos. (ESTEVAN, 2003)

Com a proposta francesa, de um modelo diferenciado de educação, que busca emergir a realidade ao conhecimento técnico e teórico, a partir de discussões, e formações discursivas,

acrescidas de lutas e disputas, a PA ficou conhecida e respeitada no Brasil, na perspectiva educacional, principalmente nas CFR e posterior se expandiu a outros ensinos, como no ensino superior.

Após um longo período das primeiras experiências das CFR implementadas no Brasil, expandiu-se o campo discursivo no âmbito educacional como um método de ensino diferenciado. Ganhou espaço e legalidade, embasado em 1996, pela Lei de Diretrizes e Bases - Lei 9394/96, cuja qual, prevê no Art. 23:

A educação básica poderá organizar-se em séries anuais, períodos semestrais, ciclos, alternância regular de períodos de estudos, grupos não-seriados, com base na idade, na competência e em outros critérios, ou por forma diversa de organização, sempre que o interesse do processo de aprendizagem assim o recomendar. (LDB, 1996)

A partir da possibilidade de interpretação pedagógica, regulamentada pela “alternância regular de períodos de estudos” e pela “forma diversa de organização”, é que foi possível desenvolver pelo modelo francês da PA, sendo caracterizada por um ensino diferenciado, voltado a realidade do estudante, levando em consideração o exterior da sala de aula, a vivência fora da escola.

Com base também no Art. 28 da LDB:

Na oferta de educação básica para a população rural, os sistemas de ensino promoverão as adaptações necessárias à sua adequação às peculiaridades da vida rural e de cada região, especialmente: I - conteúdos curriculares e metodologias apropriadas às reais necessidades e interesses dos alunos da zona rural; II - organização escolar própria, incluindo adequação do calendário escolar às fases do ciclo agrícola e às condições climáticas; III - adequação à natureza do trabalho na zona rural. (LDB, 1996)

Cujo qual prevê diferentes organizações no

sistema de ensino, focando sempre o processo de aprendizagem. Garantindo à população rural adaptações às especificidades do campo e da região visando à educação básica de qualidade.

Esse método voltado para as diferentes realidades, grupos e comunidades possibilita ao aluno uma maior interação entre o conhecimento e a prática. Neste universo de especificidades, encontram-se histórias de vidas diferentes, cada qual com sua realidade, mas que se engajam numa mesma tentativa de aprender. Conhecimento adquirido tanto na escola, quanto nos períodos em casa, e na comunidade. A PA atende as demandas diferenciadas da sociedade, embasadas pela LDB, proporciona aos estudantes um contato maior com a prática diária, advindas da realidade.

Afinal aprender e ensinar devem seguir na mesma direção, pois “existir é assim, um modo de vida que é próprio ao ser capaz de transformar, de produzir, de decidir, de criar, de recriar, de comunicar-se”. (FREIRE, 1981, p.53).

Para Gimonet (2007) a “alternância surge como um recurso”, com quatro finalidades: a primeira como meio de orientação profissional; a segunda como adaptação ao emprego, sendo que a escola deve permitir ao estudante que ingressar no profissional a implementação e utilização rápida da formação teórica e prática; a terceira enquanto qualificação profissional, unindo a escola e a empresa ou propriedade sem confrontar um com o outro; e a quarta finalidade a da formação geral, que não se trata de passar por cima do ensino tradicional, mas de oferecer outras vias de formação pessoal, profissional e educativa.

Compreender a PA para Gimonet (2007) significa:

perceber, além dos procedimentos acionados e dos jogos institucionais, que é o “alternante” – e ele só – que está no centro da complexidade, que constrói, aprende, se forma, se

educa, cresce do seu jeito obedecendo os processos permanentes de auto-organização, de autoconstrução, de autonomização progressiva. É perceber, em seguida, que os monitores têm como missão de propor os instrumentos e as atitudes apropriadas para facilitar a orquestração de todos os componentes de formação e de educação ao alcance de cada alternante. (GIMONET, p. 153, 2007)

Ou seja, a PA busca além de auxiliar na construção do conhecimento, demandar utilidade para tal aprendizado do estudante, que este utilize os ensinamentos diretamente em suas atividades diárias, para que o ensino não fique vagando perdido dentro dos conteúdos, mas que tenham uma prática diária, no processo de construção do ensino e aprendizagem por meio da teoria e da prática.

Com a alternância tenta-se juntar, alcançar, unificar, embora sempre muito parcialmente, tudo isto. [...] Uma outra escola em tempo integral, no dia-a-dia da vida, em vários lugares, para estudar, aprender, continuamente, de maneira inter e transdisciplinar. Uma outra escola que não opõe mais a teoria e a prática, porque existe prática, teoria, conceito em todo lugar. Porque a mão e o pensamento se juntam sempre. Porque o saber é a ação e a ação é o saber. Um outro paradigma escolar a adquirir a tornar vivo, mas que supõe desfazer-se do anterior que nos modelou. Evolução, e até às vezes revolução, a operar nas nossas cabeças. (GIMONET, p. 128-129, 2007)

Um novo campo educacional abriu portas a um ensino diferenciado, que valorize o aluno enquanto sujeito na sociedade, capaz de conhecimento teórico, e de prioridades práticas. Ou seja, um aluno que aprende na teoria, e que coloca em prática no seu dia a dia, valorizando o que faz, e ao mesmo tempo aperfeiçoando seu trabalho.

O ser humano é inacabado, está em constante transformação, assim como o conhecimento não é essa coisa feita e acabada e a consciência é “intencionalidade” ao mundo.

Ao nível humano, o conhecimento envolve a constante unidade entre ação e reflexão sobre a realidade. (FREIRE, 1981, p.53).

A Análise Crítica do Discurso

A Análise Crítica do Discurso (doravante, ACD) no Brasil ainda engatinha na questão de obras teóricas, entre as que podemos citar como principais fontes de pesquisa, destaca-se Magalhães (1986; 2000), que dá base a muitas pesquisas de cunho acadêmico, entre outros artigos, teses e dissertações lançados no últimos, resultado de pesquisas embasadas principalmente em Fairclough e Vandijk ou por obras originais em inglês ou por tradutores brasileiros, como é o caso de: Resende & Ramalho (2006), Resende (2009) e Ramalho e Resende (2011).

A ACD surgiu na década de 1980, na Universidade de Lancaster, a partir da publicação, em 1985, de um artigo intitulado *Critical Discourse Analysis*, no *Journal of Pragmatics*, de autoria de Norman Fairclough, no qual o autor apresentou pela primeira vez o termo e a perspectiva de um discurso crítico. Porém, somente em 1991, a ACD teve seu reconhecimento público, em Amsterdã, na Holanda, durante um simpósio sobre teoria e métodos para análise do discurso, em cuja oportunidade reuniram-se estudiosos e pesquisadores, entre eles Norman Fairclough, Teun Van Dijk, Gunther Kress, Theo Van Leeuwen e Ruth Wodak. Este evento foi considerado a marca inicial da ACD, pois permitiu a apresentação de um novo modelo de análise do discurso. As obras publicadas a partir desse simpósio tiveram grande importância para o desenvolvimento da ACD. Das obras, destacam-se a revista *Discourse and Society* e os livros: *Language and Power*, de Fairclough (1989), *Language, power and ideology*, de Wodak (1989), *Prejudice in discourse* de Van Dijk (1984).

Apesar da fase inicial da ACD ser considerada a partir de 1980, VanDijk (2008) sinalizou que já havia tendências e fundamentos da linguística crítica e da ACD em construção, as quais já contradiziam os paradigmas formais dominantes nas décadas de 1960 e 1970:

Alguns dos fundamentos da ACD já podem ser encontrados na teoria crítica da Escola de Frankfurt antes da Segunda Guerra Mundial. [...] Enfoques similares à ACD também podem ser encontradas em certas tendências “críticas” da sociolinguística, da psicologia e das ciências sociais (VANDIJK, 2008, p. 113).

A ACD, por ter um papel fundamental com a sociedade e também por atuar contra paradigmas formais dominantes, possui aspectos que podem ser discutidos em diferentes áreas, pois, segundo VanDijk, “objetiva oferecer um ‘modo’ ou uma ‘perspectiva’ diferente de teorização, análise e aplicação ao longo de todos os campos” (VANDIJK, 2008, p. 114). Com tais afirmações, o autor destaca que traços similares aos apresentados posteriormente como análise crítica, podem ser encontrados muito antes da teorização em ACD.

A ACD é compreendida, como uma disciplina sem regras de análise pronta, sem uma única teoria aos estudos, devido à vasta abrangência de áreas, e ao foco principal ser a sociedade. Fairclough e Wodack, segundo VanDijk (2008), apresentam alguns principais fundamentos da ACD, que podem ser encontrados na maioria das pesquisas, sendo:

- 1) A ACD aborda problemas sociais; 2) As relações de poder são discursivas; 3) O discurso constitui a sociedade e a cultura; 4) O Discurso realiza um trabalho ideológico; 5) O discurso é histórico; 6) A relação entre texto e sociedade é mediada; 7) A análise do discurso é interpretativa e explanatória; 8) O discurso é uma forma de ação social (VANDIJK, 2008, p. 115).

Na ACD, Fairclough, se concebe a interface linguagem-ideologia muito estreitamente (FAIRCLOUGH, 2001), ou seja, discute-se as mudanças sociais na sociedade moderna, e as influências de lutas e poder sobre a linguagem nas relações sociais. Além disso, Trabalha com a prática social e suas transformações no mundo, buscando justamente o que se modifica, o que se transforma na sociedade. Nesse sentido, o autor afirma:

O que se busca é uma análise de discurso que focalize a variabilidade, a mudança e a luta: variabilidade entre as práticas e heterogeneidade entre elas como reflexo sincrônico de processos de mudança histórica que são moldados pela luta entre as forças sociais (FAIRCLOUGH, 2001, p.58).

Fairclough propôs a teoria social do discurso, como um método para estudar a mudança social, examinando “não apenas o papel da linguagem na reprodução das práticas sociais e das ideologias, mas também seu papel fundamental na transformação social” (FAIRCLOUGH, 2001, p.11). O autor explica, ainda, como a abordagem crítica é compreendida no âmbito da ACD:

As abordagens críticas diferem das abordagens não-crítica, não apenas na descrição das práticas discursivas, mas também ao mostrarem como o discurso é moldado por relações de poder e ideologias e os efeitos construtivos que o discurso exerce sobre as identidades sociais, as relações sociais e os sistemas de conhecimento e crença (FAIRCLOUGH, 2001, p.32).

Na visão de Fairclough, a ACD não busca só o que molda o discurso, as formações discursivas e ideológicas, mas todo o processo social envolvido, as mudanças que ocorrem nas relações sociais e que provocam tais formações.

A constituição discursiva da sociedade não emana de um livre jogo de ideias nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas. (FAIRCLOUGH, 2001, p.93)

As pessoas vivem em um meio social já estabelecido, com regras e atribuições prontas, para cada etapa da vida uma forma de comportamento é idealizado e orientado, ou seja, quando criança tem suas obrigações em obedecer aos pais, aos mais velhos e fazer pequenas atividades, ao ser jovem deve pensar no futuro em sua formação, trabalhar para construir sua própria “vida” . Na fase adulta o ser humano é responsável pelos filhos, pela comunidade, etc. Cada etapa da vida é condicionada a práticas sociais estabelecidas por uma estrutura moldada pela própria sociedade e que há muito tempo segue o percurso da vida orientando as novas gerações. Práticas sociais que não estão escritas nem documentadas, mas que pelo senso comum já faz parte da vida naturalmente. Neste sentido VanDijk (2008) enfatiza que o:

Poder social é uma característica da relação entre grupos, classes ou outras formações sociais, ou entre pessoas na qualidade de membros sociais. Apesar de podermos falar em formas pessoais de poder, esse poder individual é menos relevante para a explicação sistemática do poder no discurso enquanto interação social. (VANDIJK, 2008, p.41)

O ensino, na sua imposição ao social, começa pelas opções: pública e privada, depois ao condicionamento de uma ideologia padronizada, com direitos e acesso à educação de qualidade para todos. Qualidade e acesso, condicionados a alguns, com interesses próprios, que submetem ao demais uma “democracia” forçada. Uma crença, por hora real, de que os detentores de discursos bem elaborados e informações precisas são detentores do poder público, poder esse que tem voz ativa na sociedade. VanDijk (2008)

caracteriza neste sentido, não somente o uso do poder, mas principalmente o abuso de poder, que é chamado por ele de “dominação”.

Abuso de poder é o uso ilegítimo do poder. [...] significa a violação de normas e valores fundamentais no interesse daqueles que têm o poder e contra os interesses dos outros. Os abusos de poder significam a violação dos direitos sociais e civis das pessoas. Na área do discurso e da comunicação, isso pode significar o direito de ser bem ensinado e educado, de ser bem informado, etc. (VANDIJK, 2008, p.29)

Para tanto, a ACD se constitui justamente na parte em que o poder é abusivo, ou seja, além dessa disputa incansável do ser humano, o poder toma rumos excessivos. Para VanDijk:

A ACD é um tipo de investigação analítica discursiva que estuda principalmente o modo como o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representados, reproduzidos e combatidos por textos orais e escritos no contexto social e político. [...] os analistas críticos do discurso adotam um posicionamento explícito e, assim, objetivam compreender, desvelar e, em última instância, opor-se à desigualdade social (VANDIJK, 2008, p.113).

O abuso de poder ocorre quando a sociedade é pouco ou quase nada informada, aceitando o que lhe é imposto de forma tranquila, sem se opor, sem questionar. Para isso também a ACD trabalha no sentido de que,

[...] mais análises críticas são necessárias para descobrir se essa diversidade de tecnologias, mídias, mensagens e opiniões faz com que o cidadão seja melhor informado e capaz de resistir à manipulação através de mensagens que aparentam ser direcionadas pessoalmente para ele – mas que poderiam implementar muito bem as ideologias dominantes que não mudaram muito (VANDIJK, 2008, p.20).

O poder a que se relata a ACD é o poder social, aquele que é exercido por uma posição social, seja na educação, política, saúde, entre

outras instâncias que detêm poder de forma “naturalizada” e, segundo VanDjik (2008), caracterizada como poder simbólico, ou seja, o cargo que exerce na sociedade dá poder sobre ela, por exemplo: o professor tem poder sobre os alunos, enquanto professor e detentor de conhecimento. Neste caso, podemos encontrar o abuso de poder na imposição de conteúdo previamente estabelecido pelos cronogramas de aula, livros didáticos impostos pelo Ministério da Educação, que embora o professor tenha o poder sobre sua aula, é limitado a outro poder, que o submete ao ensino a ser reproduzido pelas classes dominantes, camuflado nas atividades diárias de sala de aula, pré- aprovadas e estabelecidas por um grupo de outros professores que entendem que esta é a melhor forma de ensinar. Não se atem, portanto, à grande diversidade da sociedade, numa tentativa de padronizar o conhecimento, fazendo com que todos pensem da forma estabelecida pelo poder, neste caso, daqueles que estão à frente da educação, detentores de poderes sociais.

Muitas outras áreas são molduradas com poderes sociais, e pelo abuso dele também, o que faz com que cresça cada vez mais a instigante necessidade por estudos em ACD que se posicionem frente a uma sociedade acostumada ao comodismo, a aceitar que tudo esteja pronto porque deve ser assim. O analista crítico, além de estudar as transformações e problemas sociais, deve se posicionar frente a estes problemas, a fim de proporcionar respaldo para debates contrários aos existentes. Nesse sentido, cada vez mais é importante ter clareza das ideologias impostas pelos grupos de dominação, para que possam ser encaradas de forma clara e objetiva as transformações ocorridas na sociedade, compreendendo-as de maneira crítica e não impositiva.

O analista que se propõe a uma investigação

crítica do discurso, diferente de outras áreas que são consideradas neutras, necessita se posicionar em relação a sua pesquisa. Para isso, VanDijk elenca alguns pontos, chamados por ele de requisitos:

- Como ocorre com outras tradições de pesquisa mais marginais, a investigação em ACD deve ser “melhor” que qualquer outra investigação aceita.
- A ACD concentra-se principalmente nos problemas sociais e nas questões políticas, no lugar de paradigmas correntes e modismos.
- A análise crítica de *problemas sociais*, empiricamente adequada, é normalmente *multidisciplinar*.
- Em vez de meramente descrever estruturas do discurso, a ACD procura *explicá-las* em termos das propriedades da interação social e especialmente da estrutura social.
- ACD enfoca, mais especificamente, os modos como as estruturas do discurso produzem, confirmam, legitimam, reproduzem ou desafiam as relações de *poder* e de *dominação* na sociedade (VANDJIK, 2008, p.115-116).

Para fazer uma análise crítica, o analista deve ter seu ponto de vista formado em relação às transformações ocorridas na sociedade e nos problemas nele encontrados. Embora seja conhecedor das ideologias opostas, é necessário que encare sua visão de forma a defender um lado ou outro; afinal, para uma análise crítica, não há neutralidade. Um analista crítico deve ter em mente alguns fundamentos:

- 1) A ACD aborda problemas sociais; 2) As relações de poder são discursivas; 3) O discurso constitui a sociedade e a cultura; 4) O discurso realiza um trabalho ideológico; 5) O discurso é histórico; 6) A relação entre texto e sociedade é mediada; 7) A análise do discurso é interpretativa e explanatória; 8) O discurso

é uma forma de ação social (VANDJIK e WODAK, 2008, p.115-116).

A ACD, embora não tenha uma teoria pronta, por se tratar das mudanças sociais, se fundamenta nas propostas dos seus fundadores, que entendem não ser uma análise pronta, mas que devem seguir alguns pontos para que se compreenda como ACD, principalmente em relação às abordagens discursivas, problemas sociais e abusos de poder.

VanDijk inicialmente chamava a atual ACD de Estudos Críticos do Discurso (ECD), enfatizando que esses estudos “devem ser capazes de contribuir para a mudança social” (VANDJIK, 2008, p.17).

Compreendendo que estudos sobre a sociedade, seu discurso e transformações são principais ferramentas de análise crítica social, podemos concluir que a PA proporciona um aprendizado social, pois leva em consideração toda a realidade do aluno, trabalhando não só com o aprendizado do aluno, mas também com o que o aluno vai levar para a sociedade.

Considerações finais

Tanto a PA, quanto a ACD buscam atender e entender o contexto social, fazendo com que a prática social seja de fato levada em consideração, seja pela educação, seja para análises de discursos. Unir a teoria e a prática requer conhecimento além do que esta demandado. Para a PA, interessa conhecer a realidade do aluno, para que o ensino de fato tenha sua função social. Para a ACD precisa conhecer o contexto social para compreender e analisar discursos.

Comparar a ACD de Fairclough (1997, 2001) e Van Dijk (2008), a outros teóricos de linhas diferentes como Freire (1981-1987) e Gimonet (2003), torna a compreensão da pesquisa nas áreas sociais, muito mais relevante.

Apesar de serem teorias distantes, e áreas de estudos diferentes, ambas valorizam e necessitam da sociedade e seu contexto, cada uma em sua ênfase teórica.

É importante enfatizar que a mudança na sociedade é constante, e com isso há a necessidade de compreensão tanto dos fatores que ocasionam tais mudanças estudadas pela ACD, como formas de manter o ensino nessa sociedade de acordo com a realidade vivenciada, cuja qual é tarefa da PA. Pois segundo Freire (1981, p.17) “vale dizer, como seres que, transformando o mundo com seu trabalho, criam o seu mundo.” Ou seja, os seres humanos são capazes de transformar sua própria sociedade, e recriá-la da sua maneira. E nesta perspectiva é que as pesquisas buscam, além de entender as mudanças ocorridas (ACD), orientar nessa nova dimensão estabelecida (PA).

Tanto a ACD, quanto a PA entendem que a língua não é neutra, e que o discurso é produzido a partir de valores ideológicos, criados e recriados com base na realidade do sujeito (Fairclough, 2001).

A PA leva em consideração a realidade do aluno, fazendo com que o discurso se torne real, o aluno é visto como um sujeito incluso a uma sociedade e que necessita ao mesmo tempo adaptar-se e contribuir com ela, no sentido de que seu ensino torna-se prática diária, e sua prática serve como ensino. Assim também a ACD compreende que cada sujeito tem seu lugar social e deve ser analisado em seu contexto, não de forma isolada, pois mesmo no discurso há a reciprocidade de teoria e prática, ou no caso da ACD de discurso e contexto, e vice-versa.

A PA contribui para que os alunos sejam capazes de aplicar o conhecimento à prática, aprender e compreender não só teoria, mas também a prática aplicando-a na sua vida e na sociedade. A ACD auxilia para que o aprendizado e a compreensão possam ser questionados,

aprimorado e compreendido. Duas linhas de pesquisa diferentes, mas que se unem, a partir da necessidade de questionar o mundo e os acontecimentos, e que o contexto interfere diretamente no sujeito e também no seu discurso enquanto sujeito social.

Enfim podemos comparar a ACD e a PA, como duas linhas teóricas diferentes, mas com foco de pesquisa parecida, embora cada uma estabeleça relações de análises diferentes, ambas trabalham com o social, com o sujeito na sociedade, seja pelo discurso, seja pelas mudanças sociais. Entender a ACD e a PA nos proporciona compreender como as mudanças ocorrem na sociedade, além disso, identificar e apreender a lidar com o novo, com novos acontecimentos discursivos e educacionais.

Referências

BRAGA, M. A. N. **Os discursos veiculados sobre a mulher e o negro no livro didático público do estado do Paraná** - língua portuguesa e literatura: ensino médio. Dissertação. Salvador 2013

ESTEVAM, D. O. **Casa Familiar Rural: A formação com base na pedagogia da alternância em Santa Catarina - MFRs: Da origem a atualidade**, Florianópolis, 2001.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Tradução: Izabel Magalhães, Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

_____ Discurso, mudança e hegemonia. In. PEDRO, E.R. (org.). **Análise crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional**. Caminho. Lisboa, 1997.

FONSECA, R. O. Condições de produção do

discurso e formações discursivas: uma proposta de abordagem da práxis discursiva, Revista Icarahy Edição n.04 out.2010.

FRANCO, M.A.S; LIBÂNEO, J. C; PIMENTA, S.G. **As dimensões constitutivas da Pedagogia como campo de conhecimento**. Ano 14 - n. 17 - julho 2011 - p. 55-78, Blo Horizonte, 2011.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 5ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

_____ **Pedagogia do Oprimido**. 17ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GIMONET, J. **Praticar e compreender a pedagogia da alternância dos CEFFAs**, Editora Vozes, Petrópolis - Rio de Janeiro, 2007.

LDB - **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>> acesso em 05.dez.2015

RESENDE, Viviane de M; RAMALHO, Viviane. **Análise do Discurso Crítica**. 2. Ed., 2ª reimpressão. Contexto. São Paulo, 2014.

VANDIJK, Teun A. **Discurso e poder**, Contexto, São Paulo, 2008.

Artigo enviado em: 27/12/2016

Accete em: 27/06/2017

O poder do macho está no cheiro: a constituição do sujeito viril em campanhas publicitárias de perfumes masculinos

p. 94 - 103

Rafael de Souza Bento Fernandes ¹
Francisco Vieira da Silva ²

Resumo

À “luz da arqueologia do saber”, particularmente do conceito de “função enunciativa” de Michel Foucault, objetiva-se analisar a materialidade linguística e imagética de campanhas publicitárias de perfumes masculinos, visando compreender o sistema enunciativo que atribui à virilidade características como beleza, força e potência. Esse estudo segue um viés descritivo-interpretativo de natureza qualitativa. As análises denotam que a constituição da virilidade atrela-se à presença de saberes de ordem econômica, pois sugere que a adoção de signos de sucesso (o cheiro) promoverá a ascensão social, bem como a práticas responsáveis por caracterizar o sujeito viril pela marca do desejo e da dominação.

Palavras-chave: Função enunciativa. Virilidade. Campanha publicitária.

THE POWER OF THE MALE IS IN THE SMELL: THE CONSTITUTION OF THE SUBJECT VIRIL IN ADVERTISING CAMPAIGNS OF MALE PERFUMES

Abstract

In the light of Foucault's “archeology of knowledge”, particularly the concept of “enunciative function”, we aim to analyze the linguistic and imagistic materiality of advertising campaigns of masculine perfumes to understand the enunciative system that attributes to virility characteristics such as beauty, strength and power. This study follows a descriptive-interpretative bias of a qualitative nature. The analyzes indicate that the constitution of virility is linked to the presence of economic knowledge, since they suggest that the adoption of signs of success (the smell) will promote social ascension, under the aegis of desire and domination.

Keywords: Enunciative function. Virility. Advertising campaign.

Introdução

O enunciado “Seja Homem!” é um dos mais reiterados da nossa cultura. Ele emerge e circula em diferes campos do saber (como o religioso,

o publicitário, o médico e o saber popular) constituindo conceitos, modelando condutas, circunscrevendo práticas (não) discursivas no rigoroso processo de construção da virilidade masculina. “Rigoroso”, porque, historicamente

1 Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Bolsista da CAPES pelo edital de doutoramento sanduíche (PSDE-2016) no Instituto de Filosofia da Universidade de Coimbra. E-mail: rafaelbfernandes@hotmail.com.

2 Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor Adjunto da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Campus Caraúbas, Rio Grande do Norte. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERJ), Campus Avançado Maria Eliza de Albuquerque Maia (CAMEAM), Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte. E-mail: francisco.vieiras@ufersa.edu.br.

marcado pelo atributo da dominação, há códigos disciplinares, na profusão e dispersão das posições-sujeitos, que definem o que um homem é ou não é.

Reunidos num arquivo³ de enunciados (verbais, imagéticos e fílmicos) de mídia brasileira, a pesquisa de doutorado do primeiro autor, a que esse artigo se vincula, tem por objetivo apreender, explicitar e compreender os processos de subjetivação e de objetivação do sujeito viril da/na contemporaneidade, o que aponta para um duplo movimento: 1) um *movimento de reiteração*, de retorno a memórias gregas, latinas e medievais (VIGARELLO, 2013) sobre o estatuto do homem e 2) um *movimento de resistência*, de contraposição, que flexibiliza comportamentos modelares, espaços institucionais e padrões estéticos com a adoção de práticas de cuidado de si diversas (como o uso de produtos de beleza), em sintonia com as exigências do mercado e do consumo.

Essa resistência materializa-se no *slogan* que assina a campanha do perfume masculino Zaad, de 2008, da marca “O Boticário”: “Seja quem você quiser”. O espaço de liberdade das formas de expressão do ser, conforme demarca a análise, é, contudo, paradoxalmente interditado: seja quem você quiser, *desde que*. Nesse sentido, a construção da virilidade nessa propaganda, conforme mostraremos posteriormente, está intrinsecamente relacionada à opacidade do slogan que condiciona a virilidade à compra de um perfume. Outras peças publicitárias concebem a virilidade como um atributo indissociável do poder, do desejo e do consumo, a exemplo das marcas de desodorante *Old Spice* e *Axe*.

Desse jogo de opiniões contraditórias e simultâneas que governam um “sistema geral de pensamento” e estabelecem relações,

aparentemente tão firmes, estáveis entre palavras e coisas (no caso, entre ser homem e ser dominador) é que trataremos neste estudo. Tendo por base os pressupostos teórico-metodológicos da “arqueologia do saber”, em especial do exercício da “função enunciativa”, as perguntas norteadoras do estudo são: como o sujeito viril dominador é “discursivizado” em propaganda de perfume masculino? Que estratégias de saber-poder são mobilizadas na constituição dessas campanhas publicitárias?

No intuito de responder a essas indagações, objetivamos neste texto, por meio da análise da materialidade linguística e imagética de campanhas publicitárias de perfumes masculinos, concebendo-as em sua estreiteza, singularidade e regularidade, investigar o funcionamento dos regimes enunciativos que atribuem à virilidade características como segurança, maturidade, beleza (física e moral), força e potência (financeira e sexual) no âmbito da função enunciativa de tais propagandas (*O Boticário*, *Old Spice* e *Axe*), levando em consideração que os traços específicos da virilidade, de acordo com Baubérot (2013), são produzidos no interior de um contexto cultural, social e político.

Para tanto, em um primeiro momento, teceremos breves considerações teóricas e metodológicas sobre a análise do discurso erigida sobre os pressupostos de Foucault (2008; 2005; 1999) e, em seguida, propomos a análise dos comerciais com base nesse arsenal teórico-metodológico. Na seção final, tratamos de tecer considerações mais gerais sobre os principais aspectos discutidos ao longo do texto.

Um recorte na teoria foucaultiana

3 Segundo Foucault (2008), o arquivo não é descritível em sua totalidade, pois se dá por fragmentos, regiões, níveis; enquanto método, a análise do arquivo, dissipa identidades temporais, rompe o fio das teleologias transcendentais e, principalmente, destrói evidências.

A tônica da pesquisa foucaultiana (2008) é compreender a história dos diferentes modos de subjetivação⁴, levando em consideração a tese de que o sujeito é uma fabricação histórica produzida nas/pelas práticas discursivas. Essas práticas, como conjuntos de regras anônimas, históricas, determinadas pelo tempo e pelo espaço, dão a ver as condições para que haja a irrupção de enunciados, os quais se desenvolvem num campo prolífico de possibilidades.

“Quem somos nós hoje?”, a pergunta de Michel Foucault desloca séculos da história da filosofia na inquietude do diagnóstico do presente. Postura essa que remete ao humanismo kantiano que, levado às últimas consequências, se desfaz, se esvanece (CASTRO, 2014). O sujeito não pode ser o portador último das suas vontades, assim como a língua não é o espelho do mundo; do contrário não haveria desentendimentos ou diferenças culturais. Uma cadeira seria sempre uma cadeira, assim como a paz, para um, não seria a guerra para o outro.

Talvez a enciclopédia de Borges, que classifica os animais em categorias peculiares como “pertencentes ao imperador”, “domesticados” e “desenhados com pincel muito fino de pelo de camelo” (FOUCAULT, 1999), faça todo sentido sob uma dada perspectiva. Com esse exemplo jocoso, Foucault (1999) discute uma questão profunda: as verdades são contingentes e os objetos dos quais tratamos na/pela língua não tem uma existência anterior (essencial, ideal, segundo a tradição platônica), pois se fundam no próprio exercício da “função enunciativa”. Esse “nó numa rede” não acontece de forma caótica, mas corresponde a uma ordem: não é qualquer um, em qualquer lugar que pode dizer

qualquer coisa. Das relações de poder (conceito ressignificado em relação ao quadro ortodoxo da teoria marxista e da teoria hobbesiana) deriva o pressuposto segundo o qual “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2005 p.10).

É incômodo tratar de qualquer questão de acordo com esse viés, porque os conceitos sólidos de “evolução”, “tradição”, “espírito do tempo” e “pensamento” que fundam os modos de definir a história do homem no ocidente não resistem à descrição enunciativa foucaultiana, que recusa continuidades. Nas fissuras dos grandes blocos imóveis, nos interstícios das verdades constituídas sobre os objetos, nas margens do discurso que nomeiam e definem as coisas é que se poderá vislumbrar o funcionamento das práticas discursivas que governam a possibilidade de formulação, circulação e apropriação dos discursos.

Para Veiga-Neto (2014),

A crítica foucaultiana é uma crítica da crítica, que está sempre pronta a se voltar contra si mesma para perguntar sobre as condições de sua própria racionalidade. Nesse sentido, é uma crítica cética e incômoda: ela mais pergunta – até mesmo sobre si mesma – do que explica. Ela torce e se retorce sobre ela mesma, revisando-se e desconstruindo-se permanentemente. Em outras palavras, “ao invés de tomar a forma de uma explicação de por que motivos devemos recusar os limites de nosso presente, essa crítica é uma análise dos nossos próprios limites”. Por isso, costume chamá-la de hiper crítica. (VEIGA-NETO, 2014, p.24).

Castro (2014) resume as relações entre os saberes, os poderes e a constituição de uma ética

4 Conforme Revel (2011), o termo “subjetivação” designa o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito ou, mais exatamente, a constituição de uma subjetividade em Foucault. Esse processo é duplo: por um lado, refere-se aos modos de objetivação que transformam seres humanos em objetos do/no discurso, assim como às práticas de cuidado de si, que permitem ao ser humano se constituir como sujeito de sua própria existência. Nesse estudo, focaremos o primeiro aspecto.

de si numa única problematização que orientou todo empreendimento de Foucault: “como foi possível o que é?”. Essa é a “aventura” do filósofo, que levou a cabo o projeto genealógico nietzschiano: há que se cavar até encontrar as “gêneses históricas” que relacionam um objeto ao que se diz que ele é (regulado por regimes de verdade) sabendo que a origem, nos meandros da experiência multifacetada e absolutamente complexa do homem, é irrecuperável, porque a “chave universal”, o “segredo de todas as coisas” sequer existe, senão como discurso.

O elemento último, indecomponível, suscetível de ser isolado em si mesmo e capaz de entrar em jogos de relação com outros elementos (“um grão na superfície de um tecido”) em planos de repetição e em formas de acúmulo é o enunciado, o “átomo do discurso” (FOUCAULT, 2008, p.90). São hipóteses sobre a definição do conceito: 1) o enunciado é aquele que, como a frase, tem uma estrutura gramatical coerente com um dado sistema linguístico (em português, sujeito, verbo e complementos); 2) o enunciado se sustenta em um valor de verdade a ele associado (assim, se o sujeito enuncia “O atual rei da França é careca” e o rei da França atual não for careca, o enunciado perde a possibilidade de sentido); 3) o enunciado é um ato de linguagem, que provoca uma ação direta no mundo.

O filósofo falseia as três perspectivas teóricas, argumentando que a gramática, a lógica e a linguística pragmática tomam o enunciado como estrutura quando, em realidade, ele é função de existência de signos que provocam efeitos de sentido conforme critérios (ou “regras de formação”) no interior de uma “formação discursiva”. Trata-se de “uma função que cruza um domínio de estrutura e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos

concretos, no tempo e no espaço”. (FOUCAULT, 2008, p.98). Desse modo, concebemos o enunciado como uma produção verbal □ ou não □ que efetivamente ocorreu, dispensando assim os exercícios de abstração de gramáticas normativas (como “Ivo viu a Uva”), as condições de felicidade em silogismos (como “Todo homem é mortal. Sócrates é homem. Logo, Sócrates é mortal”) e a unicidade de atos ilocutórios justapostos que constituem fórmulas repetíveis (como uma ameaça, uma ordem, uma prece).

Esse movimento analítico pressupõe como ponto de partida a rejeição à tese do sujeito autossuficiente, que enuncia aquém das determinações histórico-culturais nas relações de saber e poder que controlam, selecionam, organizam, redistribuem, por certo número de procedimentos, o que pode e deve ser dito numa conjuntura dada. Ao enunciado se reconstitui o seu caráter de “acontecimento”, isto é, de produção efetivamente materializada num dado material semiológico (como a língua, como o corpo) na especificidade de uma temporalidade e de um lugar. Especificidade que é, contudo, regular, porque, parte de uma série enunciativa convergente. Assim, nenhum discurso está fora de “regras de formação” que circunscrevem referenciais, modalidades enunciativas, campos associados e superfície de inscrição em comum, ou seja, que coaduna a dadas “formas de veridicção” no estabelecimento de práticas sociais (discursivas), que sustentam / que são sustentadas pelo verdadeiro da época.

Segundo Deleuze (1992), não buscamos origens perdidas ou rasuradas, mas pegamos as coisas de onde elas crescem, pelo meio: “rachar as coisas, rachar as palavras”. (DELEUZE, 1992, p.109). Pesa, na análise, as condições de (co) existência, possibilidade e emergência de séries

4 Voltaremos a isso mais abaixo na análise de dados.

enunciativas que “caminham juntas” em uma mesma direção como é o caso, por exemplo, da relação, aparentemente tão firme e forte, entre os conceitos de homem, de virilidade e de dominação. Não é uma relação natural (biológica), óbvia ou psicológica; é construída, é histórica: temos que escavá-la no “sítio arqueológico” a que chamados de discurso.

A virilidade na constituição de campanhas publicitárias de perfume para homens

Há três reflexões que Foucault (2008) detém-se quando trata da descrição enunciativa. A primeira se refere ao efeito de *raridade* do discurso: nem tudo é dito, ao contrário, é muito pouco o que se diz. Há que se analisar as regras de aparição e as condições de apropriação (no jogo político das relações de poder) desse bem finito, limitado, desejável e útil. A segunda diz respeito à *exterioridade* do discurso; há que se retomar enunciados conservados ao longo do tempo e dispersos no espaço sabendo que não se trata da busca de uma origem (como enfatizamos), mas de segui-lo na espessura da história. A terceira complementa a reflexão salientando que o arqueólogo do saber (leiamos, o analista do discurso) deve descrever os enunciados não como uma totalidade fechada de significação, mas como figura lacunar e retalhada, cuja densidade implica uma forma específica de *acúmulo*.

Sob a perspectiva de análise de acúmulos, constatamos que representações de virilidade em sentido tradicional (homem heterossexual, viril e dominador) são efervescentes nas mídias

brasileiras contemporâneas. É o caso da marca de desodorantes *Old Spice* que, segundo a fabricante, mescla eficiência e proteção com fragrâncias que “despertam o lado mais masculino de cada homem”.

Em 2014, a linha de produtos foi trazida ao Brasil e a publicidade promovida pela P&G no país foi intensa. Para citar algumas dessas técnicas de divulgação, no *site oficial*⁵ o leitor navega no extraordinário mundo do “homem Homem”, como se estivesse seguindo um mapa virtual do tesouro, cujo percurso começa e termina na “Ilha do Cabra Macho”. No item “Homenidade”, somos encaminhados pelo hiperlink⁶ à página oficial da rede de relacionamento *Facebook*, onde se pode criar o “RG de Homem”. A brincadeira consiste num teste de perguntas, a saber:

- 1) Você sabe o que é uma chave Phillips?
- 2) Você já fez o carro pegar no tranco?
- 3) Você conhece mais de cinco cores?
- 4) Você conhece a regra de impedimento?
- 5) Você teria um leão como animal de estimação?

Não é possível “errar” as questões de sim ou não, já que se você “erra”, recebe mensagens como “Tente puxar pela memória”, “Ops! O verdadeiro homem deve saber a resposta!” e “Que foi, tá com medinho?”. Desse modo, o “homem Homem” (negação do “homem não Homem”, com destaque ao agá maiúsculo, como ocorre na propaganda) é caracterizado como aquele que sabe usar ferramentas (1), entende de mecânica de veículos (2), conhece/gosta de futebol (4), não se atém a detalhes (femininos?) como cores (3) e, como item absurdo, é capaz de dominar um leão (5) - “o rei da floresta”, que, metaforicamente

5 Disponível em: www.homenidade.com.br. Acesso em: 01. fev. 2016.

6 Hiperlink significa qualquer coisa que se coloca em uma página da web e que, quando clicada com o lado esquerdo do mouse, abre uma página diferente, ou um lugar diferente, da internet. A página diferente pode ser do próprio site ou de outro site. Disponível em: < <http://www.otimizacao-sites-busca.com/links/hlink.htm>>. Acesso em 01 fev. 2016.

empresta as características de ferocidade e realza ao dono.

Na campanha da marca *Old Spice*, disponível no *YouTube*⁷, é possível notar o recrudescimento dessa construção do sujeito viril. Assim, o comercial traz como garoto-propaganda o ator Terry Crews, famoso por ter interpretado Julius Rock na série televisiva *Todo mundo odeia o Chris* (2005-2009). No vídeo, o ator aparece olhando para a câmera, com uma embalagem do desodorante numa das mãos e com o corpo musculoso à mostra, como se estivesse num vestiário. O ator, ao anunciar o produto, percebe que está sendo dublado e por causa disso irrita-se. Exibindo os bíceps, solta um grito forte a ponto de quebrar a parede ao fundo. Ao temer o grito de Terry Crews, o dublador sai discretamente. O ator assume inteiramente a cena, argumentando que pode muito bem expressar-se em português.



Figura 1: Campanha *Old Spice*

Ao usar da força física e do grito para solucionar algo que o incomodava, o sujeito que encena na propaganda acentua os traços de que o comercial se vale para produzir determinados efeitos de sentido. Entendendo que o músculo, conforme enfatiza Courtine (2013), é um modo de vida e o trabalho da imagem viril uma aplicação de todos os instantes, podemos

destacar que o comercial constrói verdades para os consumidores do desodorante, ao associar a força física e a violência como componentes indissociáveis do sujeito viril dominador. O ator, ao romper com as dificuldades do idioma, metonimicamente sinaliza para o fato de que os consumidores do *Old Spice*, ao adotarem posturas firmes e enérgicas, conseguirão enfrentar qualquer empecilho que vier, pois a coragem e a audácia constituem características inerentes ao homem de verdade (o homem Homem).

Além disso, uma possibilidade de leitura é que se associa à imagem do ator a figura protetora do pai do personagem título da série antes mencionada. Nesse sentido, o comercial atualiza um discurso que acentua o patriarcalismo, restituindo ao homem a função de chefia na constituição do núcleo familiar, imagem constantemente esmaecida, devido à irrupção considerável de discursos que apontam para a formação de arranjos familiares descolados da liderança masculina.

Se há uma radicalização estereotipada na campanha *Old Spice*, anterior a ela, em 2010, as campanhas do desodorante *Axe* (da *Unilever*) já investiam no mote “Efeito *Axe*”⁸. Uma série de pequenos comerciais da citada marca promete: caso o sujeito utilize o desodorante para as axilas em conjunto com o perfume corporal, “começa a acumular mulheres”. A voz do rapaz interdita o narrador: “sim, parece ótimo, mas eu demoro muito pra me vestir de manhã”. Na cena que se segue ao enunciado, aparecem diversas belas mulheres usando as camisas do rapaz (eis a “dificuldade” a que ele se refere), abertas o suficiente para que vejamos as *lingeries*.

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xX6Ho5C3TAE>>. Acesso em: 30 abr. 2017. Recorte (5”).

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xtzFjltPpZ8>>. Acesso em 10 jan. 2016. Recorte (47”).



Figura 2: Campanha Axe

O “efeito Axe” consiste em deixar as mulheres sexualmente excitadas ao ponto de, contrariando um aspecto sociocultural brasileiro, não se importarem em dividir o parceiro poligâmico. O exercício hiperbólico de linguagem (re)constrói, assim, pela regularidade das formas acúmulo de mídia brasileira contemporânea o sujeito viril (moderno), cuja característica que o faz merecedor do adjetivo é a prática de sedução do gênero oposto; sedução, por sua vez, que está condicionada ao uso do desodorante. Assim, o jovem que aparece usando o produto *a priori* não possui atributos físicos que seriam responsáveis por uma virilidade intrínseca: trata-se de um rapaz magro e destituído de um charme arrebatador. Todavia, a propaganda acena para um quadro no qual essas características desabonadoras convertem-se num potencial atrativo para o sexo feminino. Como num passe de mágica, o “efeito Axe” insere o sujeito comum num conquistador nato, num homem irresistível. Esse efeito não é uma novidade de nosso tempo: conforme Thuillier (2013), a própria palavra “viril” deriva do termo latino “vir” (do qual deriva também “virtude”) que designa, na linguagem popular romana, “meu homem” em referência à carnalidade e ao sexo.

Ainda sobre o efeito Axe, convém destacar que a imagem das mulheres seminuas, vestindo

as camisas, aciona, num domínio de memória (FOUCAULT, 2008), enunciados imagéticos já vistos, especialmente no âmbito do audiovisual, em filmes e na televisão. Noutras palavras, a mulher portar a roupa do homem, especialmente a camisa, é sinônimo de um domínio masculino sobre o corpo feminino. Uma imagem já cristalizada na memória leva-nos à figura feminina vestindo a camisa do homem numa situação pós-sexo – lugar comum já bastante assentado. No caso do comercial, o fato de haver várias mulheres trajando essa peça do vestiário masculino implica considerar o poder de influência do jovem que usa Axe, pois este possui várias mulheres a seu dispor, donde se supõe que o consumidor do produto em questão tem a possibilidade de estar acompanhado de uma porção de mulheres, em virtude do efeito proveniente do desodorante.

A condição de homem (Homem) está constantemente à prova. Em 2008, quando do lançamento do perfume masculino Zaad⁹, a empresa *O Boticário* desenvolveu, em parceria com a agência *02 Filmes*, um comercial no qual Marília Gabi Gabriela, famosa apresentadora de televisão, entrevista um rapaz anônimo, que é, em termos discursivos, ao mesmo tempo, corporificado e incorporal. Corporificado porque, apesar de só aparecer de costas para a câmera, a postura, a roupa e o penteado personificam (projetam sobre a carne) signos de sucesso (financeiro). Incorporal, porque os discursos que o associam à virilidade o apresentam como um lugar vazio, que o espectador poderá vir a ocupar (tal é o efeito de sedução, característico do discurso publicitário). Vejamos alguns fotogramas, retirados do vídeo do comercial, disponível no *YouTube*¹⁰ :

9 Segundo revista eletrônica, “desenvolvido para homens sedutores que gostam de fragrâncias sofisticadas e marcantes, o Zaad – que significa a Semente dos Sonhos – foi desenvolvido pelo renomado perfumista Thierry Bessard, que imprimiu sofisticação e masculinidade às suas notas, criando uma fragrância rica, exclusiva e inovadora formada por matérias-primas de diversas partes do mundo”. Disponível em: < http://nadiatimm.com/Joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=192> . Acesso em 10 jun. 2016



Figura 3: Campanha Zaad

Na entrevista, a apresentadora introduz a biografia do homem com quem fala, mas, hesitante, perde-se em falas vazias e reiterantes:

Você começou nessa sua profissão muito cedo, muito jovem, né!? Você é do interior e aí vem pra cidade grande pra, pra capital (...) porque você resolveu que... Você resolveu que... hã... pra começar [...]. (Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=o4cN0bDGoRA> > Acesso em 10 jan. 2016).¹¹

Linguisticamente, as marcas “né” e “hã”, bem como as pausas e as repetições materializam uma quebra de expectativa do que seria uma entrevista profissional, de altíssimo controle dos enunciados orais que costuma suprimir os elementos de informalidade. O olhar que a atriz/apresentadora projeta sobre o homem (que aparece o tempo todo de costas para o observador no comercial), contudo, não revelam um estado de nervosismo. Revelam um estado de perda de controle, que se processa, como descobrimos na

seqüência do comercial, pelo cheiro do perfume *Zaad* (metonímia do homem) – o qual nem mesmo Marília Gabriela, ícone de sucesso, consegue resistir sem se desconcentrar.

É o que divulga a campanha: “Deixe até mesmo as mulheres mais seguras, inseguras”, afinal, “Você pode ser o que você quiser” e você, certamente (dadas às condições de existência enunciativa), quererá ser aquele homem. Status que só poderá obter caso compre o perfume, materialidade significativa de sofisticação e de dinheiro (logo, de sucesso). Trata-se, assim, de uma liberdade construída no/pelo discurso: “seja quem você quiser”, a qual, no entanto, resvala em uma série de prerrogativas: seja quem você quiser, *desde que*: 1) seja heterossexual, 2) seja um conquistador, 3) domine a mulher pela insegurança que lhe é devida, 3) tenha o cheiro de perfume caro e prove, assim, que é bem-sucedido e, portanto, desejável – mais do desejável, irresistível.

Uma leitura possível indica que, em virtude das condições de possibilidade e de irrupção dos enunciados em análise, saberes de ordem econômica incidem sobre a prática da conquista, na medida em que o sucesso pessoal é também o sucesso financeiro. Segundo as formas de veridicção desse discurso, as mulheres se apaixonaram por homens tendo por base os signos de valor que eles ostentam (no caso, o cheiro do perfume caro *Zaad*), algo que as faz perder o controle da situação e dos (desejos de) seus corpos (é o “efeito Axe”). Ser homem envolve, nesse quadro de inter-relações culturais, ser o protetor da família e o provedor do lar, pois é o sucesso econômico que alavanca o sujeito à condição de dominador. As campanhas analisadas, a um só

10 Disponível em: Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=o4cN0bDGoRA> > Acesso em 10 jan. 2016. Recorte 1 (2”). Recorte 2 (20”). Recorte 3 (24”). Recorte 4 (27”) Recorte 5 (28”). Recorte 6 (30”).

11 Em função dos limites e propósitos desse trabalho, não se teve o cuidado de propor uma transcrição de fala oral metodologicamente apurada como se faria em Análise da Conversação, por exemplo.

tempo, garantem a manutenção de uma virilidade congênita (*Old Spice*) e acionam traços viris como a força, a potência e a dominação, por meio do domínio sobre o corpo feminino do ponto de vista da sexualidade (Axe) e do charme obtido por meio do uso do perfume anunciado (*Zaad*).

Considerações finais

As inquietações que nortearam a emergência do estudo ora apresentado foram as seguintes: como o sujeito viril dominador é “discursivizado” em propaganda de perfumes masculinos? Que estratégias de saber-poder são mobilizadas para a constituição dessas propagandas? Isso leva-nos a indagar também: por que ressurgem, nas mídias do Brasil das primeiras décadas do século XXI, o homem dominador? Subjetividade essa tantas vezes problematizada, negada e, paulatinamente, esvaziada (NOLASCO, 2001) por vozes que previram/vivenciaram seus poderes e perigos, que bradaram contra seu sistema articulado de opressão e que se ofenderam contra os abusos de suas insígnias, nomeando-as de “racismo”, “misoginia”, “machismo” e “homofobia”.

É mister compreender, no interior dessa “batalha discursiva”, a constituição da virilidade masculina. Parafraseando Corbin (2013), desde a mais tenra idade o menino deve endurecer-se. Muitas vezes, precisa suportar a separação da mãe e da família, provar sua capacidade de vencer a dor e o frio, reprimir as lágrimas, receber, sem pestanejar, punições e maus-tratos. Desde a infância ele se acha confrontado com cenas de violência. É o homem, no “triunfo da virilidade do século XX”, que deverá resistir ao cansaço físico, executar tarefas perigosas, defender o país quando dele se precisa e sustentar os seus para que não morram de fome.

Sob essa perspectiva, a injunção “Seja homem!” é tanto um fardo quanto a

manifestação da glória; por isso o homem deve, permanentemente, manifestar a virilidade por seus atos. Nessa perspectiva, a virilidade se identifica com a superioridade, a força, a honra, o autodomínio, com o saber morrer por seus valores. A virilidade se realiza na exploração e na conquista de territórios, na colonização, em tudo aquilo que demonstra domínio sobre a natureza, na expansão econômica. Em tudo aquilo que constituiu a grandeza (CORBIN, 2013).

O verdadeiro da época, atravessado por memórias gregas, latinas e medievais acerca do homem e cindido por um dado estado de saberes dos domínios médico (afirmação do vigor de traços anatômicos do corpo do soldado), religioso (de centralidade masculina no seio da família) e econômico (função de provedor do lar), prevê, segundo uma leitura possível, cinco características que definem a relação virilidade-dominação, quais sejam: poder, força, beleza (física e moral), segurança e maturidade. Esses traços remanescentes de continuidades temáticas, de translações de conceitos e de formas de acúmulo de (co)existência histórica constituem o arquivo - um sistema de enunciabilidade (“laços entre palavras e coisas”) sobre o qual a pesquisa se ocupa.

Como salientamos acima, é um jogo contraditório e simultâneo de opiniões que governam uma forma de racionalidade do tempo presente. Assim, nas campanhas do *Old Spice*, do Axe e do *Zaad*, figuram formas de existência do sujeito viril marcadas pelo desejo e pela dominação, os quais constituem o *leitmotiv* das estratégias de *marketing* encetadas pelo discurso publicitário no processo de construção de verdades para o homem. Uma característica como o cheiro, num olhar mais apressado, poderia parecer banal e/ou desprezível. No entanto, esse item é capturado pelas estratégias de saber-poder como um índice por meio do qual se constitui a subjetividade do

homem na atualidade. Noutras palavras, conforme afirmamos no título deste texto: “o poder do macho está no cheiro”.

Referências

BAUBÉROT, A. Não se nasce viril, torna-se viril. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. C. de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p.189-220.

CASTRO, Eduardo. **Introdução a Foucault**. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014 (Filô/Margens).

CORBIN, A. A virilidade reconsiderada sob o prisma do naturalismo. In: CORBAIN, Alain [et al]. **História da Virilidade – 2**. O triunfo da virilidade: o século XIX. Trad. João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p.13-34.

COURTINE, J. J. Robustez na cultura: mito viril e potência muscular. In: CORBIN, A.; _____; VIGARELLO, G. **História da virilidade**. v. 3. Trad. Noéli C. de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 554-578.

DELEUZE, G. Rachar as coisas, rachas as palavras. In: _____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. (Coleção Trans).

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura

Fraga de Almeida Sampaio. 25ª. Ed. São Paulo: Layola, 2005.

_____. **Arqueologia do Saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

NOLASCO, S. **De Tarzan a Homer Simpson**: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. (Gênero Plural).

REVEL, J. **Dicionário de Foucault**. Trad. Anderson Alexandre de Silva. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

THUILLIER, J. P. Virilidades romanas: vir, virilitas, virtus. In: CORBAIN, Alain [et al]. **História da Virilidade – 1**. A invenção: da Antiguidade às Luzes. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p.71-122.

VEIGA-NETO, A. **Foucault & a educação**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

VIGARELLO, G.. A virilidade, da Antiguidade à Modernidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (coords). **História da virilidade**: A invenção da virilidade – da antiguidade às luzes. Trad. Francisco de Morás. Petrópolis: Vozes, 2013, p.11-17.

Data de aceite: 20/07/2017

Data de publicação: 01/08/2017

Representações de Simón Bolívar: de herói da independência para simplesmente humano

p. 104 - 114

Diana Milena Heck¹

Resumo

Simón Bolívar foi e ainda é um nome que evoca o mito e um dos principais heróis do processo de independência das colônias espanholas na América Latina. Levando em consideração o fato histórico e a importância da figura de Bolívar para os Estudos Culturais, pretende-se desenvolver neste trabalho uma comparação entre o romance *O General em seu labirinto*, de Gabriel García Márquez (1989) - que traz um outro olhar dessa figura real e histórica, retirando o caráter de mito e transformando-o em humano - e o filme *Libertador* (2013), - que preserva a imagem que a História desenhou de Bolívar - a fim de perceber como ocorre a desconstrução da figura heroica e histórica de Simón Bolívar pela obra do escritor colombiano, e, ao mesmo tempo, a valorização da personagem enquanto mito histórico e herói da independência, na obra cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema. Desconstrução. Literatura. Representação. Simón Bolívar.

REPRESENTATIOS OF SIMÓN BOLÍVAR: FROM INDEPENDENCE'S HERO TO A SIMPLY HUMAN

Abstract

Simón Bolívar was and still is a name that evokes the myth and one of the main heroes of the independence of the Spanish colonies process in Latin America. Taking into account the historical fact and the importance of Bolívar for the Cultural Studies, pretend to develop in this paper a comparison between the novel *The General in His Labyrinth*, by Gabriel García Márquez (1989) - which brings another look at this real figure and historical, removing the myth of character and turning it into human - and the film *Libertador* (2013) - which preserves the image that history drew Bolívar - in order to understand how does the deconstruction of the heroic and historical figure of Simón Bolívar the work of the Colombian writer, and at the same time, the appreciation of the character as historical myth and hero of independence, in the cinematographic work.

Keywords: Cinema. Deconstruction. Literature; Representation. Simón Bolívar.

Introdução

Quando se fala no descobrimento da América aborda-se, geralmente, como Colombo fez para chegar até essa nova terra e conquistá-la. Apesar de hoje ser muito evidenciada a condição

da conquista, pela extrema violência, ainda se comemora mais do que se denuncia tal fato histórico. Naturalmente, o indivíduo que reside no espaço que compreende a América Latina, é fruto de um processo e de uma educação colonizadora, sendo, talvez por isso, condicionado a acreditar

¹ Doutoranda em Letras, área de Concentração Linguagem e Sociedade, sob a orientação da Prof^ª Dr Regina Coeli Machado e Silva, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

que a conquista da América foi um fato histórico de relevância heroica e que sem tal acontecimento não estaria neste espaço e talvez nem existisse.

A educação e o pensamento não foram condicionados para que a povo, que hoje vive neste espaço, pensasse no que de fato aconteceu para que Colombo chegasse a essa região. Já era um espaço conhecido? Os conquistadores sabiam que encontrariam muitas riquezas?

Na realidade, o descobrimento da América, chamado de “Novo Mundo”, aconteceu por um acaso, pois a ideia inicial de Colombo era chegar até as Índias por uma nova rota, lugar no qual os espanhóis e portugueses iam buscar ouro e especiarias não existente na Europa.

Essa importante expedição, liderada por Colombo, chega ao “Novo Mundo” em 1492. A partir desta data, sabe-se que o resultado desse novo achado não foi nada agradável para o povo que já habitava esse espaço.

Violência, dizimação de todo um povo e cultura, imposição da língua, da religião, regime de escravidão, sentimento de inferioridade são marcas que perduram até hoje no cerne da cultura e História da América Latina.

Independente de terem sido os espanhóis ou portugueses, o processo adotado foi violento da mesma maneira e depois de muito tempo calados, enfim, surgem os estudos pós-coloniais que ajudam o sujeito da contemporaneidade a entender a violência sofrida e o preconceito que perduram até hoje em todos os países que foram colonizados ou que colonizaram/escravizaram um povo, como é o caso da escravidão, nos EUA, por exemplo.

Para este trabalho, no entanto, o foco de pesquisa será sobre a América colonizada pelos espanhóis, que hoje compreendem todos os países da América Latina, exceto o Brasil, colonizado pelos portugueses.

Sabe-se que na História da colonização

e, posteriormente, a luta pela reconquista da América, há inúmeras figuras marcantes que contribuíram para ambos os processos. De um lado, Colombo, responsável pelo descobrimento do “Novo Mundo” e, de outro, além de inúmeros homens que batalharam para a retomada de seus territórios, por direito, está uma das personagens mais conhecidas, que é Simón Bolívar.

Além do retrato que a História fez de todas essas figuras lendárias, tem-se, também, a retratação dos mesmos na Literatura, no cinema e nas Artes, em geral.

O foco de pesquisa deste trabalho centrar-se-á na representação de Simón Bolívar na obra cinematográfica, *Libertador* (2013), e na obra literária de Gabriel García Márquez, *O general em seu labirinto* (1989), estabelecendo um estudo comparado entre ambas a fim de perceber como se delinea a figura heroica e humana de um dos mais importantes autores da luta pela independência da América Latina.

Simón Bolívar: menos herói, mais humano

Bolívar, figura lendária na História, conhecido, se não mundialmente, na América Latina como uma das personagens que colaborou com a independência de territórios que estavam sob domínio dos espanhóis, bem como pela fundação de diversas nações, como Venezuela, Colômbia, Peru, Equador e Bolívia, contribuindo, assim, com o processo de descolonização desses territórios, que outrora haviam sido tomados pelos espanhóis sob violência e tirania.

Com tantos fatos importantes e tantas conquistas, impossível essa figura não ser descrita com o mesmo louvor de todos os heróis mundiais. Bolívar representa, até hoje, o ideal de herói da reconquista, da independência das colônias espanholas para se tornarem novamente livres.

Ele está no mesmo patamar, senão acima, da representação da Princesa Isabel, no Brasil, que atuou na libertação dos escravos, ou de Abraham Lincoln, pela emancipação dos mesmos, nos EUA. A representatividade dessas figuras é de extrema importância para a História dessas nações, pois são um marco de ruptura de condições de escravidão, servidão, colonização e, conseqüentemente, extrema violência e desumanização de uma parcela da sociedade que, simplesmente, não tinha o direito de ser denominado como ser humano.

Filho de aristocratas espanhóis, Bolívar era um homem que vinha de uma classe social elevada e, conseqüentemente, teve acesso à educação. Era um homem culto e com uma situação financeira confortável. Muito se admirou que um homem nessa posição fosse capaz de largar sua vida, cuidando de fazendas, e partir para uma “guerra” pela retomada do direito ao território que o povo da América Latina havia perdido com a chegada dos espanhóis, em 1492.

Na página do *Memorial da América Latina*, Bolívar é descrito como um homem que

[...] colocou em prática na América ideias de Rousseau, Hobbes e outros filósofos do Iluminismo. Foi fortemente influenciado pelos ideais das Revoluções Americana e Francesa. Descrito por seus biógrafos como homem de pensamento rápido, estratégia mais diplomática e econômica do que bélica [...] (MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA, [s.d.]).

Pela descrição realizada, é possível entender que Bolívar detinha um bom conhecimento de importantes pensadores e os utilizava em suas estratégias para realizar a revolução na A. L.², portanto, vê-se que era um homem que, assim como descrito acima, utilizava mais a razão intelectual do que, propriamente, estratégia de guerra em seus combates.

Gilberto Maringoni, no artigo *O Bolívar Simbólico*, argumenta que a figura do libertador é até hoje utilizada por diversos políticos da A. L., como, por exemplo, por Hugo Chávez, que diz que as ideais que movem seu governo são inspiradas nas de Bolívar.

Mais além, Maringoni argumenta que hoje instaurou-se um culto à imagem e aos ideais do libertador e que

[...] Bolívar não é uma criação ficcional, fruto de um patriotismo exacerbado em alguns países. É mais do que isso. Ele constitui uma necessidade histórica e um recurso destinado a compensar o desalento causado pela frustração de uma emancipação nacional que não se completaria. Bolívar seria o elo histórico com um ideal de soberania, liberdade e justiça. Daí sua força, tanto política quanto como objeto de veneração quase religiosa (MARINGONI, [s. d.], p. 01).

Se essa é uma demonstração do que representa a figura de Bolívar no imaginário da população e na política, tem-se outra representação do mesmo na Literatura, feita por Gabriel García Márquez.

A obra, *O general em seu labirinto* (1989), não retrata toda a vida de Bolívar e nem seus dias mais áureos. A narrativa começa quando já haviam terminado as batalhas mais importantes de Bolívar. Gabriel García Márquez relata sua última viagem pelo rio Magdalena, já muito doente e prestas a morrer. Essa fase é a menos conhecida da vida de Bolívar, por, justamente, não haver mais fatos importantes para serem documentados pela História, esta que não se preocupa com o indivíduo, em particular, mas que evidencia a vida e os feitos de uma coletividade, o que dificulta uma sondagem mais precisa de autores para a composição dessas personagens históricas, pois os documentos oficiais não se atém a particularidades da interioridade humana.

2 Sigla para América Latina.

Bolívar falece em 1830, aos 47 anos, portanto foi um homem que realizou grandes feitos em pouco tempo de vida, porém, como o romance de García Márquez traz, Bolívar não foi um homem somente ovacionado. Havia quem o odiasse, haviam disputas e rixas políticas, traições, perseguições e, mais do que tudo, muita decepção por parte do general libertador, por não ser entendido por muitas pessoas. No próprio romance há passagens que demonstram que a pior coisa para Bolívar era que as pessoas duvidassem dele ou que contassem mentiras a seu respeito e ele, ao saber de alguma inverdade, lutava até o fim para que as mentiras fossem desmascaradas.

A ideia de García Márquez é interessante, pois o retrata além do general vitorioso e valente que fez história. O autor do romance traz à tona um sujeito que, apesar de ter contribuído largamente para a independência da A. L., também tinha defeitos e sentimentos, como qualquer ser humano normal, embora tentasse fazer de tudo para mascará-los.

Antonio Candido (2011), ao falar sobre a personagem do romance, diz que “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido, 2011, p. 55), ou seja, no caso do romance a ser analisado, percebe-se que o autor tentou realizar essa aproximação do Bolívar humano com o Bolívar histórico, adicionando, claro, aspectos fictícios e próprios do autor, que o delineou de uma maneira particular.

Ainda sobre a personagem, Candido comenta que a mesma necessita aparecer com “[...] o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor (CANDIDO, 2011, p. 54). Isso quer dizer, no caso específico d’ *O general em seu labirinto*, que a representação de Bolívar precisa passar essa sensação ao leitor.

Como se trata de um personagem real e histórico, o autor teve que trabalhar com muitos elementos que já foram construídos sobre essa figura, ou seja, não pôde inventar um personagem de sua própria imaginação, sem ligá-lo a determinados fatos reais e biográficos do Bolívar da realidade. Quando a personagem é um ser real e quando o leitor já conhece algo a respeito dele, o mesmo já vem com uma imagem do sujeito representado e, ao ler a obra, acrescenta as características do autor, mas para que o leitor aceite como verdade o que está lendo, como Candido comenta, não pode haver uma grande distância da retratação da personagem com a realidade documentada sobre a mesma.

Como o romance retrata os últimos tempos de vida do general, mais ou menos o último ano, já no início há uma descrição do general, que acabava de completar 46 anos:

Completara quarenta e seis anos no último mês de julho, mas já sua áspera grenha caribe ficara cinzenta: tinha os ossos desmantelados pela decrepitude prematura, e todo ele se via tão desfeito que não parecia capaz de durar até o próximo julho (GARCÍA MÁRQUEZ, 2000, p. 12).

Percebe-se, pela descrição, que o general, como Bolívar era conhecido e chamado, já caminhava para a morte, como ocorreu um ano depois. O que chama a atenção é a maneira com que García Márquez descreve Bolívar. A Professora Dra. Evely Libanori (2002), sobre a retratação da personagem no romance, diz que:

O que se constrói, neste romance, portanto, não é a figura do militar intrépido e glorioso em suas conquistas, embora esta figura não seja negada enquanto passado. Trata-se de contar, não a vida do general mitificado, excessivamente registrada em documentos históricos, mas de contar aquilo que não interessa para os anais históricos: a luta de Bolívar contra a indigência do corpo, em duelo inconsciente com seu destino (LIBANORI, 2002, p. 02).

A esta altura o general já estava disposto a abandonar o pouco poder que ainda lhe restava e deixar a Colômbia, embarcando para a Europa. Já estava desenganado, não tinha muitos a quem confiar e, mesmo todos sabendo que andava como um moribundo, ainda tinha inimigos dispostos a armar atentados contra sua vida, principalmente o general Santander, apontado, no romance, como uma das principais inimizades do general na época em que história se passa.

Santander não desperdiçava oportunidades de difamar o general, principalmente quando este fracassava em alguma batalha, como, de fato, ocorreu. Sabe-se que Bolívar não era tão bom estrategista de guerra como o era intelectualmente. No romance há a seguinte passagem sobre as “falhas” do general durante as guerras da independência: “desde antes da vitória se dizia que pelo menos três batalhas tinham sido pedidas nas guerras da independência porque ele não estava onde devia, e sim na cama de uma mulher” (García Márquez, 2000, p. 119).

Esse era o maior motivo, segundo os inimigos, para os fracassos em batalhas do general: as mulheres. Segundo sua história, Bolívar foi casado, mas por pouco tempo, pois sua esposa falece e depois tem sua vida rodeada de várias mulheres, muitas passageiras, mas houve quem ficasse famosa por lutar ao seu lado, chamada Manuela Sáenz que, “além de ser a última mulher com que manteve um amor continuado desde a morte de sua esposa, vinte e sete anos antes, era também confidente, a guardiã de seus arquivos e sua leitora mais emotiva” (García Márquez, 2000, p. 31). Manuela também é uma figura histórica e revolucionária conhecida por atuar na luta pela independência das colônias espanholas.

No decorrer do romance, Gabriel García Márquez vai contando a última aventura do general, a maneira como lidava com seus inimigos e, mais do que tudo, retrata a vida de um homem

que driblava, diariamente, a inimiga morte.

Todos já suspeitavam do fim do general, inclusive o narrador anuncia que seu fim está próximo. O único que não se dá conta de sua situação é o próprio Bolívar, que ainda está muito associado aos planos social e físico para pensar na sua própria morte, como um processo ontológico.

Essa ideia de não pensar, não aceitar o próprio fim foi um processo histórico, cultural e social instaurado no Ocidente. Com o advento da Modernidade, maior era o medo e o afastamento desse acontecimento biológico que todo ser vivo está fadado, portanto, aceitável a ideia do general demorar a aceitar sua real situação, afinal de contas, não lhe é natural pensar no próprio fim, ainda mais sendo uma figura tão importante no cenário da A. L. e ainda tão jovem.

Para que se tenha noção do definimento do general, o autor rememora, em alguns momentos, os tempos áureos do mesmo como “nos primeiros anos de poder [em que] o general não perdia ocasião de oferecer banquetes concorridos e esplêndidos, incitando os convidados a comer e beber até a embriaguez” (García Márquez, 2000, p. 76) para compará-los ao momento preciso que García Márquez queria destacar da vida de Bolívar, ressaltando que “desse passado régio lhe ficaram os talheres pessoais com seu monograma gravado [...]” (García Márquez, 2000, p. 76), ou seja, os tempos de glória já não existiam mais, por uma questão de abalo do poder, inimigos e, mais do que isso, pela saúde, que já não colaborava com os exageros antigos do general.

Em outros momentos, Bolívar parecia contradizer tudo o que seu aspecto físico aparentava, como quando, por exemplo, o general e sua comitiva estavam em Honda e recebeu um convite para um passeio e José Palacios, seu fiel companheiro, se surpreendeu pelo general aceitar e, mais ainda, por descer uma galeria subterrânea. Mais do que isso,

[...] no caminho de volta, embora tivesse febre alta e a cabeça estalando de enxaqueca, resolveu nadar num remando do rio. [...] nados sem cansaço durante meia hora, mas os que viram suas costelas de cachorro e suas pernas raquíticas não entenderam como podia continuar vivo com tão pouco corpo (GARCÍA MÁRQUEZ, 2000, p. 79).

Em outro momento, na mesma cidade, Bolívar rememorou seus velhos tempos em bailes, nos quais era o último a ir embora, dançando com todas as mulheres que lá estavam e desejassem valsar com ele. No fragmento abaixo nota-se que em algumas circunstâncias o general buscava forças para manter a aparência de ainda ser um homem firme, com saúde.

Na última noite em Honda já tinha as forças tão reduzidas que precisava se refazer nos intervalos aspirando os vapores do lenço embebido em água-de-colônia, mas valsou com tanto entusiasmo e com maestria tão juvenil que, sem querer, destruiu as versões de que estava à morte (GARCÍA MÁRQUEZ, 2000, p. 81).

Já instalado em Turbaco, há outras descrições do aspecto físico do general que demonstram o definhamento de seu corpo, como se a aparência, cada vez pior, demonstrasse qual a distância que este estava de sua própria morte.

Em um encontro com os três *juanes*³, do partido bolivarista, o general, ao aparecer diante deles, os impressionou, pois seus

[...] ossos eram visíveis através da pele, e não conseguia fixar o olhar. Devia ter consciência do fedor e da quentura de seu hálito, pois tomava o cuidado de falar a distância e quase de perfil. O que mais os impressionou, porém, foi a evidência de que havia diminuído de estatura, a tal ponto que o general Montilla, ao abraçá-lo, teve a impressão de que ele lhe batia pela cintura (GARCÍA MÁRQUEZ, 2000, p. 144).

Se, a essa altura, o general aparentava ser quase um fantasma diante dos demais, isso deveria doer-lhe, pois há indícios na obra de que Bolívar foi um homem muito vaidoso. Vaidade essa que utilizava para aparentar como os pintores, que faziam seus retratos nas épocas gloriosas, o retratavam: “[...] o implantaram na memória oficial com o perfil romano de suas estátuas” (García Márquez, 2000, p. 184), mas com o passar dos anos e o avanço de suas mazelas, não havia mais como mascarar sua aparência carcomida pelas moléstias, pois já não podia apresentar-se como um homem de perfil romano, se nem boa altura lhe restava mais. Aos quarenta e um anos, poucos anos antes de sua morte, o general havia tomado consciência de sua velhice prematura, quando

ainda usava o cabelo comprido até os ombros amarrado na nuca com uma fita, para maior comodidade nas batalhas da guerra e do amor, mas então notou que estava quase branco, e o rosto murcho e triste. [...] Nessa noite cortou o cabelo. Pouco depois, em Potosí, procurando conter o vendaval da juventude a lhe fugir por entre os dedos, raspou o bigode e as suíças (GARCÍA MÁRQUEZ, 2000, p. 190).

Essas mudanças de aparência, que o próprio general provocava em si, além de demonstrarem uma luta pela manutenção do ideal de um general com perfil romano, ao mesmo tempo denotavam que o mesmo estava se entregando, que já não poderia lutar contra o tempo e com as moléstias para ser o mesmo general de outros tempos gloriosos. Bolívar estava se desfazendo de todos os aspectos físicos que o caracterizavam como o El Libertador para se tornar, apenas, Simón Bolívar, um homem, como outro qualquer, que está a caminho de sua morte e que, mais do que tudo, começa a perceber, mesmo sem confessar, que seu fim está próximo.

Porém, mesmo moribundo, Bolívar

3 Juan García del Río, Juan de Francisco Martín e Juan de Dios Amador.

conseguiu chegar ao seu aniversário de quarenta e sete anos e ainda comemorou por estar vivo, mas, talvez sabendo que não chegaria a completar quarenta e oito. Há dezessete dias de sua morte, o general foi examinado pelo médico Alexandre Prosper Révérend, que “[...] não precisou lhe tomar o pulso para saber que começara a morrer havia anos” e “[...] atribuiu tanta importância às calamidades do corpo como ao padecimento moral” (García Márquez, 2000, p. 247), ou seja, não foram só as doenças que o foram matando, mas sua consciência, seus inimigos, todo o maranhado de coisas que envolvem ser um homem com a postura e o poder que teve o general Bolívar.

Em seus últimos dias, “[...] mandava borrifar o quarto com água de colônia, e continuou tomando seus banhos ilusórios, barbeando-se com as próprias mãos, escovando os dentes com um encarniçamento feroz, num esforço sobrenatural para se defender das imundícies da morte” (García Márquez, 2000, p. 259). Enquanto o general tentava ludibriar a morte com seus truques e perfumes, seus companheiros e demais soldados já se preparavam para seu futuro funeral, discutindo quanto e da onde tirariam o valor que seria necessário para seu enterro, já que o general, no final de sua vida, já não era mais um homem de grandes posses, portanto, dependeria da bondade alheia para ter um caixão em que pudesse “descansar em paz”.

O Bispo fora chamado para a extrema unção. Fernanda Barriga, sua cozinheira, juntamente com outras índias, fazia orações fúnebres em sua língua. Uma banda de Mamatoco fora chamada para tocar a música preferida do general, *La trinitaria*, ao pé de sua janela. Os escravos pararam seus afazeres para contemplá-lo, todos prevendo que era chegado o fim, mesmo que Bolívar teimasse, até o último instante, em não aceitar, porém, na hora de sua morte “[...] estremeceu à revelação deslumbrante de que a corrida louca entre seus males e seus

sonhos chegava naquele instante à meta final. O resto eram as trevas. – *Carajos!* – suspirou. – Como vou sair deste labirinto?” (García Márquez, 2000, p. 266).

Esse labirinto, a morte, já era demasiado longo e confuso para que o general tivesse tempo de sair. Era uma batalha perdida. Libanori, sobre a representação do labirinto, comenta que

Se o labirinto pressupõe um complexo cruzamento de diversos caminhos, alguns dos quais não oferecem saída, pode-se dizer que a vida em curso pressupõe uma sinuosa estrutura labiríntica. Há diversas possibilidades de caminho que se cruzam, se comunicam, se fecham. A morte, no entanto, interrompe todos eles (LIBANORI, 2002, p. 01).

Ainda sobre o momento da morte de Bolívar, no último parágrafo do romance, García Márquez descreve lindamente a maneira como o general Bolívar viu seu mundo em seus últimos segundos de vida:

Examinou o aposento com a clarividência de quem chega ao fim, e pela primeira vez viu a verdade: a última cama emprestada, o toucador lastimável cujo turvo espelho de paciência não o tornaria a refletir, o jarro d’água de porcelana descascada, a toalha e o sabonete para outras mãos, a pressa sem coração do relógio octogonal desenfreado para o encontro inelutável de 17 de dezembro, à uma hora e sete minutos de sua tarde final. Então cruzou os braços contra o peito e começou a ouvir as vozes radiosas dos escravos contando a salve-rainha das seis nos trapiches, e avistou no céu pela janela o diamante de Vênus que ia embora para sempre, as neves eternas, a trepadeira nova cujas campânulas amarelas não veria florescer no sábado seguinte na casa fechada pelo luto, os últimos fulgores da vida que nunca mais, pelos séculos dos séculos, tornaria a se repetir (GARCÍA MÁRQUEZ, 2000, p. 266).

O trecho acima, o momento da morte do general e sua sensação, descrita por García Márquez, revelam ao personagem que a morte é o

instante em que o ser humano percebe, aos que têm esse momento, a linha tênue que liga o ser ao deixar de ser, revelado por Bolívar como o único e maior momento de verdade na vida de um ser humano, o momento no qual ele pôde tomar consciência de que seriam seus últimos segundos como um ser vivo, que jamais tornaria sequer a ver sua imagem refletida em um espelho e o tempo, representado pelo relógio, atuava, desenfreadamente, como um inimigo nesta pequena viagem de lucidez, pois caminhava rapidamente para o fim, para o deixar de ser, sentir, ver e ouvir do general.

Neste último parágrafo, García Márquez conseguiu fazer com que a personagem lembrasse um ser vivo, ou seja, um sujeito capaz de “[...] manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida” (Candido, 2011, p. 65).

O general faleceu em 1830, na quinta de San Pedro Alejandrino, e foi velado na casa da alfândega velha, lugar em que permaneceu instalado em seus últimos dias, “[...] exposto em câmara-ardente o seu corpo embalsamado, com a sobrecasaca azul de sua patente, sem os oito botões de ouro que alguém iria arrancar na confusão da morte” (García Márquez, 2000, p. 247).

Diante do exposto sobre o romance, passar-se-á, agora, para a análise da obra cinematográfica sobre Simón Bolívar, *Libertador* (2013), dirigida por Alberto Arvelo, a fim de se verificar como a figura de Bolívar é representada em cada esfera artística.

Sobre o romance e a obra cinematográfica, tem-se que levar em consideração que são olhares distintos para o mesmo personagem, e que se tratam de duas linguagens diferentes, a literatura e o cinema, que, por conseguinte, são produzidas e recepcionadas pelo público de formas distintas, mas isso não impede que se possa ter uma noção de como ocorre a releitura de uma figura história

nessas duas esferas, como será a partir de agora.

Como não há o roteiro do filme disponível, fica mais difícil poder repassar ao leitor como o personagem Bolívar é caracterizado na obra, como foi possível fazer com a obra literária de García Márquez, que descreveu a figura do general em seu último ano de vida.

A obra cinematográfica inicia em 1828, em Bogotá, mas retorna no tempo, pelo recurso do flashback, retratando aspectos de sua infância, casamento, memórias e como se tornou a figura lendária, conhecida como *El libertador*.

Entre a obra literária e o filme, portanto, há uma diferença de um ano em relação ao tempo da narrativa, mas no cinema é possível, através do recurso citado acima, voltar com maior facilidade no tempo e circular por um universo temporal maior. Na literatura isso também é possível, mas é algo que requer um domínio distinto para aplicação na obra. Quem rememora acontecimentos passados no romance é o narrador, como na seguinte passagem: “apenas três anos antes, quando regressou das estéreis guerras do sul sob o peso da maior quantidade de glória que qualquer americano vivo ou morto jamais havia merecido [...]” (García Márquez, 2000, p. 46). Aqui o recurso de voltar no tempo serve para que o leitor veja o que já foi do general Bolívar e como o mesmo era no tempo da narrativa, ou seja, o narrador quis mostrar que os tempos de batalhas gloriosas já haviam passado.

A descrição da personagem Bolívar também é feita de uma maneira diferente da do romance. A obra cinematográfica não retrata a personagem em seus momentos de fraqueza ou derrota, mas trouxe ao público aquela imagem do general de perfil romano, como García Márquez fala em seu romance, que era a maneira como os pintores o retratavam em seus tempos áureos.

Quem interpreta Bolívar é o ator Édgar Ramírez, homem que poderia representar a

jovialidade e a beleza características do general. Em tese, o herói é, na maioria das vezes, um homem bonito e sedutor, atributos que, aliados à força, fortalecem a fórmula do herói cinematográfico e, claro, a escolha do ator para desempenhar esta função é fundamental.

Paulo E. Salles Gomes (2011, p. 114) diz que “a personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator”. Isso significa a aproximação da revelação da profunda ambiguidade da personagem cinematográfica (Gomes *in* Candido, 2011, p. 114), o que demonstra que, diferentemente de uma personagem literária, a cinematográfica, representada pelo ator já fica delimitada ao mesmo, ou seja, pensa-se em Bolívar a partir da imagem do ator, o que gera ambiguidades, pois a figura história pode não ser nada daquilo que o ator e sua abordagem da personagem representam.

No caso das duas obras, sabendo quem é o Bolívar do cinema, percebe-se a discrepância entre este e o Bolívar descrito por García Márquez, o que gera também, no caso da comparação entre as duas representações, a ambiguidade que Gomes comenta. Ademais das características físicas, o personagem Bolívar, no filme, como já fora citado, aparenta ser além do Bolívar “mito”, que até hoje é disseminado, ou seja, não há uma caracterização muito humana na obra. O personagem é, a todo momento, o galã herói que salvou a América e que sofreu, sim, mas soube driblar os atritos com certa facilidade e malandragem. Não há degeneração e a degradação do corpo e da consciência do general, como na obra literária. Apesar do filme não se fixar em um período preciso da vida do general, acaba quando o general é emboscado por soldados, antes que ele fosse para a Venezuela. Esse período coincide com o tempo analisado na obra literária, pois foi dezesseis dias antes do

general morrer.

Na obra literária, a poucos dias de seu falecimento, Bolívar já estava entregue, de cama e muito mal. No filme, não há a retratação dos dias finais, como ocorre no livro, pelo contrário, Bolívar ainda permanece com as mesmas características: cabelos longos, jovem, forte e bonito. Não se percebe indícios de fraqueza física ou espiritual na obra cinematográfica, diferente da obra literária.

Sobre a retratação de Bolívar na obra literária pode-se estabelecer uma relação com o que Candido coloca sobre a existência da personagem: “no romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser” (Candido, 2011, p. 58-59). O que Candido aborda serve para que se entenda que a personagem, no romance, é retratada a partir de um período determinado, o que delimita a curva de sua existência e seu modo de ser e agir. O general, em seus últimos anos de vida, já não é o mesmo de outros anos, até porque, historicamente, o espaço em que vivia e por qual lutava já não era o mesmo e os objetivos, também, já eram diferentes. Na obra cinematográfica, a delimitação da existência da personagem já é diferente, mesmo porque o cinema dispõe de recursos que possibilitam o espectador visualizar, com mais facilidade, mudanças de tempo, espaço e perspectiva.

Mais um indício de que no cinema não seria interessante revelar os últimos dias do general é que o filme não termina com sua morte, mas com essa emboscada sofrida em um cais. O fim do general não foi heroico, como nos filmes de guerras. Bolívar não morreu em campo de batalha, lutando pela América, portanto, não poderiam fazer um final emocionante e épico, glorificando ainda mais a figura da personagem. Como Bolívar

morreu oficialmente de tuberculose, não teria com, criar esse final heroico, ou seja, se o retratassem em sua morte, o espectador veria um Bolívar humano, que não morreu com uma espada na mão, mas que se entregou como qualquer outro pobre mortal, vítima das mazelas do corpo e da mente, que o cercaram desde muito cedo.

Na obra literária, García Márquez soube descrever esse momento da morte de uma maneira muito natural e real, como, provavelmente, muitos já o tiveram e, mesmo assim, conseguiu fazer do trecho final, já citado acima, um dos mais poéticos e emocionantes da obra. Dessa forma, possível ver o herói Bolívar morrer moribundo, mas, ainda sim, como *El Libertador*.

Como já foi dito, trata-se de uma linguagem diferente da literária e precisa ter seus aspectos apelativos a fim de apreender o leitor/espectador de outras formas: através da imagem, primeiramente, e outros recursos, como a ironia, o drama, a comoção. A obra literária pode ter todos esses aspectos, mas são introduzidos na obra de forma distinta e sentidos pelo leitor de outra maneira. O cinema é algo que precisa ser imediato. A literatura tem um tempo de apreciação maior e diferente do que acontece no cinema.

Considerações finais

Levando em consideração as duas obras analisadas: o romance *O general em seu labirinto* e a obra cinematográfica *Libertador*, pode-se dizer que ambas trazem o perfil do general Simón Bolívar em destaque. O romance aborda o último ano de vida de Bolívar, portanto, já não é uma fase áurea do general. Entende-se que a perspectiva de García Márquez foi mostrar um lado mais humano dessa figura mítica e histórica, revelando sua luta contra a morte.

O filme começa a dois anos de sua morte, mas faz vários flashbacks para que o espectador

tenha uma noção da vida do general, como um todo. A obra cinematográfica retrata a figura de Bolívar e seus feitos de uma maneira mais heroica do que García Márquez o faz e não retrata sua morte. Talvez a ideia fosse a de preservar o mito na memória do espectador, já que grandes figuras da História podem até morrer, biologicamente, mas permanecem vivas no imaginário da população, tendo seus feitos passados por gerações e gerações.

São duas obras e duas maneiras de retratar e passar a imagem do general Simón Bolívar. Além de todas as intenções, não esquecendo o caráter ficcional das obras, não se pode deixar de notar a representatividade das mesmas para a permanência da imagem dessa figura tão importante para a História da América Latina.

Além da representatividade da figura lendária de Bolívar, ambas as obras são importantes para que se conheça um dos períodos mais importantes da História da América Latina, o da independência das colônias que estavam sob domínio espanhol. A figura de Simón Bolívar, como herói, só existe a partir desse fato histórico.

Referências

ARVELO, Alberto; HAMMACHER, Winfried; LOEHNERT, Ana. **Libertador**. [Filme-vídeo]. Produção de Ana Loehnert e Winfried Hammacher, direção de Alberto Arvelo. Venezuela/Espanha, 2013. 119 min.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Simón Bolívar**. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/simon-bolivar/>>. Acesso em 05 Jun 2015.

LIBANORI, Evely Vânia. **A presença da morte**

no romance **O general em seu labirinto**, de **Gabriel García Márquez**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2, 2002, São Paulo. Associação Brasileira de Hispanistas. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC00000012002000300020&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 21 Jun. 2015.

MARINGONI, Gilberto. **O Bolívar simbólico**. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/artigos/o_bolivar_simbolico.html. Acesso em 05 Jun. 2015.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **O general em seu labirinto**. Trad. Moacyr Wernek de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Data de envio: 15/12/2016

Data de aceite: 15/06/2017

A circulação de sentidos: o ir e vir dos sentidos de *família* em uma peça publicitária televisiva

p. 114 - 128

Lucas Martins Flores ¹

Verli Fátima Petri da Silveira ²

Aracy Ernst ³

Resumo

As peças publicitárias são reconhecidas por sua conformação aos sentidos estabilizados socialmente, dentre elas, as “de margarina” expõem, via de regra, a família considerada padrão. Os dicionários, por sua vez, são caracterizados pelo registro dos sentidos consolidados das palavras: eles são os “guardiões” da língua. No entanto, vistos como discursos, tanto as peças publicitárias, quanto os dicionários podem provocar efeitos de sentido imprevisíveis. Através da observação da circulação de sentidos da palavra “família” em um comercial de margarina, buscamos estabelecer relações entre os sentidos a ela vinculados tanto na mídia televisiva quanto no dicionário. Com base na Análise de Discurso pecheuxtiana, propomos que a propaganda analisada, cuja estruturação articula música, monólogo e imagem, mobiliza sentidos presentes na memória do sujeito e provoca ilusórios efeitos de sentido.

Palavras-chave: Publicidade televisiva. Família. Dicionário. Interpretação. Análise de Discurso.

THE CIRCULATION OF MEANINGS: GOING AND COMING OF THE MEANING OF FAMILY IN AN TELEVESIVE ADVERSITING PIECE

Abstract

Advertising pieces are recognized by their conformation to socially established meanings. Amongst those, the “margarine” ones present, as a general rule, a “model” family. Dictionaries, in their turn, are characterized by registration of consolidated meaning of words: they are the “guardians” of the language. However, seen as discourses, not only the advertisements, but also the dictionary, may cause unpredictable effects of meaning. By the observation of the circulation of meanings to the word “family” in a margarine commercial, relations are established between the meanings related to the word by the advertisement as well as by the dictionary. Based on Pêcheux Discourse Analyses, it is proposed that in the analyzed advertisement, which structure connects music, monologue and images, mobilize meanings present in the memories of the subjects and provokes deceptive effects of meaning.

Keywords: Television publicity. Family. Dictionary. Interpretation. Discourse Analyses.

1 Professor do Instituto Federal Farroupilha – Campus Jaguari (IFFar – Ja). Doutorando em Letras (PPGL/UFSM). Bolsista do PIIQP do IFFar - Ja. E-mail: <lucasmflores@gmail.com>.

2 Professora associada II, DLV/Laboratório Corpus/ PPGL/UFSM.

3 Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas e Coordenadora do Laboratório de Estudos em Análise de Discurso (LEAD).

Introdução

O discurso, concebido como “efeito de sentido entre os pontos A e B” (PÊCHEUX, [1969] 2010a, p. 81), é uma noção essencial para a compreensão dos processos de produção de sentidos em diferentes materialidades – sejam elas isoladas para uma determinada análise, sejam elas postas em relação em outra perspectiva de análise. Em geral, podemos dizer que as materialidades discursivas engendram diferentes níveis de complexidade, cada uma delas é trabalhada para que produza evidências de sentidos entre os interlocutores, mas isso escapa ao sujeito que produz o discurso, e a polissemia instala-se em todos os lugares. Em nosso entender, o discurso publicitário “atua no social a partir de uma formação ideológica e histórica determinada que delinea a (re)produção de sentidos mobilizada em suas práticas” (MEDEIROS, 2013, p. 50), é um discurso rico em complexidades que se expandem para diferentes recursos midiáticos, exemplar para a produção de determinados sentidos, silenciando tantos outros possíveis.

Para este estudo, elegemos uma peça publicitária produzida para a televisão brasileira, disponível hoje na internet⁴. Trata-se de uma peça publicitária da marca Sadia, dando ênfase às comidas prontas ou pré-prontas que tal marca produz e trazendo como mote o conceito de família, ao qual são vinculadas as características do produto anunciado. Essa peça nos chamou a

atenção, inicialmente, por trazer à baila o conceito de família⁵ dicionarizado⁶, buscando desconstruir o conceito institucionalizado e abrindo para outros efeitos de sentidos. Para além da mobilização do conceito de família dentro e fora do dicionário, a peça publicitária produziu em nós um efeito de sedução pela música que traz como pano de fundo, e que, às vezes, assume o papel central. Trata-se de uma música em Língua Inglesa, o que exigiu de nós uma pesquisa um pouco mais aprofundada, como apresentaremos no decorrer deste estudo.

A peça publicitária da *Sadia* é nosso objeto de estudo e nos deteremos em três elementos constitutivos dos processos de produção de sentidos que fazem dela o que ela é: a) a música, enquanto discurso; b) o monólogo que a personagem principal apresenta – texto, enquanto discurso em relação com c) as imagens, enquanto discurso. Cada um desses elementos tem um funcionamento muito específico, imprescindível para que se efetivem as evidências de sentidos.

Sobre as Condições de Produção

A fim de compreendermos as condições de produção da peça publicitária em estudo e de relacionarmos tal discurso com os sentidos em circulação atualmente, identificamos dois discursos em pleno funcionamento. Nosso recorte parte de agosto de 2009⁷, quando a marca

4 Pode ser acessada por meio do link: <<https://www.youtube.com/watch?v=sOsL-JCwbRM>>.

5 Família é também o mote para análise discursiva empreendida por Lucas Flores em sua dissertação de mestrado intitulada “Você se vê naquilo que vê? Representações de família em comerciais e seus efeitos de sentidos” UCPel, 2014, orientado pela Professora Dr^a. Aracy Graça Ernst, disponível em <http://tede.ucpel.edu.br:8080/jspui/bitstream/tede/368/1/Lucas%20Flores.pdf>

6 O dicionário tem sido objeto de estudo da Profa. Dra. Verli Petri nos últimos 10 anos. Cf. Petri (2010); (2012); (2014); (2016).

7 Todas as próximas informações sobre o comercial em análise foram retiradas de: <<http://www.memoriadapropaganda.org.br/Noticias/Noticia.php?newsId=20090808B&Img=2>> Acesso em: dezembro de 2013.

“Sadia” lança uma campanha com o *slogan* “A Vida com S é Mais Gostosa”. Nessa campanha, todas as peças publicitárias têm como elemento central a letra “S”, ícone da marca *Sadia*. No comercial desse ano, a letra “S” além de se tratar da letra que forma o plural das palavras da Língua Portuguesa, representa, na opinião do diretor de *marketing* Eduardo Bernstein, a capacidade que a marca tem de reunir as pessoas em diferentes grupos, sejam famílias formadas por laços de sangue ou por grupos de afinidade.

Nas palavras de Eduardo Bernstein (2009),

[...] nossa nova campanha representa uma evolução para a marca em seu objetivo de tornar a vida das pessoas ainda mais gostosa, já que continua a fortalecer seus valores essenciais e avança a construir o conceito de pluralidade de forma alegre, gostosa e divertida. [...] Com esta campanha, pretendemos mostrar como a Sadia pode unir as pessoas ao estar presente no cotidiano de todos os tipos de família, desde aquelas formadas a partir de laços de sangue – tradicionais ou não – às formadas por afinidades.

A *Sadia* identificou, “por meio de pesquisas”, importantes transformações ocorridas no modelo da família ao longo dos anos, informa Eduardo Bernstein. “O formato tradicional – com pai, mãe e crianças – foi alterado em muitos lares, dando lugar a famílias mais enxutas, com a presença de um filho único, ou a família mais extensas, com novos agregados, fruto de casamentos anteriores”. O diretor da marca *Sadia* acrescenta que:

[...] as longas jornadas de trabalho, o aumento

do número de divórcios e as mudanças nas relações de hierarquia dentro do lar provocaram mudanças na estrutura familiar e, conseqüentemente, nos hábitos, valores e opiniões sobre as relações em família. Desta maneira, o conceito de família foi ampliado e extrapolou os laços sanguíneos, com uma valorização cada vez maior das relações independentes do vínculo biológico. Essas novas famílias são baseadas na empatia, identificação, amizade, convivência de seus membros, como é o caso dos grupos de amigos de um escritório, faculdade, escola ou academia, ou até dos amigos virtuais criados dentro das redes sociais da internet (BERNSTEIN, 2009).

Dessa forma, percebemos que a marca *Sadia* percebeu a possibilidade de explorar uma temática que, de uma forma ou outra, toca o sujeito telespectador. O que é família? Quem é nossa família?

De outra parte, já em outubro de 2013, a Câmara de Deputados aprovou o Estatuto da Família, projeto de lei que tenta definir o que pode ser considerado uma família no Brasil, além de estabelecer regras jurídicas para qual tipo de grupo de pessoas pode ser chamado de família. Com dezessete votos favoráveis e cinco contrários, a Comissão aprovou a PL 6583-13, que define família como “entidade familiar como núcleo social formado a partir da união entre um homem e uma mulher⁸, por meio do casamento estável, ou ainda por comunidade formada por qualquer dos pais e seus descendentes” (BRASIL, 2013)⁹.

Em resposta a esse estatuto, o dicionário **Houaiss** lançou, em abril de 2016, uma campanha para (re)definir o verbete “família”. O

8 O reconhecimento de casamento entre pessoas do mesmo sexo no Brasil como entidade familiar, por analogia à união estável, foi declarado possível pelo Supremo Tribunal Federal (STF) em 5 de maio de 2011 no julgamento conjunto da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) n.º 4277, proposta pela Procuradoria-Geral da República, e da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) n.º 132, apresentada pelo governador do estado do Rio de Janeiro. Desta forma, no Brasil, são reconhecidos às uniões estáveis homoafetivas todos os direitos conferidos às uniões estáveis entre um homem e uma mulher.

9 Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1159761&filename=PL+6583/2013>. Acesso em: 01 ago. 2017.

projeto promovido pela agência NBS em parceria com o dicionário **Houaiss** recebeu mais de três mil sugestões enviadas por internautas por meio da campanha #TodasAsFamílias¹⁰, ficando assim definido: “núcleo social de pessoas unidas por laços afetivos, que geralmente compartilham o mesmo espaço e mantêm entre si uma relação solitária”.

É preciso observar que a peça publicitária tenta provocar um efeito de sentido de totalidade e de universalidade, como se todas as famílias possíveis fossem contempladas no comercial de televisão. Desse modo, concordamos com Medeiros (2013, p. 50), quando afirma que o “discurso é efeito de sentido do lugar da mídia no social e das relações de poder aí imbricadas”. O mesmo processo acontece quando o dicionário **Houaiss**, após campanha, se propõe a incluir as mais de três mil sugestões do conceito de família em poucas linhas de um “novo” verbete. É nesse lugar que encontramos espaço para tal estudo: espaço do dizível em relação ao não dizível, mostramos, por meio de nosso gesto interpretativo, como o discurso de uma peça publicitária sobre família regulariza, desliza, falha, tocando o sujeito telespectador em pleno século XXI.

Sobre a música

Outro aspecto do comercial que merece atenção é o que se refere à música de fundo usada e que, às vezes, torna-se o dizer do comercial. A música, intitulada *Love is the truth*¹¹, trata de amor, afirmando que ele está em toda parte, basta

observar; e menciona o amor de mãe, pai, filho, filha, motivando o sujeito ouvinte/ telespectador a cuidar desse amor, sendo a “coisa” certa a fazer. A música escrita por Jack White, integrante da banda White Stripes, foi veiculada e produzida especialmente para um comercial da Coca-Cola¹² na Austrália e na Inglaterra. No Brasil, é feita essa transferência para a *Sadia*, e o comercial é outro, permanecendo a ideia de amor e de “reunião” por meio do produto anunciado.

Nessa breve descrição, observamos que o comercial, apesar de trazer um imaginário contemporâneo de família – àquela em que os membros são os amigos, os colegas de trabalho, de natação, de brincadeiras de infância –, também afirma que o amor de mãe, pai e membros sanguíneos da família têm um amor especial que precisa ser cuidado. Estaria aí a família em desordem, sem lei simbólica, como afirmado por Roudinesco (2003), como a família dos tempos atuais? Não diríamos em desordem, mas uma possível tentativa do comercial em mostrar a normalidade dessas configurações de família que a sociedade adota para dar conta dessa falta de lei simbólica. Essa lei simbólica, de que trata Roudinesco (2003) representa a falta de ordem paterna, historicamente exercida pela posição pai: o progenitor e mantenedor da instituição social família. “O homem estaria se reduzindo a uma mercadoria no seio de uma economia liberal” (ROUDINESCO, 2003, p. 11), afinal, todas as famílias são iguais, a peça publicitária tenta iludir o sujeito telespectador de que todas as famílias, sejam elas da forma como forem, são todas iguais, basta serem unidas e terem, como diz a música,

10 Disponível em: <<http://todasasfamilias.com.br/>>.

11 Tradução nossa: Amor é a verdade.

12 Disponível em: <<http://ovolume.wordpress.com/>>. Acesso em: 01 set. 2014.

“amor é a verdade”.

A seguir, apresentamos a adaptação da música utilizada no comercial e sua tradução.

Love is the truth – Jack White
(Versão do Comercial)

One thing you'll learn, you can bet
Is that love is as good as it gets
And you'll get more if you give it

You can say that love's not really there
And pretend that you don't really care
But you'll do better to live it

In the arms of a mother and father
In the eyes of a son or a daughter
It's there if you want it
Oh ohohoh

In the water the sun passes through
In the air that is all around you
It's there if you want it
Oh ohohoh
It's everywhere
You just have to care

It's the right thing to do
And you know it
And it's inside of you
So just show it
Love is the truth
Ba babababa
And it's inside of you
Ba babababa
It's the right thing to do.

Amor é a verdade – Jack White

Uma coisa que você aprende, pode apostar
É que o amor é melhor impossível
E você vai ter mais, se você der mais

Você pode dizer que o amor não está realmente lá
e fingir que você realmente não se importa
mas você vai fazer melhor em vivê-lo

Nos braços de uma mãe e pai
Nos olhos de um filho e uma filha
Está lá, se você o quer
Oh ohohoh

Na água que o sol passa por
No ar que está ao seu redor
Está lá, se você o quer
Oh ohohoh
Está em toda parte
Você só tem que cuidar

É a coisa certa a fazer
E você sabe que
Está dentro de você
Então, basta mostrá-lo
O amor é a verdade
Bababababa
E está dentro de você
Bababababa
É a coisa certa a fazer¹

¹³ Tradução realizada pelos autores.

No decorrer da peça publicitária, por muitos momentos, a música assume um papel que vai além do pano de fundo. Ela atravessa o monólogo, principalmente em partes que falam do amor, interpelando o sujeito telespectador a respeito do fato de que família é isso que mostramos (nas imagens) e falamos (no monólogo), mas também pode ser tantas outras coisas, porque, como diz a (música), “*love is the truth*” (amor é a verdade).

Sobre o monólogo e as imagens... música de fundo: possíveis relações

A peça publicitária analisada foi elaborada por Marcello Barcelos, Rafael Urenha, Ana Laura Gomes e Fernando Rodrigues. O fato de demonstrar diferentes formações familiares justifica a escolha desse comercial para representar essa Formação Ideológica da família dos dias atuais, pois permite ao sujeito telespectador se confrontar com diferentes imaginários de família. Assim, compreendemos que a ideologia estaria trabalhando em prol de uma ideia dominante de que todos são família, fazem parte de uma família, logo estão em pé de igualdade. O comercial carrega em si as marcas do apagamento das diferenças, levando o público em geral a se identificar e consumir *Sadia*.

Assim, tentamos mostrar, por meio de nosso gesto interpretativo, as sequências discursivas (SD) separadamente em cada figura para constituir um recorte discursivo do todo do comercial e, a partir da relação – música-imagem-enunciado –, explicitar as possíveis tomadas de posição-sujeito representadas na Formação Discursiva do consumidor.

O comercial inicia apresentando uma mão que pega um livro:



Figura 1: Recorte do Comercial



Figura 2: Recorte do Comercial

Observemos os livros (SD1) e a mão (SD2). Quais as características da SD1: livros novos ou antigos? E quais as características da SD2: uma mão jovem? Que formação imaginária podemos depreender dessas SDs: quem fala para quem? De que lugar? Quando discriminamos elementos constituintes da imagem, essa é uma operação de recorte do analista que, de acordo com Quevedo (2012), secciona a imagem em partes que julga relevantes destacar, por isso, denominar “seção discursiva” (SD), visto que não cabe a noção de linearidade de leitura implicada pelo termo sequência.

Muito rapidamente, uma menina aparece e enuncia (Figura 2):

No dicionário, família é um grupo de pessoas unidas pelo laço de sangue. Na vida real, não é bem assim.

Na vida real, no senso comum, costumamos tomar o dicionário como detentor do saber, o lugar onde todas as nossas dúvidas sobre ortografia e os sentidos das palavras são respondidas. O dicionário é o lugar onde a língua é guardada e estabilizada. No entanto, sob o ponto de vista em que pensamos os dicionários, não é bem assim. Compreendendo o dicionário como um “objeto discursivo” (NUNES, 2006), ele se torna discurso, logo, produz efeitos de sentidos, está sujeito a falhas, contradições, deslizos, sendo passível de ser interpretado sob determinadas condições de produção sócio-histórico-ideológicas. No comercial, o livro (SD1) retirado da estante pela menina é antigo, desses clássicos de capas duras avermelhadas, tal como as enciclopédias (**Barsa** ou **Britânica**, para citar dois exemplos), famosas no século passado, que costumavam enfeitar as estantes de muitas famílias brasileiras.

O comercial utiliza-se do dicionário para definir família, contrapondo-se, entretanto, a ele. Na figura 01, podemos perceber a mão pegando um dos livros que apresentam características de antigos e/ou desatualizados. Seria aí uma crítica aos dicionários? Estaria o sentido de família representado na SD1 como ultrapassado? Ou estaria o dicionário não acompanhando a evolução da língua em seu uso social?

O dicionário interpela os sujeitos de forma a definir o que é certo ou errado no que diz respeito ao sentido das palavras, sua escrita etc. Quando usamos o dicionário? Em determinados momentos em que queremos saber como se escreve determinada palavra ou quando precisamos de alguma definição, mas, nessas situações, pouco se reflete sobre o sentido que a palavra procurada possui em determinadas condições de produção¹⁴. Isso se comprova a partir do enunciado: “na vida

real não é bem assim”. Como se o dicionário não fosse produzido na vida real. Petri (2010), em *Um outro olhar sobre o dicionário*, explicita que os dicionários são produzidos na vida real e que devemos “desconstruir a imagem de lugar de interdito da dúvida”. De acordo com a autora,

[...] a fim de que possamos lançar um outro olhar sobre o dicionário e para que possamos trabalhar, de fato, com a produção de sentidos, precisamos exercer nosso direito de crítica e defender o direito de nossos alunos de terem acesso às “metáforas”. O homem que é capaz da “metáfora” é mais do que um mero reprodutor de ideias, ele trabalha no espaço possível da transformação, espaço no qual os sentidos podem ser outros (PETRI, 2010, p. 23).

Os enunciados a seguir, presentes no comercial, explicitam movimentos de sentidos:

Na vida real não é assim.

Na vida real não é bem assim.

Essas construções provocam efeitos de sentido diferenciados, centrados no uso dos advérbios “não” e “bem”. Ao empregar “na vida real não é bem assim”, o comercial deixa em aberto, pelo uso de “bem,” que pode ser assim em determinadas representações de família e diferente em outras. Além disso, nessas condições de produção, há uma necessidade de exprimir sentido diferente daquele do dicionário, pois o comercial procura mostrar uma família além daquela referida no dicionário, a da “na vida real”. Esse novo sentido que propõe o comercial, retomando o já regularizado pelo dicionário, provoca uma atualização da memória do sujeito telespectador: essa família que você conhece, a partir de uma memória dicionarista, não é assim, porque “na vida real não é bem assim”. De acordo com Pêcheux (2010b, p. 56):

14 Reflexões sobre o dicionário proferidas por Verli Petri e Graciele Turchetti de Oliveira em palestra, na ULBRA Polo em EAD, em Santiago, em que se utilizaram desse comercial.

[...] uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos.

Essa reformulação do discurso sobre o que é ou não é família abre possibilidades para uma atualização da memória: faz com que a noção de família se desloque e que o sujeito telespectador passe a confrontar sua posição com outra, como se o fato de consumir produtos da Sadia pudesse fazer com que as famílias fossem todas iguais. É a memória em funcionamento, atualizando-se, deslocando, produzindo sentidos outros.



Figura 3: Recorte do Comercial

Na sequência do comercial, a menina apresenta um diário de uma adolescente com uma árvore genealógica (SD3) com fotos de pessoas felizes. Isso implica dizer que o livro antigo não se tratava de um dicionário, mas de um diário de uma jovem menina. Jovem nas concepções, mas ligada à memória do antigo, do tradicional, pois, ao final do comercial, aparece a imagem da união/reunião de um menino e uma menina como a promessa de uma nova família, isso aparece no livro também pelas imagens das fotos. Fato que nos possibilita afirmar que, apesar de trazer uma representação nova ao conceito de família, o

comercial assume uma posição sujeito que se vale tanto da Formação Discursiva “moderna” pelo antigo, como “contemporânea” pelo novo que virá.

A SD 3 representa a família sanguínea. No entanto, observamos que, ao contrário das árvores desse tipo, as fotos não estão interligadas por linhas, provocando um efeito de sentido diverso daquele proposto pelo comercial, o que “na vida real não é bem assim”. Podemos perceber nessa figura que o jogo ideológico está na dissimulação dos efeitos de sentido sob a forma de um sentido único: família é a união por laços de sangue. No entanto, esses laços podem não estar presentes para também ser família. Essa representação imaginária é, segundo Althusser (s.d.), a ideologia que interpela os sujeitos a tomarem um determinado lugar na sociedade, e que cria a “ilusão” de liberdade do sujeito. Assim, temos a ilusão de unidade do discurso, de que nos apropriamos desse discurso e fazemos uma leitura, esquecendo de que há outras possíveis leituras. Além disso, podemos perceber que todos os membros da família estão com algum bem material, demonstrando o incentivo que comerciais dão para o desejo do consumo.

Na sequência do comercial, a menina narra, exemplificando as diferentes famílias que cada um daqueles que estão no diário possui, mostrando que a vida, como ela é, extrapola os sentidos contidos nos dicionários. A língua, assim, sob nosso gesto interpretativo discursivo, não é um sistema perfeito, ela extrapola seus limites, falha, desliza, ela é incompleta. E é aí que encontramos espaço para compreender o funcionamento da língua em sua materialidade. Novos sentidos que emergem sem desconsiderar a memória da família sanguínea, àquela dos dicionários.

Eu tenho uma família que todo mundo tem dez anos.



Figura 4: Recorte do Comercial



Figura 7: Recorte do Comercial

Meu avô tem uma família que só se encontra às terças [pausa] e outra, às quintas.



Figura 5: Recorte do Comercial



Figura 8: Recorte do Comercia

Meu irmão tem uma família esquisita que a gente nunca vê.



Figura 6: Recorte do Comercial



Figura 9: Recorte do Comercia

Minha mãe tem uma família de dia e outra de noite.

Em todas as figuras, isto é, em todas as famílias que, de acordo com a peça publicitária, são deixadas de fora do dicionário, a comida está presente, seja em lanches rápidos, festas, jantares, sempre de forma acessível. No entanto, é na figura 9 que o ícone da *Sadia* surge de surpresa ao sujeito telespectador, retomando na memória, por meio dessa metonímia, que se trata de um comercial da *Sadia*, mesmo sem o nome da marca aparecer. De acordo com Azevedo (2014, p. 325) é na metonímia que o sujeito marca o desejo, “que é sempre desejo daquilo que falta”. A metonímia marca, nessa peça publicitária, o desejo de uma família perfeita aliado ao desejo de facilidade para alimentação e este, por sua vez, une-se ao desejo da *Sadia*: de que todos comprem e consumam seus produtos e sejam felizes.

Lembremos que o desejo, na acepção psicanalítica, é o que move o homem. Ao longo da vida, o homem busca suprir suas necessidades e carências no desejo, tanto nas relações pessoais quanto nas relações de consumo, advindas da ruptura sofrida e da sensação de castração que carrega, de maneira inconsciente, perseguindo um estado de satisfação, de prazer e de conforto. Por isso, como um ser insaciado, o sujeito busca, incansavelmente, o consumo para suprir esse desejo.

De acordo com Medeiros (2013, p. 54), a mídia (enquanto produtora de objetos de consumo) produz para o mercado (e suas relações de poder no seio social) e opera a partir de um lugar capitalista, fazendo-nos consumidores de desejos artificiais propostos pelo sistema. A mídia aproveita-se disso e atua na esfera do imaginário, pois vende não só o produto, mas também aquilo que ele significa ou representa, levando em conta o momento social, o desejo, o prazer, o poder, a sexualidade etc. “O sujeito do inconsciente é

permanentemente desejoso, faltante e singular”, acrescenta Lima (2002, p. 64).

Na sequência do comercial, observemos a estrutura linguística adotada para enumerar as diferentes formações de família, de cada membro familiar, da menina como mostradas no decorrer das figuras anteriormente apresentadas:

Eu tenho uma família que todo mundo tem dez anos.

Meu avô tem uma família que só se encontra às terças [pausa] e outra, às quintas.

Minha mãe tem uma família de dia e outra de noite.

Meu irmão tem uma família esquisita que a gente nunca vê.

Todos os enunciados, com exceção do terceiro, possuem Sujeito + Verbo (ter) + Objeto (uma família) + oração introduzida por pronome relativo. Essa recorrência provoca um efeito de sentido no sujeito telespectador, pois, independente de sua faixa etária, ele se enquadra em alguma dessas situações: jovens de dez anos, idosos, trabalho, casa, amigos virtuais, todos estão representados¹⁵. Nesse sentido, a relativa determinativa, introduzida pelo pronome relativo “que”, provoca o aparecimento do efeito de pré-construído, aquilo que remete a uma construção anterior, exterior, mas sempre independente do que é construído pelo enunciado. Trata-se do efeito discursivo ligado ao encaixe sintático, de acordo com Pêcheux (1988).

O referido autor explica que o efeito de encadeamento do pré-construído, assim como o efeito de articulação, é determinado materialmente na própria estrutura do interdiscurso. Nesse sentido, o efeito de pré-construído é uma realização do interdiscurso no intradiscurso, introduzindo o diferente: a afirmação de o sujeito ter uma família, composta

15 Todos estão representados com exceção dos homoafetivos. A falta também significa. Reflexões para um próximo trabalho.

por pai, mãe e filhos, é da ordem de uma Formação Discursiva tradicional e hegemônica; já o que é apresentado na relativa situa-se em outro âmbito, abrindo espaço para saberes advindos de outras Formações Discursivas, tomando aqui a Formação Discursiva como heterogênea a si mesma. Portanto, no caso desse comercial, diferentes famílias são apresentadas, não somente as de sangue, mas também as outras possíveis na sociedade “contemporânea”.

Já que o comercial inicia negando a representação de família apresentada pelo dicionário, precisa, pois, afirmar o que entende por família:

Família é como plural de gente.



Figura 10: Recorte do Comercial

A menina, na figura 10, com binóculos nas mãos, mostra como o sujeito telespectador pode ver longe, saindo das fronteiras do dicionário, fazendo com que se retome na memória, por meio de uma comparação, que família pode ser “como plural de gente”, metonimicamente, remetendo ao “S” da marca que define família.

uma manada de pais...



Figura 11: Recorte do Comercial

um enxame de pirralhos...

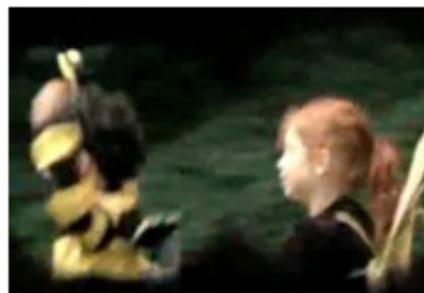


Figura 12: Recorte do Comercial

ou um cardume de comadres



Figura 13: Recorte do Comercial

Na figura 11, assim como na figura 13, a peça publicitária desumaniza, propõe, por meio dos coletivos “manada” (figura 11) e “cardume” (figura 13) que as pessoas se movimentam todas em mesma direção, construindo um imaginário de que as famílias, sejam elas como forem – de búfalos ou de peixes –, devem movimentar-se na mesma direção e unidos. O mesmo acontece na figura 12, mas, nesse caso o coletivo é formado para representar crianças fantasiadas, promovendo um meio de identificação do sujeito

telespectador via imagem.

mas quando chega o Domingo... todo mundo fica no plural... e todas as famílias viram... uma só



Figura 14: Recorte do Comercial

Para fechar, o discurso do monólogo funciona de modo circular, já que a menina, em seu monólogo, retorna àquilo que todo mundo sabe: um tradicional almoço familiar no domingo. Ao mesmo tempo em que retoma na memória o plural formado pela letra S – assim como a marca sendo divulgada –, provoca, em seu efeito de fechamento, o sentido de que família é: todas aquelas como indicadas na peça publicitária. Nesse momento, o volume da música aumenta e o trecho “it’s everywhere, you just have to care!”¹⁶ ganha destaque, relacionando-se ao monólogo, constituindo-se enquanto discurso, provocando um efeito de sentido de fechamento que confirma o que realmente importa na opinião da peça publicitária: o amor.

Observemos a sequência discursiva: “Família é como plural de gente”.

Nesse enunciado, o comercial inicia um percurso para o seu final em que compara a família a um grupo de pessoas ou grupo de animais, rompendo com o sedimento em sociedade que se (re)produz na memória do

sujeito. O anúncio parece instaurar o diferente, o estranho, aquilo que produz a desestabilização nas redes de memória; no caso, a possibilidade de novas constituições familiares. Há um trabalho de leitura que opera no nível discursivo por meio do uso de palavras no coletivo (manada, enxame, cardume), invocando agrupamento, mas são complementados por designações pertinentes aos seres humanos: pais, pirralhos e comadres. Tais construções relacionam-se de forma parafrástica com o “plural de gente”, fazendo furo na rede de memória, no imaginário de família, não assumindo relações afetivas ainda negadas pela sociedade.

Na sequência, em “mas quando chega o Domingo... todo mundo fica no plural... e todas as famílias viram... uma só”, o comercial utiliza-se de uma conjunção coordenativa adversativa (mas) para atribuir ênfase ao que se propõe o comercial: divulgar a marca. No entanto, provoca um efeito de sentido de adição, somando a ideia de que, para a família de “todo mundo”, não importa o que se passou na semana, porque, no Domingo, todas se unem para um almoço em família. Essa conjunção admite as diferenças que se estão operando na família contemporânea, mostrando a univocidade na pluralidade: as famílias são todas iguais independentemente daqueles que a constituem e o que importa, pois, não é o sangue, mas a relação de afeto que há entre as pessoas que consomem sempre os produtos da Sadia. Dessa maneira, a representação de família desse comercial apresenta uma tentativa de igualar famílias na diferença dos grupos e não na estrutura familiar convencional.

Assim, o comercial em análise apresenta uma Formação Discursiva em que a representação de família se dá pela seguinte posição-sujeito: a de que a família, para se constituir família, não

16 Tradução nossa: está em toda parte, você só tem que cuidar!

necessita somente de laços sanguíneos – como foi dito nos primeiros segundos da peça publicitária. Os diferentes lugares sociais ocupados pelos membros da família tradicional – por exemplo, a mãe é a mesma colega do trabalho, amiga, chefe, filha, esposa, tia etc. – formam novos agrupamentos, novos núcleos, enfim, novas “famílias”. Importante, no entanto, perceber que não são mencionadas estruturas familiares formadas por homossexuais, uma questão bastante discutida na contemporaneidade. Essa falta denuncia a presença do preconceito na sociedade que o comercial evita expor explicitamente, para não constranger os possíveis consumidores. É um jogo interessante e astuto que se estabelece: os homossexuais enquadram-se na diferença apresentada no anúncio, mas não são referidos explicitamente. Isso possibilita sua identificação e, conseqüentemente, pode torná-los consumidores da marca.

Para encerrar o comercial, o *slogan* da marca aparece incentivando as pessoas a comprarem os produtos *Sadia*, não só pelo fato de serem ou não gostosos, mas também motivando os sujeitos a partir do desejo de felicidade e de união, como se um produto fosse capaz de unir as pessoas.



Figura 15: Recorte do Comercial

Essa imagem (Figura 15) faz a retomada de tudo o que foi apresentado no comercial. Se ainda restar alguma dúvida, ela será sanada no

fechamento e a ordem que fica é: Compre *Sadia!*
Consoma *Sadia!*

Considerações finais

A vida com S de *Sadia* é mais gostosa, ou a vida das famílias no plural é mais gostosa? Que desejo é esse que o comercial almeja despertar ou saciar? O desejo de que as pessoas percebam que dão mais atenção ao mundo do trabalho, dos grupos sociais, do que a quem está ao seu redor do dia-a-dia? Ou o desejo de consumo? Por meio da compra dos produtos da Sadia, as pessoas conseguirão alcançar o gostoso da vida? E que gostoso é esse?

A partir do nosso gesto interpretativo na análise dessa peça publicitária, podemos perceber que a representação de família no comercial, inicialmente, apresenta uma representação de família enquanto ideal (diário, família reunida para jantar), a música (retomando no interdiscurso amor de pai, mãe, filho e filha); por outro lado, ele vai além, apresentando reflexões que permitem abrir possibilidades para diferentes representações de família: há os amigos, os colegas de trabalho, os companheiros de clube, a família de dia e outra de noite etc., demonstrando assim, outra Formação Ideológica, a da família “contemporânea”.

A família, segundo alguns dizeres populares, é o nosso bem mais precioso, aquilo de que necessitamos para sobreviver. Nascemos, crescemos, aprendemos a ser quem somos em meio às famílias, sejam representadas por pessoas do mesmo sangue ou apenas por vínculos afetivos. Pensar sobre essa temática é pensar sobre nossa vida, é refletir sobre o que nos constitui primeiro como sujeitos para, futuramente e/ou ao mesmo tempo, nos constituirmos como sujeitos (FLORES, 2014).

Pensar sobre os discursos – da música,

do monólogo, das imagens – de uma peça publicitária, que trata de algo tocante para qualquer sujeito, é fazer movimentar sentidos que cada um separadamente provoca, mas que unidos permitem tantos outros possíveis gestos interpretativos. Tentamos mostrar, na análise dessa peça publicitária, que o sentido pode ser um, mas pode ser outro, que o discurso circula de forma incessante e que a língua é nosso material de análise. Nada e nenhum deles funciona isoladamente, não há um único sentido para família, assim como não há uma única interpretação possível para essa peça publicitária que analisamos. Fica assim, ao final desta reflexão, a pergunta: Mas afinal o que é família? Para o anúncio publicitário, são todos aqueles enquadrados nas relações permissíveis socialmente que consomem os produtos Sadia! Os outros ... não vêm ao caso!

Referências

- ALTHUSSER, L. **Ideologia e Aparelhos ideológicos do Estado**. Editorial Presença, Martins Pontes, s.d.
- AZEVEDO, Aline Fernandes de. **Sentidos do corpo: metáfora e interdiscurso**. Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 14, n. 2, p. 321-335, maio/ago. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v14n2/1518-7632-ld-14-02-00321.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2017.
- BRASIL. **Estatuto da Família**. Disponível em: <<http://www.neca.org.br/images/PL%206583-2013.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2017.
- BERNSTEIN, Eduardo. **Sadia estreia nova campanha da marca**. Disponível em: <<http://www.memoriadapropaganda.org.br/Noticias/Noticia.php?newsId=20090808B&img=22009>>. Acesso em: 01 jun. 2014.
- FLORES, Lucas Martins. **Você se vê naquilo que vê? Representações de família em comerciais e seus efeitos de sentidos**. 2014. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Católica de Pelotas UCPEL, Pelotas, BR, 2014.
- LIMA, Elisane Pinto da Silva Machado de. **Se formos fiéis a ele, ele certamente será fiel a nós: a condicionalidade e o discurso religioso da Igreja Universal do Reino de Deus**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Católica de Pelotas - UCPEL, Pelotas, BR, 2002.
- MEDEIROS, Caciene Souza de. **Sociedade da Imagem: a (re)produção de sentidos da mídia do espetáculo**. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2013.
- NUNES, José Horta. **Dicionários no Brasil: análise e história – do século XVI ao XIX**. Campinas: Pontes Editores; São Paulo: FAPESP; São José do Rio Preto: FAPERP. 2006.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Unicamp, 1988.
- _____. **Análise Automática do Discurso (AAD-69)**. IN: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Org.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Tradução Bethania S. Mariani. 4. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2010a.
- _____. **Papel da Memória**. In: ACHARD, Pierre et al. **Papel da Memória**. Tradução José Horta Nunes, 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2010b.

PETRI, Verli. **Um olhar sobre o dicionário: a produção de sentidos**. 1. ed. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2010.

QUEVEDO, M. Q. de. **Do Gesto de reparar a(à) gestão de sentidos: um exercício de análise da imagem com base na Análise de Discurso**. 2012. 253 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Católica de Pelotas – UCPEL, 2012.

ROUDINESCO, E. **A família em desordem**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003.

Submissão em 09/08/2017

Aceito em 25/08/2017

Interfaces